

# MUSICA

**BANDO DA LUA, OS CARIOCAS E MPB4:  
TRANSFORMAÇÕES NO ARRANJO VOCAL**

**ANDRÉ PROTASIO PEREIRA**

**TESE DE DOUTORADO**

**MARÇO 2020**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO  
MESTRADO E DOUTORADO EM  
MÚSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
DOUTORADO EM MÚSICA

BANDO DA LUA, OS CARIOCAS E MPB4:  
TRANSFORMAÇÕES NO ARRANJO VOCAL

ANDRÉ PROTASIO PEREIRA

RIO DE JANEIRO, 2020

BANDO DA LUA, OS CARIOCAS E MPB4:  
TRANSFORMAÇÕES NO ARRANJO VOCAL

por

ANDRÉ PROTASIO PEREIRA

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação  
em Música do Centro de Letras e Artes da  
UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do  
grau de Doutor, sob a orientação da Professora  
Doutora Carole Gubernikoff.

Rio de Janeiro, 2020

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

P436 PEREIRA, ANDRÉ PROTASIO  
BANDO DA LUA, OS CARIOCAS E MPB4: TRANSFORMAÇÕES  
NO ARRANJO VOCAL / ANDRÉ PROTASIO PEREIRA. -- Rio de  
Janeiro, 2020.  
206 p.

Orientadora: Carole Gubernikoff.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Música, 2020.

1. arranjo. 2. grupo vocal. 3. Bando da Lua. 4.  
Os Cariocas. 5. MPB4. I. Gubernikoff, Carole ,  
orient. II. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

Centro de Letras e Artes – CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM  
Mestrado e Doutorado

**Bando da Lua, os Cariocas e MPB4: transformações no arranjo vocal**

por

**André Protasio Pereira**

BANCA EXAMINADORA

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carole Gubernikoff – orientador(a)

Prof. Dr. Clifford Korman

Prof. Dr. Josimar Carneiro

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sheila Zagury

Prof. Dr. Pedro Augusto Dias

Conceito: **APROVADO**

MARÇO DE 2020

*aos cantores dos grupos vocais  
e seus intrépidos arranjadores*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Eliana Brazil Protasio, pelo apoio e incentivo em todas as horas. Obrigado também Newton Carlos *in memoriam*.

Ao meu pai, Léo Pereira e Jennifer Kaphan, pelo incentivo constante. Meu pai podia se esquecer de tudo mas em todas as conversas não se esquecia de perguntar...mas e o Doutorado?

Ao Vinicius, pela alegria revigorante. E que adorou escutar o Bando da Lua cantando *Lig, lig, lé*.

Meus queridos irmãos Luiz Filipe e Daniela, sempre apoiando o irmão do meio, muito obrigado.

Minha querida e grande família, bem grande, meus sobrinhos, meus primos, os cônjuges, meus tios incríveis, sempre incentivando o upgrade no currículo lattes familiar. Minha super prima Cláudia Ceccon, muito obrigado.

Aos cantores do Equale, com quem aprendi a escrever e me apaixonar pelos arranjos vocais e que tiveram muita paciência neste último ano. Muito obrigado Ana, Alice, Katarina, Letícia, Taiana, Muíza, Débora, Tom, Dalton, Flávio, Murilo, Pedro, Will e Leandro. E a mãe do Leandro também, Marina Vasques. Letícia Dias, Flávio Mendes e Dalton Coelho merecem medalhas extras.

Aos queridos cantores do Coro da Ladeira pelo incentivo constante.

Aos queridos do Coral da Quarta Aumentada pelo incentivo constante.

Aos professores Josimar Carneiro, Cliff Korman e Edu Lakschevitz pelas excelentes contribuições nos Ensaíos 1 e 2 e na Qualificação.

Ao colega Renato Borges um agradecimento especial pela revisão detalhada e crítica.

Ao professor Dimitri Cervo por ter aberto as portas dos estudos intertextuais.

Ao professor Pedro Aragão pelo desenvolvimento da primeira parte do projeto.

À minha orientadora Carole Gubernikoff pelo apoio a esta tese.

À CAPES pelo apoio financeiro de dois anos para essa pesquisa.

PEREIRA, André Protasio. Bando da Lua, Os Cariocas e MPB4: Transformações no arranjo vocal. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Este estudo traz uma reflexão sobre as transformações nos arranjos vocais em três grupos que marcaram época na música popular brasileira: Bando da Lua, Os Cariocas e MPB4.

O Bando da Lua foi pioneiro na concepção e apresentação de arranjos vocais e na profissionalização de um grupo vocal brasileiro. Foi o grupo vocal mais conhecido da década de 30 no Brasil e entre 1948 e 1955 teve uma profícua carreira nos Estados Unidos. Os Cariocas trouxeram uma nova sonoridade vocal e são considerados precursores da Bossa Nova. O MPB4 surgiu na *Era dos Festivais* na década de 60 e consolidou sua carreira nas décadas seguintes.

O primeiro passo da pesquisa foi analisar e caracterizar os arranjos de cada grupo, de como eles transformaram numa sonoridade de grupo vocal as canções populares de sua época. O segundo passo foi, através de uma análise intertextual, estabelecer um diálogo com as características de grupos predecessores citados como referências (The Mills Brothers, The Pied Pipers e The Modernaires). O terceiro passo foi compreender a transformação dos arranjos vocais nos três grupos escolhidos.

O primeiro capítulo traz uma perspectiva histórica onde foi discutida a carreira exitosa desses grupos, os grupos predecessores inspiradores e o momento da música popular onde eles estavam inseridos.

O segundo capítulo traz os referenciais teóricos e revisão dos termos utilizados na tese. Houve uma extensa revisão de métodos de arranjo para definir os parâmetros das análises.

O capítulo 3 traz a análise dos arranjos vocais de cada grupo. Baseadas nas diferentes texturas usadas pelos arranjadores dos grupos analisados foram extraídas seis características gerais: *Solista, Contracantos, Harmonização Vocal, Técnicas Especiais, Apresentar a canção e Liberdade de criação*. Em seguida buscou-se as relações intertextuais dessas características com grupos vocais citados como referências pelos próprios músicos pesquisados. Essa análise abrangente estabeleceu o *Coletivo Autoral* (NASCIMENTO, 2011) de cada grupo.

No Capítulo 4 há um diálogo levando em conta a ausência, presença e relevância das características mencionadas anteriormente em cada grupo. Com isso, foram sintetizadas as transformações do arranjo vocal e de como essa expressão musical mudou nos grupos pesquisados no período histórico entre a década de 30 e 70 do século XX.

Palavras-chave: arranjo, grupo vocal, Bando da Lua, Os Cariocas, MPB4



PEREIRA, André Protasio. Bando da Lua, Os Cariocas e MPB4: Transformation on vocal arranging. 2020. Thesis (Doctorate in Music) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

This study reflects on transformations in vocal arrangements in three groups that marked an era in Brazilian popular music: *Bando da Lua*, *Os Cariocas* and *MPB4*.

*Bando da Lua* was a pioneer of Brazilian vocal arrangements. It was the best known vocal group of the 1930s in Brazil and between 1948 and 1955 it had a fruitful career in the United States. *Os Cariocas* brought a new vocal sound and is considered precursor of Bossa Nova. *MPB4* emerged in the Festivals Era in the 60s and consolidated its career in the following decades.

The first step of the research was to analyze and characterize the arrangements of each group, of how they transformed the popular songs of their time into a vocal group sound. The second step was, through an intertextual analysis, to establish a dialogue with the characteristics of predecessor groups quoted as references (The Mills Brothers, The Pied Pipers and The Modernaires). The third step was to understand the transformation of vocal arrangements in the three chosen groups.

The first chapter brings a historical perspective where the successful career of these groups, the inspiring predecessor groups and the moment of popular music where they were inserted were discussed.

The second chapter presents the theoretical references and review of the terms used in the thesis. There was an extensive review of arrangement methods to define the parameters of the analyzes.

Chapter 3 presents the analysis of the vocal arrangements of each group. Based on the different textures used by the arrangers of the analyzed groups, six general characteristics were extracted: *Soloist*, *Countermelody*, *Vocal Harmonization*, *Special Techniques*, *Presenting the song* and *Freedom of creation*. Intertextual analysis of these characteristics with other vocal groups was studied. This comprehensive analysis established the *Collective Author* (NASCIMENTO, 2011) for each group.

In Chapter 4 there is a dialogue about the absence, presence and relevance of the above mentioned characteristics in each group. Transformations of the vocal arrangement and how this musical expression changed in the historical period between the 1930s and 1970s were synthesized.

Keywords: arrangement, vocal group, arranging, Bando da Lua, Os Cariocas, MPB4

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1. Primeiros compassos do arranjo de <i>Roda Viva</i> , de Magro Waghabi .....	65
Exemplo musical 2. Acordes em <i>spread</i> .....	68
Exemplo musical 5. Refrão final de <i>Roda Viva</i> .....	72
Exemplo musical 6. Coda do arranjo do <i>Bando da Lua</i> para Chiquita Bacana .....	86
Exemplo musical 7. Trecho de <i>Chiquita Bacana</i> – efeito percussivo .....	89
Exemplo musical 8. harmonização em bloco em <i>Chiquita Bacana</i> .....	90
Exemplo musical 9. Contracanto em <i>Chiquita Bacana</i> .....	91
Exemplo musical 10. Outro contracanto em <i>Chiquita Bacana</i> .....	91
Exemplo musical 11. <i>Lig Lig Lé</i> (1941) – contracanto.....	94
Exemplo musical 12. <i>A hora é boa</i> (1932) – 2 vozes .....	95
Exemplo musical 13. <i>Gosto mais do outro lado</i> (1934).....	96
Exemplo musical 14. <i>Maria Boa</i> (1939) – <i>solí</i> a três vozes .....	97
Exemplo musical 15. introdução de <i>Nega do cabelo duro</i> .....	98
Exemplo musical 16. Arranjo para quarteto masculino a cappella.....	101
Exemplo musical 17. Transcrição do início de <i>Jungle Fever</i> – The Mills Brothers.....	103
Exemplo musical 18. Terceira parte de <i>Jungle Fever</i> - The Mills Brothers.....	104
Exemplo musical 19. <i>Gosto mais do outro lado</i> - Bando da Lua (Introdução).....	106
Exemplo musical 20. <i>Gosto mais do outro lado</i> - Bando da Lua .....	107
Exemplo musical 21. <i>Mangueira</i> , de Assis Valente. Arr.: Bando da Lua.....	110
Exemplo musical 22. Melodia de <i>Nova Ilusão</i> – A1 .....	112
Exemplo musical 23. Melodia de <i>Nova Ilusão</i> – B1.....	112
Exemplo musical 24. <i>Nova Ilusão</i> – contracanto em A1 .....	116
Exemplo musical 25. <i>Nova Ilusão</i> – contracanto em A2.....	116
Exemplo musical 26. <i>Nova Ilusão</i> – contracanto em A4.....	117
Exemplo musical 27. <i>Nova Ilusão</i> – contracanto em A5.....	117
Exemplo musical 28. <i>Nova Ilusão</i> – B1 .....	118
Exemplo musical 29. <i>Nova Ilusão</i> – uso do subV7 .....	119
Exemplo musical 30. <i>Nova Ilusão</i> – aproximação cromática.....	120
Exemplo musical 31. <i>Nova Ilusão</i> – harmonização em bloco .....	120
Exemplo musical 32. <i>Nova Ilusão</i> – comparação entre B1 e B2.....	121
Exemplo musical 33. Introdução de <i>Tim tim por tim tim</i> .....	122
Exemplo musical 34. Intermezzo de <i>Tim tim por tim tim</i> .....	123
Exemplo musical 35. <i>Tim tim por tim tim</i> – efeito vocal .....	125
Exemplo musical 36. Final de <i>Marca na parede</i> –efeito vocal .....	126
Exemplo musical 38. <i>Sua Excelência o samba</i> - contracantos .....	129
Exemplo musical 39. Trecho de <i>Tim tim por tim tim</i> .....	130
Exemplo musical 40. Trecho de <i>Mairzy Dotes</i> – The Pied Pipers.....	133
Exemplo musical 41. <i>Savoy</i> – The Modernaires.....	134
Exemplo musical 42. Introdução do arranjo vocal de <i>Lamento</i> .....	143
Exemplo musical 43. Introdução do arranjo vocal de <i>Roda Viva</i> .....	145
Exemplo musical 44. <i>Roda Viva</i> : melodia principal e contracanto .....	146
Exemplo musical 46. <i>Roda Viva</i> , arpejo no refrão .....	148
Exemplo musical 47. Refrão de <i>Roda Viva</i> .....	148
Exemplo musical 48. <i>Sonho de um Carnaval</i> .....	151

Exemplo musical 49. <i>Sonho de um Carnaval</i> , início do cânone.....	152
Exemplo musical 50. <i>Sonho de um Carnaval</i> , final.....	153
Exemplo musical 51. arranjo vocal de <i>Última Forma</i> .....	156
Exemplo musical 52. arranjo vocal de <i>Amor, amor</i> .....	157
Exemplo musical 53. <i>A Lua</i> .....	158
Exemplo musical 54. <i>De frente pro crime</i> .....	159

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Turunas da Mauriceia .....	24
Figura 2. Bando da Lua em 1934 .....	30
Figura 3. Os Cariocas, década de 50 .....	41
Figura 4. Capa do disco lançado em 1962 .....	43
Figura 5. MPB4 na década de 60 .....	47
Figura 6. Exemplo de Glenn Miller: escrita para naipe de trompetes.....	59
Figura 7. <i>Soli</i> a três vozes .....	61
Figura 8. Regra para <i>solis</i> a três vozes de Ian Guest .....	62
Figura 9. Exemplo de <i>solis</i> a quatro vozes com a melodia dobrada.....	63
Figura 10. Esquema para construção de vocal background .....	69
Figura 11. Contracanto de Resposta .....	73
Figura 12. Contracanto contrastante .....	74
Figura 14. Contracanto rítmico .....	75
Figura 15. Bando da Lua em 1949 .....	82
Figura 16. Extensão – Arranjo vocal de <i>Chiquita Bacana</i> .....	87
Figura 17. Extensão em Nova Ilusão .....	115
Figura 18. Extensões do arranjo vocal de <i>Roda Viva</i> .....	142

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Cronologia – Os Cariocas .....	44
Quadro 2. Esquema geral do arranjo de <i>Chiquita Bacana</i> – 1ª seção .....	84
Quadro 3. Esquema geral do arranjo de <i>Chiquita Bacana</i> – 2ª seção .....	84
Quadro 5. Esquema Geral do arranjo de <i>Nova Ilusão</i> .....	113
Quadro 6. Nova Ilusão – 2ª seção .....	114
Quadro 7. <i>Roda Viva</i> .....	140
Quadro 8. <i>Roda Viva</i> , parte final .....	141

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Características dos grupos pesquisados .....	165
--	-----

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 1 – Os grupos vocais na música popular brasileira.....</b>	<b>21</b>
<b>1.1 Movimentos precursores.....</b>	<b>21</b>
1.1.1 Turunas da Mauricéia e Bando de Tangarás.....	23
<b>1.2 O Bando da Lua.....</b>	<b>26</b>
1.2.1 A profissionalização.....	28
<b>1.3 Outros grupos vocais dos anos 40 .....</b>	<b>32</b>
1.3.1 Anjos do Inferno .....	33
1.3.2 Quatro Ases e um Coringa.....	34
1.3.3 Grupo X, Namorados da Lua e Vocalistas Tropicais.....	36
<b>1.4 Os Cariocas.....</b>	<b>37</b>
1.4.1 Os Cariocas e a Bossa Nova.....	41
<b>1.5 O MPB4.....</b>	<b>45</b>
1.5.1 O MPB4 e seu tempo .....	47
<b>CAPÍTULO 2 – Referenciais Teóricos e Termos Utilizados.....</b>	<b>51</b>
<b>2.1 Arranjo.....</b>	<b>51</b>
<b>2.2 Textura.....</b>	<b>54</b>
2.2.1 Técnicas de Escrita – Textura Homorrítmica .....	57
2.2.2 Técnicas de Escrita – Textura Polifônica .....	69
2.2.3 Técnicas de Escrita – Técnicas Especiais.....	76
<b>2.3 Aspectos Intertextuais.....</b>	<b>78</b>
<b>CAPÍTULO 3 – Análise dos Arranjos.....</b>	<b>81</b>
<b>3.1 Bando da Lua e o arranjo de Chiquita Bacana .....</b>	<b>81</b>
3.1.1 Aspectos Gerais da Composição e do Arranjo .....	82
3.1.2 Extensões.....	87
3.1.3 Procedimentos Compositivos .....	88
<b>3.2 Características dos arranjos vocais do Bando da Lua .....</b>	<b>92</b>
3.2.1 Liberdade de criação .....	92
3.2.2 Solista.....	93
3.2.3 Contracantos.....	93
3.2.4 Técnicas Especiais.....	94
3.2.5 Técnica de harmonização.....	95
<b>3.3 Aspectos Intertextuais do Bando da Lua .....</b>	<b>100</b>
3.3.1 O hibridismo e a originalidade do Bando da Lua .....	107
<b>3.4 O Coletivo Autoral no Bando da Lua.....</b>	<b>110</b>
<b>3.5 Os Cariocas e o arranjo de Nova Ilusão .....</b>	<b>111</b>
3.5.1 Aspectos Gerais da Composição e do Arranjo .....	111
3.5.2 Extensões.....	115
3.5.3 Procedimentos Compositivos .....	116
<b>3.6 Características dos arranjos d’Os Cariocas.....</b>	<b>121</b>
3.6.1 Liberdade de criação:.....	121
3.6.2 Solista.....	123

3.6.3 Técnicas Especiais .....	124
3.6.4 Contracantos .....	128
3.6.5 Harmonização vocal.....	129
<b>3.7 Aspectos Intertextuais d'Os Cariocas.....</b>	<b>131</b>
<b>3.8 O Coletivo Autoral d'Os Cariocas .....</b>	<b>135</b>
<b>3.9 MPB4 e o arranjo de <i>Roda Viva</i> .....</b>	<b>136</b>
3.9.1 Aspectos Gerais da composição e do arranjo.....	137
3.9.2 Extensões.....	142
3.9.3 Procedimentos Compositivos .....	144
<b>3.10 Características arranjos do MPB4 .....</b>	<b>149</b>
3.10.1 Liberdade de criação.....	150
3.10.2 Apresentar a canção.....	153
3.10.3 Harmonização vocal.....	155
3.10.4 Contracanto .....	157
3.10.5 Técnicas especiais.....	158
<b>3.11 Aspectos intertextuais do MPB4 .....</b>	<b>159</b>
<b>3.12 O Coletivo Autoral do MPB4 .....</b>	<b>160</b>
<b>CAPÍTULO 4 – Conclusões.....</b>	<b>161</b>
4.1 Sobre o repertório.....	161
4.2 Sobre as transformações nas referências .....	164
4.3 Transformações nos arranjos vocais.....	165
Considerações Finais.....	168
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>170</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>174</b>
Anexo 1 – Contracanto .....	174
Anexo 2 – Partitura de Chiquita Bacana .....	179
Anexo 3 - Partitura de Nova Ilusão .....	188
Anexo 4 – Partitura de Roda Viva.....	196



## INTRODUÇÃO

Na música popular brasileira, alguns grupos vocais construíram uma carreira musical expressiva. O grande número de gravações e shows, as participações em filmes e peças de teatro e os contratos com rádios e gravadoras comprovam que esses grupos estiveram presentes nos períodos mais marcantes da nossa música popular urbana, entre eles: a primeira Era de Ouro (entre 1929 e 1945), a Bossa Nova e os Festivais de Música da década de 60 (SEVERIANO; MELLO, 1997). Nas últimas quatro décadas, vimos o aparecimento de novos grupos vocais (Boca Livre, Garganta Profunda, Céu da Boca, Arranco de Varsóvia, Equale, Banda de Boca, BR6, Be Bossa, Ordinarius e outros) e até de um Festival competitivo de arranjos e de grupos vocais: o Festival CCBB Brasil Vocal<sup>1</sup>.

Os três finalistas na categoria MPB – Melhor Grupo, no 29º Prêmio da Música Brasileira, de 2018, foram grupos que usam a voz como instrumento principal<sup>2</sup>. Apesar da produção contínua que se estende até os dias de hoje, são raros os estudos sobre grupos vocais brasileiros e, mais raros ainda, sobre arranjos vocais.

O objetivo dessa tese de Doutorado é analisar e entender as características e as transformações nos arranjos de três grupos vocais cariocas. Num primeiro momento há uma caracterização dos arranjos de cada grupo, de como eles transformaram numa sonoridade de grupo vocal as canções populares de sua época. A história dos grupos e a análise dos arranjos serviram de base para essa caracterização. O segundo momento é um diálogo com as características de grupos predecessores citados como referências, de como ocorreu essa adaptação nos arranjos vocais dos grupos pesquisados. O relato dos arranjadores foi o ponto de partida desse diálogo intertextual que culminou com as análises dos arranjos vocais. O terceiro momento é entender a transformação dos arranjos vocais nos três grupos escolhidos, no período histórico entre a década de 30 e 70 do século XX.

Foram escolhidos grupos que consolidaram suas carreiras em três períodos da música popular brasileira no século XX:

- *Bando da Lua*, representativo das décadas de 30 e 40;
- *Os Cariocas*, décadas de 50 e 60; e

---

<sup>1</sup> Este Festival aconteceu no Centro Cultural Banco do Brasil e teve cinco edições entre 2010 e 2014

<sup>2</sup> Estão indicados nessa categoria três grupos vocais: Quarteto Rio, Ordinarius e Equale, sendo este último dirigido pelo autor. A lista completa pode ser consultada em: <http://www.premiodamusica.com.br/edicao-2018/indicados/>

– *MPB4*, décadas de 60 e 70.

A principal razão para a escolha desses grupos foi a carreira exitosa e longa construída nesse período da música popular, da década de 30 até a década de 70. A segunda razão foi em função da análise dos arranjos. Consideramos pertinente analisar arranjos vocais produzidos para uma mesma formação, grupos vocais masculinos, nesses quarenta anos de história da música. Foi um recorte necessário para aprofundarmos as análises.

Esse estudo está dividido em quatro capítulos. O Capítulo 1 traz uma perspectiva histórica desses grupos na música popular. No levantamento dos dados biográficos e da produção musical, foram incluídas na pesquisa autobiografias e entrevistas publicadas sobre os grupos escolhidos (OLIVEIRA, 1986; TEIXEIRA, 2011; WHAGABI, 2013) bem como livros sobre música popular brasileira (VASCONCELOS, 1966; CABRAL, 1996; SEVERIANO, 2013). A partir dos dados biográficos e da produção musical desses grupos vocais, foram estabelecidos diálogos com trabalhos acadêmicos na música popular (SANDRONI, 2004; TATIT, 2004). Assuntos como o desenvolvimento das carreiras artísticas, a escolha de repertório e a estrutura geral dos arranjos, ficaram mais claros à medida que reunimos o levantamento de dados com a reflexão acadêmica. Com a escuta de todas as gravações indicadas e com o texto da perspectiva histórica, evidenciamos as primeiras transformações nos grupos vocais. Além de trazer a contextualização da produção musical destes grupos, o Capítulo 1 serviu de base para a análise dos arranjos.

O Capítulo 2 estabelece referenciais teóricos para as análises dos arranjos vocais. A discussão de termos como *arranjo*, *textura* e *densidade* aplicados na produção musical destes grupos foi fundamental para o entendimento das análises. Como o arranjo vocal é o assunto principal desta tese, uma revisão bibliográfica de *técnicas de escrita* foi feita para estabelecer termos utilizados nas análises. Foram consultados métodos de arranjo instrumental publicados desde 1926 (LANGE, 1926; MILLER, 1943; DELAMONT, 1966; ALMADA, 2000; GUEST, 1996; PEASE; PULLIG, 2001)<sup>3</sup>, bem como publicações de arranjo vocal (ADES, 1986; OSTRANDER; WILSON, 1986; PEREIRA, 2006; TEIXEIRA, 2011) que embasassem principalmente técnicas de *harmonizações em bloco*, *contracantos* e *técnicas especiais*. As referências bibliográficas foram importantes para identificar as técnicas utilizadas. Mesmo que os arranjadores dos grupos vocais pesquisados não tiveram acesso a esses referenciais, foi de nosso interesse identificar as técnicas de escrita por dois motivos:

---

<sup>3</sup> A partir deste capítulo, há um bom número de citações na língua inglesa. Todas as traduções foram feitas por nós e optamos colocar a indicação *tradução nossa* apenas na primeira referência bibliográfica citada.

1) por uma finalidade didática: entender o que está presente nos métodos de arranjos e, como consequência, quais as lacunas, quais técnicas poderiam ser inseridas em futuras publicações;

2) para reunir as análises de diferentes grupos em torno de um referencial e posteriormente comparar arranjos vocais de diferentes períodos.

O Capítulo 2 se encerra com uma discussão sobre Aspectos Intertextuais e de como essa análise pode ser aplicada na música popular, seja na composição ou no arranjo.

O Capítulo 3 traz as análises dos arranjos vocais. Para identificar as características dos arranjos vocais, foram escolhidas três gravações, sendo uma de cada grupo. Esta escolha foi estabelecida a partir da relevância daquela gravação específica dentro da carreira do grupo. Esta relevância está demonstrada na primeira parte de cada análise, nos *Aspectos Gerais da Composição e do Arranjo*. A partir do respectivo arranjo principal, procurou-se identificar a repetição dessas características em outras gravações e ressaltar as exceções, ou seja, quando há uma variação ou uma nova técnica de arranjo sendo utilizada. Os artistas dos grupos analisados são, na sua maioria, cantores e instrumentistas. Foi priorizado o arranjo vocal, com breves comentários sobre o arranjo instrumental.

Como uma sequência da análise dos arranjos vocais, foram discutidos os aspectos intertextuais de cada grupo. Entender o trabalho de grupos vocais ou músicos predecessores que inspiraram os grupos analisados trouxe um outro aspecto para esse estudo. Buscou-se a compreensão da mistura e o entendimento das características similares ou originais nos arranjos vocais. No primeiro capítulo essas possíveis influências foram citadas pelos próprios arranjadores analisados. No Capítulo 3, a comparação através de transcrições e audições de diferentes grupos aprofundou a discussão sobre os aspectos intertextuais identificáveis nos grupos analisados.

Com o entendimento das características dos arranjos vocais e das referências dos arranjadores analisados, chegamos ao Coletivo Autoral de cada grupo. Nascimento (2011) propôs esse termo dentro uma discussão sobre o tema arranjo. Coletivo autoral representa “a justaposição de vários atos de criação” que acontecem entre a composição original e a sua apresentação ao público que, no caso dessa pesquisa, foram as gravações analisadas. Compreender o coletivo autoral é entender o arranjo de uma forma ampla, da escolha da canção, das técnicas de escrita, das referências de outros grupos até a interpretação gravada nos discos.

O Capítulo 4 traz as Conclusões desse estudo reunindo a perspectiva histórica e as análises dos diferentes grupos. “Quais as características presentes em todos os grupos?”,

“Quais as variações encontradas?” e “Quais as peculiaridades de cada grupo?” foram questões que nortearam esse trabalho. Para visualizar com mais clareza esse diálogo entre as análises, uma tabela sintetiza as características encontradas em cada grupo no capítulo anterior.

As Considerações Finais reúnem as conclusões das análises com a perspectiva histórica e indicam o legado deixado pelos grupos analisados na produção da música vocal atual.

Para facilitar a audição das músicas comentadas durante o texto, foi feita uma *playlist* com todas as músicas e vídeos. A localização de cada música na *playlist* está indicada na nota de rodapé. A *playlist Exemplos para Tese de Doutorado – André Protasio* pode ser acessada com o seguinte link:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL6bQWN48IWNwsvSMcFiBCsM3fw3W714aS>

## CAPÍTULO 1 – OS GRUPOS VOCAIS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Neste primeiro capítulo, é apresentada uma perspectiva histórica de três grupos vocais que construíram suas carreiras em três momentos distintos da música popular. O Bando da Lua teve seu ápice na carreira no Brasil na década de 1930, período que vários autores (entre eles: VASCONCELOS, 1966; CABRAL, 1996; SEVERIANO; MELLO, 1997) chamam de Época de Ouro da música popular. Os Cariocas iniciaram a carreira em meados da década de 1940 e tiveram seu auge com a Bossa Nova, entre as décadas de 1950 e 1960. O MPB4 iniciou sua carreira na década de 1960 participando dos Festivais de Música e consolidou-se nas décadas seguintes como um dos mais importantes grupos vocais brasileiros.

### 1.1 MOVIMENTOS PRECURSORES

O aparecimento e a consolidação do primeiro grupo vocal que será analisado estiveram em sincronia com o primeiro grande momento da música popular brasileira.

A música popular brasileira tem sua primeira grande fase no período 1929/1945. É a chamada Época de Ouro, em que se profissionaliza, vive uma de suas etapas mais férteis e estabelece padrões que vigorarão pelo resto do século. A Época de Ouro originou-se da conjunção de três fatores: a renovação musical iniciada no período anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros; a chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado; e, principalmente, a feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração. Foi a necessidade de preenchimento dos quadros de diversas rádios e gravadoras surgidas na ocasião que propiciou o aproveitamento desses talentos. (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 85).

O “período anterior” citado refere-se a um período de transição e modernização da música popular brasileira, entre 1917 e 1928. Foi neste período que se iniciou o ciclo da canção carnavalesca com o aparecimento do samba e da marchinha. Esses dois estilos musicais foram a base do repertório do Bando da Lua e de outros grupos vocais nas duas décadas seguintes. Ainda no final da década de 1920 alguns grupos pernambucanos cantando canções regionais predominantemente em uníssono, conquistaram grande sucesso de público. Mesmo que arranjo vocal não estivesse presente na produção musical, eles podem ser considerados predecessores dos grupos vocais dos anos 30. O simples fato de inaugurarem novas tecnologias de gravação e amplificação e de chamarem atenção do público para essa formação já colocariam esses músicos pioneiros numa posição de destaque.

Os intérpretes de canções populares foram beneficiados pelas inovações tecnológicas que aconteceram na década de 20. Essas inovações abriram um generoso mercado de trabalho e foram fundamentais para o surgimento da primeira Época de Ouro da música popular (1929 até 1945).

O rádio, a gravação elétrica do som e o cinema falado foram tão valiosos para a música popular, que pode-se dizer, o século XX musical começou na década de 1920, quando surgiram essas três invenções. No caso da música popular brasileira, a evolução da radiofonia, da indústria fonográfica e, um pouco depois da produção de filmes carnavalescos, foi primordial não só para o aproveitamentos das novas gerações, como também para que nossos músicos, cantores e compositores adquirissem uma consciência profissional e aprendessem a se valorizar. (SEVERIANO, 2013, p. 103).

O registro dos primeiros grupos de destaque na música popular urbana aconteceu sincronicamente à melhora da qualidade de gravação. Os primeiros registros fonográficos no início do século eram feitos através de um sistema de gravação mecânica. Era um sistema rudimentar que privilegiava cantores com muita potência na voz.

A interpretação da música popular pelos cantores até o final da década de 20, no Brasil e no resto do mundo, foi extremamente prejudicada pela pobreza tecnológica do processo de gravação. Para que uma música tivesse condições de ser bem recebida pelo público consumidor, os cantores tinham de se esgoelar numa campânula a fim de que o equipamento registrasse a cantoria. Assim, a primeira exigência feita aos cantores era a de que tivessem uma potência vocal capaz de sensibilizar a maquinaria das gravadoras. (CABRAL, 1996, p. 12).

A partir do sistema elétrico de gravação, que incluía também o desenvolvimento dos microfones, surgiram não só intérpretes com uma maneira mais coloquial de cantar, mas grupos cantando e tocando músicas regionais. Os primeiros registros com gravação elétrica no Brasil foram feitos em 1927 pela Odeon. Outras quatro gravadoras se instalaram no Rio de Janeiro e São Paulo nos dois anos seguintes. É exatamente desse período que datam as primeiras gravações de grupos como Turunas da Mauricéa e Bando de Tangarás.

As gravações elétricas e a evolução do rádio, aliadas a outras novidades, mudaram a música popular brasileira, apesar da demora de alguns meses da gravadora Odeon para perceber que o fim do processo mecânico de gravação atingia também o modo de cantar a nossa música. O novo processo teve início em julho de 1927 e somente em agosto de 1928 a Odeon lançou o primeiro disco de Mário Reis (1907-1981), o cantor que seria símbolo do novo jeito de interpretar o samba e outros gêneros musicais brasileiros. (...) Era algo muito novo para um público que se acostumara a ouvir a nossa música geralmente mais gritada do que propriamente cantada. Agora, dispondo de um sistema de som capaz de registrar qualquer tipo de voz, por meio de microfones, amplificadores e agulhas eletromagnéticas de leitura, ninguém precisava berrar mais. (CABRAL, 1996, p. 18).

Em setembro de 1922, durante as comemorações do centenário da Independência, houve a primeira transmissão radiofônica no Brasil. As Rádio Clubes ou Sociedades foram se formando durante a década de 20, mas sem programação constante e sem despertar tanto interesse do público. Como não havia leis que regulamentassem e permitissem a exploração comercial da radiofonia, a sobrevivência das rádios nesse período inicial foi bem difícil. Sem poder transmitir anúncios, as rádios dependiam da colaboração mensal de seus associados. Mesmo com essas dificuldades, até o final da década de 20, a capital federal tinha cinco estações: a pioneira Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, a Rádio Clube do Brasil, a Mayrink Veiga, a Educadora e a Phillips. Foi a partir do decreto assinado por Getúlio Vargas em 1º de março de 1932 que as rádios foram autorizadas a fazer propaganda comercial remunerada. Isso levou a uma rápida profissionalização. As rádios passaram a investir na produção musical e a contratar artistas para as diversas programações, entre eles: os grupos vocais.

“Mais rapidamente do que o rádio e a gravação elétrica, o cinema falado chegou ao Brasil apenas sete meses depois de seu lançamento comercial nos Estados Unidos” (SEVERIANO, 2013, p. 102). A primeira exibição do cinema falado aconteceu em 1929 e, até a entrada da televisão na década de 50, o cinema teve um papel essencial na carreira de vários intérpretes. Dos grupos vocais, o Bando da Lua foi o grupo que mais se beneficiou deste momento. Em 1994, a restauração de um filme antigo revelou uma preciosidade: a única imagem em movimento de Noel Rosa, tocando e cantando no Bando de Tangarás<sup>4</sup>.

### *1.1.1 TURUNAS DA MAURICÉIA E BANDO DE TANGARÁS*

O ano de 1927 marcou a temporada no Rio de Janeiro de mais um grupo pernambucano, os Turunas da Mauricéa (Figura 1). Um ano antes, os Turunas Pernambucanos também fizeram uma temporada de shows na então capital federal. Segundo Severiano (2013), completava-se o primeiro ciclo de sucesso da música nordestina fora de sua região. Com um repertório de canções, toadas, emboladas e cocos, esse grupo foi convidado para gravar dez discos pela Odeon (lançados no mesmo ano) e ainda a embolada *Pinião*<sup>5</sup> (de Augusto Calheiros e Luperce Miranda) consagrou-se como a música mais cantada no carnaval de 1928. Ao ouvir a gravação dessa música e de outras disponíveis, nota-se uma maior elaboração na parte instrumental, um solista entoando as estrofes e o grupo todo cantando o refrão, frequentemente abrindo uma segunda voz da melodia principal. A qualidade dos

---

<sup>4</sup> Música 01 – Bando de Tangarás

<sup>5</sup> Música 02 – Pinião

músicos, o repertório, as vestimentas características e a voz de seu solista Augusto Calheiros, a Patativa do Norte, propagaram pelo Rio de Janeiro e em São Paulo uma profunda admiração pela cultura nordestina e sertaneja.



Figura 1. Turunas da Mauriceia  
Fonte: Correio da Manhã, 16/01/1927, p. 9.

A influência deste grupo foi tão grande que surgiram quadros sertanejos no teatro de revista e até um pequeno teatro dedicado ao tema, a Casa de Caboclo, que funcionou de 1932 a 1940. Apareceram também grupos cariocas cantores de emboladas com uma formação muito parecida. O exemplo mais conhecido foi o conjunto Flor do Tempo, que logo mudou de nome para Bando de Tangarás. Severiano (2013) considera o Bando de Tangarás “o primeiro conjunto vocal urbano a se fazer notar”. Formado por Noel Rosa, João de Barro (Braguinha), Almirante (Henrique Foréis Domingues), pelo violonista Henrique Brito e o cantor Alvinho (Álvaro de Miranda Ribeiro), o grupo existiu entre 1928 e 1933. O repertório do grupo era inicialmente de emboladas e cateretês, bastante influenciado pelos Turunas da Mauriceia. O vídeo de *Vamos falar do Norte* é um bom exemplo. Algumas composições de Noel Rosa com características sertanejas, como *Minha Viola*<sup>6</sup>, são dessa época.

<sup>6</sup> Música 03 – Minha Viola



Para se ter uma ideia da influência nordestina nos jovens cariocas, basta dizer que, em seu primeiro disco, Noel Rosa – considerado o maior compositor de samba de todos os tempos – cantava duas músicas de sabor nordestino, ambas de sua autoria, *Minha viola* e *Festa no Céu*. Anos depois, Almirante revelaria que se surpreendeu quando Noel lhe mostrou o seu primeiro samba, *Eu vou pra vila*. (CABRAL, 1996, p. 18).

Mas assim que o grupo começou a gravar e se apresentar, o repertório foi rapidamente mudando para os gêneros musicais de maior sucesso na época: o samba e as marchas carnavalescas. Almirante foi um dos pioneiros a levar para as gravações e para os programas de rádio o samba como era tocado nos morros. O primeiro sucesso do grupo foi no Carnaval de 1930, com o samba *Na Pavuna*<sup>7</sup>, de Homero Dornelas e Almirante.

Almirante dizia que não chegou a se entusiasmar quando Dornelas lhe mostrou o samba “Na Pavuna”, pedindo-lhe para completar a letra e, possivelmente, gravá-lo com o Bando de Tangarás. Depois, analisando melhor, ele concluiu que, apesar de seu aspecto simplório, a composição prestava-se muito bem para um tipo de acompanhamento, ainda inédito em gravações, e que consistia no uso de muita percussão, com instrumentos utilizados em blocos carnavalescos.(...) O amplo sucesso de “Na Pavuna”, a preferida do público do Carnaval de 30, veio provar que Almirante tinha razão ao levar para o estúdio aqueles instrumentos que, a partir daí, tiveram lugar certo nas orquestras brasileiras. O disco derrubou ainda um tabu, existente na época, que o som dos surdos e tamborins “sujava” as gravações. (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 100).

Na gravação de *Na Pavuna*, nota-se uma forma de apresentar a composição bastante comum no Bando de Tangarás: Almirante, Braguinha e Noel Rosa se revezavam na melodia principal, alternando momentos de solo com todos cantando em uníssono. O foco estava em apresentar os sambas e marchas carnavalescas da maneira mais clara possível, para que o público cantasse junto. Ao inserir a batucada para a gravação, Almirante estava levando um pouco da música como era feita, sem a assepsia dos estúdios.

Outra característica dos primeiros anos da década de 30 foi a participação do carnaval como fator de incentivo para o lançamento de discos. Durante toda a década, e em boa parte da década de 40, as gravadoras programavam o período de novembro a janeiro para abarrotar o mercado de sambas e marchas para o carnaval. As produções lançadas nos demais meses eram chamadas de “músicas do meio do ano”. Durante muitos anos, o consumidor foi contemplado também por gravações especiais para o período junino e as festas de fim de ano. (CABRAL, 1996, p. 29).

Com os sambas e marchas carnavalescas, o Bando de Tangarás tornou-se um intérprete de seus dois grandes compositores, Noel Rosa e Braguinha, e mantiveram a mesma forma de apresentar: uma alternância entre momentos de solo ou com todos cantando em

---

<sup>7</sup> Música 04 – Na Pavuna

uníssono. São raros os momentos em que se abrem duas vozes e mais raro ainda escutar três vozes. Na gravação de *Eu vou pra vila*<sup>8</sup> de 1931, composição de Noel Rosa, há um breve momento em que escutamos essa divisão a três vozes.

## 1.2 O BANDO DA LUA

No momento que a carreira dos músicos do Bando de Tangarás começou a se consolidar, o grupo se desfez. Praticamente com a mesma formação vocal e instrumental, em 1931, o Bando da Lua começou a gravar, atuar nas rádios e fazer shows. Verificamos que essa formação de cantores instrumentistas com um cantor solista já vinha desde os grupos pernambucanos. Se, no Turunas da Mauricéa, o vocal era liderado por Augusto Calheiros, a Patativa do Norte, e no Bando de Tangarás por Almirante, no Bando da Lua o vocal era liderado por Aloysio de Oliveira (violão e voz). Completavam o septeto original Hélio Jordão Pereira (violão), Ivo Astolfi (violão tenor e banjo), Vadeco (pandeiro) e os irmãos Osório (violão), Stênio (cavaquinho) e Afonso (percussão). O Bando da Lua desponta como o primeiro a ter o arranjo vocal inserido na proposta musical do grupo. Nas gravações feitas a partir de 1932, constata-se uma harmonização a três vozes mais frequente e uma utilização da voz característica de grupos vocais. Foi um grupo que soube aproveitar as inovações da música americana para produzir um trabalho vocal na música popular brasileira até então inédito.

A música americana desde meados da década de 20 já era bastante presente nos centros urbanos brasileiros. No início de sua autobiografia, Aloysio de Oliveira, nascido em 1914, nos dá um precioso e conciso relato sobre a revolução tecnológica que estava começando a acontecer.

Quando completei oito anos, meu pai me deu um rádio galena<sup>9</sup> do tempo de Marconi. Como a indústria do disco praticamente ainda não existia no Brasil, poucas eram as gravações de músicas brasileiras à disposição das emissoras de rádio. O samba ainda estava pra nascer. Maxixe, chorinho e ‘tanguinhos brasileiros’ eram as músicas mais populares. No meu radiozinho de galena eu ouvia mais música americana do que brasileira (OLIVEIRA, 1982, p. 11).

Ao mesmo tempo em que a música americana se fazia muito presente, a música popular brasileira estava prestes a viver seu primeiro grande auge: a Época de Ouro. Em

---

<sup>8</sup> Música 05 – Eu vou pra Vila

<sup>9</sup> Rádio de galena é um dos receptores mais simples de ondas de rádio AM que se pode construir. Ele utiliza as propriedades semicondutoras do mineral galena e não precisa de fonte de energia para produzir um som audível. Fonte: Wikipédia

1929, um grupo de rapazes entre 14 e 16 anos, moradores da Vila Martins da Mota, no bairro do Catete, formaram o Bloco do Bimbo. De cinco garotos que cantavam e tocavam violão, cavaquinho, pandeiro, formou-se um grupo de doze carnavalescos que animavam os bailes à fantasia e ganhavam prêmios nessas participações. Por intermédio de Josué de Barros<sup>10</sup>, o grupo foi reduzido para sete componentes, mudou de nome para Bando da Lua e recebeu um convite para gravar duas faixas na gravadora Brunswick, *Que tal a vida?* e *Tá de Mona* (“Tá de porre”, na gíria da época). Essas duas músicas carnavalescas eram composições de Mazinho<sup>11</sup> (primo de Hélio Jordão Pereira, integrante do Bando da Lua) e Márcio Azevedo. O jovem Bando da Lua (Aloysio de Oliveira tinha apenas 15 anos) começou sua carreira discográfica com dois lançamentos exclusivos do grupo, cultivando desde o início o contato direto com os compositores.

Em 1930, Aluísio de Oliveira e o Bando da Lua, que então se apresentavam no Programa do Casé, conseguiram gravar, para o Carnaval desse ano, em selo Odeon, “Ôpa...Ôpa (marcha) e “É Tua Sina” (samba), a marchinha tendo feito bastante sucesso. Ainda em 1930 e em 1931, o Bando gravou mais dois ou três discos nessa etiqueta. Em 1932 o Bando da Lua, que fôra contratado para o rádio por César Ladeira, recém-chegado de São Paulo, transferiu-se para a RCA Victor, estreando logo com sucesso: “A Hora É Boa”, marcha de Mazinho e Aluísio de Oliveira.(...) De 1932 até 1938 o Bando brilhou na RCA Victor, gravando cerca de 60 discos, quase todos alcançando muito sucesso. (VASCONCELOS, 1966, p. 283).

Os livros de Vasconcelos (1966) e Severiano (2013) trazem dados similares quanto à trajetória artística do Bando da Lua e a autobiografia de Aloysio de Oliveira confirma e complementa:

Teríamos que esperar pelo carnaval de 1932 para o êxito que faria do Bando da Lua um nome conhecido. Gravamos na RCA Victor, para aquele carnaval, uma marchinha intitulada *A Hora É Boa*<sup>12</sup>, que compus em parceria com Mazinho:

A hora é boa pra virar pangaio

No meio desse povaréu...

Mas olhem só como as estrelas fazem

Cordão com a Lua lá no céu

Foi o segundo grande sucesso do carnaval de 1932. Só não foi o primeiro porque Lamartine Babo lançou, cantado por Castro Barbosa, o hino imortal do carnaval brasileiro: *O Teu Cabelo Não Nega* (OLIVEIRA, 1982, p. 19).

<sup>10</sup> Josué de Barros nasceu em 16/03/1888 em Salvador e faleceu em 30/11/1959 no Rio de Janeiro. Severiano (2013) o considera um descobridor de talentos. Oliveira (1982) considera Josué uma figura conhecidíssima no meio artístico do Rio de Janeiro e o descobridor de Carmen Miranda.

<sup>11</sup> Oldemar Gomes Pereira, mais conhecido como Mazinho (Oliveira, 1982).

<sup>12</sup> Música 06 – A hora é boa

Segundo Severiano (2013), o ano de 1932 foi marcante pelo primeiro sucesso no carnaval, mas também por uma mudança de sonoridade do grupo:

Depois de quase dois anos, período em que atuou em rádio e shows, o Bando da Lua voltou ao disco em dezembro de 1932, contratado pela Odeon. Na ocasião, já firmara um estilo, suave e intimista, inspirado nos Mills Brothers, um trio americano muito apreciado por Aloísio, Hélio e Ivo, os harmonizadores do conjunto (SEVERIANO, 2013, p. 259).

Desta citação de Jairo Severiano, destacam-se duas afirmações. A primeira é citar que neste primeiro momento do arranjo vocal na música popular, três integrantes do conjunto eram “harmonizadores”<sup>13</sup>. A maneira como era feita a harmonização nos leva ao segundo ponto a destacar, a referência aos Mills Brothers. Este quarteto vocal americano (e não um trio, como escreveu Severiano) surgiu em meados dos anos 1920 se apresentando em shows de variedades em Piqua, no estado de Ohio, cidade natal dos quatro irmãos: John C. Jr. (voz do baixo e guitarrista), Herbert (tenor), Harry Flood (barítono), e Donald (tenor solo). A primeira gravação do grupo, *Tiger Rag*, foi feita em 1931 para a Brunswick Records, a mesma gravadora das primeiras gravações do Bando da Lua. *Tiger Rag* alcançou um estrondoso sucesso, alcançando uma vendagem de mais de um milhão de cópias. Premiado com disco de ouro pela RIAA<sup>14</sup>, o grupo se mudou para Nova York ainda no início dos anos 30 e foi convidado a liderar um programa de rádio em cadeia nacional. Além de lançarem várias outras gravações de sucesso, apareceram em diversos filmes nos anos 30, tais como *The Big Broadcast* (Ondas Musicais), lançado em 1930, *Operator 13* (de 1934), *Twenty Million Sweethearts* e *Brodway Gondolier*, lançados em 1935. (WARNER, 2006)

Oliveira (1986) relata que, no início dos anos 30, “a grande maioria de músicas que se ouvia pelo rádio era importada, principalmente dos Estados Unidos” (OLIVEIRA, 1986, p. 36) e que o cinema exercia um grande fascínio.

Em 1930, a Paramount lançou *The Big Broadcast of 1930*, com Bing Crosby, Cab Calloway e os Mills Brothers, cantando respectivamente *Please, Minnie the Moocher* e *Tiger Rag*. Bing Crosby passou a ser meu ídolo no cinema e na música. (OLIVEIRA, 1982, p. 38).

### 1.2.1 A PROFISSIONALIZAÇÃO

A partir de 1932, o caminho do Bando da Lua foi a profissionalização, uma intensa agenda de shows e programas de rádio, contratos com gravadoras e muitos convites

<sup>13</sup> Como veremos adiante, em grupos como Os Cariocas e MPB4, o arranjo vocal e a direção musical do grupo normalmente ficavam a cargo de um dos integrantes.

<sup>14</sup> RIAA: Recording Industry America Association

para shows fora do Rio de Janeiro. Além das temporadas nas casas de shows e Cassinos do Rio de Janeiro, o Bando da Lua fez seis temporadas (1934-1939) de shows em Buenos Aires, considerada a cidade mais europeia das Américas.

Os primeiros anos da década de 30 ficariam marcados ainda pelo início de um processo de conscientização profissional dos compositores. Os dirigentes de gravadoras e das emissoras de rádio, assim como os proprietários das editoras musicais que começavam a se multiplicar, abriram seus negócios sabendo que estes eram capazes de render ganhos incalculáveis. Alguns cantores também percebiam que o ofício escolhido poderia proporcionar recursos suficientes para sua sobrevivência (CABRAL, 1996, p. 30).

Pelo relato de Oliveira (1982), o Bando da Lua tornou-se um ofício lucrativo, muito além de “proporcionar recursos suficientes para sua sobrevivência”. Alguns detalhes da autogestão do grupo são únicos. Não foi encontrado esse nível de produção em nenhum outro grupo vocal brasileiro analisado nesta tese e, falando como diretor musical e arranjador de vários grupos, é uma estrutura de produção impensável nos dias de hoje. Oliveira (1982) detalha a organização do Bando da Lua em meados da década de 30:

- aplicavam parte do dinheiro no próprio grupo;
- tinham uma “sede”, uma sala para ensaios, reuniões com os compositores e guardar o acervo (instrumentos, guarda-roupas, fotografias, discos, contratos, etc.);
- divisão de tarefas entre os integrantes; e
- possuíam equipamento de som para show.

Coerente com a moda da época e com a profissionalização do grupo, Aloysio de Oliveira afirma:

Chegamos a ter três jogos de violões iguais, feitos especialmente para nós. Um era completamente branco, para usar com a casaca e o smoking, outro preto, para usar com uniformes claros. O terceiro era um jogo especial para gravação, com melhor qualidade de som. Todos tinham uma lua gravada na parte frontal. (OLIVEIRA, 1982, p. 40).

Ainda sobre a divisão de tarefas, Oliveira (1982) traz um detalhamento:

Cada membro do grupo tratava de um setor. O Stênio, que gostava de se vestir bem, era o encarregado do guarda-roupa. O Hélio tomava conta dos violões, sua manutenção e cordas. O Ivo, com mais jeito de fazer as contas, tratava da parte financeira, dos contratos e toda a parte burocrática. O Vadeco, que já trabalhava no O Globo, organizava a parte publicitária e a correspondência com os fãs. Eu tratava da parte musical: escolhia o repertório e recebia os compositores, preparava os ensaios e arranjos (nos quais valia também a cooperação dos outros). (OLIVEIRA, 1982, p. 41).

Essa organização aliada a um amadurecimento musical do grupo e à demanda de trabalho no auge da primeira Época de Ouro da música popular, fez do Bando da Lua (Figura 2) o grupo musical mais importante dos anos 30 (SEVERIANO, 2013; OLIVEIRA, 1986). O contato direto com os grandes compositores da época como Noel Rosa, Assis Valente, Ary Barroso, Braguinha, Custódio Mesquita, Lamartine Babo, Dorival Caymmi e outros, fazia com que o Bando da Lua lançasse várias composições inéditas, da mesma maneira que os grandes intérpretes o faziam (Carmen Miranda, Orlando Silva, Francisco Alves, Mário Reis, etc.). Severiano (2013) considera que entre 1934 e 1939, o conjunto viveu sua melhor fase lançando vários sucessos pela gravadora Victor, entre eles: *Lalá* de João de Barro (Braguinha) e Alberto Ribeiro (1935), *Maria Boa* de Assis Valente (1936), *Não resta a menor dívida* de Noel Rosa e Hervê Cordovil (1936), *Olha a Lua* de Ary Barroso (1937), *Chiribiribi quá-quá* de Ary Barroso e Nássara (1937). “Ainda nesse período, além da presença constante em programas radiofônicos, participou dos filmes *Alô, alô Brasil*, *Estudantes*, *Alô, alô Carnaval* e *Banana da Terra*” (SEVERIANO, 2013, p. 259).



Figura 2. Bando da Lua em 1934

Em 1939, o Bando da Lua foi para Nova York para acompanhar Carmen Miranda. Com a saída de um dos integrantes (Armando Osório), Carmen Miranda convidou Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, para reforçar o grupo. Garoto, na época com 24 anos, já era

considerado um instrumentista virtuoso. A passagem de Garoto pelo Bando da Lua nos Estados Unidos merece um destaque:

Enquanto Carmen atraía para si um público maciço, ávido de saber ‘o que é que a baiana tem’, uma outra plateia, composta pelos grandes nomes do *jazz* e seus adeptos, é atraída aos shows, maravilhada pela arte de um músico moderno e virtuoso, que chegara de terras distantes. Ele não acompanha simplesmente Carmen Miranda. A ele se destinam as introduções e solos das músicas que ele interpreta ao som do violão tenor, com verdadeiro entusiasmo. [...] Duke Ellington e Art Tatum são nomes que figuram nesta plateia. (ANTONIO; PEREIRA, 1982. p. 33).

De outubro de 1939 até outubro de 1940, Garoto, Carmen Miranda e o Bando da Lua tiveram uma intensa agenda de shows em cidades como Chicago, Detroit, Nova York, Washington, São Francisco e Toronto. No filme *Down Argentine Way*<sup>15</sup>, Bando da Lua e Garoto aparecem acompanhando Carmen Miranda em quatro canções. Em março de 1940, se apresentaram na Casa Branca para o presidente Franklin Roosevelt na comemoração do sétimo ano na presidência dos Estados Unidos. Em outubro do mesmo ano, todos retornaram ao Brasil.

Numa breve visita ao Brasil, gravaram *Samba da minha terra* de Dorival Caymmi em 1940. O grupo retornou no mesmo ano aos Estados Unidos (sem a presença de Garoto) para participar de outros filmes e shows ao lado de Carmen Miranda.

Na década de 40, o grupo teve várias modificações no seu elenco, sempre com Aloysio de Oliveira, que naquela época já assinava a direção do grupo. O grupo interrompe as atividades em 1944. No final da década de 40, a convite de Carmen Miranda, o Bando da Lua se reuniu novamente e passou a ter a formação de um quarteto vocal: Aloysio de Oliveira, José Soares (Russinho), Harry de Almeida e Aluizio Ferreira (Lulu), sendo estes três últimos músicos vindos do grupo Anjos do Inferno. Com essa última formação, além dos shows acompanhando Carmen Miranda, o quarteto realizou vários shows e gravações. Aloysio de Oliveira relata que:

---

<sup>15</sup> Filmado em 1940, estreou no Brasil com o nome de *Serenata Tropical*.

O Bando da Lua preparou-se para atuações isoladas (nas pausas dos compromissos da Cármen), com assistência de Nick Castle<sup>16</sup> e Bill Hitchcock. Além de números típicos brasileiros como *Aquarela do Brasil*, *Na Baixa do Sapateiro* e outros sambas populares nos Estados Unidos, reiniciei meu passatempo de escrever versões de músicas americanas. *In the mood* (Edmundo), *The Old Piano Roll Blues*, *Rag Mop Samba*, *Bibidi-Babidi-Boo*, *Sunny of the Street* e muitas outras. Todas adaptadas ao nosso ritmo de samba. Gravamos várias delas para a Decca Records e um desses discos chegou a merecer, na revista especializada *Down Beat*, o destaque do disco do mês. (OLIVEIRA, 1982, p. 139).

Com esta citação e outros relatos feitos na autobiografia de Aloysio de Oliveira, constata-se que o Bando da Lua trabalhou intensamente nesse período e num alto nível de produção artística. O autor ainda cita importantes gravações com Bing Crosby, um dos cantores mais famosos da época, bem como *tournées* de shows do Bando da Lua pela Califórnia. Com o sucesso de Carmen Miranda no cinema, convites para longas temporadas de shows em todo o mundo foram acontecendo e o Bando da Lua acompanhou a cantora até a última apresentação antes do seu falecimento em 1955.

Aloysio de Oliveira retornou ao Brasil em 1956 e teve um papel de destaque na Bossa Nova. Na direção da gravadora Odeon, lançou o LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto. Algumas canções feitas em parceria com Tom Jobim tais como *Dindi*, *Inútil Paisagem*, *Demais* e *Só tinha de ser com você* tornaram-se muito conhecidas após as gravações de intérpretes como Maysa, João Gilberto, Os Cariocas, Elis Regina, Sarah Vaughan e Frank Sinatra. Em 1963, fundou o selo Elenco, pelo qual lançou uma série de novos talentos tais como Edu Lobo, Quarteto em Cy e MPB4. Quer seja compondo, cantando, na produção de discos ou na direção de shows da MPB, Aloysio de Oliveira conviveu e trabalhou com os três momentos da música popular ressaltados nesse capítulo e, mais especificamente na música vocal, vivenciou as mudanças de sonoridade apresentada pelos novos grupos.

### 1.3 OUTROS GRUPOS VOCAIS DOS ANOS 40

Na década de 40, outros cinco grupos vocais viveram o auge das suas carreiras. Com trajetórias artísticas similares ao Bando da Lua, todos esses grupos tiveram marchinhas de carnaval e sambas de sucesso nos carnavais dos anos 40, firmaram contratos com as rádios e tiveram uma intensa agenda de shows nessa década. Branco (2012) fez um levantamento histórico na sua tese e afirma que o período compreendido entre 1934 e 1950 trata-se da “Era

---

<sup>16</sup> Segundo Oliveira (1982), “um famoso coreógrafo dos filmes da Metro” (Metro Goldwyn Mayer – MGM).



de Ouro dos Grupos Vocais”. A partir da análise de fichas dos artistas da Delegacia de Costumes e Diversões do Rio de Janeiro, com documentos de 1937 a 1958, o pesquisador organizou dados dos contratos dos artistas com rádios, gravadoras, cassinos e outras casas de espetáculo. A partir de tabelas, chegou a conclusão de que os grupos vocais estavam entre os artistas mais bem pagos do Brasil.

Isso mesmo. Através desses documentos realmente ficou possível afirmar que os cantores e instrumentistas dos grupos vocais que atuavam no Rio de Janeiro na primeira metade da década de 1940, pelo menos, foram, entre todos os artistas, os músicos mais valorizados, tanto pelas rádios, como pelas gravadoras de discos e pelos cassinos, que representavam no momento, os principais palcos do que chamaríamos de show business da época, na capital da República. Na comparação de seus contratos, vemos valores que “desbancam” os “grandes cartazes”, como se dizia na época. “Estrelas”, como Silvío Caldas e Araci de Almeida, recebiam menos em seus contratos do que qualquer um dos cantores de um grupos vocais mais famosos, e dos quais ninguém mais tem de cabeça os nomes. (BRANCO, 2012, p. 2, grifos do autor).

### 1.3.1 ANJOS DO INFERNO

Os Anjos do Inferno surgiram em 1934 e foi de 1940 até 1946 que o grupo obteve seus maiores êxitos. Nesse período, sua formação era Léo Vilar (cantor solista), Roberto Medeiros, o Paciência, e Valter Pinheiro (violão tenor), Aloísio Ferreira (violão tenor), Hélio Verri (pandeiro) e Harry Vasco de Almeida (*pistom nasal*<sup>17</sup>). O primeiro sucesso do grupo foi o samba *Bahia, oi...Bahia* de Vicente Paiva e Augusto Mesquita, lançado em fevereiro de 1940. A partir desse ano, o grupo lançou vários sambas e marchinhas dos principais compositores daquela época tais como Assis Valente (*Brasil Pandeiro*), Ary Barroso (*Cinco horas da manhã, Aquarela do Brasil e Na baixa do sapateiro*), Geraldo Pereira (*Bolinha de Papel*) e Dorival Caymmi (*Você já foi à Bahia?, Requebre que eu dou um doce, Vatapá, Rosa Morena e Doralice*). Os Anjos do inferno tinham como destaques o solista e líder do grupo Léo Vilar (que atuava nas rádios cariocas desde o início dos anos 30) e o *pistom nasal* feito pelo cantor Harry Vasco de Almeida. O Bando da Lua já tinha gravado canções usando esse efeito, mas nos Anjos do Inferno esse som se tornou uma das características principais.

A gravação de *Na baixa do sapateiro*<sup>19</sup> traz uma demonstração do uso do *pistom nasal*. Essa faixa também representa uma diferença de repertório se comparada com o Bando da Lua: um samba lento, mais cadenciado. No repertório dos Anjos do Inferno, encontram-se

<sup>17</sup> Severiano (2011) denomina como “pistom nasal” a imitação de trompete feita com a voz por Harry Vasco de Almeida. É uma sonoridade que já havia sido usada pelo Mills Brothers, pelo Bando da Lua e que é utilizada atualmente por grupos que imitam instrumentos com a voz, por exemplo, Banda de Boca (Salvador - Bahia).

<sup>19</sup> Música 07 - *Na baixa do sapateiro*

tanto sambas e marchinhas de carnaval (*Helena, Helena*, de Antônio Almeida e Constantino Silva; *Nega do cabelo duro*, de Rubens Soares e Davi Nasser; *Cordão dos puxa-sacos*, de Roberto Martins e E. Frazão) quanto sambas mais lentos e até a valsinha *Serenô* de Antônio Almeida.

Em fevereiro de 47 os Anjos do Inferno faziam sua estréia no *night-club* “El Pateo” – o maior centro noturno da América Latina – na capital mexicana. Haviam sido contratados por 6 semanas e ali ficaram por 4 anos. (...) Em 1951 os Anjos do Inferno retornaram ao Brasil contratados para o aniversário da Rádio Jornal do Comércio do Recife. Voltaram depois para a Tupi, fizeram uma temporada na Monte Carlo e atuaram, mais tarde, na Rádio Excelsior e na *boite* Oasis de São Paulo. (VASCONCELOS, 1966, p. 283).

Durante a longa temporada mexicana, além dos compromissos musicais, o grupo participou de onze filmes, entre eles: *Pecadora*, *Perdida*, *Senhora Tentação* e *Aventura* (VASCONCELOS, 1966). Na década de 50, os Anjos do Inferno tiveram várias alterações na sua formação, mantendo sempre Léo Vilar como diretor musical e solista. Mesmo com uma agenda profissional menos intensa, há registros de gravações até 1957.

Em 1953 fizeram uma temporada na Rádio Nacional. Os problemas financeiros (as excursões, principal fonte de renda do conjunto, ficaram prejudicadas pela ascensão dos preços das passagens de avião) agravaram-se, obrigando Leo à decisão extrema: dissolver o grupo. Desaparecia, assim, um conjunto que permaneceria insuperável na música popular brasileira: não certamente em vocalização, mas em ritmo, um ritmo realmente *infern*al, e naquela coisa imponderável chamada *bossa* – que estava na voz de Leo, no pistão-nasal (que às vezes se transmutava em guitarra havaiana...) de Harry, no bom humor coletivo, na alta-qualidade dos instrumentistas. (VASCONCELOS, 1966, p. 283).

### 1.3.2 QUATRO ASES E UM CORINGA

Formado inicialmente por cinco cearenses que estudavam no Rio de Janeiro, o grupo Quatro Ases e um Coringa se destacava tanto na interpretação de sambas e marchinhas de carnaval quanto nas canções com ritmos nordestinos. Foram os primeiros intérpretes de várias músicas de Luís Gonzaga, entre elas o *Baião*, de Luís Gonzaga e Humberto Teixeira. Sobre essa participação de cantores nordestinos nos grupos vocais, Severiano (2013) traz uma observação:

O Bando da Lua começou com três cearenses (os irmãos Osório), os Quatro Ases e um Curinga, com cinco, sendo três deles irmãos (os Pontes Medeiros). Um pouco mais adiante, os Vocalistas Tropicais também contariam com cinco cearenses na sua formação. Vê-se assim que nos anos 30 e 40 o Ceará forneceu muita gente boa para os conjuntos vocais. O fato não chegou a ser surpreendente, pois, num período anterior, haviam feito sucesso no sul os conjuntos Turunas Pernambucanos e Turunas da Mauricéia, integrados também por nordestinos, na maioria pernambucanos. (SEVERIANO, 2013, p. 261).

Os primeiros sucessos dos Quatro Ases e um Coringa aconteceram no Nordeste: *Eu vi um leão*<sup>20</sup> (de Lauro Maia) e *No Ceará é assim*<sup>21</sup> (de Carlos Barroso). Ao escutar essas gravações, temos uma amostra das raízes do grupo na interpretação da letra e no ritmo dessas canções. Vasconcelos (1966) faz apenas uma citação no seu extenso *Panorama da Música Popular Brasileira*:

Esplêndido conjunto vocal (e instrumental) que, durante algum tempo, rivalizou com os Anjos do Inferno. Fez memoráveis gravações na Odeon. Era integrado pelos irmãos Permínio (“crooner” e dirigente do conjunto), José (violão) e Avenor (violão), além de Pijuca (violão) e André Vieira (pandeiro – o “coringa”). Gravaram composições de Ary Barroso, Assis Valente, Lauro Maia, Carlos Barroso, etc. (VASCONCELOS, 1966, p. 290).

Confirmando a formação do grupo, Severiano (2013) complementa:

Em toda sua fase áurea o conjunto manteve 80% dessa constituição, mudando apenas o pandeirista. Daí sua extraordinária homogeneidade, que, somada à adequação dos arranjos e ao ecletismo das interpretações – “cariocas”, geralmente, mas “nordestinas” autênticas quando necessárias – foram sempre o ponto alto dos Quatro Ases e um Coringa. (SEVERIANO, 2013, p. 262).

Com a discografia do grupo publicada no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (2019) e com as citações das gravações em Severiano (2013), identificamos não só esse ecletismo nas canções cariocas e nordestinas mas também uma variação dentro da música nordestina: baião, xote, rancheira e embolada. “Em cerca de vinte anos de carreira, o grupo gravou 100 discos em 78 rpm, sendo 65 na Odeon, 33 na Victor e dois na Marajoara.” (ALBIN, 2019).

---

<sup>20</sup> Música 08 - *Eu vi um leão*

<sup>21</sup> Música 09 - *No Ceará é assim*

### 1.3.3 GRUPO X, NAMORADOS DA LUA E VOCALISTAS TROPICAIS

Os grupos Grupo X, Namorados da Lua e Vocalistas Tropicais foram importantes para consolidar uma sonoridade característica dos grupos vocais dos anos 1930 e 1940, e tiveram carreiras artísticas mais curtas e menos expressivas do que os grupos já citados.

Segundo Severiano (2013), o Grupo X foi “criado à imagem e semelhança do Bando da Lua”, existiu no período de 1935 a 1942 em São Paulo, gravou doze discos pela gravadora Columbia e atuou em rádios e shows. O Dicionário Cravo Albin relata que o grupo lançou um total de quinze discos (trinta músicas) e que, em 1936, o Grupo X se apresentou no Cassino da Urca, no Rio de Janeiro.

O grupo tinha admiradores como Adoniran Barbosa, que sempre aparecia nos ensaios, e o compositor Denis Brema, que em entrevista declarou: "o Grupo X tinha um cartaz expressivo, que fazia páreo ao Bando da Lua. Foi através do Grupo X que prossegui minha carreira, gravando com ele 'Brazilian clipper', 'Se não fosse a censura' e 'Modelo de beleza'. (ALBIN, 2019).

O Grupo X era composto por Orlando Romano (cantor solista e tamborim), Mário Romano, Alberto Cabral e Frederico Menzel (violões), Amílcar de Conte (violão tenor) e Heitor Rabelo (pandeiro). Em 1940 tornou-se um quinteto com Orlando Romano, Mário, Amílcar, Arará Patúsca (violão) e Orlando Medeiros (pandeiro).

Os Namorados da Lua tiveram uma carreira curta, de 1942 a 1947, mas merecem dois destaques. O primeiro trata-se do arranjo vocal. Numa audição de *De conversa em conversa*<sup>22</sup> (de Lúcio Alves e Haroldo Barbosa), nota-se o uso frequente de uma harmonização vocal a quatro vozes e, em alguns momentos, a cinco vozes. Os grupos citados até agora usavam principalmente harmonizações a três vozes.

O segundo destaque está relacionado à formação do grupo e ao seu idealizador, cantor solista e arranjador Lúcio Alves.

Os Namorados da Lua foram, pode-se dizer, produto exclusivo da dedicação do cantor e violonista Lúcio Alves, que conseguiu reunir entre 1942 e 1947 grupos de rapazes com vocação musical, que ele transformava em conjuntos vocais. [...] Detalhe: Lúcio tinha apenas 15 anos quando criou os Namorados da Lua. (SEVERIANO, 2013, p. 263).

Nestes cinco anos de existência, 14 cantores participaram dos Namorados da Lua, entre eles Russinho, que também fez parte do Bando da Lua, e Miltoninho, que construiu uma sólida carreira como cantor solista a partir da década de 1960. Após a dissolução do grupo,

---

<sup>22</sup> Música 10 - *De conversa em conversa*

Lúcio Alves se dedicou à carreira de cantor solista e se tornou um dos principais intérpretes da Bossa Nova.

Assim como os Quatro Ases e um Coringa, o grupo Vocalistas Tropicais foi criado em Fortaleza no início da década de 40. A formação principal do grupo era Nilo Xavier da Mota (arranjos, violão e vocal), Arlindo Borges (violão) Raimundo Evandro Jataí de Sousa, (arranjos, violão e vocal), Artur de Oliveira (afoxé e vocal) e Danúbio Barbosa Lima (percussão). De 1946 até 1958, o grupo lançou 49 discos pelas gravadoras Odeon, Continental e Copacabana. No repertório do grupo, além dos sambas e marchinhas de carnaval, estão presentes o *foxtrote Papai, mamãe, você e eu* de Paulo Sucupira, o balancio *Tão fácil, tão bom* de Lauro Maia, o maracatu *Maracatuca*, de Geraldo Medeiros e J. Tavares e o baião *Choveu no Ceará* de Catulo de Paula. Em 1955, o grupo fez a primeira gravação do samba *A voz do morro*<sup>23</sup> de Zé Ketti.

Contratado pela Rádio Tupi do Rio e gravando na Odeon, este conjunto cearense alcançou os maiores sucessos com marchinhas carnavalescas, como “Jacarepaguá”, 1949, “Daqui não saio”, 1950, e “Tomara que chova”, 1951, todas de Paquito e Romeu Gentil, sendo a primeira também de Marino Pinto. (SEVERIANO, 2013, p. 264).

#### 1.4 OS CARIOCAS

Ainda na década de 40, surgiu no Rio de Janeiro um grupo que acrescentaria uma nova sonoridade à música vocal: Os Cariocas.

Em plena segunda guerra mundial, década de quarenta, as rádios levavam jornalismo, notícias do *front* e entretenimento a todo o Brasil. A cultura dos Estados Unidos da América (EUA) invadia o mundo com o cinema e a música, principalmente. Cantores como Bing Crosby, orquestras como a de Glenn Miller e Tommy Dorsey, conquistavam fãs pelo Brasil e sugeriam à musicalidade do brasileiro, harmonias curiosas para o gosto popular. Pied Pipers, Modernaires, The Pastels, grupos vocais americanos, eram ouvidos por **Ismael Netto** e seus colegas de bairro, que predileção construíam por aquela forma de cantar em grupo. O sucesso de grupos brasileiros como o Bando da Lua com Carmen Miranda, Anjos do Inferno, Quatro Ases e um Coringa, apesar de estilos diferentes ao do que **Ismael** e seus colegas faziam, indicavam caminhada possível ao profissionalismo. (TEIXEIRA, 2007, p. 12, grifos no original)<sup>24</sup>.

Desta primeira citação da dissertação de Teixeira, destacamos duas afirmações. A primeira refere-se à constatação do sucesso dos grupos vocais brasileiros dos anos 30 e 40,

<sup>23</sup> Música 11 - *A voz do morro*

<sup>24</sup> A dissertação de Neil Carlos Teixeira (2007) é uma referência bibliográfica importante para o nosso trabalho pois o próprio autor fez parte do grupo e teve a oportunidade de fazer entrevistas com os primeiros integrantes.

que serviam de inspiração para a formação de novos grupos. A segunda diz respeito à referência musical que agregava os cantores daquele grupo ainda em formação. Nos primeiros anos do Bando da Lua, no início da década de 30, as referências eram as marchinhas, os sambas carnavalescos e o Bando de Tangará. A influência de grupos vocais americanos como os Mills Brothers só se estabeleceu após as primeiras gravações. Cerca de dez anos depois, o grupo capitaneado por Ismael Netto se reunia para cantar as músicas e os arranjos vocais dos grupos americanos ligados às orquestras de jazz, no auge da *Swing Era*<sup>25</sup>. Essa mudança de referência representou uma mudança de sonoridade nos arranjos vocais logo no início da carreira do grupo.

O número de integrantes do conjunto oscilava, o amadorismo trazia e levava colegas... Os Cariocas, nessa fase amadora, contou até com sete integrantes, sempre com **Severino, Ismael e Waldir**. Os vocais ainda seguiam os moldes dos Namorados da Lua, Quatro Ases e um Coringa até que **Ismael** sugeriu a mudança principal: a melodia estaria com ele e em falsete<sup>26</sup>; o estilo do grupo começava a se moldar. (TEIXEIRA, 2007, p. 13, grifos no original).

A proposta musical de Ismael Netto está conectada com algumas das referências musicais que ele, com o grupo ainda em formação, procurava “tirar de ouvido” e cantar o arranjo. Tanto o grupo Pied Pipers quanto o grupo The Modernaires tinham uma voz feminina que fazia a melodia principal. A partir da melodia principal e mais aguda, se fazia a harmonização vocal com mais três (Pied Pipers, como exemplo *Once in a while*<sup>27</sup>) ou quatro vozes masculinas (Modernaires). Em 1941, o The Modernaires realizou um show com a orquestra de Glenn Miller<sup>28</sup>. Logo na primeira música do show, é fácil reconhecer não só a voz feminina em solo na melodia principal mas também o diálogo com as vozes masculinas fazendo a harmonização. No momento em que as vozes masculinas harmonizam, um dos cantores está fazendo a melodia principal em falsete, característica que se tornou muito marcante nos arranjos dos Os Cariocas.

Numa das primeiras apresentações em programas de rádio, Os Cariocas interpretaram a canção *If you please me*<sup>29</sup> e foi com uma canção americana que surgiu a primeira oportunidade de emprego na Rádio Nacional.

<sup>25</sup> Período de 1928 até 1945, quando o jazz tocado pelas *big bands* americanas teve uma exposição mundial (COOKE, 1998).

<sup>26</sup> Falsete: registro agudo produzido pela maioria dos cantores masculinos adultos através de uma técnica ligeiramente artificial, na qual as cordas vocais vibram num comprimento menor do que o comum. (SADIE, 1994, p. 310)

<sup>27</sup> Música 41 - *Once in a while*

<sup>28</sup> Música 42 - *Glenn Miller Plays ... The Modernaires Sing*

<sup>29</sup> Teixeira (2007) cita esta canção a partir das entrevistas realizadas para a dissertação, mas não encontramos os autores.

O grande dia chegou, teste na Rádio Nacional. A sabatina seria gravar a canção americana *Rum and Coca-Cola* (CD anexo – faixa 8), na década de trinta interpretada pelo trio vocal feminino Andrew Sisters, grupo vocal formado por três irmãs de Minnesota – EUA(...) Um telefonema, a aprovação e o convite feito para integrar um quadro onde atuavam os maiores artistas da época. Mudanças? Sim, a diversão virava profissão. Aos três dias de fevereiro de 1946 estreavam na Rádio Nacional (Rádio) os garotos da Tijuca que há quatro anos brincavam de cantar em harmonia e com salário de Cr\$5.000,00 – cinco mil cruzeiros (TEIXEIRA, 2007, p. 14).

Os Cariocas trabalharam durante dez anos na Rádio Nacional, mantendo a mesma formação: Ismael Netto (1ª voz e arranjos vocais), Severino Filho (2ª voz), Badeco (3ª voz), Quartera (Jorge Quartarone – 4ª voz) e Waldir Viviani (5ª voz e solos vocais). Todos tinham entre 18 e 22 anos quando o grupo foi contratado pela Rádio Nacional. Os Cariocas participavam de vários programas cantando, em sua grande maioria, músicas brasileiras. Isso representa um paradoxo ao início da carreira do grupo e ao teste para ingressar como músicos contratados da Rádio Nacional, quando esses músicos só cantavam música americana. Um dos grandes sucessos de 1946 foi *Baião*, de Luis Gonzaga e Humberto Teixeira, que dá início a um novo ciclo de canções nordestinas nas rádios brasileiras. Fazia parte do trabalho d’Os Cariocas interpretar estilos que faziam sucesso com novos arranjos.

Como resultado do trabalho do grupo num dos maiores veículos de comunicação da época, os convites para shows e gravações de discos começaram a acontecer. Em 1948, Os Cariocas lançaram seu primeiro disco pela gravadora Continental. Por uma imposição da gravadora, as músicas teriam que ser brasileiras.

Para a primeira gravação, Os Cariocas tiveram luxuoso acompanhamento de músicos como José Menezes de França, o Zé Menezes, ao violão, autor da melodia do lado B, Pedroca no Pistão, Centopéia ao piano e Pedro Vidal Ramos, o Vidal, dedilhando o contrabaixo; o primeiro e o último, músicos do sexteto de Radamés Gnattali. Este 78 rotações de 1948 trazia no lado A, *Adeus América* (Haroldo Barbosa e Geraldo Jacques) e no lado B, *Nova ilusão* (Zé Menezes e Luis Bitencourt). O lado A deste primeiro 78 gravado pelo conjunto revela em sua poesia, na letra de Geraldo Jacques, nacionalismo musical, com exaltação ao samba, curiosamente destoando completamente da função inicial do conjunto na Nacional: intérpretes da música americana. (TEIXEIRA, 2007, p. 17)

Em 1949, Os Cariocas lançaram quatro discos de 78rpm (duas faixas em cada disco) com um repertório de música brasileira e com uma grande variedade de estilos. Gravaram marchinhas, sambas e baiões. Com o sucesso da Rádio Nacional, os convites para shows no Rio de Janeiro e em outras cidades se intensificaram a ponto da Rádio ter um departamento responsável pela negociação e liberação dos seus artistas para outras atividades não ligadas à programação.

Em 1951, a gravadora Capitol lançou o primeiro LP (*long play*) no Brasil, com vários de seus artistas: *Carnaval*. Os Cariocas se fizeram presente cantando *Meu amor maior*. Além de outros dois discos contendo sambas e baiões, Ismael Netto estreou suas composições em 1952, gravando *Está fazendo um ano* e *Me dá me dá*.

O sucesso do grupo pode ser dimensionado pelo aumento de salário. No ano de estreia (1946), o grupo ganhava Cr\$5.000 e, em 1952, Cr\$25.000. Descontada a inflação nesse período (de 1946 até 1952), o salário do grupo teve um aumento real de 250%. Além da mudança salarial, cabe ressaltar a mudança na produção musical. Conforme vimos, Os Cariocas eram um grupo que transcrevia os arranjos: tinha a habilidade de “tirar de ouvido” e cantar as canções e os arranjos de grupos vocais americanos. Ao entrar na Rádio Nacional, havia maior demanda de trabalho com músicas brasileiras que precisavam de um arranjo vocal e instrumental para serem apresentadas. Por exigência das gravadoras, coerente com o que o público escutava nas rádios, todos os discos lançados eram de música brasileira, que também necessitavam de um arranjo vocal. Da experiência com as transcrições do início da carreira, vinha a influência dos arranjos vocais de grupos americanos e essa sonoridade híbrida dos arranjos vocais era então aplicada também nas composições de Ismael Netto, o cantor, arranjador e compositor que seis anos antes conduzia o grupo para cantar principalmente a música americana.

A biografia escrita no site oficial do grupo traz informações relevantes sobre esse momento do grupo:

Ismael Netto passa a compor. Era a vez do estilo musical tipicamente brasileiro, Samba Canção. (...) O outro irmão, Severino Filho, vai estudar com Hans-Joachim Koellreutter e se forma Maestro em 1948. Funda duas orquestras, “Severino Filho, Metais e Vozes”, com repertório jazzístico e “Pan American”, de sambas e frevos atingindo também enorme sucesso. OS CARIOCAS nesse momento contava com sua 2ª formação de 5 vozes sendo 1ª voz e violão, Ismael Netto, 2ª voz e tan tan, Severino Filho, 3ª voz e violão tenor, Badeco, 4ª voz, prato e caixa, Quartera e 5ª voz e solista, Waldyr Viviane. ([www.oscariocas.com.br](http://www.oscariocas.com.br))

Quanto à formação instrumental, segundo Teixeira (2007), nos programas da Rádio Nacional e nas gravações dos primeiros discos, Os Cariocas (Figura 3) atuavam exclusivamente como grupo vocal. Para atender à agenda de shows, um acompanhamento instrumental feito pelos cantores do grupo se fez necessário. Era também uma diferença desse grupo para os grupos vocais predecessores, onde o vocal e o instrumental eram produzidos pelo grupo desde as primeiras gravações e participações em programas de rádio.



O acompanhamento geralmente sob responsabilidade da orquestra da Rádio, seguia a harmonia do grupo e às vezes utilizava idéias instrumentais do próprio **Ismael**, que mesmo sem conhecer a comunicação musical por partituras recebia o voto de confiança de Radamés, Lírio Panicall, Leo Peracchi, para passar idéias sobre a concepção da orquestra. **Ismael** teve breve estudo de violão, as dissonâncias, que habitavam as suas grades vocais, pouco entravam em seus acordes violonísticos. (TEIXEIRA, 2007, p. 46, grifos no original).

Em 1953, Ismael Netto conheceu Antonio Maria, com quem compôs várias canções: *Canção da volta*, *Madrugada 3 e 5*, *Disse o que eu queria*, *Podem falar*, *Cartas*, *Sei perder*, *O Rio amanhecendo*, *Carioca 1954*. A mais conhecida, *Valsa de uma cidade*, tornou-se um dos hinos da cidade do Rio de Janeiro.



Figura 3. Os Cariocas, década de 50

#### 1.4.1 OS CARIOCAS E A BOSSA NOVA

Em 1954 Os Cariocas gravam a Sinfonia do Rio de Janeiro, de Antonio Carlos Jobim e Billy Blanco, estreitando os laços musicais do grupo com o principal compositor da Bossa Nova.

Em conversas com seu irmão **Severino**, (Ismael) comentava sobre o fato de a música brasileira estar se tornando cada vez mais propícia à vocalização. Os compositores ousavam nas harmonizações o que dava aos dois, maior liberdade para a distribuição de cinco vozes. **Severino** já iniciara seus estudos com Joaquim Koellreuter e seu primeiro arranjo, para a canção *Tea for two* agradara muito a **Ismael**, ao conjunto e aos maestros e diretores da Rádio. (TEIXEIRA, 2007, p. 22, grifos no original).

De fato, as canções da Bossa Nova, com suas harmonias mais elaboradas, eram

um ótimo ponto de partida para os arranjos vocais de Ismael Netto e Severino Filho. Campos (1993) cita Os Cariocas como precursores da Bossa Nova. Ao lado de cantores como Dick Farney e Lucio Alves, coloca as gravações d’Os Cariocas para *Nova Ilusão* e *Retrato na Parede* como “contribuições no campo da interpretação” do novo estilo que estava para surgir (CAMPOS, 1993. p. 21). Eles já cantavam harmonias similares quando “tiravam de ouvido” os arranjos do Pied Piers e The Modernaires. Já na primeira gravação, em 1948, pode-se identificar uma elaboração harmônica e uma interpretação em *Adeus América* e *Nova Ilusão* que se tornaram marcas registradas do grupo.

Em 1956, Ismael Netto morreu precocemente, com apenas 30 anos. Seu irmão, Severino Filho, assumiu a direção e os arranjos do grupo e Hortênsia Jassè (irmã de Severino e Ismael) assumiu a voz mais aguda que Ismael fazia em falsete. Em 1957, o grupo fez uma justa homenagem: *Os Cariocas a Ismael Netto*, um LP com arranjos vocais e orquestração de Severino Filho para as canções de Ismael Netto.

No início da década de 60, com a saída de Hortênsia, o grupo assumiu a formação de quarteto. Severino Filho assumiu a 1ª voz e o piano, Badeco, violão e voz, Quartera, bateria e voz, Luis Roberto, baixo e voz. Com essa formação, *Os Cariocas* (Figura 4) gravaram seis LPs em cinco anos, marcando de forma definitiva o nome do grupo com a Bossa Nova: *A Bossa dos Cariocas* (1962, Figura 4), *Mais Bossa com Os Cariocas* (1963), *Os Cariocas de Quatrocentas Bossas* (1964), *A Grande Bossa dos Cariocas* (1964), *Arte Vozes* (1966) e *Passaporte* (1966). Um show que merece destaque foi a participação do grupo no show *Encontro*:

Destinada a uma comédia chamada “Blimp”, jamais concluída por Vinicius, “Garota de Ipanema” acabou sendo lançada no show “Encontro”, que estreou em 2 de agosto de 62 e permaneceu 45 dias em cartaz na boate Au Bon Gourmet, em Copacabana. Este espetáculo reuniu pela única vez num palco os três grandes da Bossa Nova – Antônio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto – mais o conjunto Os Cariocas, e lançou, além de “Garota de Ipanema”, “Só danço samba” e “Samba do Avião”. (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 66).



Figura 4. Capa do disco lançado em 1962  
Fonte: website Os Cariocas

Apesar de terem começado a carreira profissional em 1946 na Rádio Nacional, cantando um repertório variado de canções, foi com a formação de quarteto, cantando as canções da Bossa Nova no início da década de sessenta que *Os Cariocas* se tornaram um dos grupos vocais mais conhecidos do Brasil. Após o lançamento de *Passaporte*, o grupo realizou uma série de shows na América Latina e nos Estados Unidos.

Em Nova York, Os Cariocas foram convidados a participar do famoso *To-Night Show*, de Johnny Carson, na NBC, tendo retornado na semana seguinte, tal o sucesso alcançado. Os integrantes do grupo se recordam com orgulho dos entusiásticos aplausos recebidos, após execução do número à capella *O amor em paz* de Tom e Vinícius, dos componentes da famosa orquestra de Skitch Henderson, que estava atuando no programa *talk-show*, pioneiro do gênero. O *To-Night Show* era assistido por trinta e cinco milhões de tele-espectadores, de costa a costa dos Estados Unidos, o que constituía uma fábula para a época. ([www.oscariocas.com.br](http://www.oscariocas.com.br))

Teixeira (2007) ainda relata o lançamento, nos Estados Unidos, do LP *Introducing The Cariocas* produzido pelo maestro Quincy Jones. Era o reconhecimento do trabalho do grupo pelos músicos do jazz que eles tanto admiravam desde o início da carreira.

Em 1946, ano em que Os Cariocas foram contratados pela Rádio Nacional, o então presidente Eurico Gaspar Dutra proibiu os jogos de azar, provocando o fechamento dos Cassinos, campo de trabalho muito relevante para os grupos vocais das décadas de 30 e 40. Alguns grupos como Anjos do Inferno e Quatro Ases e um Coringa foram trabalhar em outros

países da América Latina, por onde ficaram por um longo período. No início da década de 50, as rádio-novelas e a programação esportiva chamavam a maior atenção do público. Ao mesmo tempo, foi inaugurada a TV Tupi no Rio de Janeiro e São Paulo. No final da década de 50, com a consolidação da TV como comunicação de massa, as Rádios já não tinham mais a mesma audiência nem a mesma estrutura de trabalho. Era de se esperar o declínio dos grupos vocais dos anos 30 e 40, muito ligados ao carnaval e aos contratos com as rádios e gravadoras. Ao mesmo tempo, é notório o êxito da carreira do Os Cariocas de 1946 até 1966, mesmo com todas as mudanças no mercado musical brasileiro.

Quando os anos 60 chegaram, a bossa nova brilhava nos Estados Unidos e se espalhava pelo mundo inteiro. Ela chegou num momento dramático para o rádio, que, com a concorrência da televisão, abandonava o estilo antigo de programas ao vivo com elenco de cantores, orquestras, radiadores, etc. Nos estúdios radiofônicos, o disco entrou no lugar da música ao vivo por ser muito mais barato e por preservar a boa qualidade de som. (CABRAL, 1996, p. 106).

Por vários motivos, o grupo se desfez em 1967. Segundo Teixeira (2007), um dos motivos da separação foi a recusa em gravar um disco cantado em inglês para o mercado americano – outro grande paradoxo, se lembrarmos do início da carreira desse grupo.

A convite da Prefeitura do Rio de Janeiro, o grupo se juntou novamente em 1988 para o show *Ela é Carioca*, em campanha contra a emancipação da Barra da Tijuca. Os *Cariocas* estiveram em atividade até 2016, ano do falecimento de Severino Filho. Nesta segunda fase, o grupo passou por várias mudanças, sempre mantendo a formação de quarteto vocal e instrumental da década de 60. A dissertação de Teixeira (2007) traz uma cronologia detalhada até 2006, de onde fizemos alguns destaques (Quadro 1).

Quadro 1. Cronologia – Os Cariocas

Ano	Evento
1990	Disco “Minha Namorada” recebe prêmio Sharp.
1992	Disco “Reconquistar” recebe prêmio Sharp.
1994	Os Cariocas e Tim Maia lançam o CD “Amigo do Rei”
2000	DVD de Os Cariocas gravado no Teatro Guaíra em Curitiba
2001	Os Cariocas cantam em “Apolônio Brasil”, filme de Hugo Carvana
2002	Viagem a Nova York, Washington e Pensilvânia – EUA e Tóquio – Japão
2005	Primeira viagem a Europa. Lugano – Suíça
2006	60 anos do grupo comemorado com festa no Teatro Rival com a participação de grandes nomes da música brasileira.

Fonte: Teixeira (2007)

## 1.5 O MPB4

Se o Bando da Lua pode ser relacionado com a Época de Ouro da música popular e Os Cariocas com a Bossa Nova, é possível afirmar que o início da carreira do MPB4 também se deu num momento muito especial da nossa música popular urbana. Na década de 1960, houve uma superexposição da música popular através dos programas de televisão diários, em horário nobre (*Fino da Bossa*, *Jovem Guarda* e outros) e através dos Festivais de Música<sup>30</sup>.

A concentração de todas as frentes da canção brasileira num único canal de TV de São Paulo (que repassava seus programas em forma de videoteipe para as emissoras de outras capitais) provocou uma efervescência inusitada no panorama musical brasileiro. (...) Ora, de fato foi uma fase muito fértil da canção popular brasileira, mas não se pode negar que a concentração de todos os acontecimentos musicais, pacíficos ou conflituosos, na tela da Record, justifica em boa medida a impressão de que nunca mais tivemos uma produção tão intensa e com tanta qualidade. O que nunca mais tivemos foi um canal de TV (ou uma Rede, de preferência) dedicado a todas as tendências de nossa canção (Tatit, 2004, p. 54).

As entrevistas com os artistas que iniciaram suas carreiras em meados da década de 60 confirmam esse período extremamente fértil. Os Festivais e programas de música propiciaram o aparecimento e a ascensão de uma geração talentosa, que permanece como referência da nossa música popular. Sobressaem-se os compositores/intérpretes Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento; as cantoras Elis Regina, Maria Bethânia, Nana Caymmi e Gal Costa, instrumentistas como Hermeto Paschoal, Egberto Gismonti, César Camargo Mariano e Heraldo Monte, entre muitos outros (SEVERIANO; MELLO, 1998).

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 se formou em função das apresentações 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 militar de 64, o CPC foi extinto e o grupo precisou mudar de nome, além de tirar algumas músicas do repertório que tinham 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 foi para São Paulo nas férias

---

<sup>30</sup> Podemos encontrar informações a este respeito em várias publicações tais como no livro *Noites Tropicais* de Nelson Motta, publicado pela editora Objetiva.

da faculdade<sup>31</sup> e deu início ao que Magro chama de carreira meteórica (TERRA; CALIL, 2014, p. 112). Com a ajuda do produtor e compositor Chico de Assis, conheceram o Quarteto em Cy e fizeram um show de muito sucesso em São Paulo e no Rio de Janeiro. Conheceram Chico Buarque e trabalharam 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 1966, iniciaram a carreira discográfica e mantiveram até a década de 80 a marca de lançar no mínimo um LP por ano.

Em 1967, no Festival da Record, defenderam *Roda Viva*, de Chico Buarque e *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.

Essa demanda de várias produções musicais realizadas pelo MPB4 na década de 60 nos faz refletir sobre a formação do arranizador do grupo. Nascido em 1943 em Itaocara, no estado do Rio de Janeiro, Magro iniciou sua carreira profissional em 1960, como vibrafonista do conjunto de bailes Praia Grande, com o qual atuou durante dois anos. Desde o início da carreira do MPB4, Magro atuava como vocalista, instrumentista e arranizador vocal. A partir do terceiro LP do grupo, passou a assinar também os arranjos instrumentais. Nos comentários deste LP, lançado em 1968, o arranizador 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 com Eumir Deodato; pedaços de harmonia tradicional com o maestro Guerra-Peixe; pedaços de noções de regência com o maestro Isaac Karabtchevsky 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 Lindolpho 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).

---

<sup>31</sup> Em 1965, Magro e Milton estudavam engenharia na Universidade Federal Fluminense (UFF).

Ao falar sobre os arranjos do primeiro disco do grupo, Magro considerava o grupo *Os Cariocas* os grandes ídolos do MPB4, os “gurus” (WAGHABI, 2014, p. 60). O único grupo vocal citado por Magro como uma referência foi *Os Cariocas*.

Paralelamente à sua atuação com o MPB4 (Figura 5), foi responsável também por arranjos e orquestrações para discos de outros artistas, como Chico Buarque (HOLLANDA, 1967), Toquinho & Vinicius e Simone, entre outros<sup>32</sup>.



Figura 5. MPB4 na década de 60  
Fonte: Arquivo Nacional

### 1.5.1 O MPB4 E SEU TEMPO

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 radicalismo. O grupo não aceitava o uso de guitarra elétrica e não se

<sup>32</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 (2019) ou no Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira.

comunicava com os artistas ligados à Jovem Guarda. Numa entrevista a Arrigo Barnabé, Magro Waghabi disse que ao mesmo tempo em que escutava todos os estilos musicais 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 (WAGHABI, 2014, p. 285)<sup>33</sup>. Um dos últimos lançamentos discográficos do grupo é um registro de shows dos anos 70, anunciado da seguinte maneira no site oficial do grupo:

**BOX BARRA PESADA**

(2019) DISCOBERTAS

Uma história em alguns emocionantes capítulos. No auge do regime militar, o MPB4 viu-se patrulhado pela censura e não se calou. Durante alguns anos, os shows do grupo foram suspensos e até proibidos pelos censores. Pela primeira vez, os registros históricos dos espetáculos de 1973 a 1976 que tanto incomodavam – diretamente do acervo do MPB4. (MPB4, 2019).

Essas gravações trazem o registro de dois shows representativos da atuação musical e política do grupo. Na cronologia do site oficial, o ano de 1975 traz a informação do espetáculo *MPB-4 na República do Peru*:

Em 1975, apresentou, no Teatro Fonte da Saudade (RJ), o espetáculo “MPB-4 na República do Peru”. O roteiro, escrito pelos integrantes do grupo, em parceria com Chico Buarque e Antônio Pedro, foi vetado pela Censura após cinco apresentações, gerando um show em forma de recital, contendo apenas o repertório musical. Lançou, ainda nesse ano, o LP “Dez Anos Depois”. O disco, também produzido por Paulinho Tapajós, registrou as canções “De Frente Pro Crime” (João Bosco e Aldir Blanc), (...) “Vera Cruz” (Milton Nascimento e Márcio Borges), além de “Assim Seja, Amém”, uma parceria de Milton com Gonzaguinha. Apresentou-se, também, no Teatro Fonte da Saudade (RJ), com o show “MPB-4 no Safári”, título escolhido para substituir “República de Ugunga”, que havia sido vetado pela Censura. (MPB4, 2019).

Os shows do MPB4 com direção, texto e roteiro foram constantes desde os primeiros anos de trabalho. Já em 1965, com o Quarteto em Cy, o show “No samba que eu vou” teve roteiro assinado por Chico de Assis. Segundo Waghabi (2014), os shows eram produzidos com recursos do grupo e eles contavam com a bilheteria para serem remunerados. Pode-se imaginar o prejuízo financeiro do grupo quando um show era vetado pela censura. Este modelo de trabalho do MPB4, financiando o próprio show para impulsionar a venda de discos e para obter alguma remuneração, se distancia muito do que foi visto com o Bando da Lua e Os Cariocas. Como vimos, Os Cariocas foram contratados pela Rádio Nacional logo no início da carreira, em 1948, e os convites para gravações e shows surgiram a partir do sucesso

---

<sup>33</sup> Trata-se de uma transcrição de uma entrevista para o programa Supertônica, transmitido pela Rádio Cultura FM, em outubro de 2006.



na programação da rádio. Também vimos que o Bando da Lua na década de 30 trabalhou em programas de rádio, fez temporadas nas casas de shows e cassinos do Rio de Janeiro e temporadas de shows na Argentina, atingindo um nível de produção bastante alto comparado aos grupos que se seguiram.

O MPB4 participou de um outro momento da música popular e, mesmo com a falta de convites ou cachês, construiu (e ainda constrói) uma expressiva carreira. No site oficial do grupo, além da extensa carreira discográfica com 36 discos de carreira<sup>34</sup>, chamam a atenção as participações em outros projetos. Desde as participações nos primeiros discos de Chico Buarque na década de 60 até os dias de hoje, são 37 participações em discos de outros artistas ou projetos (songbooks, trilhas sonoras de novelas, etc).

Nos grupos vocais dos anos 30 e 40, havia um predomínio das canções carnavalescas. Nas marchinhas ou sambas estava presente a própria brincadeira do carnaval. Podiam trazer uma crítica bem-humorada aos costumes da época ou um elogio à boemia, tudo em letras e melodias simples para que a música *pegasse*, ou seja, fosse um sucesso com o povo cantando nas ruas. Os Cariocas consolidaram a carreira com o repertório da Bossa Nova e as primeiras gravações já eram muito distantes do repertório carnavalesco. O MPB4 apresentou uma busca de repertório até então inédita e coerente com a história de seus integrantes e do momento político pelo qual eles estavam passando.

De fato, no decorrer da década de 1960, as palavras *música popular brasileira*, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos. E, no quadro do intenso debate ideológico que caracterizou a cultura brasileira daquele período, elas logo serviriam também para delimitar um certo campo interior daquelas músicas. Este campo, embora amplo o suficiente para conter o samba de um Nelson Cavaquinho (que poderia ser considerado mais próximo do folclore) e a bossa nova de Tom Jobim (que se procura aproximar da música erudita), era suficiente estreito para excluir recém-chegados, como a música eletrificada influenciada pelo *rock* anglo-saxão. A expressão *música popular brasileira* cumpria, pois, se é que se pode dizer assim, certa função de “defesa nacional” [...]. Nos anos finais da década, ela se transforma mesmo numa sigla, quase uma identificação político-cultural: MPB. (SANDRONI, 2000. p. 29, grifo do autor).

O início da história do MPB4, que em 1963 ainda se chamava Quarteto CPC, os embates com a censura durante todo o regime militar, a defesa do samba e o distanciamento do rock estabelecem uma sintonia com o texto de Carlos Sandroni. O MPB4 tinha como

---

<sup>34</sup> O site não inclui as coletâneas e foram considerados apenas os discos de carreira.

princípio participar do “intenso debate ideológico” e promover a seu modo a “defesa nacional” através da música.

A concepção de uma “música-popular-brasileira”, marcada ideologicamente e cristalizada na sigla “MPB” liga-se, a meu ver, a um momento histórico da República em que a ideia de “povo brasileiro” – e de um povo, acreditava-se, cada vez mais urbano – esteve no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores. Pense-se, por exemplo, no CPC da UNE, nos artigos da Revista Civilização Brasileira e, sobretudo, no show Opinião, em que Nara Leão, Zé Keti e João do Vale representavam cênica e musicalmente a aliança estudantil-canonesa-operária. (SANDRONI, 2000. p. 29)

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 longa e produtiva carreira.

## CAPÍTULO 2 – REFERENCIAIS TEÓRICOS E TERMOS UTILIZADOS

Antes de analisar os arranjos vocais do *Bando da Lua*, *Os Cariocas* e *MPB4*, é apresentada neste capítulo uma revisão de termos utilizados na pesquisa. Para embasar a análise das técnicas de escrita, foram consultados, em maior parte, os métodos de arranjo instrumental e, em menor parte, as poucas referências bibliográficas ligadas a arranjo vocal.

As influências de outros grupos, vocais ou instrumentais, também são discutidas, tendo como base os textos ligados à intertextualidade.

### 2.1 ARRANJO

O primeiro termo é o assunto principal desta tese: arranjo. O arranjo é o re-trabalhamento de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original. A palavra *arranjo* se aplica a qualquer peça musical que se baseia ou incorpora algum material pré-existente. Desta forma peças litúrgicas baseadas em um *cantus firmus*, variações sobre temas, paródias ou o pastiche, envolvem algum tipo de arranjo. Também é considerado arranjo quando há uma mudança do meio da composição original, uma elaboração ou simplificação, mas que em ambos os casos algum nível de re-composição está normalmente envolvida (BOYD, 2000 *apud* PEREIRA, 2006). Por essa definição presente no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a palavra pode significar resultados musicais muito diferentes, mas o autor relata ser possível distinguir um arranjo puramente prático, no qual há um pequeno ou nenhum envolvimento artístico do arranjador, de um arranjo mais criativo, no qual a composição foi filtrada através da imaginação do arranjador (BOYD, 2000, p. 66).

Outra parte deste verbete trata das motivações do arranjador e traz inúmeros exemplos. Encontramos, por exemplo, referências a compositores do século XIX e XX fazendo arranjos de sua própria obra com interesses econômicos para a simples divulgação. Em outros casos, citando Bach e Mozart, há um interesse de estudo de peças de outros compositores, de adaptá-la aos instrumentos disponíveis e por fazer parte de uma rotina de trabalho. Um arranjador pode também ser motivado a aumentar o repertório de alguns instrumentos para os quais não se encontra um bom número de peças escritas ou oferecer peças de diferentes níveis de dificuldade, com fins didáticos.

Dentro dos diferentes resultados de um arranjo, verificamos uma proximidade com a definição de transcrição. O verbete sobre Transcrição do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* refere-se a esta prática como uma cópia da música normalmente com uma mudança de notação (tablatura para pentagrama por exemplo), de formato, incluindo também um trabalho de editoração (no caso de manuscritos). Ressalta também que quando há uma mudança de meio (por exemplo, de uma partitura de orquestra para uma de piano) tanto transcrição quanto arranjo são termos válidos (Ellingson, 2000).

Encontram-se no *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians* (1999) dois conceitos para a mesma palavra: a definição de arranjo na música erudita é bastante similar à definição do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* e reconhece que os termos transcrição e arranjo são algumas vezes intercambiáveis.

Samuel Adler faz uma separação entre os conceitos de transcrição e arranjo:

Transcrição é a transferência de uma obra previamente composta de um meio musical para outro.

Arranjo envolve em maior grau o processo composicional, pois o material pré-existente pode ser apenas uma melodia – ou mesmo parte de uma – para a qual o arranjador tem que criar uma harmonia, contraponto, e muitas vezes até o ritmo, antes de pensar na orquestração<sup>36</sup> (Adler, 1989. p. 512, *tradução nossa*).<sup>37</sup>

Na música popular e no jazz, o papel do compositor tem sido especificar a melodia e o acompanhamento da maneira mais simples e direta, deixando o arranjador livre no que diz respeito ao meio de execução e orquestração e uma considerável liberdade no que diz respeito aos detalhes rítmicos e harmônicos.

Tratando do arranjo na música popular, o *The New Grove Dictionary of Jazz* define arranjo como um “re-trabalhamento ou re-composição de uma obra musical ou parte dela (tal como a melodia), para um meio ou conjunto diferente do original, também resultando uma versão da peça” (Schüller, 1988. p. 32). Depois de relatar a importância do arranjo na história do jazz, o verbete traz uma consideração que se aproxima muito da prática de arranjadores brasileiros. Segundo Schuller (1988), a questão do arranjo cobre um amplo espectro de opções que vão desde um simples acompanhamento de uma melodia até a mais inventiva re-composição.

<sup>36</sup> Todas as traduções da língua inglesa são *tradução nossa*.

<sup>37</sup> No original: “Transcription is a transference of a previously composed work form one musical medium to another. Arranging involves more of the compositional process, for the previously existing material may be as little as a melody or even a partial melody for witch the arranger must supply a harmony, counterpoint, and sometimes even rhythm before thinking about orchestration”.

Nos trabalhos acadêmicos voltados para o tema arranjo, há uma busca por uma resignificação dessa palavra. Ao olhar para essa prática nos séculos XX e XXI, constata-se uma *ampliação* nas funções do arranjador, principalmente no âmbito da música popular. Um arranjo atualmente pode ser uma peça muito próxima de uma transcrição ou, no outro extremo, uma criação musical indissociável do que se conhece como *original* daquela composição. Portanto, é importante expandir a discussão sobre a função do arranjador na produção musical atual.

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) quanto a tese de Nascimento (2011) trazem panoramas de diferentes produções musicais, discutem a relação entre compositor e arranjador dentro de cada produção e ainda propõem alguns termos. Para Aragão, o arranjo é muitas vezes necessário para que a composição na música popular exista e considera a primeira versão da composição como um *original virtual*. No caso do MPB4, por exemplo, uma fita cassete contendo a gravação da canção feita pelos compositores, com voz e violão, pode ser considerada o *original virtual*. Era a partir desse *original virtual* (que não temos acesso) que se fazia o arranjo e a primeira gravação da música.

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. 18).

De uma maneira similar, Nascimento (2011) chama o *original virtual* de *Enunciado Simples* e propõe uma análise entre um *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).

Pelo histórico dos grupos vocais e pelas gravações indicadas no texto, identificam-se resultados musicais muito diferentes, mas com um caminho de produção musical similar. Na grande maioria das gravações, o contato direto com os compositores e a busca por um repertório próprio fez com que esses grupos produzissem a primeira versão da música. Nas reuniões dos compositores com o Bando da Lua nos anos 1930 ou com o MPB4

nos anos 1960 poderia ser apresentado o *original virtual* ou o *Enunciado Simples*, impossível de ser analisado e comparado com as gravações que esses grupos realizaram. Os processos criativos, a escolha de texturas, da forma e a interpretação aconteciam para gerar o que conhecemos como a gravação original daquela canção. 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).

No Bando da Lua, a busca por uma canção que virasse um sucesso no carnaval fazia parte do trabalho. Para isso, o contato com os compositores e a busca pela música inédita era frequente. No MPB4, a relação de proximidade com os compositores, receber as canções inéditas, era um processo bastante comum para que se pudesse conceber o repertório de um novo LP. A partir dos *originais virtuais*, que podia ser o próprio compositor tocando a música, os arranjadores destes grupos produziam o *Coletivo Autoral*.

Com o grupo Os Cariocas houve duas fases. As gravações de 1948 até 1956 eram, em geral, as primeiras versões gravadas das canções. Na segunda fase, a partir da consolidação da Bossa Nova, Os Cariocas gravaram várias canções que já tinham sido gravadas por outros cantores. Mesmo nesse caso, determinar o *original virtual* para uma gravação é uma missão quase impossível, mas com certeza uma análise aprofundada do arranjo em si trará informação relevantes sobre o processo criativo do arranjador.

## 2.2 TEXTURA

A Textura é “um termo usado quando nos referimos aos aspectos sonoros da estrutura musical” (BOYD, 2000, p. 322)<sup>38</sup>. Entender a textura é, para esta tese, compreender como as vozes se apresentam nas diferentes partes da música. A identificação das texturas é fundamental para a caracterização dos arranjos vocais dos grupos analisados.

---

<sup>38</sup> No original: “A term used when referring to the sound aspects of a musical structure”.

O que é textura musical? A textura da música consiste nos seus componentes sonoros; ela é condicionada em parte pelo número dos seus componentes soando simultaneamente; sua qualidade é determinada pela interação, interrelação e relativa projeção e essência dos componentes lineares ou outros fatores sonoros. (BERRY, 1987, p. 184).<sup>39</sup>

De uma maneira similar, White (1996) define a textura e chama a atenção para importância de seu entendimento.

O termo *textura* é frequentemente usado para descrever vagamente os aspectos verticais da música. Nós vamos considerar textura mais especificamente e precisamente, como o modo que os materiais melódicos, rítmicos e harmônicos são entrelaçados juntos numa composição. Como um arranjador, é importante para você conhecer quais os tipos de textura você está trabalhando e como as várias partes da textura musical se relacionam para fazer importantes decisões sobre a escrita do arranjo. (WHITE, 1996, p. 34).<sup>40</sup>

White (1996) propõe uma divisão das cinco texturas mais comuns que servem de base para as análises dos arranjos vocais:

1. Textura Homorrítmica – é a textura onde todas partes se movimentam com o ritmo similar. Esta textura é frequentemente referida como "estilo hino" ou "textura cordal" (WHITE, 1996, p. 46) e normalmente tem uma melodia principal na voz mais aguda acompanhada por várias vozes que caminham num ritmo similar. Como trata da harmonização de melodias, essa é uma das texturas mais utilizadas nos arranjos vocais analisados.
2. Textura Polifônica – consiste em mais de uma linha melódica se movendo independentemente ou como uma imitação. White (1996) dá exemplos de uma Invenção de Bach e do Requiem de Mozart e ressalta que as melodias podem ter a mesma significância, como se trabalhassem duas melodias principais. Apesar das diferenças, alguns aspectos da definição e dos exemplos de textura polifônica trazidos por White (1996) são aplicáveis na análise de arranjos de música popular. Para esse estudo a textura polifônica foi analisada a partir da identificação de diferentes tipos de contracantos que serão definidos mais adiante.

---

<sup>39</sup> No original: "What *is* musical texture? The texture of music consists of its sounding componentes; it is conditioned in part by the number of those componentes sounding in simultaneity or concurrence, its qualities determined by the interactions, interrelations, and relative projections and substances of componente lines or other component sounding factors."

<sup>40</sup> No original: "The term *texture* is often used rather loosely to describe the vertical aspects of music. We will consider texture more specifically and precisely, as the way the melodic, rhythmic and harmonic material are woven together in a composition. As an arranger, it is important for you to know what texture type you are dealing with and how the various parts of the musical texture relate to each other to make sensible decisions about scoring." (WHITE, 1996, p. 34)

3. Textura Homofônica – o autor considera esta textura a mais comum na música ocidental. Consiste em uma melodia principal e um acompanhamento rítmico e/ou harmônico. Hyer (2001) traz duas aplicações para o termo Homofonia: quando todas as partes se movem juntas com ritmo similar e quando há uma diferenciação entre melodia e acompanhamento. Para esse estudo, foi importante a distinção entre Textura Homorrítmica e Homofônica. Na análise dos arranjos vocais, muitas vezes encontramos a melodia principal sendo cantada por um solista ou com o grupo em uníssono acompanhados por instrumentos. No acompanhamento instrumental dos grupos vocais há diferentes partes (por exemplo violão, piano, baixo e bateria) onde cada instrumento tem sua função rítmica e harmônica. Como as análises se concentraram no arranjo vocal, a definição de textura homofônica foi aplicada quando encontramos a melodia principal com um solista ou com os cantores em uníssono acompanhada de instrumentos.
4. Textura Monofônica – é a textura mais simples e consiste de uma única linha melódica. O autor traz exemplos de melodias tocadas em uníssono ou oitavas. Como os grupos analisados sempre usam algum acompanhamento rítmico e harmônico, a textura monofônica é raramente utilizada.
5. Textura Composta – é quando há uma mistura das texturas. O autor reproduz os primeiros compassos de *Crucifixus* da Missa em Si menor de Bach, onde as vozes do coral formam uma textura polifônica enquanto os instrumentos fazem uma textura homofônica de acompanhamento. Na visão geral das gravações analisadas, com o arranjo vocal e instrumental, a textura composta é também muito utilizada. Por exemplo, foi bastante comum encontrar a textura homorrítmica no arranjo vocal com o acompanhamento instrumental (textura homofônica).

Ao serem analisadas as técnicas de escrita, a *densidade* também é um aspecto relevante na caracterização dos arranjos de cada grupo.

A densidade pode ser vista como um aspecto quantitativo da textura – o número de eventos simultâneos (a espessura da estrutura) bem como o grau de “compressão” dos eventos dentro de um dado espaço intervalar. Há uma correlação direta entre dissonância e densidade. O resultado sonoro de três componentes dentro do intervalo de uma terça menor é resultado tanto de uma alta dissonância quanto densidade. (BERRY, 1987. p. 184).<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> “Density may be seen as the quantitative aspect of texture—the number of concurrent events (the thickness of the fabric) as well as the degree of “compression” of events within a given intervallic space. There is a vital



Segundo White (1996), a densidade é frequentemente descrita com termos como densidade *fin*a (*thin*) ou *es*pesa (*thick*) e dependerá do número de vozes em um determinado momento do arranjo (WHITE, 1996, p. 34).

### 2.2.1 TÉCNICAS DE ESCRITA – TEXTURA HOMORRÍTMICA

Dentro das texturas homorrítmicas, uma das técnicas mais utilizadas nos arranjos vocais é a técnica de harmonização em bloco, ou simplesmente *sol*i.

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

Almada (2000) escreve que o que conhecemos hoje por *sol*i vem da escrita para sopros das orquestras de jazz americanas, mas que a origem da harmonização em bloco vem da música vocal.

É interessante notar que a técnica do *sol*i tem, certamente, origem na escrita coral que surgiu na música alemã após a Reforma realizada pro Martinho Lutero em 1517, da qual Bach – sucedendo a Pachelbel, Schütz e Buxtehude – tornou-se o maior e incontestável dos mestres. Principalmente nos Prelúdios a quatro partes (a maioria harmonizações de hinos já existentes na época), a tendência era de que as vozes se movessem com idêntico ritmo. (...) A música coral da Igreja protestante era, assim, homofônica e (teórica e relativamente) mais simples (e, desse modo, mais acessível ao povo) que a criada pelos compositores católicos contemporâneos, esta grandiosa e polifônica (em alguns casos, de uma complexidade impressionante). (ALMADA, 2000, p. 133).

A palavra *sol*i é o plural de *sol*o e, antes de indicar uma técnica de harmonização em bloco, indica um grupo de solistas. Este termo foi muito empregado primeiramente no concerto barroco música barroca para fazer um contraste com o *tutti* da orquestra. Numa definição de *tutti*, encontramos:

---

relation between density and dissonance; the relative intensity of a highly compressed textural complex (say, three components within the range a minor 3<sup>rd</sup>) is a product of a severity of dissonance as well as of density”

**Tutti:** Uma palavra usada no contexto musical principalmente como um contraste a *sol* ou *solo*, e algumas vezes abreviada, particularmente nas partituras do século XVIII, para *T*. No concerto Barroco, quando o solista ou solistas normalmente tocavam com o *ripieno*<sup>42</sup>, as partes solo incluíam as palavras ‘solo’ (ou ‘sol’) e ‘tutti’ para mostrar as mudanças de textura a qual inevitavelmente requeriam um estilo diferente de tocar dos solistas. (FALLOWS, 2001, p. 937)<sup>43</sup>.

Até o presente momento, não conseguimos identificar quando exatamente a palavra *sol* começou a ser empregada como um sinônimo de harmonização em bloco. É importante ressaltar que a palavra tem uma dupla aplicação: no concerto Barroco indica um grupo de solistas, na música popular indica uma técnica de harmonização em bloco.

Harmonização em bloco: uma textura homorrítmica de acompanhamento na qual a harmonia é apresentada com acordes simultâneos, normalmente um por cada tempo, abaixo de uma parte melódica mais ativa e solista. (HYER, 2001)<sup>44</sup>.

Da música coral para a música instrumental, a técnica de harmonização em bloco se consolidou nas orquestras de jazz e voltou para a música vocal exercendo grande influência na sonoridade dos grupos vocais.

Os métodos de arranjo mais antigos já traziam uma sistematização (ou pelo menos uma demonstração) de como essa escrita em bloco era aplicada. No livro *Arranging for the Modern Dance Orchestra*, de 1926, o autor Arthur Lange usa os mesmos princípios do *sol* a duas vozes como conhecemos hoje. Essa técnica está descrita no início de um capítulo dedicado à escrita a duas vozes.

Construção de Duetos: Um dueto consiste numa harmonia de duas partes. A primeira parte é a melodia, e a segunda parte é o intervalo mais importante do acorde na qual a melodia está baseada. A primeira questão importante que temos que lidar é selecionar o intervalo mais apropriado que deve ocorrer entre as duas partes. (LANGE, 1926. p. 71).<sup>45</sup>

Ainda no texto de Arthur Lange, é apresentada uma série de regras que indicam os intervalos mais apropriados entre duas vozes. Os intervalos de terças e sextas são os mais

---

<sup>42</sup> *ripieno*: termo usado para distinguir os solistas dos outros músicos da orquestra. É o *tutti* (ou concerto grosso) na orquestra do período barroco em distinção ao grupo solista (*concertino*) – Grove Online

<sup>43</sup> No original: “Tutti (it.: ‘all’). A word used in musical contexts primarily as a contrast to *sol* or *solo*, and sometimes abbreviated, particularly in 18<sup>th</sup>-century, to *T*. In the Baroque concerto, where the soloist or soloists usually played also with *ripieno*, the solo parts normally included the words *solo* (or *sol*) and *tutti* to show the changes of textures with inevitably required a different style of playing from that of the soloists”

<sup>44</sup> No original: “A homorhythmic accompanying texture in which harmonies are presented as simultaneous chords, often one per beat, below a more active and soloistic melodic part”

<sup>45</sup> No original: “Duet Construction: A duet consists of two-part harmony. The first part melody, and the second part the most importante intervalo of the chord on wich the melody is based. The first important subject to deal with is the selecting of the proper interval which must occur between the two parts.”

apropriados enquanto quartas e quintas justas devem ser evitadas. Sétimas e segundas sucessivas devem ser evitadas. Também traz recomendações gerais sobre espaçamento das duas vozes tais como “as notas compreendidas num dueto não devem ter um intervalo maior do que de sétima menor ou menor do que de segunda maior” (LANGE, 1926. p. 72)<sup>46</sup>.

No *Glenn Miller's Method for Orchestral Arranging*, de 1943 (MILLER, 1943), não há menção de regras ou mesmo uma divisão de escrita para duas ou três vozes. Há uma demonstração de como escrever para os diversos instrumentos da *big band* seguindo a sonoridade que marcou aquela época. Assim como Lange (1926), Miller não nomeia sua técnica de escrita, mas sempre que o autor escreve para quatro instrumentos do mesmo naipe, o resultado é bastante similar ao que conhecemos hoje por *solí* a quatro vozes. Podemos verificar na escrita para naipe de trompetes (Figura 6) que o intervalo entre a melodia principal na voz mais aguda e a voz mais grave é predominantemente de sexta. Com um espaçamento fechado, os acordes são definidos a partir da melodia principal: a voz mais aguda.

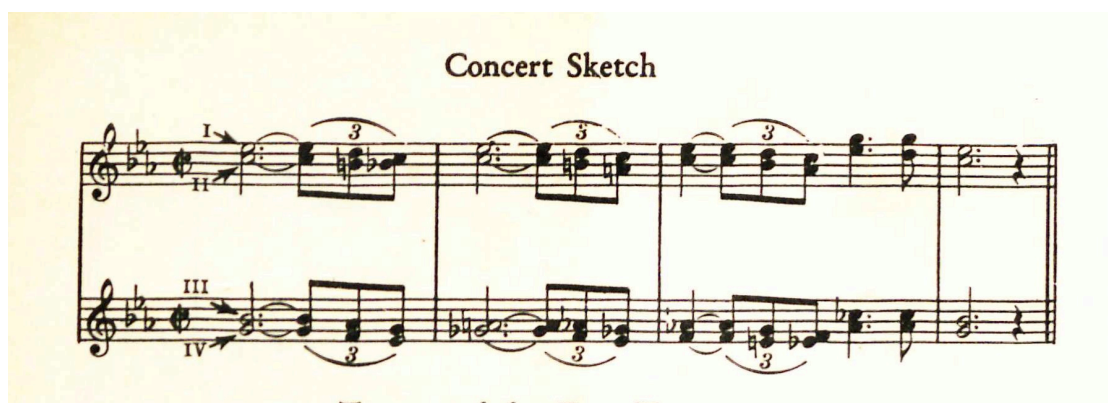


Figura 6. Exemplo de Glenn Miller: escrita para naipe de trompetes  
Fonte: MILLER, 1943, p. 25.

Os métodos de arranjo de Glenn Miller (1943), de Henry Mancini (*Sounds and Scores*, publicado em 1972) e de Nelson Riddle (*Arranged by Nelson Riddle*, publicado em 1985) não fazem menção ao termo *solí*, mas aplicam essa técnica de escrita em exemplos de harmonização em bloco. São referências bibliográficas importantes porque trazem os recursos e as combinações instrumentais que esses arranjadores utilizaram em suas exitosas carreiras.

<sup>46</sup> No original: “The notes comprising a duet should not be no more than a interval of minor seventh or less than a major second apart”.

Delamont (1965) destinou o segundo capítulo do seu livro *Modern Arranging Technique* para a “Escrita Seccional” e, usando outro termo, trouxe a sua definição do que é a harmonização em bloco:

O termo *seccional* é usado para descrever o tipo de harmonização quando a melodia é apoiada pela harmonia, com uma preocupação mínima pela individualidade das linhas de apoio. Esta é uma clara contradição dos princípios da escrita por partes, uma vez que a lógica melódica das linhas de apoio não é sempre uma preocupação. Sobretudo, elas estão simplesmente atreladas à melodia em *voicings* cerrados ou abertos e em ritmo similar. O resultado final é uma singular unidade sonora (tal como uma melodia *espesada*) ao invés de um equilíbrio das partes individuais. (DELAMONT, 1965, p. 43).<sup>47</sup>

Dos métodos analisados, Delamont (1965) é a referência bibliográfica que traz maior detalhamento da harmonização em bloco (Escrita Seccional) de duas a cinco vozes. A escrita para duas vozes (*Two Part Sectional Harmony – Duet*) começa com recomendações gerais de quando empregar essa técnica (para uma harmonização mais leve ou quando há poucos instrumentos disponíveis). Em seguida, o autor traz recomendações e exemplos de cada intervalo na escrita a duas vozes, seguindo as seguintes premissas:

Todos os intervalos são válidos. A escolha muitas vezes depende de:  
 Tempo – Num tempo musical lento a sonoridade vertical é importante  
 Estilo – um jazz fluido ou sincopado permitirá mais liberdade que, por exemplo, uma simples valsa jazz.  
 Voz Líder – a falta de densidade numa harmonização em duas partes significa que a linha harmônica pode ser ouvida horizontalmente. Todo esforço deve ser feito para evitar movimentos confusos e sem lógica. (DELAMONT, 1965, p. 45).<sup>48</sup>

Os métodos de arranjo mais recentes também trazem um passo-a-passo importante para quem quer começar a escrever arranjos instrumentais ou vocais. Almada (2000) e Guest (1996) iniciam as técnicas de escrita em bloco com o *solí* a duas vozes, trazendo vários exemplos e recomendações de como proceder, os intervalos mais utilizados, os movimentos possíveis entre as duas vozes e o resultado sonoro que se pode esperar dessas escolhas.

---

<sup>47</sup> No original: “The term *sectional* is used to describe that type of harmonization where the melody is supported by the harmony, with a minimum of concern for the individuality of the supporting lines. This is in sharp contradiction to the principles of part writing, since the melodic logic of the supporting parts is not always a concern. Mainly, they are simply tied to the melody in fairly consistent close or open voicing and in similar rhythm. The end result is a single unit of sound (sort of a *thickened* melody) rather than a balance of individual parts.”

<sup>48</sup> No original: “All intervals are available. The choice often depends on: 1. Tempo: In a slow moving passage the vertical sonorities are important. 2. Style: A fluid or syncopated jazz will allow more freedom than, for instance, a simple waltz. 3. Voice Leading: The lack of density in two part harmony means that the harmony line can be heard horizontally. Every effort should be made to avoid illogical or awkward movement”

Sobre o movimento entre duas vozes, Almada (2000) ressalta que os movimentos paralelos e similares<sup>49</sup> produzem uma segunda voz vinculada à melodia principal enquanto o movimento oblíquo e o movimento contrário<sup>50</sup> conduzem a uma independência das vozes.

Ao esclarecer o *solí* a três vozes, os dois autores também a dividem em duas partes: *solí* a três vozes harmonizando tríades e *solí* a três vozes harmonizando tétrades. Guest (1996) exemplifica essa técnica de duas maneiras: harmonização em posição cerrada e aberta (Figura 7). No *solí* a três vozes em posição aberta, Guest (1996) coloca a segunda voz a partir da melodia uma oitava abaixo, o que se convencionou chamar de *drop 2*.

TRÍADES A TRÊS E QUATRO VOZES – na técnica em bloco, as vozes (entoadas pelos instrumentos ou canto) tocam na mesma divisão da melodia e representam o som do acorde. Na *posição cerrada*, as notas da tríade estão próximas uma das outras, separadas pelo intervalo de terça ou quarta: (GUEST, 1996, p. 69).

The image shows two musical staves, labeled 'Faixa 28 A' and 'Faixa 28 B', illustrating 'Solí a três vozes' (three-part harmony) for chords F, C, Eb, and Bb. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4.   
 - **Faixa 28 A:** Labeled '3 clarinetes'. It shows three voices for each chord. The first voice is the root, the second is the third, and the third is the fifth.   
 - **Faixa 28 B:** Labeled '2 clarinetes' and '1 clarinete'. It shows two voices for each chord. The first voice is the root, and the second voice is the third, but it is placed one octave below the root (the 'drop 2' technique). This is indicated by an asterisk (\*) and arrows pointing to the notes.   
 - **Text below Faixa 28 B:** 'Na *posição aberta*, a 2ª voz "cai" uma oitava, por isso recebe o nome de *drop dois* ("drop" = deixar cair, em inglês):'

Figura 7. *Solí* a três vozes  
 Fonte: GUEST, 1996, p. 69

Guest também estabelece uma regra para o *solí* a três vozes harmonizando tríades (Figura 8): “Quando a melodia não é nota do acorde, é considerada *substituta* da nota de acorde imediatamente inferior”. (GUEST, 1996, p. 69).

<sup>49</sup> No movimento paralelo, as vozes caminham na mesma direção mantendo o intervalo entre elas. No similar, elas caminham na mesma direção, mas não mantêm o mesmo intervalo. Esses dois movimentos também são chamados de movimento direto.

<sup>50</sup> No movimento oblíquo, uma voz fica parada, repetindo a nota, enquanto a outra se movimenta. No movimento contrário as duas vozes se movimentam em direções opostas.

The image shows a musical score for two parts: 2 clarinetes and 1 clarinet. The music is in 2/4 time. The lyrics are: "sol substitui fá", "ré substitui dó", "si e lá substituem sol", "lá substitui sol", "dó substitui sib", and "lá substitui fá". Above the staff, chords F, C, Eb, and Bb are indicated with arrows pointing to specific notes in the melody. The score is labeled "Regra para soli a três vozes" and "Fonte: Guest (1996)".

Figura 8. Regra para *soli* a três vozes de Ian Guest  
Fonte: Guest (1996).

Esta sistematização do *soli* a três vozes também está presente em Almada (2000). Para harmonizar tétrades com três vozes, Almada (2000) recomenda:

Uma téttrade pode perfeitamente ser expressa em três partes, como já foi anteriormente discutido: basta apenas omitir, no momento de construir o voicing<sup>51</sup>, a *quinta* (desde que seja justa) ou a *fundamental* do acorde (não devemos esquecer que o *soli* quase sempre vem acompanhado por instrumentos de base, sendo a fundamental, por isso, a nota mais enfatizada de todas, o que possibilita sua omissão pelos sopros). Desse modo, as principais notas da estrutura – *terça* e *sétima* – permanecem. (ALMADA, 2000, p. 148).

A técnica de *soli* a quatro ou cinco vozes segue o mesmo princípio do *soli* a três vozes: harmonização a partir da voz mais aguda. O método *Modern Jazz Voicings* (PEASE; PULLIG, 2001) não faz menção ao *soli* a duas ou três vozes e inicia as técnicas de harmonização com cinco vozes, mas dobrando a melodia principal uma oitava abaixo.

Uma das maneiras mais simples para criar solis harmonizados pra instrumentação mista é “pendurar” acordes abaixo da linha da melodia. Técnicas padrão a 4 vozes incluem 4 vozes cerradas, drop 2, drop 3, e drop 2 + 4. Nós podemos expandir o número de partes para 5 simplesmente dobrando a melodia principal, duplicando a melodia uma oitava acima ou abaixo da melodia principal. (PEASE; PULLIG, 2001, p. 24).<sup>52</sup>

Guest (1996) e Almada (2000) trazem a mesma sistematização e também usam o termo *drop* (cair, baixar, em inglês) para indicar quando, por exemplo no *drop 2*, a segunda voz a partir da melodia mais aguda é escrita uma oitava abaixo. Na sequência do texto, Pease e Pullig (2001) dão um exemplo do uso dessa técnica (Figura 9).

<sup>51</sup> Voicing: termo usado no jazz para uma sonoridade específica de um acorde, a qual depende do ordenamento vertical das vozes, espaçamento e distribuição dos instrumentos. (Grove On Line)

<sup>52</sup> No original: “One of the simplest ways to create harmonized solis for mixed instrumentation is to “hang” chords below a melody line. Standard four-note voicing techniques include four-way close, drop 2, drop3, and drop 2+4. We can expand the number of parts to five by simply doubling the lead, duplicating the melody either an octave above or below the lead voice.”

**9**

Four-way close, double lead (8vb)

Fine D.C. al Fine

F7 D7 (ch) C7sus4 Bb7sus4 F6

Tpt./Gtr.  
Alto  
Ten.  
Trb.

Dbl. lead

Bari

drums

**10**

Drop 2, double lead (8vb)

Fine D.C. al Fine

F7 D7 (ch) C7sus4 Bb7sus4 F6

Tpt./Gtr.  
Alto  
Ten.

Dbl. lead

Trb.  
Bari

drums

Figura 9. Exemplo de *solis* a quatro vozes com a melodia dobrada

Fonte: PEASE; PULLIG, 2001.

No quarto tempo do primeiro compasso, Pease e Pullig (2001) usam uma técnica de aproximação cromática. Os métodos de arranjo utilizam nomes diferentes: Guest (1996) chama de *Aproximação Harmônica* enquanto que Almada (2000) nomeia como *Técnicas de reharmonização de inflexões*. Pease e Pullig (2001, p. 19) colocam na primeira parte do livro (destinado aos conhecimentos básicos) o capítulo *Re-harmonizando Notas de Aproximação*<sup>53</sup>. Lindsay (2005, p. 99) nomeia como *Técnicas de Aproximação*<sup>54</sup>. Independentemente das variações no nome, todos os métodos trazem praticamente as mesmas recomendações gerais e subdivisões dessa técnica e tratam esse assunto como um tópico básico da harmonização em bloco.

<sup>53</sup> “Reharmonizing Approach Notes”.

<sup>54</sup> “Approach Techniques”.

Quando analisar uma melodia para determinar como você irá harmonizá-la em duas, três, quatro, ou mais partes, você precisa distinguir as notas alvo das notas de aproximação. Notas alvo (longas ou acentuadas em um trecho) são notas do acorde ou tensões que são harmonizadas usando o som do acorde. Notas de aproximação (notas curtas que caminham em grau conjunto para as notas alvo) são re-harmonizadas de variadas maneiras no sentido de dar às suas “vozes inferiores” linhas que são compatíveis com o movimento da melodia. Os acordes que surgem dessa re-harmonização das notas de aproximação não confundirão a harmonia principal do trecho porque eles resolvem rapidamente voltando para a harmonia da nota alvo. As técnicas padrão de re-harmonização discutidas abaixo são a cromática, diatônica, paralela e dominante. (PEASE; PULLIG, 2001, p. 19).<sup>55</sup>

Guest (1996) ao tratar da harmonização em bloco, define a Aproximação Harmônica da seguinte maneira:

Certas notas melódicas de duração curta podem ser harmonizadas com acorde diferente do indicado pela cifra. Para que o ouvido aceite esse novo som (chamado de *aproximação harmônica*), duas condições são necessárias: a) que a melodia seja nota de aproximação b) Que o som do novo acorde tenha um vínculo com o acorde que segue. (GUEST, 1996, p. 89).

O “vínculo com o acorde que se segue” citado por Guest (1996) se refere às diferentes técnicas de re-harmonização citadas por Pease e Pullig (2001). A recomendação descrita nos métodos é que primeiro se estabeleça a harmonização da nota alvo. Definidas as vozes da nota alvo com a harmonia estabelecida para aquele trecho da música, pode-se então re-harmonizar as notas de aproximação utilizando as seguintes técnicas:

- Aproximação cromática: a nota de aproximação alcança a nota alvo por *semitom*. Todas as vozes da harmonização da nota de aproximação devem seguir o mesmo caminho. O acorde definido na nota alvo é escrito meio tom acima ou abaixo na nota de aproximação, seguindo a mesma direção da melodia principal.
- Aproximação paralela: a nota de aproximação alcança a nota alvo por intervalo de um tom inteiro. Todas as vozes da harmonização da nota de aproximação devem seguir o mesmo caminho. O acorde definido na nota alvo é escrito um tom acima ou abaixo na nota de aproximação, seguindo a mesma direção da melodia principal.

---

<sup>55</sup> No original: “When analyzing a melody to determine how you are going to harmonize it in two, three, four, or more parts, you need to distinguish between target notes and approach notes. Target notes (long or accented notes in a passage) are chord tones and tensions that are harmonized using chord sound. Approach notes (short notes that lead in stepwise motion to target notes) are reharmonized in a variety of ways in order to give their “undervoices” lines that are compatible to the movement of the melody. Chords arising from reharmonization of approach notes do not disturb the primary harmony of the passage because they resolve quickly back to the harmony of the target note. The standard reharmonization techniques discussed below are chromatic, diatonic, parallel, and dominant.”



- Aproximação dominante: a nota de aproximação é re-harmonizada com um acorde dominante da harmonia estabelecida para a nota alvo.
- Aproximação diatônica: a nota de aproximação é harmonizada com acorde diatônico

A aproximação diminuta também é descrita em alguns livros de arranjo<sup>56</sup>. Como o acorde diminuto é uma substituição do acorde dominante, optamos por retirá-la dessa classificação geral.

Pelo levantamento bibliográfico realizado, constatou-se que a completa sistematização dessas técnicas de harmonização em bloco começou a ser publicada no final do século XX como um resultado de uma prática musical que remonta aos anos 1930 e foi se consolidando na produção da música popular instrumental ou vocal. Como exemplo, para *Roda Viva*, o arranjador Magro Waghabi escreve um *solí* a cinco vozes em posição cerrada com a melodia principal sendo dobrada uma oitava abaixo. Na passagem para o quarto compasso podemos identificar uma aproximação dominante com acorde diminuto – C° (Exemplo musical 1).

The image shows a musical score for the song 'Roda Viva' by Magro Waghabi. It features five vocal parts: Ruy, Magro, Aquiles, Miltinho, and Chico Buarque. The music is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'La - iá la - ra - iá'. Above the staves, chords are indicated: Em7, A7, D7M, and D6. A blue arrow points to the D6 chord above the fourth measure.

Exemplo musical 1. Primeiros compassos do arranjo de *Roda Viva*, de Magro Waghabi  
Fonte: WAGHABI, 2014

Ainda com relação ao *solí* a cinco vozes, o uso da melodia dobrada é um ponto comum a todos os métodos consultados. A harmonização com cinco vozes distintas é apresentada em alguns poucos métodos e, em alguns casos, com restrições. Segundo

<sup>56</sup> ALMADA (2000) e LINDSAY (2005) citam a aproximação diminuta.

Delamont (1965), “a 9ª e ocasionalmente a 11ª passam a ser notas do acorde, usadas *harmonicamente* ao invés de *inarmmonicamente*” (DELAMONT, 1965, p. 96, grifo do autor). O autor traz um detalhamento do *solí* a cinco vozes nas diferentes funções harmônicas e com a melodia principal em graus distintos (melodia na fundamental, 3ª, 5ª, 7ª e 9ª do acorde). Mesmo com esse detalhamento, Delamont (1965) inicia esse capítulo com uma recomendação para *não* usar a harmonização a cinco vozes.

Em grandes orquestras, naipes de cinco músicos são frequentemente encontradas. Estes naipes são mais frequentes, na verdade, do que o uso de uma harmonia de cinco notas. O uso *consistente* de acordes de cinco notas harmonização com 5 notas é muitas vezes: 1. Impossível ou 2. Indesejável (DELAMONT, 1965, p. 95, grifo do autor).<sup>57</sup>

Delamont (1965) continua a introdução desse assunto dizendo que a harmonização a cinco vozes é densa e pesada, que em muitas melodias não caberia fazer uma harmonização desse tipo e que o peso dessa harmonização tende a obscurecer todas as vozes, incluindo a própria melodia principal. O autor pontua que, “por outro lado, muitas melodias de uma vertente moderna são adaptáveis para a escrita a cinco partes, particularmente aquelas que fazem o uso de 9ªs e outras ‘funções superiores’” (DELAMONT, 1965, p. 95, aspas do autor)<sup>58</sup>.

Almada (2000) também considera que esta técnica deve ser usada com parcimônia e não traz um esclarecimento de como fazê-la. Ele aponta alternativas à harmonização em bloco, como um *solí* a quatro vozes com melodia independente ou *solí* a quatro vozes com baixo independente. Tanto Delamont (1965) quanto Almada (2000) consideram que o procedimento usual do *solí* a cinco vozes é dobrar a melodia uma oitava abaixo.

Guest (1996) e Lindsay (2005) expõem o *solí* a cinco vozes (cinco partes distintas) partindo da substituição da dobra da melodia por notas do acorde (ou tensões) e não apresentam restrições quanto ao uso desta técnica.

---

<sup>57</sup> No original: “In large orchestras, sections of five players are often found. These sections are more frequent, actually, than is the use of a five note level of harmony. The *consistent* use of five note chords is often: 1. Impossible or 2. Undesirable.

<sup>58</sup> No original: “On the other hand, many melodies in a modern vein are adaptable to five part writing, particularly those which make use of 9ths and other ‘upper functions’.”

Com um naipe a 5 vozes, existe a possibilidade enriquecedora de substituir o dobramento da melodia oitava abaixo por outra nota. Se a melodia for nota do acorde (n.a.), a substituição do dobramento será nota de tensão (T); se a melodia for tensão, a substituição do dobramento será n.a. ou T. Entretanto, se a melodia for 3M ou 7m do acorde, seu dobramento não poderá ser substituído, pois estas notas, muito fortes e características, não possuem alternativas. Qualquer substituição deve ser feita por notas adjacentes. (GUEST, 1996, p. 124).

Lindsay (2005) pontua que essa técnica é muito utilizada em naipe de saxofones<sup>59</sup> e recomenda a audição de Thad Jones com Mel Lewis Jazz Orchestra. Ele apresenta a técnica de uma forma muito similar e pontua:

**Conceito Importante:** A riqueza de um *voicing* é determinada pela relação intervalar dentro dele, não necessariamente pela quantidade de tensões (9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>) presentes. Intervalos de segunda menor e sétima maior realçam a riqueza e intensidade dos *voicings*. (LINDSAY, 2005, p. 150, grifos do autor).<sup>60</sup>

Uma última técnica que precisa ser citada é o *spread* (*espalhar*, em inglês).

O *spread* segue uma lógica diferente daquela dos outros tipos de espaçamento abordados: nele, a principal característica é o fato da quarta voz ser, obrigatoriamente, o *baixo do acorde* pedido na cifragem (ou seja, a fundamental deste a menos que uma inversão seja exigida). O motivo é que, por ser bem grave, a melodia da quarta voz poderia chocar-se com a linha do baixo (instrumento), caso tocasse notas diferentes destas. (...). As demais vozes devem ser armadas da maneira mais aberta possível, tendo-se sempre em conta o cuidado de conduzi-la em melodias lógicas e coerentes. (ALMADA, 2000, p. 162).

Almada (2000) ainda ressalta que espaçamentos mais abertos requerem um andamento mais lento, o que tornam as linhas melódicas internas mais audíveis. Pease e Pullig (2001) trazem recomendações similares, complementam que o *spread* adiciona “profundidade” ao som do conjunto e dão exemplos de *spread* a cinco e seis vozes. Nas músicas em andamento mais lento, as vozes internas podem sair da textura homorrítmica para dar mais movimento às melodias. O Exemplo Musical 2 indica os espaçamentos mais comuns no *spread* com cinco vozes.

<sup>59</sup> Segundo Lindsay (2005), esta técnica pode ser chamada de *Saxophone Soli Style*.

<sup>60</sup> No original: “**Important Concept:** The richness of a voicing is determined by intervallic relationship within it, not necessarily by the quantity of tensions (9<sup>th</sup>, 11<sup>th</sup>, 13<sup>th</sup>) present. Intervals of minor 2nds and major 7ths enhance the richness and intensity of voicings.”

Cmaj7      F-7      G7(b9,b13)      Bb7      Fmaj7

or

Exemplo musical 2. Acordes em *spread*  
 Fonte: PEASE; PULLIG, 2001

Pease e Pullig (2001) também trazem exemplos do *spread* usado em melodias mais movidas, com textura homorrítmica (Exemplo musical 3), e em melodias mais lentas, onde há uma movimentação das vozes internas e o *spread* pode funcionar como *background* da melodia principal (Exemplo musical 4). Quando em andamento lento, é recomendada uma movimentação das vozes internas, saindo da textura homorrítmica.

Med. Swing

Bb6      G7(b13)      G7(#9,b13)      C-7      F7(b9)      Bb-7

Trumpet  
Alto  
Tenor

Trombone  
Baritone

Exemplo musical 3. *Spread* a cinco vozes  
 Fonte: PEASE; PULLIG, 2001

Slow

Gmaj7      D-7      Gmaj7      D-7,9

Trumpet

Flugelhorn  
Alto

Tenor  
Trombone  
Baritone

Exemplo musical 4. *Spread* a cinco vozes fazendo *background*  
 Fonte: PEASE; PULLIG, 2001

Como os grupos vocais analisados apresentaram uma harmonização vocal de no máximo cinco vozes, as técnicas de escrita de Textura Homorrítmica até aqui apresentadas foram suficientes para fazermos as análises dos arranjos.

### 2.2.2 TÉCNICAS DE ESCRITA – TEXTURA POLIFÔNICA

Nos métodos de arranjo instrumental, as técnicas de escrita para produzir texturas polifônicas são apresentadas de uma forma bem concisa. Nesses métodos, entender os recursos de cada instrumento, as possíveis combinações e as técnicas de harmonização em bloco (texturas homorrítmicas) foram, em linhas gerais, os assuntos mais vistos. A textura polifônica no arranjo instrumental normalmente é representada por contracantos construídos num diálogo com o tema principal.

Miller (1943) propõe estabelecer um diálogo com a melodia principal para construir uma voz em *segundo plano* (*vocal background*): quando a melodia original tem notas de longa duração, movimenta-se o contracanto e, quando a melodia se move, sustenta-se a voz em segundo plano (Figura 10).

#### *Melody Line Example:*

Showing where to move and sustain the figure.

The image displays four staves of musical notation in a single system, illustrating a melody line with specific annotations for movement and sustain. The first staff shows a melody with a triplet of eighth notes and a quarter note, with brackets labeled 'move' and 'sustain' underneath. The second staff features a first ending (1.) with a triplet and a second ending (2.) with a quarter note, both with 'move' and 'sustain' annotations. The third staff shows a melody with a quarter note and a half note, with 'sustain' and 'move' annotations. The fourth staff includes a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note, with 'sustain' and 'move' annotations, and a final instruction: 'accentuate climax then diminuendo with melody'.

Figura 10. Esquema para construção de vocal background

Fonte: MILLER, 1943, p. 68.

Almada (2001) também usa o termo *background* e dedica a ele o 13º capítulo, *Tipos de Background*, abordando diferentes maneiras de escrever essa textura polifônica.

O termo *background* (em inglês, “Segundo plano”) é muito empregado no jargão musical para designar, a grosso modo, tudo aquilo que ocorre *entre* o solista (o *foco* principal, ou o primeiro plano) e a base rítmica (que seria, então, o terceiro plano). Poderíamos também chamá-lo de *acompanhamento*, embora este termo seja por demais abrangente, podendo designar, como sabemos, até o que fazem os próprios instrumentos de base. (ALMADA, 2001, p. 281).

Com exemplos e recomendações, Almada expõe a construção de três tipos de *backgrounds*: melódico, harmônico e rítmico. O primeiro tipo responde a melodia principal e é “totalmente subordinada nos aspectos intervalar, rítmico e motivico”, enquanto o *background harmônico* é apresentado pelo autor como um *solí* a quatro vozes construído a partir de uma melodia com notas longas, resultando num acompanhamento sustentado, também chamado de *cama* (ALMADA, 2001). Por fim, o *background rítmico* se configura como um *solí* a quatro vozes que produz um acompanhamento rítmico para a melodia principal, que reforça o estilo musical.

Guest (1996) usa o termo *contracanto* ao invés de *background* e divide os tipos de *contracanto* de uma maneira muito similar a Almada (2001). Uma diferença na abordagem desses dois autores é o destaque para a *Linha do baixo*:

Contracanto – Linha do baixo

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

Antes de propor exercícios relacionados ao “*Contracanto – Linha do Baixo*”, Guest (1996) expõe alguns exemplos nas composições populares, entre eles: *Insensatez* e *Águas de Março* (Tom Jobim).

Tomaro e Wilson (2009) no livro *Instrumental Jazz Arranging* trazem uma abordagem distinta desse assunto. Inicialmente os autores consideram que há uma grande diferença entre fazer uma harmonização e criar um *contracanto*. A criação de *contracantos* requer um conhecimento básico de *contraponto* (a combinação de duas ou mais linhas independentes) e envolve alguma composição original. Ao mesmo tempo, os autores consideram que o formato dos arranjos jazzísticos também impõe algumas restrições que podem inibir o processo criativo. Entre essas restrições estão que o *contracanto* deve funcionar dentro de uma progressão harmônica predeterminada e que o contorno melódico do *contracanto* é de alguma maneira condicionado pela melodia principal.

Durante o processo de combinar duas melodias independentes de uma maneira coerente e relevante, dois fatores opostos estão constantemente trabalhando: *contraste* e *unidade*. Enquanto o contraste é inerente em qualquer desenho de contraponto, a unidade é também necessária quando combinamos as duas melodias para produzir um resultado coeso. (MIKE;TOMARO, 2009, p. 45, grifos dos autores)<sup>61</sup>

Partindo dessas premissas, os autores apresentam elementos de contraste e unidade para a escrita de contracantos. Não há uma tipificação como nas outras referências bibliográficas. Há uma apresentação de diferentes maneiras de escrever buscando o contraste melódico, rítmico, de registro ou timbre com a melodia principal. Para o fator unidade, os autores ressaltam a importância de usar as características rítmicas, melódicas e estilísticas da melodia principal e, principalmente, identificar e trabalhar com os *motivos*, usando a repetição e variações (MIKE;TOMARO, 2009).

No livro *Choral Arranging* (ADES, 1986), o assunto *contracanto* é visto com profundidade. Mesmo que o autor use em sua maioria exemplos do repertório coral (erudito e popular), há um número maior de referências de texturas polifônicas aplicáveis ao nosso estudo do que nos livros de arranjo voltados principalmente para o arranjo instrumental. Como se trata de uma bibliografia relacionada à música vocal, são abordados assuntos como o uso do texto nos *contracantos* e os diferentes diálogos que podemos estabelecer com a melodia principal. Após estabelecer linhas gerais muito similares ao que vimos nos livros de arranjo instrumental, Ades (1986) aborda a questão do texto nos contracantos.

Um recurso frequentemente usado para preservar o entendimento do texto, é colocar no contracanto um som vocal neutro, tais como “Uu , Oo, Aa” ou *hum*. A escolha do som vocal dependerá das características do material musical e da dinâmica e timbre desejados. A parte mais silenciosa e expressiva irá sugerir o uso de *hum*<sup>62</sup>, enquanto que “Uu” nos dá um aumento de volume e um som mais arredondado; “Oo” tem um som mais aberto e se aproxima do volume máximo, e “Aa” é o mais potente e mais adequado para forte, climáticos efeitos. (ADES, 1986, p. 98).<sup>63</sup>

Esta gradação de volume é muito utilizada nos arranjos vocais, principalmente no que Ades (1986) chama de *acompanhamento sustentado*, ou *contracanto harmonizado*

---

<sup>61</sup> No original: During the process of combining two independent melodies in a coherent, meaningful manner, two opposing factors are constantly at work: *contrast* and *unity*. While contrast is inherent in any contrapuntal design, unity is also necessary when combining the two melodies to produce a cohesive whole.”

<sup>62</sup> *bocca chiusa*.

<sup>63</sup> No original: “A device frequently used to preserve understandability of the text, is to assign to the countermelody a neutral vocal sound, such as “OO, OH, AH” or a hum. The choice of vocal sound will depend upon the character of the musical material and the dynamic level and tone color desired. A quietly expressive passage will suggest the use of a hum, while “OO” gives increased volume and a more rounded tone; “OH” has a more open tone and approaches full volume, and “AH” is the most powerful and best suited to strong, climatic effects.”

(GUEST, 1996), ou *background harmônico* (ALMADA, 2001). Ades expõe exemplos do uso de palavras nos contracantos, usando o texto principal (*Requiem*, de J. Brahms) ou estabelecendo um diálogo de melodias com texto (*O Messias*, de G. Handel).

As vezes é melhor usar palavras no contracanto ao invés de um som vocal neutro. Como regra geral, isto é feito na parte final do arranjo, quando a ideia do texto já foi bem estabelecida. Nesse ponto, a clareza da letra é menos essencial e pode ser subordinada ao interesse e a agitação resultantes da superposição de duas linhas de texto. (ADES, 1986. p. 99).<sup>64</sup>

Há uma correlação direta entre o texto e os exemplos de Ades (1986) e a nossa pesquisa. Por exemplo, no arranjo de *Roda Viva*, composta por Chico Buarque e interpretada pelo MPB4, há uma similaridade com essa técnica na última aparição do refrão. (Exemplo musical 5).

Exemplo musical 5. Refrão final de *Roda Viva*

Fonte: WAGHABI, 2014.

De uma maneira similar aos livros de arranjo instrumental, mas usando outros nomes, Ades (1986) define ainda vários tipos de contracantos usados em composições e arranjos corais. O autor ainda estende o assunto definindo e mostrando exemplos de Contraponto Livre, Cãnone e Fuga.

<sup>64</sup> No original: “Sometimes it is better to use words on the countermelody rather than a neutral vocal sound. As a general rule, this is done late in the arrangement, when the text idea has been well established. At this point, clarity of lyric projection is less essential and may be subordinated to the interest and excitement resulting from the superimposition of two lines of text.”



Para analisar as texturas polifônicas nos arranjos vocais desta pesquisa ou da produção atual de arranjos corais, há uma necessidade de reunir os referenciais e estabelecer um denominador comum. Nos livros de arranjo instrumental, há uma preocupação harmônica, mas há um número muito reduzido de tipos de contracantos que podem ser usados nos arranjos vocais. Nos livros de arranjo vocal, há uma preocupação com o uso do texto, mas a importância harmônica do contracanto não é abordada com profundidade. Em Pereira (2006), foram reunidas referências bibliográficas com a prática de arranjador e identificados sete tipos de Contracantos em função da relação com a melodia principal. Dessa maneira, um *contracanto de resposta* é aquele que responde à melodia principal, um *contracanto contrastante* é diferente da melodia principal e deve ter tanto impacto quanto ela. Os sete tipos de *contracantos* estão inseridos em uma proposta metodológica de arranjo vocal em Pereira (2006)<sup>65</sup>, dos quais se discutem aqui quatro tipos.

O primeiro tipo é o *contracanto de resposta*. Guest (1996) classificaria o exemplo da Figura 11 de *contracanto melódico* enquanto Almada (2000) e Miller (1943) classificariam como *background melódico*. Como se trata de um arranjo vocal, a escolha do texto, que reforça o personagem principal da canção, coloca as duas melodias num mesmo plano e estabelece um diálogo de pergunta e resposta.

1) **Resposta** – como o próprio nome diz, responde a melodia. Este contracanto repousa onde a melodia principal está mais ativa e vice-versa. Pode imitar a melodia, invertê-la, fazer alguma variação mas o mais importante é que o contracanto se estabeleça, que seja tão regular quanto a melodia principal. Ex.: vários arranjos de *negro spirituals* e *Logunedé*

arr. André Protasio e Flávio Mendes      **Logunedé**      Gilberto Gil

Figura 11. Contracanto de Resposta  
Fonte: PEREIRA, 2006.

<sup>65</sup> O Anexo 1 traz o texto integral sobre os Contracantos. Trata-se de uma parte da apostila do curso de arranjo vocal que foi discutida em nossa dissertação de mestrado *Arranjo Vocal de Música Popular Brasileira para coro a cappella: estudos de caso e proposta metodológica* (Pereira, 2006)



3) **Livre** – é um contracanto que caminha junto com a melodia mas não briga com ela. Normalmente é escrito num ritmo contrastante, ou seja, se a melodia tem um ritmo muito ativo, o contracanto tem notas longas, e vice-versa. É preferível usar notas guia e tensões neste tipo de contracanto. Ex.: *Babá Alapalá* e *Vera Cruz*.

The musical score for 'Vera Cruz' is presented in two systems. The first system (measures 12-18) features a Soprano line (C) and a Tenor line (T). The Soprano line has long, sustained notes, while the Tenor line has a more active, rhythmic pattern. Chords above the Soprano line are F#m7(11), F#m7M F#m7, D7M, C#m7(9), and Bm7. The lyrics are: 'ah qui - se - ra es - que - cer a mo - ça que se foi de nos - sa Ve - ra Cruz e/o'. The second system (measures 19-24) continues with the same vocal lines. Chords above the Soprano line are Bbm7, A7M, D7M, and C#m7(9). The lyrics are: 'pran to que fi cou da mor - te que| so - nhei nas coi - sas de/um o - lhar\_\_\_\_\_'. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

Figura 13. Contracanto Livre – Vera Cruz  
Fonte: PEREIRA, 2006.

O contracanto rítmico encontra referência com o que Almada chama de *background* rítmico. No arranjo vocal de Marcos Leite para *Lata d'água* (Figura 14), esse contracanto está exposto pelas vozes masculinas no segundo e quarto compasso. Ele está presente em todo o arranjo, mas não aparece harmonizado e não tem uma função de uma base rítmico-harmônica.

4) **Rítmico** – são melodias criadas a partir do ritmo da música, usadas para acompanhamento ou diálogo com a melodia. Difere das estruturas rítmicas porque não é tão constante, não se repete literalmente durante um trecho da música. O contracanto rítmico pode ser apenas um motivo que é desenvolvido durante o arranjo. Ex.: *Lata d'água*, arranjo de Marcos Leite

The musical score for 'Lata d'água' is presented in a single system with four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Barítono. The tempo is marked as quarter note = 96. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Chords are A m6 and F#m7(b5). The lyrics are: 'Pa pa ra pa pa pa pa pa ra pa pa pa pa pa ra pa pa'. The Soprano and Contralto parts have a rhythmic, active melody, while the Tenor and Barítono parts have a more sustained, long-note melody. The Barítono part starts with a measure rest in the first measure.

Figura 14. Contracanto rítmico  
Fonte: PEREIRA, 2006.

Uma técnica de escrita da textura polifônica raramente encontrada nos métodos de arranjo é construir os contracantos a partir de uma análise motívica da melodia principal. Boa parte dos arranjos analisados foram feitos de forma intuitiva e em alguns contracantos identificou-se uma re-exposição ou uma variação do *motivo* do tema principal.

Motivo: uma ideia musical curta, melódica, harmônica, rítmica ou qualquer combinação destas três. Um motivo pode ser de qualquer tamanho, e é mais comum considerá-lo como a menor subdivisão de um tema ou frase que ainda mantém sua identidade como uma ideia. É mais frequente pensá-lo em termos melódicos e é esse aspecto do motivo que é denominado pelo termo "figura". (DRABKIN, 2001, Grove On Line)<sup>67</sup>

Arnold Schoenberg, no livro *Fundamentos da Composição Musical*, traz uma longa lista de variações motívicas dividindo-a em mudanças no ritmo, nos intervalos, na harmonia e na melodia. As variações motívicas encontradas nos arranjos vocais são simples e em número reduzido, mas estão presentes em todos os grupos analisados.

Até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente. Usado da maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso.

O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui normalmente, uma harmonia inerente. (SHOENBERG, 2008, p. 35)

### 2.2.3 TÉCNICAS DE ESCRITA – TÉCNICAS ESPECIAIS

Para completar os referenciais relacionados às técnicas de escrita, inclui-se o que Ades (1986) denomina como *técnicas especiais*. O autor cita uma série de técnicas utilizadas nas composições e arranjos para coro que podem fazer parte tanto das Texturas Polifônicas (por exemplo, um acompanhamento arpejado) quanto Homorrítmicas (abertura das vozes em “leque”) ou Homofônicas (efeito vocal feito em uníssono). Sua distinção se faz necessária para destacar aspectos criativos dos arranjos vocais.

---

<sup>67</sup> No original: “A short musical idea, melodic, harmonic, rhythmic, or any combination of these three. A motif may be of any size, and is most commonly regarded as the shortest subdivision of a theme or phrase that still maintains its identity as an idea. It is most often thought of in melodic terms, and it is this aspect of motif that is connoted by the term ‘figure’.”

As Técnicas Especiais discutidas neste capítulo oferecem recursos adicionais para obter interesse e variação. Elas incluem arranjos para voz solo com vários tipos de acompanhamento coral, pontos de pedal coral, efeitos antifonais, cadência coral e alterações melódicas e harmônicas. (ADES, 1986, p. 82).<sup>68</sup>

Entre os vários tipos de acompanhamento coral (sempre a quatro vozes), estão os acompanhamentos sustentados<sup>69</sup>, rítmicos e arpejados. Esta separação do assunto Contracantos é positiva, pois muitas vezes essas texturas resultam de um acompanhamento instrumental adaptado às vozes.

Ades (1986) dá exemplos de alguns *gestos* musicais utilizados tanto para corais quanto para grupos vocais. “*O leque* – como o próprio nome indica, esta técnica envolve o afastamento e a aproximação de todas as vozes juntas” (ADES, 1986, p. 90). O autor ainda descreve a *Pirâmide*, em que os naipes do coro vão sendo estruturados seguindo um tempo regular, para a região mais aguda e para o grave. O capítulo das técnicas especiais termina com exemplos das vozes *imitando sons naturais*, por exemplo, sinos, trem e vento.

No livro *Contemporary Choral Arranging* (OSTRANDER; WILSON, 1986) algumas possibilidades do uso da voz nos arranjos para coro estão exemplificadas nas *Sonoridades Especiais*: sílabas neutras nos contracantos (*boca chiusa*, “oo”, “aa”, etc.), imitação de instrumentos (tuba, trompete, pratos, etc), a voz falada e o *scat singing*.

Uma grande parte da música instrumental no início da história do jazz tentou imitar as articulações, inflexões e floreios dos antigos cantores de blues. Mais tarde, muitos vocalistas copiaram as angulares e multi-timbradas linhas melódicas do be-bop instrumental, improvisando palavras e uma grande variação de expressões silábicas para capturar a emoção da canção de uma maneira mais abstrata e variada do que o texto normal poderia permitir. Esta última técnica vocal é chamada de *scat singing*. (OSTRANDER; WILSON, 1986, p. 174)<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> No original: “The special techniques discussed in this chapter offer additional means to achieve interest and variety. They include arranging for solo voices with various choral accompaniments, choral pedal points, antiphonal effects, the choral cadenza, and harmonic and melodic alterations.”

<sup>69</sup> Guest (1996) dá o nome de *contracanto harmonizado* enquanto Almada (2000) chama de *Background harmônico*.

<sup>70</sup> No original: “A great deal of the early jazz instrumental music attempted to emulate the articulations, inflections, and embellishments of early blues singers. Latter, many vocalists copied the angular and multi-timbred melodic lines of be-bop instrumentalists, improvising words and a wide range of syllabic utterances to capture the emotion of the song in a more abstract and varied manner than the regular text would permit. This latter vocal technique is referred to as *scat singing*”.

Tanto as *Sonoridades Especiais* quanto as *Técnicas Especiais*, estas muito similares a Ades (1986), fazem parte de um capítulo dedicado aos recursos da voz que o arranjador pode utilizar na escrita de um arranjo coral<sup>71</sup>.

### 2.3 ASPECTOS INTERTEXTUAIS

Os estudos intertextuais na musicologia procuram elucidar a influência que uma obra ou um estilo exerce em determinadas composições. São estudos que mostram influências de Bach e Chopin em Villa-Lobos (BARRENECHEA, 2000), de Chopin em Brahms (KORSYN, 1991) ou de Chopin nas *12 Valsas de Esquina* de Francisco Mignone (BARBOSA, 2005). Kristeva (1986 *apud* BARRENECHEA, 2000) considera que qualquer texto é um mosaico de citações, que se constitui por uma absorção e transformação de textos pré-existentes. Na sua grande maioria, esses estudos se concentram na música de concerto, mas a afirmação de Kristeva é perfeitamente aplicável à música popular tanto no que diz respeito ao processo composicional quanto ao arranjo.

Na composição popular, são frequentes as homenagens a outros compositores. Como exemplo, temos a declaração de Chico Buarque sobre a influência perene de Tom Jobim nas suas canções. As composições de Tom Jobim foram responsáveis pelo despertar musical de um dos nossos maiores compositores de música popular. Na série de documentários sobre a carreira de Chico Buarque, o próprio compositor declara:

João Cabral fala num poema: uma pessoa que está atrás do seu ombro olhando para o que você está fazendo, no caso dele, a pessoa que estaria acompanhando a escritura de um poema. Eu tenho um pouco disso, como se a cabeça do Tom estivesse vendo, ouvindo quando estou compondo...eu um pouco estou pedindo a aprovação do Tom. (BUARQUE, 2005).

A presença de Tom Jobim (Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim) é positiva e declarada também nas canções, como em *Paratodos*:

O meu pai era paulista  
Meu avô pernambucano  
O meu bisavô mineiro  
Meu tataravô baiano  
Meu maestro soberano  
Foi Antônio Brasileiro (BUARQUE, 1993)

Mesmo com uma influência declarada, Chico Buarque construiu uma obra original. Os compositores da música popular brasileira com uma carreira expressiva sempre

---

<sup>71</sup> Ostrander; Wilson, 1986, p. 171 - Chapter 11: *Special Choral Devices*

foram hábeis no sentido de assimilar influências e produzir canções originais. Esta influência positiva de Tom Jobim em Chico Buarque nos remete à *influência da generosidade* definida por Straus (1990):

Eliot<sup>72</sup> e os críticos que o seguem vêem a influência como um enriquecimento num artista, tanto nos primeiros anos de formação como no período artístico da maturidade. A susceptibilidade para a influência, entretanto, não é um sinal de incapacidade mas sim de valor – quanto mais a tradição é assimilada, melhor o artista. (STRAUS, 1990, p. 10).<sup>73</sup>

Ao apresentar nos aspectos históricos a carreira dos grupos vocais e a citação das referências que eles tinham, dos grupos que serviam de inspiração, há uma indicação da *influência da generosidade* que dever ser analisada para um entendimento amplo da produção musical. Nos arranjos vocais analisados, há um processo criativo, composicional. Há uma grande liberdade para escrever um novo arranjo: emular um outro estilo, mudar a métrica, o andamento e a forma da composição, mudar a harmonia, criar contracantos, criar uma seção nova ou fazer citações de outras composições. Em boa parte dessas ferramentas criativas da prática do arranjador, há uma influência *generosa* de outros estilos e grupos.

As referências citadas no Capítulo 1, dos Mills Brothers com o Bando da Lua ou do The Pipers no Os Cariocas e com Os Cariocas no MPB-4, foram indicações para aprofundar as análises e perceber qual aspecto intertextual é mais presente em qual grupo. A partir da análise e do diálogo com os textos de Zani (2003) e Manfrinato (2012), encontramos três tipos de intertextualidade:

- *Estilização*, quando o objetivo é mudar o estilo original da composição. “É uma forma de reproduzir os elementos de um discurso já existente, como uma reprodução estilística do conteúdo formal ou textual, com o intuito de reestilizá-lo” (ZANI, 2003, p. 123)
- *Citação*, quando o objetivo é causar uma surpresa no arranjo e fazer uma homenagem ao compositor da citação. “É a ocorrência mais explícita de intertextualidade” (MANFRINATO, 2012, p. 965).

<sup>72</sup> T. S. Eliot, poeta e crítico literário que lançou a base da teoria da influência da generosidade no artigo “Tradition and the Individual Talent” (1919).

<sup>73</sup> No original: “Eliot and the critics who follow him see influences as enriching an artist in the formative years and in the period of artistic maturity as well. Susceptibility to influence, therefore, is a sign not of incapacity but of value – the more fully tradition is assimilated, the better the artist.”

A citação confirma ou altera o sentido do discurso mencionado e faz-se presente também em outros meios, como no teatro que cita as artes plásticas, no cinema que recorre ao teatro e nas artes plásticas que citam a própria História da Arte. A citação firma-se por mostrar a relação discursiva explicitamente e todo o discurso citado é, basicamente, um elemento dentro de outro já existente. (ZANI, 2003, p. 123).

– *Alusão*, quando há uma leve referência a um texto já conhecido.

A alusão não se faz como uma citação explícita, mas sim, como uma construção que reproduz a idéia central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral. (ZANI, 2003, p. 123).

É importante reforçar que o estudo dos aspectos intertextuais nesta pesquisa se concentrou no arranjo vocal e não nas composições. É de nosso interesse entender como se deu a adaptação de estruturas dos arranjos dos grupos vocais predecessores.



## CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DOS ARRANJOS

Estabelecidos os referenciais, neste capítulo será feita a Análise dos Arranjos Vocais. Foi escolhido um arranjo de cada grupo para identificar as possíveis características gerais. O passo seguinte da análise foi verificar se essas características são representativas, ou seja, se estão presentes na carreira do grupo como um todo. Alguns dos parâmetros utilizados em Pereira (2006) foram mantidos.

A análise foi dividida em seis partes:

- Aspectos gerais da composição e do arranjo – uma visão geral da forma da canção, das texturas utilizadas e do uso do texto.
- Extensões – Análise da extensão das vozes em cada função, ou seja, qual a região que está sendo usada quando estão fazendo a melodia principal, contracantos ou harmonizações.
- Procedimentos Composicionais – o processo criativo do arranjador bem como as técnicas de escrita.
- Características dos arranjos vocais – partindo da análise do arranjo escolhido, foram discutidas as características gerais dos arranjos de cada grupo.
- Aspectos Intertextuais – características de grupos predecessores absorvidas por cada grupo analisado
- O Coletivo Autoral – conclusões sobre a análise dos arranjos de cada grupo.

### 3.1 BANDO DA LUA E O ARRANJO DE CHIQUITA BACANA

Para analisar os arranjos vocais do Bando da Lua, partimos do arranjo de *Chiquita Bacana*, de João de Barro<sup>74</sup> e Alberto Ribeiro. Esta marchinha foi o grande sucesso do carnaval de 1949 na voz de Emilinha Borba. Nesse mesmo ano, o Bando da Lua gravou nos Estados Unidos com a formação de um quarteto: Aloysio de Oliveira, Russinho, Harry de Almeida e Aluizio Ferreira (Figura 15). A partitura completa está no Anexo 2 e a gravação utilizada como referência está na playlist indicada na introdução<sup>75</sup>. Sobre a divisão das vozes no grupo, sabemos que Aloysio de Oliveira era o solista do grupo. Como não há registro sobre os outros três cantores, de qual cantor fazia qual voz, a partitura está indicada com

<sup>74</sup> João de Barro era o pseudônimo de Carlos Alberto Ferreira Braga, o Braguinha.

<sup>75</sup> Música 12 - *Chiquita Bacana*

Tenor 1, 2, 3 solo e 4. Podemos afirmar que a voz Tenor 3 era interpretada por Aloysio de Oliveira.

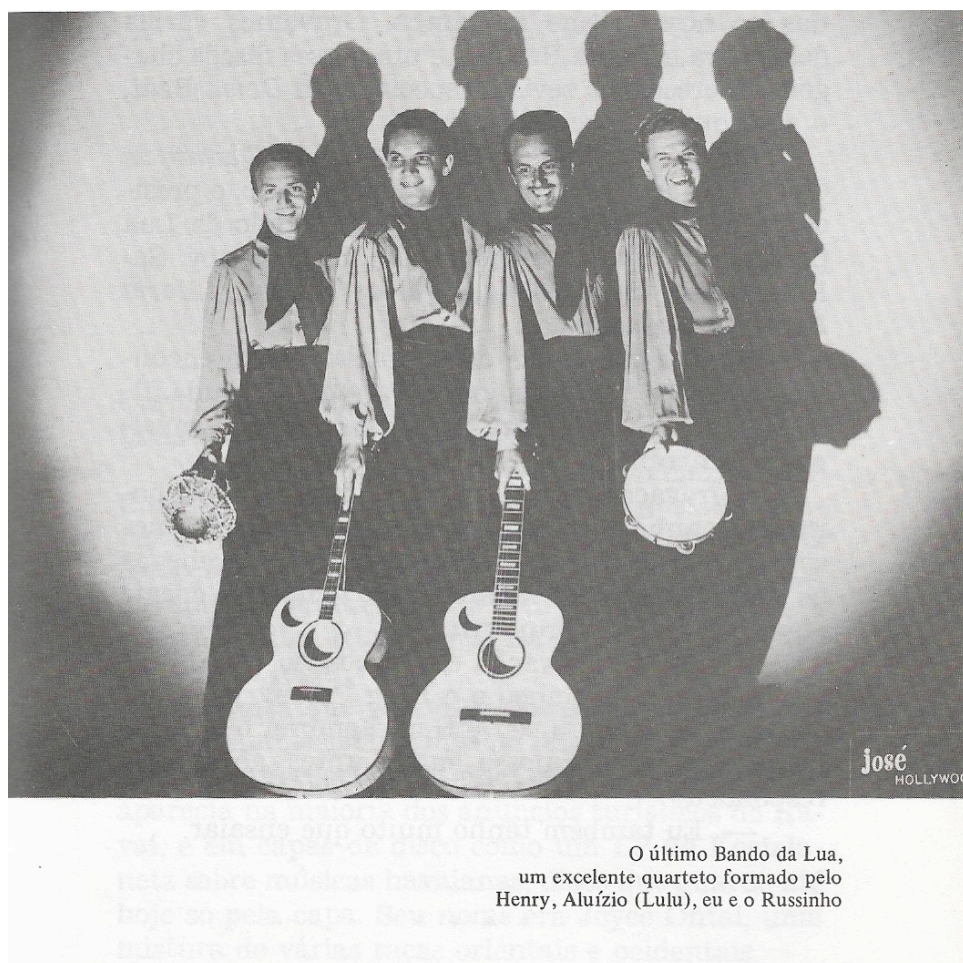


Figura 15. Bando da Lua em 1949  
Fonte: OLIVEIRA, 1982, p. 141.

### 3.1.1 ASPECTOS GERAIS DA COMPOSIÇÃO E DO ARRANJO

Severiano e Mello (1997) destacam a marchinha *Chiquita Bacana* como uma das músicas mais importantes de 1949.

A ideia de compor "Chiquita Bacana" partiu de João de Barro, Braguinha (1907-2006), que propôs a Alberto Ribeiro (1902-1971) aproveitarem o existencialismo como motivo de uma marchinha. Na realidade, a idéia inspirava-se na imprensa da época que explorava com frequência o existencialismo – Sartre, Camus, Simone de Beauvoir e, principalmente, o lado não-científico do movimento, que abrangia os "existencialistas" boêmios, habitués das caves parisienses, seus costumes exóticos etc. Naturalmente, o objetivo da dupla ao escrever a marchinha era fazer uma referência espirituosa ao assunto, para isso criando a figura de "Chiquita Bacana", beldade que "Se veste com uma casca de banana nanica". Sem dúvida, o comportamento da moça é inusitado, mas perfeitamente justificável, pois "Existencialista com toda razão" ela "Só faz o que manda o seu coração". Genolino Amado chegou a dizer numa crônica que esses versos eram a melhor definição do existencialismo que ele conhecia.

Além de dar a Braguinha a vitória no carnaval de 1949, pelo terceiro ano consecutivo, "Chiquita Bacana" tornou-se uma de suas composições mais conhecidas, batendo, inclusive, o recorde de alcance geográfico de sua obra: foi gravada nos Estados Unidos, Argentina, Itália, Holanda, Inglaterra e França, onde, com o título de "Chiquita madame de la Martinique", e com versos de Paul Misraki, integra as discografias de Josephine Baker e Ray Ventura. (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 268).

A gravação de *Chiquita Bacana* do Bando da Lua faz parte de um conjunto de fonogramas produzidos para a Decca Records. Foram gravações feitas nos Estados Unidos para o público americano. Havia versões de músicas americanas (*In the mood, The Old Piano Roll Blues, Rag Mop Samba*) e nas músicas brasileiras, entre elas *Chiquita Bacana* e *Nêga do Cabelo Duro*, uma parte da letra era versionada para o inglês.

Que me perdoem todos os que fizeram parte do Bando, mas esse foi o melhor que existiu. Digo isso sem querer desfazer de ninguém, mas somente por ter acontecido em tempos mais modernos e de mais recursos musicais.

E foi com grande entusiasmo de minha parte e de todos que se iniciou uma nova fase na carreira de Cármen. E na carreira do Bando da Lua também, que com essa nova formação conseguiu, pela primeira vez, uma carreira independente nos Estados Unidos. (OLIVEIRA, 1982, p. 138).

*Chiquita Bacana* é uma marcha carnavalesca com duas partes. A primeira parte da música, que chamamos de A, tem 8 compassos e é sempre repetida uma vez. A segunda parte, que chamamos de parte B, tem 16 compassos. O arranjo do Bando da Lua está dividido em três grandes seções. Um esquema geral do arranjo, com a letra da canção, as linhas gerais do arranjo vocal e as texturas resultantes, é apresentado nos Quadros 2, 3 e 4. Para simplificar a visualização, abreviamos o nome das Texturas: Texturas Homofônicas – THf; Texturas Polifônicas – TPf; Texturas Homorrítmicas – THr; Texturas Compostas – TCp.

Quadro 2. Esquema geral do arranjo de *Chiquita Bacana* – 1ª seção

<i>Chiquita Bacana</i> , arranjo do Bando da Lua – 1	Arranjo vocal	Texturas
Introdução (8 compassos)	instrumental, flautim no tema	THf
Repetição da introdução (8 compassos)	flautim + cantores (unísono)	THf
<b>A</b>		
Chiquita Bacana lá da Martinica	unísono (4 cantores)	THf
Se veste com uma casca de banana nanica	unísono	THf
Chiquita Bacana lá da Martinica	harmonização vocal (THr)	TCp
Se veste com uma casca de banana nanica	harmonização vocal (THr)	TCp
<b>B</b>		
Não usa vestido, não usa calção	solo	THf
Inverno pra ela é pleno verão	unísono e harmonização	THf – TCp
Existencialista com toda razão	solo	THf
Só faz o que manda o seu coração (1ª vez)	unísono (4 cantores)	THf
Yes! We have no banana! (2ª vez)	Unísono	THf

Fonte: elaboração do autor.

Do final da parte B, a música volta para o A e a primeira seção é repetida uma vez. Só há uma variação na última frase, em que o Bando da Lua faz uma citação não literal de outra marchinha: *Yes, nós temos banana!* dos mesmos compositores de *Chiquita Bacana*, João de Barro e Alberto Ribeiro. Nesta primeira seção, apresentar a melodia com sua mensagem existencialista com os uníssonos ou solos foi o objetivo principal do arranjo.

Quadro 3. Esquema geral do arranjo de *Chiquita Bacana* – 2ª seção

<i>Chiquita Bacana</i> , arranjo do Bando da Lua – 2	Esquema geral	Texturas
Introdução (8 compassos)	instrumental, flautim no tema	THf
<b>A</b>		
Chiquita Bacana is a girl we know	unísono (4 cantores)	THf
And went down in Brasil, she had Brazilians a glow	unísono (4 cantores)	THf
Chiquita bacana to this country came	harmonização vocal (THr)	TCp
I bet a coffee bean this country won't be the same	harmonização vocal	TCp
<b>B</b>		
She dances the samba, she don't need a band	Solo	THf
Where she gets a rhythm? We don't understand	solo e harmonização	THf – TCp
And you meet Chiquita, you won't have a doubt	Solo	THf
you know right away what we're talking about	unísono (4 cantores)	THf
<b>A</b>		
Chiquita Bacana has a Martinica	Unísono	THf
se veste com uma cas...If you know what I mean	Unísono	THf
Chiquita Bacana is muito bonita	Unísono	THf
se veste com uma cas...If you know what I mean	Unísono	THf
<b>B</b>		
Instrumental (16 compassos)		

Fonte: elaboração do autor.

A segunda seção do arranjo é do mesmo tamanho da primeira, excetuando a introdução. O Bando da Lua fez uma versão para o inglês das partes A e B que se distancia bastante do sentido original da letra. As texturas seguem a mesma alternância da primeira seção, ou seja, momentos em uníssono, harmonização vocal e solos. Na última parte A desta seção, há uma mistura de português e inglês e uma variação da melodia, uma quebra da regularidade, após esta parte A ter sido apresentada seis vezes.

Quadro 4. Esquema geral do arranjo de *Chiquita Bacana* – Coda

<i>Chiquita Bacana</i> , arranjo do Bando da Lua – 3 – Coda	Esquema geral	Texturas
<b>A</b>		
Chiquita Bacana lá da Martinica	solo e contracanto (TPf)	TCp
Se veste com uma casca de banana nanica	harmonização vocal (THr)	TCp
Chiquita Bacana lá da Martinica	solo e contracanto (TPf)	TCp
Se veste com uma casca de banana nanica	harmonização vocal (THr)	TCp
Se veste com uma casca de ba! Nãñãñãica	harmonização vocal (THr)	TCp
Se veste com uma casca de ba! Nãñãñãica	harmonização vocal (THr)	TCp
Nãñãñãica, nãñãñãica	harmonização vocal (THr)	TCp
Introdução (8 compassos)	instrumental, flautim com o tema	
Repetição da introdução (8 compassos)	flautim + cantores	

Fonte: elaboração do autor.

Na Coda, há uma volta ao início com uma mudança textural significativa. A parte A com a letra original é apresentada com um cantor solo. Os outros cantores fazem um breve contracanto que se conecta com uma harmonização vocal (Figura 20). Logo após, há uma variação da última frase da parte A. O arranjo termina com uma repetição da introdução, exatamente como foi exposto no início.

## TENOR 1, TENOR 2, TENOR 3 Solista, TENOR 4

6

125  $A\flat$  **I**  $B\flat m$   $E\flat$

T1. oi Chi - qui - ta ba - ca - na lá da Mar se ves - te com u - ma cas - ca de ba

T2. oi Chi - qui - ta ba - ca - na lá da Mar se ves - te com u - ma cas - ca de ba

T3. solo Chi - qui - ta ba - ca - na lá da Mar - ti - ni - ca se ves - te com u - ma cas - ca de ba

T4. oi Chi - qui - ta ba - ca - na lá da Mar se ves - te com u - ma cas - ca de ba

132  $A\flat$  1. 2.  $E\flat$   $A\flat$

T1. na - na na ni - ca ca se ves - te com u - ma cas - ca de ba - nã nã nã ni ca se

T2. na - na na ni - ca ca ves - te com u - ma cas - ca de ba - nã nã nã ni ca se

T3. solo na - na na ni - ca Chi - ca se ves - te com u - ma cas - ca de ba - nã nã nã ni ca se

T4. na - na na ni - ca ca ves - te com u - ma cas - ca de ba - nã nã nã ni ca se

Exemplo musical 6. Coda do arranjo do *Bando da Lua* para Chiquita Bacana

Fonte: transcrição do autor

### 3.1.2 EXTENSÕES

**Arranjo Vocal de Chiquita Bacana - Extensão**

The image shows a musical score for four tenors (Tenor 1, Tenor 2, Tenor 3 (solista), and Tenor 4) in G major. The score is divided into three sections: 'melodia principal', 'contracantos ou harmonizações', and 'extensão total'. Each section shows the vocal range of each tenor. Tenor 1 is the highest, followed by Tenor 2, Tenor 3 (solista), and Tenor 4 is the lowest. The 'extensão total' section shows the combined range of all four tenors, spanning from Eb2 to Eb3.

Figura 16. Extensão – Arranjo vocal de *Chiquita Bacana*  
 Fonte: elaboração do autor

Se considerássemos apenas os momentos de uníssono da melodia principal, poderíamos dizer que o Bando da Lua era composto por vozes iguais num registro de tenor. A introdução (c. 9 ao c. 16) e a citação (c. 49 ao c. 53) são momentos em que todos os cantores atingem as notas mais agudas com voz plena, sem usar o falsete<sup>76</sup>. A melodia principal da parte A (c. 17 ao c. 24, por exemplo) tem uma extensão de uma oitava, de Eb2 até Eb3, região característica da voz de tenor.

Na segunda coluna da figura 16, optou-se por colocar a extensão das vozes quando não estão fazendo a melodia principal, ou seja, quando estão fazendo uma harmonização ou algum contracanto. Na análise da extensão vocal dos cantores nessas frases, nota-se uma variação no registro dos cantores e uma organização na estrutura do arranjo. O Tenor 1 sempre canta a voz mais aguda nos momentos de harmonização. O Tenor 2 algumas vezes dobra a melodia principal e quando faz a harmonização está sempre acima do Tenor solista. O Tenor 3 está interpretando a melodia principal durante todo o arranjo. O Tenor 4,

<sup>76</sup> Na voz plena, as cordas vocais vibram como um todo; no falsete, apenas as extremidades. Esta variação na vibração resulta numa diferença de timbre e potência.

nos momentos de harmonização, está abaixo da melodia principal. Não foram identificados cruzamentos de vozes.

### 3.1.3 PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS

Numa visão geral do arranjo do Bando da Lua para *Chiquita Bacana*, chamou a atenção o número de novas informações inseridas nessa versão. A melodia da introdução, a citação de *Yes! Nós temos banana*, a versão para o inglês e as variações da melodia, demonstraram um rico processo criativo.

Ao escutar a gravação de Emilinha Borba<sup>77</sup>, que lançou a música no carnaval de 1949, percebe-se propostas distintas em duas versões feitas num mesmo ano: Emilinha Borba tinha por objetivo apresentar a canção e interpretou a marchinha sem variações da melodia ou da forma. O Bando da Lua gravou uma música consagrada no carnaval carioca para o mercado americano. Seria natural pensar em fazer algo diferente das gravações anteriores e com algum apelo para o novo mercado, para que estavam trabalhando.

A melodia da introdução, re-exposta no final, foi composta para esse arranjo vocal.

A citação de *Yes! Nós temos banana*, uma homenagem aos compositores de *Chiquita Bacana*, é na verdade uma paródia, uma brincadeira de carnaval. O Bando da Lua inverteu o sentido da frase: Sim! Nós *não* temos banana.

A versão para o inglês se distancia do sentido original da letra e, ao escutar a gravação, chama a atenção para a sensualidade e o ritmo latino da personagem *Chiquita Bacana*. Podemos inferir que Aloysio de Oliveira escreveu essa versão pensando nas canções que faziam sucesso com Carmen Miranda nos Estados Unidos.

As variações da melodia ressaltam efeitos possíveis de serem feitos com um grupo vocal. No c. 99, por exemplo, as vozes fazem um efeito percussivo ao interromper a frase com “cas” (Exemplo musical 7).

---

<sup>77</sup> Música 13 - *Chiquita Bacana* com Emilinha Borba



93      Ab      Ab **G**      Bbm      Eb

T1.      oi Chi - qui-ta ba-ca - na has a Mar-ti-ni - ca se ves-te com u-ma cas if you

T2.      oi Chi - qui-ta ba-ca - na lá da Mar-ti-ni - ca se ves-te com u-ma cas if you

T3. solo      oi Chi - qui-ta ba-ca - na lá da Mar-ti-ni - ca se ves-te com u-ma cas if you

T4.      oi Chi - qui-ta ba-ca - na lá da Mar-ti-ni - ca se ves-te com u-ma cas if you

Exemplo musical 7. Trecho de *Chiquita Bacana* – efeito percussivo

Fonte: transcrição do autor

O efeito que se ouve do c. 141 ao 145, uma brincadeira com a sonoridade das palavras *banana nanica*, só é possível com um grupo vocal. Um cantor solo não teria o efeito da harmonização vocal. Instrumentos fazendo a mesma harmonização e o mesmo ritmo não teriam a sonoridade das sílabas e palavras que dão sentido à brincadeira. Ressalta-se ainda que as palavras *banana nanica*, com a alternância de vogais abertas e nasais, têm uma sonoridade exótica para o público americano. Isto poderia ser mais um motivo para eles terem feito isso no arranjo, visto que Carmen Miranda era uma das cantoras de maior sucesso daquela época e que também explorava essa sonoridade.

Quanto às técnicas de escrita, há um predomínio de harmonização a três vozes, em que a melodia principal está entre duas vozes (Exemplo musical 8). No final das frases da parte A, há uma divisão a quatro vozes. Foi importante notar que a harmonização é sempre cerrada e que os acordes nas vozes estão frequentemente invertidos. No final do c. 76, o acorde formado com as vozes é Fm7, uma inversão do acorde de Ab6. O acompanhamento instrumental define os baixos dos acordes.

73

$E_b$   $A_b^6$

T1. I bet a coffee bean this country won't be the same

T2. I bet a coffee bean this country won't be the same

T3. solo I bet a coffee bean this country won't be the same

T4. I bet a coffee bean this country won't be the same

Exemplo musical 8. harmonização em bloco em *Chiquita Bacana*  
 Fonte: transcrição do autor

As vozes na harmonização estão quase sempre em movimento similar. O movimento similar e/ou paralelo resulta em uma segunda voz atrelada à melodia principal e uma fluidez ao ouvir a harmonização. Podemos inferir que, ao fazer uma segunda voz “de ouvido”, os cantores do Bando da Lua buscavam a fluidez entre as vozes. No c. 75, há uma sequência de tríades nas quatro colcheias ( $E_b - E_b - A_b - Bbm$ ) que resolvem na tríade de  $A_b$  no compasso seguinte. O resultado neste trecho do arranjo vocal é similar à técnica de aproximação diatônica vista no Capítulo 2.

As texturas polifônicas estão presentes em poucas frases nesse arranjo. Partindo de uma frase em uníssono (c. 36 ao 39), Tenores 1, 2 e 4 abrem três vozes e fazem um brevíssimo contracanto harmonizado (c. 40 e 41) para a volta do solista no c. 40 (Exemplo musical 9). Nota-se que, no c. 40, essa harmonização é feita com duas vozes acima da melodia, que nesse momento está com o Tenor 4. Este mesmo efeito se repete mais duas vezes durante todo o arranjo. A abertura do uníssono para três vozes pode ser considerada uma técnica especial similar ao “leque”, com a diferença que nessa não temos a abertura gradual das vozes.

36 C<sup>7</sup> A<sup>o</sup> B<sup>bm</sup> E<sup>b</sup>

T1. in - ver-no pra e - la é ple-no ve-rão uh

T2. in - ver-no pra e - la é ple-no ve-rão uh

T3. solo e - xis-ten cia-lis - ta

T4. in - ver-no pra e - la é ple-no ve-rão uh

Exemplo musical 9. Contracanto em *Chiquita Bacana*

Fonte: transcrição do autor

Outro contracanto foi identificado na última exposição da parte A, do c. 126 ao 129. As vozes dos Tenores 1, 2 e 4 em uníssono indicam uma estrutura canônica, uma re-exposição do tema com uma variação tanto na melodia quanto no ritmo. É uma variação motivica na mesma frase em que há uma variação melódica (inversão) e rítmica. A letra do contracanto é cortada (“Chiquita bacana, lá da Mar-se veste...”) e todos os cantores se juntam na harmonização em bloco para reforçar a frase final da parte A (Exemplo musical 10).

6 125 Ab B<sup>bm</sup> E<sup>b</sup>

T1. oi Chi-qui-ta ba-ca - na lá da Mar se ves-te com u-ma

T2. oi Chi-qui-ta ba-ca - na lá da Mar se ves-te com u-ma

T3. solo Chi - qui-ta ba-ca - na lá da Mar - ti - ni - ca se ves-te com u-ma

T4. oi Chi-qui-ta ba-ca - na lá da Mar se ves-te com u-ma

Exemplo musical 10. Outro contracanto em *Chiquita Bacana*

Fonte: transcrição do autor

### 3.2 CARACTERÍSTICAS DOS ARRANJOS VOCAIS DO BANDO DA LUA

Com o objetivo de comparar o arranjo de *Chiquita Bacana* com outros gravados em momentos distintos do Bando da Lua, propomos um resumo das características deste arranjo:

- 1) *Liberdade de Criação* – as variações rítmicas e melódicas, as citações, a exploração dos efeitos vocais.
- 2) *Solista* – a presença de um cantor solista do grupo vocal.
- 3) *Contracantos* – a textura polifônica está presente em dois momentos do arranjo.
- 4) *Técnicas Especiais* – efeitos vocais e movimentos com as vozes
- 5) *Harmonização Vocal* – harmonizações a três vozes foram frequentemente empregadas.

#### 3.2.1 LIBERDADE DE CRIAÇÃO

Na mesma época em que foi gravado o arranjo de *Chiquita Bacana*, o Bando da Lua gravou nos Estados Unidos outras músicas brasileiras e versões de músicas americanas para o selo Decca. Destacam-se *Nêga do cabelo duro*<sup>78</sup> e *Bibbidi-Bobbidi-Boo*<sup>79</sup> como arranjos em que houve um notável processo de criação.

*Nêga do cabelo duro*, de Rubens Soares e David Nasser, foi um dos sucessos do carnaval de 1942 nas vozes dos Anjos do Inferno. Harry de Almeida e Aluisio Ferreira (ex-integrantes do Anjos do Inferno) participaram das duas gravações. A gravação de 1942<sup>80</sup> tinha por objetivo apresentar a canção com a sonoridade do grupo vocal de maior sucesso no Brasil no início dos anos 1940. A gravação começa com o som de uma batucada (a 96 bpm) e uma introdução com as vozes. A primeira parte é sempre cantada por todos, harmonizada. A segunda parte é sempre cantada pelo solista do grupo, Léo Vilar, com contracantos feitos pelos outros cantores ou com o *pistom nasal* de Harry.

A gravação do Bando da Lua (1948) também começa com uma batucada num andamento mais rápido (118 bpm), seguida de uma introdução com as vozes sem os instrumentos harmônicos de base. Durante toda a gravação, identificam-se além da melodia harmonizada e do solo de Aloysio de Oliveira, contracantos rítmicos ou de resposta, solo do *pistom nasal* dialogando com um contracanto e solos instrumentais. De uma maneira similar à

<sup>78</sup> Música 14 - *Nêga do cabelo duro* - Bando da Lua

<sup>79</sup> Música 15 - *Bibbidi Boo*

<sup>80</sup> Música 16 - *Nêga do cabelo duro* - Anjos do Inferno

gravação de *Chiquita Bacana*, depois de apresentar a canção, há uma versão para o inglês em que o Bando da Lua brinca com a sonoridade das palavras em português. Na parte final, ainda há uma modulação um tom acima com a música voltando a ser cantada em português.

Em aproximadamente duas décadas de produção musical, o Bando da Lua foi amadurecendo mesmo com as mudanças de cantores ou curtos períodos de inatividade. As gravações da década de 1930 lançaram e profissionalizaram o primeiro grupo vocal do Brasil. Algumas gravações do início da década de 40 mostraram maior elaboração nos arranjos se compararmos com o início da carreira. A última formação do Bando da Lua, a partir de 1948, também merece destaque. Harry e Aluizio chegaram no Bando da Lua com uma experiência considerável de gravações e shows com os Anjos do Inferno. Russinho também já tinha feito parte de outros três grupos incluindo o próprio Bando da Lua. Podemos constatar que a gravação de *Nêga do cabelo duro* e de outras feitas nesse período representam a produção musical mais arrojada e uma maior liberdade de criação do Bando da Lua.

### 3.2.2 SOLISTA

Da mesma maneira que em *Chiquita Bacana*, constatamos a presença de um solista (Aloysio de Oliveira) em todas as gravações do Bando da Lua. Em todas as transcrições feitas, o solo e, conseqüentemente, boa parte da melodia principal sempre ficaram numa região de tenor, entre Ré<sup>2</sup> e Mi<sup>3</sup>. Não identificamos o uso da região mais aguda (Fá<sup>3</sup> até Lá<sup>3</sup>) ou mais grave (até Dó<sup>2</sup>).

Desde o final dos anos 1920, com os grupos considerados precursores do Bando da Lua, a presença de um solista no grupo era uma constante. Conforme vimos, nos Turunas da Mauricéa, o vocal era liderado por Augusto Calheiros, a Patativa do Norte, e no Bando de Tangarás por Almirante. No Bando da Lua, o solo sempre foi feito por Aloysio de Oliveira e essa característica se manteve nos outros grupos dos anos 40.

### 3.2.3 CONTRACANTOS

As texturas polifônicas nos arranjos vocais do Bando da Lua se tornaram presentes a partir das gravações realizadas na década de 1940. A partir de 41, nos arranjos para *Cansado de Sambar*, de Assis Valente, ou de *Lig Lig Lé*<sup>81</sup>, de Paulo Barbosa e Osvaldo Santiago, são encontrados com frequência contracantos livres, de resposta e rítmicos. A marchinha *Lig Lig Lé* foi lançada em 1937 pelo cantor Castro Barbosa. Na versão do Bando

---

<sup>81</sup> Música 17 - *Lig Lig Lé*

da Lua (1941), foram identificados na parte B da música contracantos livres em oitavas ligados a contracantos de resposta (Exemplo musical 11).

The musical score consists of two systems. The first system has two vocal parts: T1 (Tenor 1) and T2 (Tenor 2, solista). T1 has a melodic line with lyrics 'u ru ru ru ru ru ru ru lá lá ra lu ru' and a guitar accompaniment line with chords D and A7. T2 has a rhythmic line with lyrics 'Chi- nês co-me so-men-te u-ma vez por mês não vai mais a Shan'. The second system also has two vocal parts: T1 and T2 (solista). T1 has a melodic line with lyrics 'lu lu lu lu li-gui li-gui lé lá pia - ra lu lu lu lu lu' and a guitar accompaniment line with chords D, D7, G, and D. T2 has a rhythmic line with lyrics 'gai bus - car a But-ter - fly e a - qui com a mo - re-na fez a su - a fé'.

Exemplo musical 11. *Lig Lig Lé* (1941) – contracanto  
Fonte: transcrição do autor

Nas gravações realizadas a partir de 1949, é frequente o uso de contracantos rítmicos e de resposta. No arranjo de *Canoeiro*<sup>82</sup>, de Dorival Caymmi e no vídeo de *Aquarela do Brasil*<sup>83</sup>, de Ary Barroso, os contracantos são elementos únicos das gravações do Bando da Lua. A criação de contracantos é considerada um processo composicional dentro do arranjo. No Bando da Lua, a criação de contracantos é sincrônica ao amadurecimento do grupo e ao lançamento de novas versões de músicas que já tinham sido lançadas. Tanto nas gravações de para o mercado americano ou nas novas versões realizadas em 1941, podemos inferir que havia a necessidade de fazer algo diferente com aquelas canções. Para isso, lançaram mão de várias ferramentas criativas, entre elas os contracantos.

### 3.2.4 TÉCNICAS ESPECIAIS

Em *Nega do cabelo duro* e *Chiquita Bacana* escutamos as vozes fazendo efeitos percussivos, muitas vezes reforçando a base rítmica do arranjo. O uso de portamento com todos em uníssono ou a três vozes também deve ser considerada como uma característica dos arranjos. O uso da voz como instrumento, muito evidente com Harry de Almeida em *Nêga do Cabelo Duro*, foi constatado também na década de 1930 com o grupo todo imitando

<sup>82</sup> Música 18 - Canoeiro

<sup>83</sup> Música 19 - Aquarela do Brasil

trompetes. O arranjo de *Lalá*<sup>84</sup> (1935), com contracantos de resposta e efeitos instrumentais com a voz, é um ótimo exemplo desta fase do grupo.

### 3.2.5 TÉCNICA DE HARMONIZAÇÃO

A harmonização vocal foi a textura mais frequentemente utilizada nos arranjos analisados. Nos 20 anos de história desse grupo, houve um amadurecimento no uso desta técnica. No primeiro grande sucesso do grupo, *A hora é boa*, lançada no carnaval de 1932, identificamos uma 2ª voz que acontece sempre no refrão da música. Apesar da dificuldade de transcrever esse arranjo, é possível reconhecer um número maior de cantores na melodia principal enquanto a segunda voz (acima da melodia principal) esteja sendo cantada por talvez apenas um cantor. Os intervalos e os movimentos que acontecem nessas duas vozes estão indicados na partitura (Exemplo musical 12). Usamos as iniciais *p*, *s*, *o*, *c* para indicar respectivamente os movimentos paralelo, similar, oblíquo e contrário.

arr.: Bando da Lua A hora é boa Aloysio de Oliveira e Mazinho

TENOR 1  
TENOR 2 principal

T1.  
T2.

Exemplo musical 12. *A hora é boa* (1932) – 2 vozes

Fonte: transcrição do autor

Ao usar uma segunda voz acima da melodia principal, e utilizando com frequência o movimento oblíquo entre as duas vozes, o Bando da Lua se distanciou das técnicas de harmonização em bloco vistas no Capítulo 2 (*soli* a duas vozes) e fez,

<sup>84</sup> Música 43 - *Lalá*, de João de Barro e Alberto Ribeiro

intuitivamente, uma segunda voz. Já havia uma busca pelos intervalos consonantes (3ª e 6ª) e a segunda voz antecipa os acordes com a melodia.

Na gravação de *Gosto mais do outro lado* (Exemplo musical 13), há uma harmonização a três vozes logo na primeira exposição da música, o que dificulta o entendimento da melodia principal que está com o Tenor 2. Ao que tudo indica, se lembrarmos do êxito dos grupos vocais nos anos 30 e 40, isso não representava um grande problema para os músicos dos grupos vocais e para o público. O movimento oblíquo entre Tenor 1 e 2 e o movimento direto entre Tenor 2 e Barítono são predominantes neste trecho. Nos compassos finais, c. 31 e 32, há um movimento contrário entre a melodia principal e o Tenor 1.

2

15 D C B B

T1. a mi-nha a mi-nha a mi-nha a mi-nha ru-a tem dois la - dos um la-do cla-ro

T2. a mi-nha a mi-nha a mi-nha a mi-nha ru-a tem dois la - dos um la-do cla-ro

Bt1. a mi-nha a mi-nha a mi-nha a mi-nha ru-a tem dois la - dos um la-do cla-ro

23 Em/G A7 C#º D

T1. e um es - cu-ro do la-do cla-ro é on de eu mo - ro do ou-tro la-do só tens mu - ro do

T2. e um es - cu-ro do la-do cla-ro é on de eu mo - ro do ou-tro la-do só tens mu - ro do

Bt1. e um es - cu-ro do la-do cla-ro é on de eu mo - ro do ou-tro la-do só tens mu - ro do

Exemplo musical 13. *Gosto mais do outro lado* (1934)

Fonte: transcrição do autor

*Maria Boa*, uma música de Assis Valente, foi um sucesso do Bando da Lua no carnaval de 1936. Três anos depois, o grupo fez outra gravação desta música na Argentina onde utilizam com mais frequência a harmonização a três vozes. Na transcrição desta gravação (1939), a melodia principal está na terceira voz e o *voicing* é construído com duas vozes acima da melodia (Exemplo musical 14).



5  $D^b$  **A**  $A^b$

é bo - a à tô

é bo - a à tô

Que van ta-gem Ma-ri-a tem?\_\_ é bo - a Co-mo é que Ma-ri-a vi - ve? à tô

13  $D^b$

- a Com quem é que Ma-ri-a vi - ve? On-de é que Ma-ri a mo - ra?

- a Com quem é que Ma-ri-a vi - ve? On-de é que Ma-ri a mo - ra?

- a Com quem é que Ma-ri-a vi - ve? Co mi - go On-de é que Ma-ri a mo - ra?

Exemplo musical 14. *Maria Boa* (1939) – *solí* a três vezes  
 Fonte: transcrição do autor

Nas gravações feitas com a última formação do Bando da Lua, a partir de 1948, há harmonização a três vezes nos contracantos que dialogam com a melodia principal e também divisão a quatro vezes com a melodia na voz intermediária. Nesta introdução de *Nêga do cabelo duro* (Exemplo musical 15), um acorde de quatro notas (B7 ou B/A) é construído a partir do unísono na nota mais grave do acorde.

arr. Bando da Lua

## Nega do cabelo duro

Rubens Soares e David Nasser

Qua-lé, qua-lé? Qua-lé, qua-lé? Qua-lé, qua-lé? Qua-lé, qua-lé?

Qua-lé, qua-lé? Qua-lé, qua-lé? Qua-lé, qua-lé? Qua-lé, qua-lé?

Qua-lé, qua-lé? Qua-lé, qua-lé? Qua-lé, qua-lé? Qua-lé, qua-lé?

Qua-lé, qua-lé? Qua-lé, qua-lé? Qua-lé, qua-lé? Qua-lé, qua-lé?

4  
Qua-lé, qua-lé? Qua-lé, qua-lé? Qua-lé o pen-te que te pen-te-ou

Qua-lé, qua-lé? Qua-lé, qua-lé? Qua-lé o pen-te que te pen-te-ou

Qua-lé, qua-lé? Qua-lé, qua-lé? Qua-lé o pen-te que te pen-te-ou

Qua-lé, qua-lé? Qua-lé, qua-lé? Qua-lé o pen-te que te pen-te-ou

Exemplo musical 15. introdução de *Nega do cabelo duro*

Fonte: transcrição do autor

A utilização da harmonização vocal, de duas a quatro vozes, foi identificada em todas as fases da carreira do Bando da Lua. A harmonização da melodia era feita com uma ou até duas vozes acima da melodia principal, o que contradiz as recomendações das técnicas de escrita. Na voz superior, o movimento oblíquo em alguns casos é mais frequente do que o movimento direto. Na voz inferior, o movimento direto ou o uníssono com a melodia principal são frequentes.

Pelos aspectos históricos levantados no Capítulo 1, a harmonização feita pelo Bando da Lua era feita de uma forma intuitiva e, analisando as transcrições, se distancia da harmonização em bloco. Ainda dentro da Textura Homorrítmica, a Escrita Linear apresenta algumas características identificáveis nos arranjos desse grupo.

Escrita Linear é uma alternativa mais melódica para esta abordagem vertical (referindo à harmonização em bloco). Na escrita linear, o arranjador escreve acordes com as vozes em relativamente poucos pontos alvo na melodia, e então conecta estes pontos com linhas derivadas das escalas de acordes apropriadas. Livre da imposição dos acordes, o arranjador tem mais flexibilidade para tornar as conexões lineares melodicamente mais atraente. (LOWELL; PULLIG, 2003, p. 105).<sup>85</sup>

Tanto os autores citados quanto Guest (1996) trazem recomendações de uma escrita linear para quatro vozes, cujo resultado é bem distinto e muito mais complexo do que a harmonização vocal do Bando da Lua. Era uma harmonização mais livre, que se apoiava em alguns pontos harmônicos, mas procurava uma consonância e, em muitos momentos, paralelismo com a melodia. A escrita linear resulta em maior independência das vozes e uma natural rearmonização entre os pontos harmônicos.

As características da harmonização vocal do Bando da Lua encontram similaridade com os arranjos para *barbershop quartet*, quartetos vocais *a cappella*, predominantemente masculinos, muito populares nos Estados Unidos no final do século XIX. Os Mills Brothers, citado como uma referência do Bando da Lua, iniciaram sua carreira seguindo esse estilo. Ostrander e Wilson (1986) dedicam uma parte do capítulo destinado à escrita a quatro vozes para expor as principais características desse tipo de arranjo. Os autores destacam o papel de uma entidade nacional<sup>86</sup> que se destina a preservar essa sonoridade e a motivar a criação de novos *barbershop quartets*. A versão feminina dos *barbershop quartets* se chama *Sweet Adelines*. Não foram encontrados exemplos de grupos mistos nesse estilo de arranjo.

A textura básica do arranjo neste estilo é nota-contra-nota, com a melodia sempre permanecendo com segundo tenor (ou segunda soprano). A parte da melodia é chamada de *lead* (...) A voz superior (primeiro tenor ou primeira soprano) permanece acima da *lead*, cantando uma parte composta de notas do acorde basicamente consonante com a *lead*. A terceira voz (baritono ou primeiro alto) também fornece uma parte que se harmoniza com a *lead*, embora essa parte possa cruzar acima do *lead* (...). A parte mais grave (baixo ou segundo alto) fornece a linha de baixo de apoio para a harmonia, uma vez que não há acompanhamento para cumprir esta função. (OSTRANDER; WILSON, 1986, p.165)<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> No original: “Line writing is a more melody-driven alternative to these vertical approaches. In line writing, the arranger writes chord-based voicings for a relatively few target points in the melody, then connects these points with lines derived from the appropriate chord scales. Free of chordal imperatives, the arranger has more flexibility to make each connecting line melodically appealing.”

<sup>86</sup> S.P.E.B.S.Q.S.A.: Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America.

<sup>87</sup> No original: “The basic arranging texture in this style is note-against-note, with the melody always remaining in the second tenor (or second soprano) part. The melody part is referred to as *lead* (...) The top part (first tenor

Ostrander e Wilson (1986) referem-se a “nota-contra-nota” para exemplificar as texturas homorrítmicas. As características dos arranjos para *barbershop quartets* (ou para as *sweet Adelaines*), com exceção da linha do baixo, são similares às texturas homorrítmicas do Bando da Lua e nos levam à discussão dos aspectos intertextuais envolvidos nos arranjos vocais.

### 3.3 ASPECTOS INTERTEXTUAIS DO BANDO DA LUA

Dos três grupos analisados nesta tese, o *Bando da Lua* é o que apresenta aspectos intertextuais mais evidentes. Conforme vimos no Capítulo 1, o próprio Aloysio de Oliveira, solista e um dos arranjadores do grupo, escreveu em sua autobiografia sobre o aparecimento dos Mills Brothers num dos primeiros filmes sonorizados e que

Os Mills Brothers exerceram uma grande influência sobre o Bando da Lua. Tínhamos todos os seus discos que chegavam ao Brasil. A imitação de instrumentos, os arranjos, tudo isso estudávamos com atenção e adaptávamos para a nossa música. (OLIVEIRA, 1982, p. 38).

O quarteto americano se apresentava acompanhado apenas de uma guitarra tocada por um dos cantores do grupo. Quando escutamos gravações dos Mills Brothers do início dos anos 30, há uma distribuição das vozes (ou uma harmonização) que se repete nos grupos brasileiros da mesma época. A melodia principal é feita por um segundo tenor e está entre duas vozes: o primeiro tenor canta acima da melodia principal e um barítono completa a harmonia (abaixo da melodia principal). Essa harmonização da melodia, com uma voz acima e outra abaixo, acontecia tanto nos momentos homofônicos, com todos cantando a letra da canção, quanto nas respostas da melodia principal. Esse tipo de harmonização já era usado nos *barbershop quartet*, sendo os próprios Mills Brothers um deles, mas que trouxe uma nova proposta sonora. Para entendermos essa nova proposta bem como o que foi absorvido pelos grupos vocais brasileiros, podemos tomar um exemplo de *barbershop music* (Exemplo musical 16).

---

or first soprano) remains above the lead throughout, singing a part comprised of chord tones basically consonant with the lead. The third part (barítono or first alto) also provides a part wich harmonizes with the lead, although this part is permitted to cross above the lead for voice-leading purposes. The lowest part (bass or second alto) provides the supporting bass line for the harmony, since there is no accompaniment to fulfill this function.”

**I'M ALL ALONE**  
(1922)

Words and Music by JACK COALE and FRANK ANDERSON

Arrangement by FLOYD CONNETT

**Intro**

It's no good at all when the sha-dows fall, and there's no one you can call your

Exemplo musical 16. Arranjo para quarteto masculino a cappella  
Fonte: The Barbershop Harmony Society

Em *I'm all alone*, o Tenor 2 está com a melodia principal e há um predomínio da harmonização em terças com o tenor 1 (acima do Tenor 2) e o barítono (abaixo do Tenor 2). O baixo também canta a letra da melodia completando a textura homofônica com as notas fundamentais dos acordes.

A diferença do grupo americano Mills Brothers para os antigos quartetos americanos está na sua principal característica: a interpretação do repertório jazzístico. A primeira gravação de sucesso do grupo, *Tiger Rag*<sup>89</sup> (1931) é um tema instrumental das primeiras formações jazzísticas, a Dixieland Jazz Band. Com a letra de Harry DaCosta, as melodias foram harmonizadas seguindo o estilo *barbershop music*, mas os improvisos e a sonoridade instrumental deste grupo são o que chama mais a atenção. Acompanhados de apenas um ukulele (ou uma guitarra), a voz do baixo do grupo cantava principalmente uma linha instrumental, similar a uma tuba. O barítono, podia imitar um trombone enquanto que os dois tenores faziam a função de trompetes.

<sup>89</sup> Música 20 - *Tiger Rag*

A ação que mudou a cena dos grupos vocais para sempre foi o Mills Brothers (1931) de Piqua, Ohio. Eles eram quatro irmãos que foram inspirados não só pelos grupos vocais mais antigos mas pelos arranjos orquestrais e pelo jazz instrumental de Duke Ellington e Louis Armstrong. Seu estilo de rhythm and blues com toques de jazz foi tão popular que eles foram uma inspiração para mais grupos vocais do que qualquer outro. Seu novo estilo de cantar combinava a imitação vocal de instrumentos de sopros com uma harmonização suave que atraía público branco e negro, fazendo deles o primeiro grupo verdadeiramente popular do país (Estados Unidos). (WARNER, 2006, p. 2)<sup>90</sup>

Os tradicionais *barbershop quartet* eram *a cappella* e harmonizavam as melodias das canções, usando predominantemente uma estrutura homofônica. Pode-se ter uma ideia do impacto que foi o surgimento dos Mills Brothers no final dos anos 20, interpretando jazz, imitando instrumentos e mostrando um virtuosismo vocal nos improvisos. Uma breve análise da transcrição de *Jungle Fever*<sup>91</sup>, gravada em 1934 (Exemplo musical 17), exemplifica essa inovação dos Mills Brothers.

---

<sup>90</sup> No original: “The act that changed the vocal group scene forever was the Mills Brothers (1931) of Piqua, Ohio. They were four brothers who were inspired not just by previous vocal groups but by the orchestral arrangements and jazz instrumental work of Duke Ellington and Louis Armstrong. Their style of rhythm and blues with touches of jazz was so popular that they were inspiration for more vocal groups than any other. Their new style of singing combined the vocal imitation of wind instruments with a smooth harmony sound that attracted both white and black audiences, making them the first truly popular vocal group in the nation”.

<sup>91</sup> Música 21 - *Jungle Fever*

**Jungle Fever**

arranjo: Mills Brothers Howard Dietz / Walter Donaldson

♩ = 170 *swing*

Baritono

Baixo

Acoustic Guitar

8 *como um trompete com surdina*

T1.

T2. *boca chiusa*

Bar. *night?* *E - ver hear the*

B.

A. Gtr.

14

T1. *port.* *port.*

T2. *m* *m...*

Bar. *jun-gle with the a - ni-mals in fright?*

B.

A. Gtr.

Exemplo musical 17. Transcrição do início de *Jungle Fever* – The Mills Brothers  
 Fonte: transcrição do autor

Nesse início de *Jungle Fever*, identificamos vários elementos da inovação proposta pelos Mills Brothers: o uso da voz como um instrumento de sopro, a base rítmica e

harmônica da guitarra acústica<sup>92</sup> e a suavidade no cantar. Também é interessante notar as diferenças de timbres e de fraseado entre os Tenores 1 e 2. As duas vozes estão com a função de responder a melodia principal com contracantos bem distintos, o Tenor 1 imitando trompete com surdina, o Tenor 2 em *bocca chiusa*. Numa segunda exposição da melodia, a partir de 1'33" da gravação indicada, todas as vozes imitam instrumentos de sopro, a letra da melodia só é cantada no final do fonograma (3'05"), como uma última frase. Para se ter uma ideia da importância da imitação de instrumentos, praticamente a metade da duração do fonograma é com as vozes imitando os metais: tuba, trombone e trompetes.

Numa outra parte de *Jungle Fever* (Exemplo musical 18), há uma modulação para o homônimo (Ré maior) e uma mudança de textura no arranjo vocal. O Tenor 1 e 2 harmonizam a melodia principal que continua sendo feita pelo Barítono. Desta maneira, duas vozes se sobrepõem à melodia principal. Conforme vimos anteriormente, nos quartetos tradicionais (*barbershop music*), a melodia principal seria feita pelo Tenor 2 e a textura predominantemente homofônica. O baixo dos Mills Brothers mantém a ideia do baixo instrumental durante todo o arranjo.

42 D A<sup>7</sup> D

T1. Dus-ky mai-den, dark haired si-ren Con-go sweet-heart I'm com-in' back to you

T2. Dus-ky mai-den, dark haired si-ren Con-go sweet-heart I'm com-in' back to you

Bar. Dus-ky mai-den, dark haired si-ren Con-go sweet-heart I'm com-in' back to you

B.

Exemplo musical 18. Terceira parte de *Jungle Fever* - The Mills Brothers  
Fonte: transcrição do autor

De fato, o sucesso dos Mills Brothers atravessou fronteiras e influenciou o Bando da Lua. Dentro da formação do Bando da Lua, havia um quarteto vocal que interpretava

<sup>92</sup> No início da carreira, os Mills Brothers também usavam um ukulele com a mesma função: fazer uma base rítmico-harmônica. Como não tivemos acesso à ficha técnica desta gravação, não sabemos ao certo se é uma guitarra ou um ukulele.



músicas americanas no mesmo estilo dos Mills Brothers. A gravação do Bando da Lua para *Goody, goody*<sup>93</sup> (1938) é um bom exemplo desse quarteto, pois há praticamente uma simulação de como seria com os Mills Brothers cantando essa canção. O Bando da Lua usa inclusive uma voz do baixo instrumental, da mesma maneira que o grupo americano usava. Em termos intertextuais, trata-se de uma citação, uma utilização de todas as estruturas de arranjo vocal, numa outra música. O grupo chegou a receber críticas do jornalista Orestes Barbosa, que acusava o grupo de sofrer influência americana. Supõe-se que a formação desse quarteto servia tanto como uma demanda das rádios e gravadoras cariocas quanto como um grupo de estudo do Bando da Lua, onde eles poderiam entender melhor como eram feitos os arranjos dos Mills Brothers.

Com as transcrições de partes dos arranjos e ouvindo as gravações não só do Bando da Lua, mas também dos outros grupos dessa época como Anjos do Inferno, Quatro Ases e um Curinga e Grupo X, confirmamos que essa maneira de harmonizar, presente nos Mills Brothers e, antes disso, nos arranjos para *barbershop quartet*, fixou-se como uma característica dos grupos vocais brasileiros dos anos 30 e 40.

A gravação do Bando da Lua de *Gosto mais do outro lado*<sup>94</sup> (1934) traz uma clara referência aos arranjos e até à imitação de instrumentos dos Mills Brothers. Na transcrição da introdução, identificamos o uso da voz como instrumento (Exemplo musical 19).

---

<sup>93</sup> Música 22 - *Goody, goody*

<sup>94</sup> Música 23 - *Gosto mais do outro lado*

**Gosto mais do outro lado**

Arr.: Bando da Lua Assis Valente

G    Gm/Bb    D/A    B<sup>7</sup>    Em    A<sup>7</sup>    D

*como um trompete com sordina*

Tenor 1

Tenor 2

Barítono 1

Barítono 2

T1.

T2.

Bt1.

Bt2.

bóm    bóm    bóm    bóm bóm

bóm    bóm    bóm    bóm bóm

bóm bóm    bóm    bóm    bóm

bóm bóm    bóm    bóm    bóm

bóm bóm    bóm    bóm    bóm

Exemplo musical 19. *Gosto mais do outro lado* - Bando da Lua (Introdução)

Fonte: transcrição do autor

Apesar da dificuldade de transcrever as vozes, é possível identificar nesse uso da voz como instrumentos, uma característica dos Mills Brothers adaptada à música brasileira. O texto escrito nas vozes é apenas uma sugestão, uma interpretação do que escutamos, pois o que mais interessa é o efeito vocal. Na continuação da transcrição, identificamos três vozes em textura homorrítmica, com a melodia principal no Tenor 2 (Exemplo musical 20). A harmonização das vozes usada nessa primeira parte da música mostra a intertextualidade com The Mills Brothers e, numa análise mais profunda, com os *barbershop quartet*.

15 D

T1. a mi-nha a mi-nha a mi-nha a mi-nha ru-a tem dois... la -

T2. a mi-nha a mi-nha a mi-nha a mi-nha ru-a tem dois... la -

Bt1. a mi-nha a mi-nha a mi-nha a mi-nha ru-a tem dois... la -

19 C B B G

T1. - dos um la-do cla-ro e um es-cu-ro

T2. - dos um la-do cla-ro e um es-cu-ro

Bt1. - dos um la-do cla-ro e um es-cu-ro

Exemplo musical 20. *Gosto mais do outro lado* - Bando da Lua  
 Fonte: transcrição do autor

### 3.3.1 O HIBRIDISMO E A ORIGINALIDADE DO BANDO DA LUA

Considerando o pioneirismo do Bando da Lua, o arranjo vocal na música popular brasileira inicia sua história com características híbridas.

Parto de uma primeira definição: entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. (CANCLINI, 2003, p. XIX).

Canclini (2003) ressalta em vários momentos do seu texto a ausência das fontes puras. Tanto a prática da música popular brasileira ou do jazz americano no início dos anos 30 eram resultado de um longo processo de hibridação. Se, na maneira de harmonizar e na leveza de cantar, há uma referência dos Mills Brothers, destacamos duas características brasileiras e/ou do próprio fazer musical do grupo. Não se trata de tomar partido sobre quais características foram mais marcantes nessa produção musical, mas sim de procurar entender

como se deu esse hibridismo e reconhecer que foi com essa mistura que o Bando da Lua construiu sua carreira.

A primeira característica é a relação dos integrantes com a música popular brasileira. Eles estavam vivendo a consolidação da marcha carnavalesca e do samba, tocando, cantando e convivendo com os compositores daquela época. A música brasileira foi, durante toda a carreira do Bando da Lua, a principal fonte de trabalho. A harmonização e a leveza de cantar eram alguns elementos do resultado sonoro e não abalava nem a brasilidade nem a originalidade do Bando da Lua. A gravação de *Lig Lig Lé*<sup>95</sup> (1941) é um ótimo exemplo dessa hibridação. A harmonização característica, presente o tempo todo, somada ao ritmo brasileiro, aos contracantos e as variações rítmicas da melodia é que fazem dessa gravação um registro original, único, de um grupo completamente inserido na música brasileira daquela época. Essa hibridação que começa na composição, brincando com motivos do que se conhecia da música chinesa, citando *Madame Butterfly*, *Shangai*, com estruturas de arranjo norte-americanas e ritmo brasileiro, faz lembrar outros exemplos citados por Néstor Canclini.

A multiplicação espetacular de hibridações durante o século XX não facilita precisar do quê se trata. É possível colocar sob um só termo fatos tão variados quanto os casamentos mestiços, a combinação de ancestrais africanos, figuras indígenas e santos católicos na umbanda brasileira, as *collages* publicitárias de monumentos históricos com bebidas e carros esportivos? Algo frequente como a fusão de melodias étnicas com música clássica e contemporânea ou com o *jazz* e a *salsa* pode ocorrer em fenômenos tão diversos quanto a *chicha*, mistura de ritmos andinos e caribenhos... Os artistas que exacerbam esses cruzamentos e os convertem em eixos conceituais de seus trabalhos não o fazem em condições nem com objetivos semelhantes. (CANCLINI, 2003, p. XX).

As declarações de Oliveira (1986) sobre a influência dos Mills Brothers e a escuta de gravações como *Gosto mais do outro lado* (1934) e *Lig Lig Lé* (1941) trazem à tona o diálogo sobre hibridismo e sobre a *influência da generosidade*, vista no Capítulo 2. Straus (1990) se refere a este tipo de influência como um “enriquecimento num artista, tanto nos primeiros anos de formação como no período artístico da maturidade”. A maior elaboração dos arranjos na década de 1940 num repertório de canções brasileiras indicam uma assimilação positiva, onde a sonoridade dos Mills Brothers enriqueceu o trabalho musical do Bando da Lua e não se perderam as características brasileiras. Se considerarmos a imitação de instrumentos ou a harmonização vocal como aspectos intertextuais podemos dizer que houve uma *estilização*, ou seja, elementos dos arranjos foram usadas em outro gênero musical. A

---

<sup>95</sup> Música 17 - *Lig Lig Lé*

utilização desses aspectos no repertório da música popular brasileira, como elementos do arranjo vocal, diluem as referências entre o Bando da Lua e os Mills Brothers e reforçam as características que conferem originalidade aos dois trabalhos.

A segunda característica da originalidade do Bando da Lua: foi o primeiro grupo que uniu o arranjo vocal de uma forma constante à interpretação da canção. O arranjo vocal podia ser usado em uma seção inteira da música ou para ressaltar uma frase, uma resposta da melodia, para ressaltar alguma brincadeira de uma marchinha de carnaval ou mesmo algum ritmo mais sincopado do samba. A gravação de *Cansado de sambar* (1941)<sup>97</sup> mostra o arranjo vocal respondendo a melodia e acentuando o ritmo do samba. Na gravação de *Mangueira*<sup>98</sup> (1935), as frases iniciais que constituem o refrão aparecem sempre harmonizadas e estabelecem um diálogo com o tenor solo (Aloysio de Oliveira). Podemos identificar, na transcrição deste refrão (Exemplo musical 21), a harmonização característica dos grupos vocais daquela época.

---

<sup>97</sup> Música 24 - *Cansado de sambar*

<sup>98</sup> Música 25 - *Mangueira*

**Mangueira**

Arranjo do Bando da Lua Assis Valente

Tenor 1 e 2

Tenor solo

Barítono

9

Fm/C C Am D7 G7 C

a - le-gri-a tam bém\_ mo-re-na fa cei - ra só Man-guei-ra tem

sam-ba vem de lá\_ a - le-gri-a tam bém\_ mo-re-na fa cei - ra só Man-guei-ra tem

a - le-gri-a tam bém\_ mo-re-na fa cei - ra só Man-guei-ra tem

Exemplo musical 21. *Mangueira*, de Assis Valente. Arr.: Bando da Lua  
Fonte: transcrição do autor

### 3.4 O COLETIVO AUTORAL NO BANDO DA LUA

Das cinco características gerais identificadas no arranjo de *Chiquita Bacana*, três delas, a *harmonização vocal*, a presença do *solista* no grupo, e as *técnicas especiais* estiveram presentes desde o início da carreira do grupo. As outras duas, *Liberdade de Criação* e *Contracantos*, foram trabalhadas e adquiridas aos poucos. Há uma diferença das gravações do início da década de 30 para os registros do início dos anos 40, que fica ainda maior com as gravações realizadas nos Estados Unidos a partir de 1949. As marchinhas e sambas carnavalescos dos anos 30 lançadas pelo Bando da Lua frequentemente seguiam um padrão: um refrão cantado pelo grupo (harmonização) e uma outra parte cantada pelo solista. Esse padrão já era uma grande novidade para a época e se estabeleceu durante o período de profissionalização do primeiro grupo vocal brasileiro. A partir da década de 40, mesmo com a substituição de cantores, a produção musical se mostrou cada vez mais arrojada. A liberdade

de criação na produção de novas versões de canções conhecidas foi fundamental para que o Bando da Lua conquistasse o mercado americano e construísse uma curta, porém bem-sucedida carreira no exterior.

### 3.5 OS CARIOCAS E O ARRANJO DE NOVA ILUSÃO

Para analisar os arranjos d'Os Cariocas partimos da canção *Nova Ilusão*<sup>99</sup>, de Zé Menezes e Luis Bittencourt, que está no disco de estreia do grupo gravado em 1948. Este disco de 78rpm se completa com *Adeus América*, de Geraldo Jacques e Haroldo Barbosa. Neste primeiro lançamento, Os Cariocas mostraram que uma nova sonoridade na música vocal brasileira acontecia ao mesmo tempo em que os grupos vocais dos anos 30 e 40 ainda faziam muito sucesso cantando marchinhas e sambas de carnaval. Além de destacar as duas músicas de estreia d'Os Cariocas, Severiano e Mello (1997) destacam nesse ano o samba de carnaval *É com esse que eu vou*, de Pedro Caetano, gravado pelo Quatro Ases e um Coringa. As rádios brasileiras tinham uma programação plural, o que incluía música vocal de vários estilos. As gravadoras seguiam o mesmo caminho e lançavam discos dos artistas que mais chamavam atenção nas rádios.

A partitura (que está na íntegra nos anexos) foi transcrita por Teixeira (2007). Para facilitar a visualização de partes do arranjo, uma nova partitura foi editada para essa tese e está na íntegra no anexo 3.

*Nova Ilusão* foi gravada pelo cantor americano Billy Eckstine (s.d), pelo cantor brasileiro Francisco Sergi em 1950 e por Dick Farney e seu sexteto em 1953. *Nova Ilusão* foi transcrita pela audição da gravação original de 1948 do CD “Mestres da MPB” da Warner e da faixa disponibilizada em [www.ims.com.br](http://www.ims.com.br). (TEIXEIRA, 2007, p. 119)

#### 3.5.1 ASPECTOS GERAIS DA COMPOSIÇÃO E DO ARRANJO

Zé Menezes e Luís Bittencourt eram dois violonistas e compositores que trabalhavam desde os anos 30 nas rádios cariocas. A canção *Nova Ilusão* é classificada como samba, mas este samba mais lento, com uma influência do bolero, com a letra falando sobre uma desilusão amorosa, caracterizam um samba-canção, estilo que fez muito sucesso nessa época.

---

<sup>99</sup> Música 26 – *Nova Ilusão*

A canção *Nova Ilusão* apresenta duas partes dispostas na forma A-A-B-A. No arranjo d'Os Cariocas a primeira parte termina com uma substituição do I (Db) no c.15 por bVII (B7M) – VII7, para resolver em Db no c. 16. Funciona como um retardo harmônico que evita a repetição do I grau nos compassos finais de A1. Esta sequência chama a atenção para uma harmonização mais elaborada, característica do repertório da Bossa Nova. A melodia está frequentemente apoiada nas tensões dos acordes. Os números em itálico mostram a relação intervalar da melodia principal com a harmonia cifrada. (Exemplo musical 22).

**A1**

8  $Ebm^7$   $Ab^7$   $Ebm^7$   $Ab^7$   $Dbmaj^7$   $Fm^7$   $E^\circ$   
 $11^a$   $3$   $7^a$   $3$   $9^a$   $11^a$   $b5$   $3$   
 Foi o des - ti-no tal-vez cau-sa-dor des-te so-nho in-fe-liz\_ ter vo-cê jun-to a

13  $Ebm^7$   $Ab^7$   $Ebm^7$   $Ab^7$   $Bmaj^7$   $C^7$   $Db\%_9$   
 $3^a$   $9^a$   $6^a$   $3$   $3^a$   $13^a$   $7^aM$   $7^a$   $(6^a)$   
 mim ou-tra vez\_ re-lem-brar to-da as ju-ras que fiz\_

Exemplo musical 22. Melodia de Nova Ilusão – A1  
 Fonte: TEIXEIRA, 2007

A parte B (Exemplo musical 23) inicia na região subdominante com o IV grau e a primeira frase termina na  $11^a$  aumentada do acorde substituto da dominante do VIIm ( $Bbm^7$ ), o subV7 ( $B7(\#11)$ ). Há nesse trecho também uma modulação para o III (Fá maior) e a música volta ao tom original após uma sequência de acordes dominantes.

**B1**

25  $Gbmaj^7$   $9^a$   $B7(\#11)$   $Bbm^7$   $F^7$   $Bbm^7$   $Gm^7 C^7$   
 $5^a$   $3$   $\#11$   $5^a$   $3$   $7^a$   $3$   $3^a$   
 Re - co - me - ça - mos as - sim a nos-sa fe - li - ci - da - de

29  $Fmaj^7$   $Dm^7$   $Gm^7$   $C^7$   $F^7$   $Bb^7$   $Eb^7$   $Ab^7$   
 $5^a$   $3$   $3^a$   $3$   $11^a$   $13^a$   $9^a$   $3$   $5^a$   $3$   $9^a$   $3$   $5^a$   
 ja-mais al-guém pen-sa - ri-a que a-que-la a-mi za - de vi-es se de no-vo a ter fim

Exemplo musical 23. Melodia de Nova Ilusão – B1  
 Fonte: TEIXEIRA, 2007



Na gravação d'Os Cariocas, após uma introdução, a canção é interpretada duas vezes. Como a letra e as texturas utilizadas variam de uma estrofe para outra, optamos por numerar as partes A e B e dividi-las em duas seções.

Na primeira vez em que a canção é apresentada (Quadro 5), há um predomínio do solista, com a melodia e a letra da canção em primeiro plano. As demais vozes fazem, na parte A1, um contracanto dobrando a linha do baixo da harmonia. Em A2 e A4, esse contracanto se repete *oitavado*, com dois cantores em cada oitava. A textura homorrítmica acontece em poucos momentos nessa primeira parte: no final da introdução e nos dois primeiros compassos de B1.

Quadro 5. Esquema Geral do arranjo de *Nova Ilusão*

Nova Ilusão, 1ª seção	Arranjo Vocal	Texturas
<b>Introdução</b>	uníssono e harmonização (THr)	THf - TCp
<b>A1</b>		
Foi o destino talvez,	solo e contracanto (TPf)	TCp
Causador desse sonho feliz	solo e contracanto	TCp
Ter você junto a mim outra vez	solo e contracanto	TCp
Relembrar tanta jura que eu fiz	solo e contracanto	TCp
<b>A2</b>		
Tão satisfeito fiquei	solo e contracanto em 8ª (TPf)	TCp
ao sentir nosso amor reviver	solo e contracanto em 8ª	TCp
Que nem sei se sorri, se chorei	solo e contracanto em 8ª	TCp
Custei até mesmo a crer	solo e contracanto em 8ª	TCp
<b>B1</b>		
Recomeçamos assim	harmonização (THr)	TCp
a nossa felicidade	solo e contracanto harmonizado	TCp
Jamais alguém pensaria que aquela amizade	Uníssono (THf)	THf
Viesse de novo a ter fim	Uníssono	THf
<b>A3</b>		
Mas durou pouco afinal	solo e contracanto (TPf)	TCp
E essa nova ilusão terminou	solo e contracanto	TCp
Eu nem sei se por bem ou por mal	solo e contracanto	TCp
Você foi e não voltou	solo e contracanto	TCp

Fonte: elaboração do autor.

Imediatamente após a primeira, a segunda seção começa meio tom acima com o solista assobiando e com as outras vozes em contracanto numa região mais aguda. No início da parte A5 (c. 49 e 50), há uma reharmonização a quatro vozes onde os instrumentos harmônicos de base param de tocar, deixando apenas as vozes e percussão. No c. 51, retornam os instrumentos e o contracanto em uníssono exposto em A4.

A partir de B2 até o final, há um predomínio de uma harmonização a cinco vozes com a melodia principal na voz mais aguda. Ainda em B2 há uma volta para o uníssono onde a melodia salta uma oitava, voltando para a região mais grave. Na primeira frase de A6, há

um novo salto de oitava da melodia com a harmonização a cinco vozes na maior parte do tempo. O arranjo termina com uma pequena Coda, uma variação da última frase, e com os cantores fazendo um efeito vocal com o acorde D7M(9) similar ao *shake* da escrita para sopros.

Quadro 6. Nova Ilusão – 2ª seção

Nova Ilusão – 2ª seção	Arranjo Vocal	Texturas
<b>A4</b> (Instrumental)	Assovio e contracanto	TCp
<b>A5</b> (Instrumental)	Trompete + contracanto harmonizado	TCp
<b>B2</b> Recomeçamos assim a nossa felicidade	harmonização (THr)	TCp
Jamais alguém pensaria que aquela amizade	Uníssonos	THf
Viesse de novo a ter fim	Uníssonos	THf
<b>A6 final</b> Mas durou pouco afinal	harmonização (THr)	TCp
E essa nova ilusão terminou	harmonização (THr)	TCp
Eu nem sei se por bem ou por mal	harmonização (THr)	TCp
Você foi e não voltou	harmonização (THr)	TCp
Você foi e não voltou	harmonização (THr)	TCp
Uo uo uo ( <i>shake</i> )	harmonização (THr)	TCp

Fonte: elaboração do autor.

Observando o esquema geral do arranjo, a segunda seção é uma re-exposição da canção, com duração e divisão das partes praticamente igual à primeira seção, mas bem distinta em termos texturais. Enquanto, na primeira há uma apresentação da canção, na segunda há uma valorização do arranjo. A letra das duas primeiras estrofes só é cantada uma única vez (em A1 e A2). As texturas mais densas, com as Texturas Homorrítmicas somadas ao acompanhamento, estão no final do arranjo.

## 3.5.2 EXTENSÕES

**Arranjo Vocal de Nova Ilusão - Extensão**

The musical score is titled "Arranjo Vocal de Nova Ilusão - Extensão". It features five vocal parts: Tenor 1, Tenor 2, Tenor 3, Tenor 4, and Baritone (solista). The score is divided into three sections: "melodia principal", "contracantos ou harmonizações", and "extensão total". The Baritone part starts with the main melody, while the Tenors provide counterparts and harmonizations. The "extensão total" section shows the Tenors singing in unison with the Baritone.

Figura 17. Extensão em Nova Ilusão  
Fonte: elaboração do autor

Na primeira estrofe, em A1, a melodia principal é exposta pelo barítono Waldir Viviani na região Lá1 – Lá2 enquanto as outras vozes atingem a região mais grave em contracantos. O contracanto feito com a vogal “u”, em A1 ou A2 (feito em oitava), está na mesma região da melodia principal, mas não interfere no entendimento da melodia.

A extensão da melodia principal das vozes Tenor 2, 3 e 4 é determinada com as frases em uníssono do c. 29 ao c. 32 e a mesma frase, meio tom acima, do c. 61 ao c. 64. Não há nenhuma frase destas vozes em solo. A região mais aguda destas vozes é usada nas harmonizações a quatro ou cinco vozes, na Textura Homorrítmica.

A voz do Tenor 1, feita pelo cantor e arranjador Ismael Neto, é a mais exigida em termos de extensão. A região grave da melodia principal e dos contracantos é sempre cantada em uníssono com mais três ou quatro vozes. A região mais aguda é usada tanto para a melodia principal quanto para os contracantos harmonizados. A melodia principal nessa voz trabalha na extensão de quase duas oitavas (Dó2 – Si3) sendo que entre Dó3 e Si3 a melodia aparece harmonizada a quatro ou cinco vozes. Ismael Neto muda rapidamente do canto em falsete para a voz plena, uma dificuldade técnica para muitos cantores.

### 3.5.3 PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS

Os reduzidos trechos de textura homofônica e o grande número de texturas compostas indicam um trabalho de arranjo elaborado e vários procedimentos composicionais são detectáveis durante toda a gravação de Nova Ilusão.

A melodia da introdução, ao que tudo indica, foi composta por Ismael Neto e traz, no c. 6 e 7, uma harmonização a cinco vozes que se consolidaria como uma das características do grupo.

As Texturas Polifônicas foram desenvolvidas durante as partes A do arranjo. Para demonstrar esse desenvolvimento, foi feita uma redução para pauta do piano, em que a melodia principal está na clave de fá e os contracantos com as outras quatro vozes na clave de sol. Em A1, o contracanto em semínimas copia a linha do baixo da harmonia, similar ao que Guest (1996) definiria como contracanto linha do baixo (Exemplo musical 22).

Exemplo musical 24. *Nova Ilusão* – contracanto em A1  
Fonte: TEIXEIRA, 2007

Em A2 e A3 há o acréscimo de uma oitava (Exemplo musical 23). O contraste rítmico com a melodia principal é uma característica do contracanto livre, visto no Capítulo 2.

Exemplo musical 25. *Nova Ilusão* – contracanto em A2  
Fonte: TEIXEIRA, 2007

Em A4, o ritmo é similar, mais articulado, e a melodia é construída preferencialmente com notas guias dos acordes (3ª e 7ª), uma outra característica do contracanto livre (Exemplo musical 24).

Exemplo musical 26. *Nova Ilusão* – contracanto em A4  
Fonte: TEIXEIRA, 2007

Nos dois primeiros compassos de A5 (Exemplo musical 25), há uma reharmonização a 4 vezes na melodia do contracanto em semínimas (como em A2 e A3), em seguida, um retorno à ideia exposta na estrofe anterior (A4).

Exemplo musical 27. *Nova Ilusão* – contracanto em A5  
Fonte: TEIXEIRA, 2007

Este desenvolvimento do contracanto, saindo de uma simples dobra da linha do baixo até uma reharmonização a quatro vozes, é um procedimento composicional que se destaca no arranjo, mostrando um arranjador com muitos recursos técnicos e ideias.

A mudança de registro da melodia, saindo de uma região grave do solo de Waldir Viviani, indo para uma oitava acima harmonizada com quatro ou cinco vozes, também foi constatada em vários momentos. Essa mudança pode ocorrer em trechos curtos. Até o c. 23, a melodia estava sendo cantada pelo barítono solista. No c. 25 e 26, há o salto da melodia com uma harmonização a quatro vozes e, no c. 27, a melodia volta para o solista. No c. 29, a

melodia volta para as quatro vozes em uníssono na mesma região do barítono (Exemplo musical 26).

No c. 26, há também um efeito vocal, um *sforzando*. Esse e outros efeitos (*shake*, *glissando*, portamento) também foram encontrados na gravação de *Nova Ilusão*.

25 **B1** G $\flat$ maj7 3 B7( $\sharp$ 11) *sfz* B $\flat$ m7 F7 B $\flat$ m7 Gm7 C7  
Re - co - me - ça - mos as - sim uh  
a nos - sa fe - li - ci - da - de

29 Fmaj7 3 Dm7 3 Gm7 C7 F7 B $\flat$ 7 3 Eb7 3 Ab7  
ja mais al guém pen sa ri - a que a que la a mi za - de vi es se de no vo a ter fim  
Mas du rou

Exemplo musical 28. *Nova Ilusão* – B1

Fonte: TEIXEIRA, 2007 A textura que mais chamou a atenção foi a densa Textura Homorrítmica que Os Cariocas já apresentavam na Rádio Nacional e que estreou nesse primeiro disco. A harmonização feita por Ismael Neto é muito similar ao que vimos no Capítulo 2 sobre *solí* a quatro e cinco vozes em posição cerrada. Essa nova sonoridade por si só é um procedimento composicional importante na caracterização dos arranjos do grupo. *Os Cariocas* e seu arranjador Ismael Neto, demonstraram, além da harmonização em bloco, um gosto pela reharmonização. Substituições do acorde dominante pelo *SubV7*<sup>101</sup> foram usados na introdução e no final do arranjo. Nos dois casos, o *SubV7* está sendo usado com o acorde dominante no mesmo compasso, com o intuito de movimentar a harmonia e consequentemente as vozes, evitando a repetição de notas.

<sup>101</sup> Sub V: é a substituição de um acorde dominante por outro também dominante onde as fundamentais estão distantes um trítone. Por exemplo Ab7 pode ser substituído por D7. Nos dois acordes dominantes com sétima, o intervalo de trítone se repete. Em Ab7, dó e sol bemol, a terça e sétima do acorde, em D7, dó e fá#, a sétima e a terça do acorde.

6  $V^7$   $sub\ V$   $I$   
 $A\flat^7$   $D7(\sharp^9_{\flat 5})$   $D\flat^{maj7}$   $E\flat m^7$   
 diu ru ru ru u ru

72  $B^7$   $E^7$   $V^7$   $sub\ V$   $I$   
 $A^{13}$   $E\flat^9(\sharp^{11})$   $D\flat^6$   
 vo - cê foi e não vol - tou  
 vo - cê foi e não vol - tou

Exemplo musical 29. *Nova Ilusão* – uso do subV7  
 Fonte: TEIXEIRA, 2007

Teixeira (2007) pondera que algumas conduções das vozes e reharmonizações de Ismael Neto vieram da prática de harmonizar no violão, aproveitando que o movimento paralelo dos acordes é bem simples de ser executado. A aproximação cromática a cinco vozes que acontece no c. 64 e no c. 66, é um exemplo desse paralelismo. Almada (2000) e Lindsay (2005) chamam essa aproximação de *múltiplo cromático*. É uma harmonização difícil de ser executada com vozes. A primeira e quarta vozes caminham em sétimas maiores paralelas, a segunda voz caminha em segundas maiores com a terceira voz e em trítono com a quarta voz. O cromatismo por si só apresenta uma dificuldade de execução muito maior para os cantores de um grupo vocal do que, por exemplo, para um naipe de saxofones. A quinta voz, com a fundamental do acorde faz com que o resultado desse trecho fique parecido com o *spread* a cinco vozes. A aproximação cromática ressalta a reharmonização do c.65 e 66, onde o  $II m^7 - V^7$  ( $Em^7 - A^7$ ) foi substituído pelo  $bVII^7$  ( $C^7$ ) com função de subdominante (Exemplo musical 28). O  $bVII^7$  ( $C^7$ ) é similar ao  $IV m^6$  ( $Gm^6$ ), a subdominante menor do homônimo de Ré maior.

64 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup> A<sup>13</sup> A<sup>#13</sup> B<sup>13</sup> C<sup>13</sup> A<sup>6</sup> C<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> A<sup>7</sup>

no vo a ter fim Mas du - rou pou-co a - fi - nal e es - ta no - va i - lu -

no vo a ter fim Mas du - rou pou-co a - fi - nal e es - ta no - va i - lu -

Exemplo musical 30. *Nova Ilusão* – aproximação cromática  
 Fonte: TEIXEIRA, 2007

Na continuação do arranjo, do c. 67 ao c. 70 (Exemplo musical 29), a harmonia da primeira seção retorna e a melodia principal é harmonizada na maior parte do tempo a quatro vezes com dobramento oitava abaixo, que denominamos como “a4”, ou com cinco notas distintas (a5). Quando as notas da melodia principal estão abaixo do Dó<sub>3</sub>, há uma redução do número de vozes (a2) ou o uníssono (a1). São rápidas mudanças de densidade e de textura que contribuíram para a caracterização dos arranjos de Ismael Neto.

4 67 D<sup>maj7</sup> F<sup>#m7</sup> F<sup>°</sup> Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

são ter-mi-nou e eu não sei se por bem ou por mal vo - cê foi e não vol - tou

são ter-mi-nou e eu não sei se por bem ou por mal vo - cê foi e não vol - tou

Exemplo musical 31. *Nova Ilusão* – harmonização em bloco  
 Fonte: TEIXEIRA, 2007

As reharmonizações de Ismael Neto resultaram em uma nova sonoridade e abriram espaço para criação de novas linhas melódicas internas e para variações da melodia principal. Como não tivemos contato nem com o original da canção, nem com o processo do arranjo, não podemos afirmar o que surgiu primeiro, se as variações da melodia indicaram uma reharmonização ou se a reharmonização indicou a variação da melodia principal. Na comparação entre os primeiros compassos das duas partes B, a variação melódica e harmônica fica mais clara (Exemplo musical 30).



25  $G\flat\text{maj}7$  **B1**  $B7(\#\text{11})$   $B\flat\text{m}7$   $F7$   $B\flat\text{m}7$   $G\text{m}7$   $C7$

Re - co - me - ça - mos as - sim uh

Re - co - me - ça - mos as - sim a nos - sa fe - li - ci - da - de

57 **B2**  $G\text{maj}7$   $C7(\#\text{11})$   $B\text{m}6$   $C13$   $B\text{m}6$

Re - co - me - ça - mos as - sim a nos - sa fe - li - ci - da - de

Re - co - me - ça - mos as - sim a nos - sa fe - li - ci - da - de

Exemplo musical 32. *Nova Ilusão* – comparação entre B1 e B2  
 Fonte: TEIXEIRA, 2007

### 3.6 CARACTERÍSTICAS DOS ARRANJOS D'OS CARIOCAS

A partir do arranjo de *Nova Ilusão*, foram identificadas as seguintes características gerais:

- 1) *Liberdade de criação* – introduções, intermezzos, as modulações, forma da música e do arranjo, o lado composicional do arranjador
- 2) *Solista* – a presença do cantor solista
- 3) *Técnicas especiais* – efeitos com a voz, mudança de registro da melodia
- 4) *Contracantos* – criação e elaboração da textura polifônica
- 5) *Harmonização vocal* – *sol* a quatro e cinco vozes e reharmonizações

As características de *Nova Ilusão* foram comparadas com outros arranjos feitos por Ismael Neto no período de 1946 a 1956, transcritos por Teixeira (2007).

#### 3.6.1 LIBERDADE DE CRIAÇÃO:

Teixeira (2007) destaca o lado composicional do arranjador Ismael Neto, na canção *Tim tim por tim tim*<sup>102</sup>. A introdução desse arranjo é cantada em uníssono, com harmonização apenas nos dois últimos compassos (Exemplo musical 31).

<sup>102</sup> Música 27 – *Tim tim por tim tim*

## Tim tim por tim tim

arranjo de Ismael Netto

Haroldo Barbosa e Geraldo Jacques

The musical score is written for a first voice (1ª voz) in a 2/4 time signature. The key signature has two flats (B-flat major). The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The first measure has a chord of Eb6/9. The second measure has a chord of F7. The third measure has a chord of E7. The fourth measure has a chord of Eb6/9. The score continues with a 'Coda' section marked 'Coda' and 'à capella', featuring the lyrics 'lo lo lo' under a series of notes. The score ends with a double bar line.

Exemplo musical 33. Introdução de *Tim tim por tim tim*

Fonte: TEIXEIRA, 2007

Quando Haroldo Barbosa e Geraldo Jacques compuseram a melodia de *Tim tim por tim tim* o fizeram de forma sucinta, talvez pensando assim: “a música começa aqui e termina aqui e essa é a harmonia tocada, em ritmo de samba”. É assim, em geral, que acontece na música popular: o autor (es) escolhe um estilo, organiza letra, melodia e harmonia e é essa a sua obra de arte, e esta será sua, independentemente de adaptações posteriores que sejam feitas. **Ismael Netto** ao iniciar seu arranjo para a canção *Tim tim por tim tim* o fez com a inclusão de uma introdução, obviamente anterior à primeira nota dada pela dupla de compositores. É um corte profundo na obra. O início foi modificado. (TEIXEIRA, 2007, p. 147).

Acreditamos que não se trata de um corte, mas sim de uma soma, um processo composicional do trabalho do arranjador anexado ao *original virtual* da canção, que contribuiu para tornar essa gravação uma obra única. Foi um dos “atos de criação” dentro do Coletivo Autoral que esse arranjo representa. A introdução da gravação d’Os Cariocas ficou muito conhecida na voz de João Gilberto<sup>103</sup>. Na parte central do arranjo, Ismael Neto retrabalha a introdução, harmonizando algumas notas, fazendo um intermezzo (Exemplo musical 32).

<sup>103</sup> João Gilberto gravou essa canção nos Lps *Amoroso* (1977), *João Gilberto Prado de Oliveira* (1980) e *Live in 19<sup>th</sup> Montreaux Festival* (1986).

The image displays two systems of musical notation for the intermezzo of the song 'Tim tim por tim tim'. Each system consists of five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one bass line. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/8. The first system starts at measure 41 and includes the lyrics 'chorar eu sei me con--for--mar' and 'bo po bo po po'. The second system starts at measure 45 and includes the lyrics 'bam bo bo po bo po ba o ba bo po bo po po'. Chord symbols are placed above the vocal staves: E7, Eb6/9, Ab7, Eb6/9, Eb6/9 in the first system; F7, E7, Eb6/9, and a final measure with a slash in the second system.

Exemplo musical 34. Intermezzo de *Tim tim por tim tim*  
 Fonte: TEIXEIRA, 2007

A criação de introduções, muitas delas retrabalhadas durante o arranjo, é uma característica marcante do grupo. Esteve presente no início da carreira do grupo com os arranjos de Ismael Neto e teve continuidade nos arranjos de Severino Filho.

### 3.6.2 SOLISTA

Da mesma maneira que em *Nova Ilusão*, constatamos a presença de um solista – Waldir Viviani desde o início da carreira do grupo e Luis Roberto a partir de 1962 – em várias gravações d’Os Cariocas. Esta é uma característica que Teixeira (2007) considera ter sido mantida dos grupos vocais dos anos 30 e 40, que estavam em atividade e ainda faziam muito

sucesso. Identificamos que a presença do solista pode ter vindo dos grupos que consideramos precursores, Turunas da Mauricéia e Bando de Tangarás.

Os solos estão frequentemente numa região de barítono, entre Lá1 e Si2, e esta escolha, que implica na tonalidade da música, nos leva a duas hipóteses que podem ser com acontecer simultaneamente. A primeira nos leva ao estilo que Os Cariocas cantavam, onde as músicas pré-bossa nova pediam um solista numa região mais grave, cantando suave, em sintonia com outros cantores que começavam a se destacar como Dick Farney e Lucio Alves. A segunda hipótese está alinhada ao arranjo vocal. As notas agudas dessa região cantadas uma oitava acima poderiam representar o limite do falsete de Ismael Neto. Cantar a melodia em duas oitavas diferentes era uma característica do grupo e a tonalidade escolhida tinha que ser adequada tanto para o solista (numa região grave) quanto para os momentos de harmonização a quatro ou cinco vozes em que a melodia estaria uma oitava acima.

### 3.6.3 TÉCNICAS ESPECIAIS

De uma maneira similar ao que foi constatado em *Nova Ilusão*, identificamos, em grande parte dos arranjos d'Os Cariocas, efeitos vocais que exploram os recursos da voz e que remetem ao fraseado de sopros de uma *big band*. No Bando da Lua, havia uma imitação de instrumentos, que ficou mais evidente com a entrada de Harry de Almeida e seu *pistom nasal*. Com Os Cariocas, há o uso de texto silábico, que auxilia no entendimento de uma articulação. Como exemplo, o solo de Waldir Viviani em *Tim tim por tim tim* (Exemplo musical 35) é acompanhado por um contracanto em “o” seguido de uma nota curta, acentuada, com um rápido glissando. Lindsay (2005) refere-se a essa articulação para sopros como *rip*.

88  $E_b7(13)$   $E_b\text{maj}^7$   $F^7$   $B_b^7$

vo---cê tem que dar tem que dar o que prometeu

92  $E_b\text{maj}^7$   $F^7$   $B_b^7$

meu bem mande'o meu a--nel que de volta eu lhe mando'o seu

Exemplo musical 35. *Tim tim por tim tim* – efeito vocal  
 Fonte: TEIXEIRA, 2007

Em outros momentos, similar ao final de *Nova Ilusão*, um efeito vocal encerra o arranjo, como o glissando descendente em *Marca na parede*<sup>104</sup>, de Ismael Neto e Mário Faccini (Exemplo musical 36).

73 Ebmaj7 Eb7(+11) Dmaj7

no meu co---ra-----ção hum hum

Exemplo musical 36. Final de *Marca na parede* –efeito vocal  
Fonte: TEIXEIRA, 2007

A passagem da melodia em uníssono numa região grave para a melodia uma oitava acima em *solí* a quatro vozes acontece com muita frequência e pode ser considerada uma técnica especial. Vimos em *Chiquita Bacana* um movimento similar das vozes. Ades (1986) define a abertura e o fechamento gradual das vozes como um “leque” (*the fan*) mas, no caso dos arranjos d’Os Cariocas, a mudança é repentina. As duas técnicas causam a sensação de variação, de mudança de textura e densidade. Um exemplo desse movimento está em *Sua excelência o samba*<sup>105</sup> (Exemplo musical 37).

<sup>104</sup> Música 44 – *Marca na parede*

<sup>105</sup> Música 28 - *Sua excelência o samba*

53  $E\flat 6/9$   $\times$   $B\flat 7$   $\times$

o sam--  
quem fala é de mágoa ou não é

57  $E\flat 7$   $\times$   $A\flat 6/9$   $\times$

ba di---plo---ma---ta e---mi---nen---te que a---traves---sa o con---ti---nen---  
te

61  $F^7_{sus^4}$   $F^7$   $\times$   $Fm^7$   $B\flat 7$  *D.S. al Coda*

é Bra--sil on-----de'es-ti-----ver não não

Exemplo musical 37. *Sua Excelência o samba* – mudança de registro  
 Fonte: TEIXEIRA, 2007

### 3.6.4 CONTRACANTOS

Os contracantos estão presentes em todos os arranjos analisados. Quer seja dialogando com o solista ou com instrumentos tocando a melodia principal, foram encontrados alguns tipos de contracanto, normalmente harmonizados a quatro ou cinco vozes.

Em uma parte de *Sua excelência o samba* (Exemplo musical 38), o solista (Waldir Viviani) é acompanhado por um *solí* a quatro vozes. Há em um só trecho três tipos de contracanto: rítmico (c. 34 e 36), de resposta (c. 35 e 37) e livre (c. 38 ao 40). Se imaginarmos esse mesmo trecho tocado por instrumentos de sopro, a classificação de Almada (2000) provavelmente seria *background* rítmico do c. 34 ao 37 e *background* harmônico do c. 38 ao 40. Porém, o uso do texto nos leva a uma interpretação um pouco distinta. O contracanto rítmico e o contracanto livre ao usarem a vogal “u” tornam-se discretos e não interferem no entendimento da melodia principal. O contracanto de resposta aproveita o espaço da melodia e apoia o texto do solo. O solista afirma: Não deixe falar do samba – o vocal responde “Não, Não”.



33  $Bb^7$   $Fm^7$   $Bb^7(\sharp 13)$   $Ebmaj^7$   $Cm^7$   $Fm^7$   $Bb^7(\sharp 13)$

dup dup du não não dup dup du

ver

não não dei---xe falar do sam---ba que'o sam---ba é minha vi

37  $Ebmaj^7/Cm^7$   $Fm^7$   $F\sharp dim$   $Gm^7$   $C^7(\sharp 9)$   $Fm^7$   $Bb^7(\sharp 9)$

não não u u----

da se'um dia falam mal do sam----ba quero briga no tra---balho não quero comi

Exemplo musical 38. *Sua Excelência o samba* - contracantos

Fonte: TEIXEIRA, 2007

### 3.6.5 HARMONIZAÇÃO VOCAL

A harmonização vocal é talvez a característica mais marcante d'Os Cariocas. Teixeira (2007) destaca que em função do trabalho na Rádio Nacional, o grupo tinha que cantar músicas de vários estilos e que, nas músicas regionais, a harmonização era mais simples. No entanto, nos arranjos feitos para a carreira discográfica do grupo, a harmonização sempre foi feita a quatro ou cinco vozes, com a melodia mais aguda cantada em falsete. A

técnica utilizada é bastante similar ao que vimos na harmonização em bloco, *solí* a quatro e cinco vozes e *solí* a quatro com dobramento da melodia 8ª abaixo. O trecho de *Tim tim por tim tim* (Exemplo musical 39), traz a mudança de registro da melodia para o *solí*. No acorde dominante Eb7(9), a primeira e a quinta vozes estão dobradas, ou seja, *solí* a quatro vozes com dobramento da melodia. No acorde Eb7 (b9 #5), a quinta voz dobra a terça do acorde com a segunda voz. Podemos inferir que esse último dobramento deve ter sido feito para deixar a última voz mais *cantabile* principalmente se considerarmos a continuação da frase – o acorde A7(9) (SubV7), em *solí* a cinco vozes e a resolução em Ab. Este é um exemplo em que há uma variação da melodia principal e que, em função da harmonia e do *voicing* escolhidos, algumas notas da melodia original não poderiam ser (e não foram) cantadas.

Teixeira (2007) destaca o movimento cromático da 3ª voz no *solí* – notas Fá – Mi – Mi bemol. Essas notas representam, respectivamente, a 9ª e a 9ª menor (b9) de Eb7 e a 5ª do acorde de Ab. O autor destaca que esse movimento (9ª para b9) é idiomático na Bossa Nova, ou seja, mais uma característica musical que corrobora a ideia de que Os Cariocas podem ser considerados precursores da Bossa Nova.

Chords: Ebmaj7, Bbm7, Eb9, Eb7(b9), A9, Abmaj7

1ª voz: man de o meu re - tra - to e po - nha ou - tro em seu lu - gar

2ª voz: man de o meu re - tra - to e po - nha ou - tro em seu lu - gar

3ª voz: man de o meu re - tra - to e po - nha ou - tro em seu lu - gar

4ª voz: man de o meu re - tra - to e po - nha ou - tro em seu lu - gar

5ª voz: man de o meu re - tra - to e po - nha ou - tro em seu lu - gar

Exemplo musical 39. Trecho de *Tim tim por tim tim*  
Fonte: TEIXEIRA, 2007

### 3.7 ASPECTOS INTERTEXTUAIS D'OS CARIOCAS

Vimos no Capítulo 1 que Teixeira (2007) relata o hábito de Ismael Neto e de seus amigos de tirar de ouvido os arranjos dos grupos americanos Pied Pipers e The Modernaires, dois grupos que fizeram muito sucesso no início dos anos 40.

Os anos 40 são geralmente considerados como a era na qual os grupos vocais – cantores em harmonia que mantinham o foco no som do grupo em vez do som individual – pela primeira vez alcançaram extensa popularidade. (WARNER, 2006, p. 1)

Na introdução do livro *American Singin Groups: A History from 1940s to Today*, Warner (2006) ressalta que os primeiros registros de harmonização vocal numa canção popular nos Estados Unidos remontam ao século XIX. O autor destaca o primeiro quarteto vocal que fez sucesso, o *Aeolian Vocalists*, com registros de apresentações em 1842, cantando canções sentimentais e baladas, e continua com uma numerosa lista de grupos, o que mostra uma forte tradição americana. Dos grupos que fizeram sucesso a partir dos anos 40, Warner (2006) dedica uma biografia comentada e uma lista das gravações realizadas por cada grupo.

Os grupos vocais dos anos 40 estão muito associados às *big bands* de jazz. Inicialmente um trio masculino da cidade de Buffalo (The Willies) que passou para a formação de um quarteto quando trabalhavam em Nova Iorque, os maiores sucessos do *The Modernaires* foram as gravações feitas com a Orquestra de Glenn Miller. Destacam-se os lançamentos, em 1941, de *Perfidia* e *Chattanooga Choo Choo*, a primeira gravação do grupo com um milhão de cópias vendidas (WARNER, 2006).

1942 foi outro ano estrondoso (...), produzindo uma série de sucessos tais como “Serenade in Blue” (#2) do filme *Orchestra Wives*, “Sweet Eloise” (#7), e três gravações número um, “Don’t Sit Under the Apple Tree” do filme *Private Bucaroo*, e “(I’ve Got a A Gal in) Kalamazoo” (...) e o segundo maior sucesso de Miller de todos os tempos, “Moonlight Cocktails” (10 semanas como número um; somente “In the Mood” ficou mais tempo no primeiro lugar. (WARNER, 2006, p. 50, grifos do autor).<sup>106</sup>

Os números relacionados às canções citadas por WERNER (2006) se referem à melhor colocação daquela canção na lista das mais vendidas e/ou tocadas publicada semanalmente pela empresa *Billboard*, nos Estados Unidos. As tabelas da *Billboard* são um referencial de popularidade das gravações lançadas. Por esse trabalho com Glenn Miller e

---

<sup>106</sup> No original: “1942 was another smash year (...), yielding a number of hits like ‘Serenade in Blue’ (#2) from the film *Orchestra Wives*, ‘Sweet Eloise’ (#7), and three number one records, ‘Don’t Sit Under the Apple Tree’ from the film *Private Bucaroo*, and ‘(I’ve Got a Gal in) Kalamazoo’ (...), and Miller’s second biggest hit of all time, ‘Moonlight Cocktails’ (10 weeks at the number one; only ‘In the Mood’ stayed longer at the top spot.”

pela rapidez com que a música americana chegava nas rádios brasileiras, pode-se imaginar que a música produzida por grupos como o The Modernaires era acessível.

Depois do desaparecimento de Glenn Miller e terminada a Segunda Guerra Mundial, The Modernaires começaram uma carreira solo, sem orquestra, quando se destaca a balada *To Each His Own*, gravada em 1946, e *Zip-A-Dee-Doo-Dah*, gravada em 1947 para o filme da Disney *Song of the South* e premiada com o Oscar de melhor canção. O grupo se manteve em atividade até os anos 70 e realizou gravações com Frank Sinatra e Ray Charles (WARNER, 2006).

As primeiras gravações dos The Pied Pipers datam de 1938 com uma formação nada comum para a época e para a tradição de grupos vocais americanos: “Notável pela singular harmonização moderna e pelo fraseado, o Pied Pipers começaram em Hollywood em 1938 com uma fusão de oito membros de três diferentes grupos” (WARNER, 2006, p. 51)<sup>107</sup>.

Em 1939, para aceitar o convite de Tommy Dorsey, o grupo já assumia a formação de quarteto que se tornaria a mais conhecida, com uma voz feminina, Jo Stafford, e três masculinas, John Huddleston, Billy Wilson e Chuck Lowry. Em 1940, a parceria da Orquestra de Tommy Dorsey, The Pied Pipers e Frank Sinatra, resultou em dez gravações de grande sucesso. Uma delas, *I'll Never Smile Again*, esteve no primeiro lugar da lista da Billboard por 12 semanas. A partir de 1944, com arranjos e orquestra liderada por Paul Weston<sup>108</sup>, The Pied Pipers lançaram gravações pela Capitol Records com Jo Stafford como solista do grupo.

Os grupos americanos citados como referências para Os Cariocas também tiveram uma longa carreira, mas as gravações de maior sucesso no início dos anos 40 são o foco de atenção deste estudo. Os arranjos do primeiro disco d’Os Cariocas já mostravam maturidade e as características registradas no arranjo de Nova Ilusão percorreram toda a carreira do grupo. Se estamos pesquisando características de outros grupos que foram absorvidas, esta absorção aconteceu no início dos anos 40.

*Mairzy Dotes*<sup>109</sup> (Exemplo musical 40) foi gravada pelo Pied Pipers em 1944 e é um bom exemplo da harmonização em bloco que serviu de inspiração para Os Cariocas. Neste *solí* a 4 vozes a primeira voz é feita por uma voz feminina. Se compararmos com Os

<sup>107</sup> No original: “Notable for distinctive modern harmony and phrasing, the Pied Pipers began in Hollywood in 1938 as a merging of eight members of three different groups.”

<sup>108</sup> Paul Weston foi um dos principais arranjadores da Orquestra de Tommy Dorsey

<sup>109</sup> Música 29 – *Mairzy Dotes*

Cariocas, todas as vozes ficam numa região um pouco mais aguda e a harmonização a quatro vozes se mantém mesmo quando a melodia principal está na região mais grave.

## Mairzy Dotes

Pied Pipers

Milton Drake, Al Hoffman e Jerry Livingston

Chords:  $E\flat 6/9$ ,  $B\flat 7$ ,  $E\flat 6/9$ ,  $C 7(b 9)$ ,  $F m 7$ ,  $B\flat 7$ ,  $E\flat 6/9$

Lyrics: mairzy dotes and dosye dotes and little lamsy dives a kiddly divey too wouldnt you

Exemplo musical 40. Trecho de *Mairzy Dotes* – The Pied Pipers  
Fonte: TEIXEIRA, 2007

*Stompin at Savoy*, (Exemplo musical 41) gravado pelo The Modernaires, mostra uma alternância da melodia numa região aguda, harmonizada a 4 vozes, com o barítono uma oitava abaixo. O último compasso deste trecho traz uma frase rítmica harmonizada que responde à melodia principal e prepara a próxima parte do arranjo. É uma frase muito similar ao que os instrumentos de sopro faziam e que Os Cariocas adaptaram para a música brasileira.

## Stompin'at the Savoy

The Modernaires Edgar Sampson

Alto: Sa - voy, Sa - voy, Sa - voy,  
 Tenor 1: Sa - voy, Sa - voy, Sa - voy,  
 Tenor 2: Sa - voy, Sa - voy, Sa - voy,  
 Tenor 3: Sa - voy, Sa - voy, Sa - voy,  
 Baritone: the home of sweet ro - mance it wins you at a glance...

6: to dance pá pá pá iú ba  
 to dance pá pá pá iú ba  
 to dance pá pá pá iú ba  
 to dance pá pá pá iú ba  
 gives hap - py feet a chance... to dance

Exemplo musical 41. *Savoy* – The Modernaires

Fonte: transcrição do autor

Partindo da escuta de *Chattanooga Choo Choo*<sup>110</sup> (The Modernaires) e de *What is this thing called love?*<sup>111</sup> (The Pipers) encontramos muitas semelhanças entre eles e algumas entre os grupos americanos e Os Cariocas. *Chattanooga Choo Choo*, de Mack Gordon e Harry Warren, foi lançada no filme *Sun Valley Serenade*, que contava ainda com outros sucessos de Glenn Miller como *Moonlight Serenade* e *In the mood*. No filme, Miller aparece ensaiando o arranjo com sua banda e o saxofonista e cantor Tex Berneke começa a assoviar aos 2'05", indo ao encontro do quarteto masculino do The Modernaires. O quarteto e Tex Berneke têm um rápido diálogo que serve como uma introdução da cena. Nesta introdução e logo no início do tema, já podemos perceber a melodia cantada em dois registros distintos, numa região de barítono com Tex Berneke e uma oitava acima com melodia harmonizada a quatro vozes com as vozes masculinas do The Modernaires. Aos 2'40", os cantores vão ao encontro de Paula Kelly que em alguns momentos dobra a melodia do tenor agudo e em outros faz o solo. Há um momento em que os cantores do The Modernaires usam a voz falada e um outro em que as vozes partem do uníssono para a abertura de quatro vozes. Na maior

<sup>110</sup> Música 30 - *Chattanooga Choo Choo*<sup>111</sup> Música 31 - *What is this thing called love?*

parte do tempo o quarteto masculino está a quatro vozes, harmonizando a melodia (3'11''), contracantos (3'08'') e até alguns efeitos (3'40'').

Ouvir as gravações desses grupos com as orquestras traz outro diálogo intertextual. Não só a harmonização vocal foi uma adaptação da escrita para naipes de sopros, mas também o fraseado que eles usavam, com os portamentos, glissandos, acentuações, dinâmicas, estava seguindo o estilo das orquestras americanas de jazz. É sobre esta sonoridade vocal/instrumental que o arranjador Paul Weston elogia o The Pied Pipers:

Os Pipers estavam à frente do seu tempo. Seus arranjos vocais eram como aqueles para naipe de saxofones e naipe de metais, e eles se entrelaçavam, cantando em uníssono ou algumas vezes cantando contra a parte um do outro. Foi revolucionário e nós nunca tínhamos ouvido algo assim.<sup>113</sup> (WESTON apud WERNER, 200 ,p.51)

A gravação de *What is this thing called love?*, canção de Cole Porter, talvez por ser uma gravação dos The Pied Pipers ao invés de uma participação, mostra ainda mais recursos vocais. A voz masculina em falsete com uma densa harmonização, a variação de registro da melodia principal e o fraseado característico aparecem desde a primeira exposição do tema. O que chama mais a atenção são as variações melódicas a cinco vozes que acontecem a partir de 1'52'' e os contracantos harmonizados.

Pelo que escutamos das gravações e comparamos com Os Cariocas, houve uma *estilização*: estruturas de arranjo e algumas características da interpretação dos Pied Pipers ou The Modernaires foram usadas para elaboração e interpretação de um arranjo em outro estilo musical. Além da mudança de repertório, Ismael Neto concebia arranjos para Os Cariocas sem orquestra, o que lhe dava mais liberdade para criação de introduções e *intermezzos*, para as reharmonizações, para ocupar espaços com o arranjo vocal. Tudo isso conferia ao seu grupo uma sonoridade que se distanciava dos grupos americanos e se aproximava com a Bossa Nova.

### 3.8 O COLETIVO AUTORAL D'OS CARIOCAS

Os arranjos de Ismael Neto e, a partir de 1956, de Severino Filho eram campos férteis para ideias musicais. São arranjos densos e, neste caso, a densidade vai muito além dos intrincados *solis* a quatro e cinco vozes. A criação de introduções, *intermezzos*, elaboração de

---

<sup>113</sup> No original: "The Pipers were ahead of their time. Their vocal arrangements were like those for a sax section and a brass section, and they would interwave, singing unison or sometimes singing against each other's part. It was revolutionary and we'd never heard anything like that."

contracantos, modulações e efeitos vocais produziam arranjos elaborados, em que o arranjador estava presente em praticamente toda a gravação.

Ismael Neto, referindo-se às canções da Bossa Nova, dizia que a música brasileira estava ficando mais elaborada e, portanto, mais propícia para as harmonizações que Os Cariocas gostavam de fazer (TEIXEIRA, 2007). No que diz respeito à carreira discográfica do grupo, o que se viu foi uma busca por canções em que o Coletivo Autoral d'Os Cariocas pudesse se expressar plenamente, dez anos antes daquele que é considerado o início da Bossa Nova<sup>114</sup>. Os arranjos e a interpretação de *Adeus América*, *Nova Ilusão* e *Tim tim por tim tim* confirmam Os Cariocas como precursores da Bossa Nova. João Gilberto gravou essas três músicas e, como vimos, aproveitou um procedimento composicional, criação do Coletivo Autoral d'Os Cariocas.

O arranjador na música popular é o co-responsável, junto aos intérpretes, pela criação de nova identidade da obra e, no caso particular de intérpretes como o grupo Os Cariocas, as instâncias do arranjador e do intérprete se mesclam para criar, para moldar uma obra desde a sua forma bruta (como concebida pelo autor), com inserção de novas harmonias, bossas vocais, notas melódicas e nuances criadas pelo arranjador **Ismael**. (TEIXEIRA, 2007, p. 148).

### 3.9 MPB4 E O ARRANJO DE *RODA VIVA*

Para analisar os arranjos vocais do MPB4, partimos do arranjo de *Roda Viva*<sup>115</sup>, canção de Chico Buarque com estreia no III Festival de Música Popular Brasileira em 1967. Essa canção representa um marco na história do grupo. Em 2016 e 2017, o grupo lançou dois CDs (um gravado em estúdio e outro ao vivo) em comemoração aos 50 anos da estreia da canção e da carreira do grupo: *50 Anos MPB4 – O sonho, a Vida, a Roda Viva*<sup>116</sup>. Além da importância histórica, numa primeira leitura verificamos que se tratava de um arranjo muito elaborado e que seria um ótimo ponto de partida para analisar os procedimentos de escrita deste e de outros arranjos vocais do MPB4.

<sup>114</sup> O LP *Chega de Saudade* de João Gilberto

<sup>115</sup> Música 32 – *Roda Viva* – partitura sincronizada com a gravação

<sup>116</sup> O CD em estúdio foi lançado pelo Selo Sesc em 2016. O CD gravado *ao vivo*, foi lançado em 2017 pelo Selo Som Livre. Informações disponíveis no site oficial do grupo (<http://www.mpb4.com.br/>)



### 3.9.1 ASPECTOS GERAIS DA COMPOSIÇÃO E DO ARRANJO

O III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, realizado entre 30 de setembro e 21 de outubro de 1967, foi de um impacto tão grande que motivou a filmagem de um documentário, *Uma noite em 67*, de Renato Terra e Ricardo Calil.

Pela qualidade das canções e dos artistas participantes, pelos acontecimentos marcou o apogeu da Era dos Festivais. Na realidade, nunca antes nem depois coincidiu o fato de quatro dos maiores compositores revelados nos festivais – Edu Lobo, Gilberto Gil, Chico Buarque e Caetano Veloso – apresentarem num mesmo certame, e portanto competindo entre si, quatro de suas melhores canções. Então, confirmando as previsões, ‘Ponteio’, de Edu Lobo e Capinam (primeiro lugar), ‘Domingo no Parque’, de Gilberto Gil (segundo lugar), ‘Roda Viva’, de Chico Buarque (terceiro lugar) e ‘Alegria, Alegria’ de Caetano Veloso (quarto lugar), ocuparam as principais colocações no mais justo resultado registrado em festivais. (SEVERIANO, 2013, p. 351).

Ainda nesse Festival, confirmando o alto nível das composições, ficaram de fora das primeiras colocações *O cantador*, de Dori Caymmi e Nelson Motta, *Eu e a brisa*, de Johnny Alf e *A estrada e o violeiro*, de Sidney Miller. Foi para este Festival que Magro Waghabi escreve um arranjo considerado por vários artistas e ensaístas uma versão marcante e definitiva da canção *Roda Viva*<sup>117</sup>. Na entrevista para o documentário *Uma noite em 67*, Chico Buarque confessa certa dificuldade em lembrar da intenção original da música:

Não me lembro bem. Acho que já estava querendo escrever a peça de teatro<sup>118</sup>. *Roda Viva* tinha um pouco a ver com isso, a história do tempo que passa. (TERRA; CALIL, 2013, p. 96).

Perguntado se o sucesso rápido e intenso com *A Banda* inspirou a letra de *Roda Viva*, Chico Buarque responde:

Ah, certamente. A peça que escrevi, que também se chamava *Roda Viva*, era um pouco sobre isso: sobre sucesso, sobre essa coisa de televisão, de Ibope. Esse mundo que eu conheci na época de *A banda*. É o que, hoje, nós chamamos de mundo das celebridades. Era uma superexposição, revistinha de fofoca e tudo, para mim, era absolutamente novo e violento. Portanto a peça e a música eram uma espécie de reflexão sobre isso. (TERRA; CALIL, 2013, p. 97).

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. É importante ressaltar que

<sup>117</sup> Em toda a bibliografia consultada sobre a canção *Roda Viva*, há a citação do arranjo de Magro Waghabi como uma versão definitiva ou muito marcante.

<sup>118</sup> Peça de Teatro “*Roda Viva*” que foi montada no ano seguinte por Zé Celso Martinez Corrêa.

este é um processo um pouco diferente do arranjador que trabalha a partir de uma versão já produzida da canção, escutando um arranjo já feito, com ideias musicais amadurecidas. No caso de *Roda Viva*, uma canção até então inédita, a única referência era aquela gravação da melodia acompanhada com violão e registrada na fita cassete. Numa entrevista, Magro 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; CALIL, 2013, p. 116)

Por essas entrevistas, ficou claro que o arranjador do MPB4 teve muita liberdade para fazer o arranjo e que as ideias foram muito bem recebidas.

A partitura do arranjo vocal e a gravação feita em estúdio após a apresentação no Festival da Record estão anexadas a este projeto<sup>119</sup>. No Festival, Chico Buarque e MPB4 tocaram esta música no tom que está escrito, em si menor<sup>120</sup>. As gravações de estúdio que encontramos foram feitas meio tom abaixo. A partitura do arranjo foi tirada do livro *Vozes do Magro*<sup>121</sup> e encontramos dois equívocos na escrita: no c. 13, a quarta voz canta na última colcheia Lá#1, enquanto a partitura indica Lá natural. Este erro só ficou claro quando ouvimos outra gravação dessa música, apenas com o MPB4, também está anexada ao projeto. Pelas condições de gravação da época e por ser uma região muito grave, essa quarta voz é bem difícil de ser escutada nesse trecho.

O outro equívoco é que, a partir do c. 27, na primeira e segunda voz (Ruy e Magro), toda vez que aparece a notação em clave de sol oitava abaixo, as vozes na verdade estão uma oitava acima do que está escrito. A clave de sol oitava abaixo é normalmente usada pelos tenores, mas, nesse caso, não houve a transposição da clave. As vozes deveriam estar escritas uma oitava acima. Se, a partir do c. 27, lermos em clave de sol (sem transposição) na primeira e segunda voz, a notação está correta.

<sup>119</sup> Sempre que houver referência a algum compasso específico usamos a abreviação “c.”.

<sup>120</sup> Gravação de *Roda Viva* no Festival da Record: <https://www.youtube.com/watch?v=3ALZNNUQdYM>

<sup>121</sup> A partitura do arranjo de *Roda Viva* e dos outros arranjos de Magro Waghabi que serão citados foram transcritos por Diogo Carvalho e Monica Thiele Waghabi e estão publicados no livro *Vozes do Magro* (WAGHABI, 2014).

Escutando a gravação e acompanhando com a partitura, nota-se uma forma geral simples. Depois de uma introdução em compasso ternário, a música tem uma primeira parte, que chamamos de A, e o refrão. A parte A tem quatro letras diferentes sempre intercaladas com o refrão e termina repetindo o refrão três vezes começando em andamento lento e acelerando a cada repetição. Para ter essa visão geral do arranjo e começar a analisar as diferentes texturas usadas, separamos a letra da canção e colocamos algumas observações gerais sobre o que acontece no arranjo (Quadro 7).

Quadro 7. *Roda Viva*

<b>Introdução</b> em compasso ternário	Todos cantam em <i>solí</i>	TCp
<b>Parte A1</b>		
Tem dias que a gente se sente	Chico + MPB4 cont. rítmico (TPf)	TCp
Como quem partiu ou morreu	Chico + MPB4 contracanto rítmico	TCp
A gente estancou de repente	Chico + MPB4 cama (TPf)	TCp
Ou foi o mundo então que cresceu	Chico + MPB4 cama	TCp
A gente quer ter voz ativa	MPB4 (uníssono)	THf
No nosso destino mandar	MPB4 (uníssono)	THf
Mas eis que chega a roda-viva	Chico na melodia principal	THf
E carrega o destino pra lá	Chico na melodia principal	THf
<b>Refrão 1</b>		
Roda mundo, roda-gigante	Chico + MPB4 arpejo (TPf)	TCp
Rodamoinho, roda pão	Chico + MPB4 arpejo	TCp
O tempo rodou num instante	Chico + MPB4 (THr)	TCp
Nas voltas do meu coração	Chico + MPB4 (THr)	TCp
<b>A2</b>		
A gente vai contra a corrente	MPB4 (uníssono)	THf
Até não poder resistir	MPB4 (uníssono)	THf
Na volta do barco é que sente	MPB4 (2 vozes) + Chico (TPf)	TCp
O quanto deixou de cumprir	MPB4 (2 vozes)+ Chico no contracanto	TCp
Faz tempo que a gente cultiva	MPB4 + contracanto a 2 vozes	TCp
A mais linda roseira que há	MPB4 + contracanto a 2 vozes	TCp
Mas eis que chega a roda-viva	MPB4: <i>solí</i> a 4 vozes	TCp
E carrega a roseira pra lá	MPB4: <i>solí</i> a 4 vozes	TCp
<b>Refrão 2</b> , idêntico ao primeiro		
<b>A3</b>		
A roda da saia, a mulata	MPB4 (uníssono)	THf
Não quer mais rodar, não senhor	MPB4 (uníssono)	THf
Não posso fazer serenata	Chico + MPB4 cama (TPf)	TCp
A roda de samba acabou	Chico + MPB4 cama	TCp
A gente toma a iniciativa	MPB4 (uníssono)	THf
Viola na rua, a cantar	MPB4 (uníssono)	THf
Mas eis que chega a roda-viva	MPB4: <i>solí</i> a 4vozes + Chico (THr)	TCp
E carrega a viola pra lá	MPB4: <i>solí</i> a 4 vozes + Chico	TCp
<b>Refrão 3</b> , idêntico ao primeiro		
<b>A4</b>		
O samba, a viola, a roseira	Chico + MPB4 cont. rítmico (TPf)	TCp
Um dia a fogueira queimou	Chico + MPB4 contracanto rítmico	TCp
Foi tudo ilusão passageira	Chico + MPB4 cama (TPf)	TCp
Que a brisa primeira levou	Chico + MPB4 cama	TCp
No peito a saudade cativa	Chico + MPB4 em uníssono	THf
Faz força pro tempo parar	Chico + MPB4 em uníssono	THf
Mas eis que chega a roda-viva	Chico + MPB4 em uníssono	THf
E carrega a saudade pra lá	abertura de acorde no final	TCp

Fonte: elaboração do autor

Numa visão geral das quatro estrofes da música (A1 a A4), há uma grande variação de texturas. Na verdade, o arranjo vocal só se repete parcialmente na primeira e na última estrofe (A1 e A4), pois o final da quarta estrofe é singular, sustentando o acorde dissonante que prepara o *gran finale*. É interessante notar que, da primeira até a terceira estrofe, as sequências de texturas são sempre diferentes. As mudanças são sutis e a melodia principal está sempre em destaque. Também se nota uma grande parceria do MPB4 com Chico Buarque na interpretação da melodia principal. Em vários momentos, o MPB4 assume essa função e, ainda no A2, Chico Buarque canta um contracanto acompanhando o grupo. As texturas mais densas (*solí* a quatro vozes) acontecem no final do A2, do c. 46 ao 50 (só com o MPB4) e do A3, do c. 70 ao 74 (MPB4 e Chico dobrando a melodia oitava abaixo).

Quadro 8. *Roda Viva*, parte final

<b>Refrão 4 – final</b>		
Roda mundo, roda-gigante Rodamoinho, roda pião O tempo rodou num instante Nas voltas do meu coração	MPB4 + Chico em uníssono – lento	THf
<b>Refrão 5</b>		
Roda mundo, roda-gigante Rodamoinho, roda pião O tempo rodou num instante Nas voltas do meu coração	Chico + um cantor em uníssono + rápido + 3 contracantos	TCp
<b>Refrão 6</b>		
Roda mundo, roda-gigante Rodamoinho, roda pião O tempo rodou num instante Nas voltas do meu coração	Chico + um cantor em uníssono + rápido ainda + 3 contracantos	TCp

Fonte: elaboração do autor

Nessa parte final da música, o refrão já tinha sido cantado três vezes, mas o arranjador guardou para este momento, quando há uma quebra do andamento, a textura mais objetiva, simples e direta: o uníssono com todos os cantores. Nos outros dois refrãos, há um efeito polifônico analisado em *Procedimentos Compositivos* (seção 3.9.3).

## 3.9.2 EXTENSÕES

**Roda Viva - Extensão das vozes**

The musical score for 'Roda Viva - Extensão das vozes' features five vocal parts: Ruy, Magro, Aquiles, Miltinho, and Chico Buarque. The score is organized into three distinct sections: 'melodia principal', 'contracantos', and 'extensão total'. Ruy and Magro are positioned in the upper staves using a treble clef, while Aquiles, Miltinho, and Chico Buarque are in the lower staves using a bass clef. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The notation shows various vocal lines with notes and rests, illustrating the vocal extensions for each part.

Figura 18. Extensões do arranjo vocal de *Roda Viva*  
 Fonte: elaboração do autor

As notas mais graves das vozes de Ruy, Magro e Aquiles acontecem apenas uma vez, na *anacruse* do c. 113, quando todos estão cantando em uníssono. Por isso mesmo, não há necessidade de que essas vozes tenham volume e que seja uma região confortável. Já para Miltinho, que faz a quarta voz, em vários momentos essa região mais grave da voz, de F#1 até B1, é exigida.

A primeira voz é a mais exigida em termos técnicos, pois precisa fazer algumas frases da melodia em duas oitavas diferentes. Como exemplo: do c. 58 ao c. 61 e do c. 66 ao c. 69, a primeira voz canta a melodia principal em uníssono numa região de barítono (Si-1 até Si-2). A partir do c. 70, Ruy canta a melodia principal na oitava de cima (Si2 até F#3) com Chico Buarque dobrando na oitava de baixo. Esse salto de oitava da melodia, saindo de um uníssono numa região grave e abrindo um acorde com a melodia oitava acima foi uma maneira de escrever que aparece desde o primeiro LP e continua até hoje. Essa variação textural (uníssono para um acorde) é frequentemente encontrada nos arranjos de Ismael Netto e Severino Filho (*Os Cariocas*).

Vimos que, nos refrãos, do primeiro ao terceiro, o arranjo vocal não muda. É exatamente nesses refrãos (c. 26 ao 33, c. 50 ao 57 e c. 74 ao 81) que todas as vozes atingem as regiões mais agudas. Escrever nessa região poderia interferir no entendimento da melodia, mas Magro escreveu um arpejo vocal, como se fosse um violão dedilhado. A primeira e segunda vozes começam numa região aguda, mas, por ser uma nota curta e ter esse texto de acompanhamento (*dum*), é tecnicamente simples de cantar em *falsete* (se necessário). O arpejo resultante se separa da melodia principal por ser um recurso instrumental da voz. O próprio arranjador fala sobre essa escolha:

Antes eu preciso falar do Hermínio Bello de Carvalho. Porque meu primeiro arranjo vocal mais elaborado foi para uma música chamada “Lamento” um choro de Pixinguinha com letra de Vinicius de Moraes. E, nesse choro, a gente fazia uns exercícios vocais, e eu usava muito a onomatopeia da época, que era “pa” ou “dabada”, ou “papapa”. E, depois de pronto, nós mostramos ao Hermínio, que sugeriu “Por que você não usa uma coisa mais brasileira para sua pirâmide vocal? Usa ‘dum’, que é mais bordão de violão...eu fiquei muito impressionado com isso e troquei. (WHAGABI, 2014).

A introdução do arranjo de *Lamento* ilustra a citação do arranjador (Exemplo musical 42). Nota-se que, neste caso, a melodia principal é distribuída entre as vozes, o que dificulta mais ainda ter um resultado equilibrado da melodia.

**LAMENTOS**  
LP MPB4 (1966)

Arranjo: Magro Waghabi Pixinguinha / Vinicius de Moraes

The musical score for 'Lamentos' is presented in a four-part vocal arrangement. The title and album information are at the top. Below, the arranger's name (Magro Waghabi) and the original composer/lyricist (Pixinguinha / Vinicius de Moraes) are listed. The score itself consists of four staves, each representing a different voice: Ruy (top), Magro, Miltinho, and Aquiles (bottom). Each staff contains a line of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'Meu a - mor, tem dó Meu a - mor, tem dó dum dum dum dum dum Ah'. Above the first staff, a series of chords are indicated: C7, F, Fm7, C, Am, D7, G7, C, G7(13). The music is written in a 2/4 time signature.

Exemplo musical 42. Introdução do arranjo vocal de *Lamento*  
Fonte: WHAGABI, 2014

### 3.9.3 PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS

Segundo as entrevistas analisadas, pode-se inferir que o arranjador criou a introdução e a sequência final dos três refrãos com o acelerando. Na introdução, em compasso ternário, a harmonia é a mesma usada do c. 15 ao c. 18 e do c. 63 ao c. 66, apenas com uma diferença no acorde final que prepara o início do tema (G7M no c. 9). O texto utilizado (“la, la, laia”) também é o mesmo na introdução e nos c. 15 ao 18, mas as funções são distintas<sup>123</sup>. Enquanto, a partir do c. 15, a textura é de um contracanto harmonizado que serve de acompanhamento da melodia principal, na introdução, o compasso ternário com um acorde por compasso faz com que o vocal ganhe destaque na abertura da música. Para reforçar esse contracanto harmonizado, a melodia mais aguda está sendo dobrada uma oitava abaixo pelo próprio Chico Buarque. Conforme vimos no Capítulo anterior, esta dobra da melodia mais aguda também é bastante utilizada nos arranjos instrumentais. Os intervalos que acontecem entre essa dobra da melodia e a voz de Miltoninho (a quarta voz) excedem, em praticamente toda a introdução, os limites para intervalos graves. Isso ocasionaria uma dificuldade extra na afinação e uma sonoridade confusa por causa dos harmônicos gerados por essas notas na região grave. Talvez pelo fato de a melodia estar sendo dobrada e não termos boa qualidade de gravação, esse problema não seja tão audível.

Sobre a harmonização vocal, Magro escreve nessa introdução uma harmonização em posição cerrada característica de grupos vocais a partir d’Os Cariocas. A partir da melodia da primeira voz, o arranjador escreve um *solí* a quatro vozes muito bem esclarecido nos livros de arranjo instrumental<sup>124</sup>, revisados no Capítulo 2. 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 a condução das vozes privilegiando o movimento direto ou oblíquo. Por exemplo, entre o c. 1 e o c. 2, há as notas comuns aos dois acordes (Em7 e A7) nas vozes 3 e 4 (Sol2 e Mi2). No c. 3 (D7M) e no c. 6 (C#7), há a substituição da fundamental do acorde pela nona na voz 4, respectivamente Mi2 e Ré2 (nesse caso, b9). Esta substituição da fundamental no c. 3 mantém o intervalo de sexta com a melodia e possibilita o movimento paralelo das vozes passando por um acorde diminuto. Conforme ressaltamos no capítulo anterior, este acorde diminuto é uma técnica de aproximação que, neste caso, evita a

<sup>123</sup> Do c. 63 ao 66, o texto de acompanhamento utilizado foi “ô”.

<sup>124</sup> No livro *Arranjo* de Carlos Almada, esta técnica está descrita na página 160. Trata-se do *solí* a quatro partes com espaçamento fechado, quando todas as vozes estão no âmbito de uma oitava.



repetição de todas as vozes em dois acordes praticamente iguais (D7M e D6). Como veremos adiante, essa mesma técnica de harmonização é usada para harmonizar a melodia principal (c. 46 ao 50 e c. 70 ao 74). Esses detalhes podem ser visualizados na introdução de *Roda Viva* (Exemplo musical 43).

**RODA VIVA**  
*III Festival da TV Record (1967)*

Arr.: Magro Waghbi Chico Buarque de Hollanda

Chords: Em7 A7 D7M D6 Ddim C#7 F#7 F#7 G7M

Voces: Ruy, Magro, Aquiles, Miltinho, Chico Buarque

Lyrics: La - iá la - ra - iá la - iá la - la - iá

Exemplo musical 43. Introdução do arranjo vocal de *Roda Viva*  
Fonte: WHAGABI, 2014

A melodia da primeira voz apresentada nessa introdução é utilizada (ou re-utilizada) durante o arranjo: na introdução é a melodia principal e nas estrofes ela é utilizada como um *contracanto livre*. As *camas* (Almada, 2000) ou *acompanhamento sustentado* (Ades, 1986) que aparecem em todas as estrofes trata-se da mesma melodia harmonizada, como na introdução. O texto de acompanhamento muda (*lá-láíá* ou *ô*) mas as notas são as mesmas. No trecho seguinte, Chico Buarque canta esse *contracanto livre* sozinho, enquanto o MPB4 interpreta a melodia principal a 2 vozes (Exemplo 44).

Exemplo musical 44. *Roda Viva*: melodia principal e contracanto  
 Fonte: WHAGABI, 2014

Logo no início do tema (A1), o MPB4 responde com um contracanto rítmico (c. 11) similar ao último compasso de todos os refrãos, marcado pelo texto “meu coração”. Não podemos afirmar o que era intencional na escrita do arranjo, mas o arranjador retrabalhou esse ritmo do final da música colocando uma pausa na primeira colcheia. Esse simples detalhe deu mais espaço à melodia principal e expôs logo no início da música um fragmento rítmico e melódico, um *motivo* que se mostrará marcante no desenvolver da canção. Ao mesmo tempo que determina uma vogal aberta (*pá*), ele escreve as vozes numa região grave, fácil de equilibrar o volume com a melodia cantada por Chico Buarque. No Exemplo musical 45 esses dois trechos podem ser comparados.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 10 to 12, and the second system covers measures 131 and 132. The vocal parts are for Ruy, Magro, Aquiles, Miltinho, and Chico Buarque. The instrumental parts are for Ruy, Magro, Aquiles, Miltinho, and Chico Buarque. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: 'pa pa pa', 'ro-da ro-dameu co-ra-ção', 'ins-tan - te nomeu co-ra-ção', 'ro-da ro-da nomeu co-ra-ção', and 'Nas vol-tas domeu co-ra-ção'.

Exemplo musical 45. *Roda Viva*, contracanto rítmico

Fonte: WHAGABI, 2014

No refrão, Magro constrói um arpejo com as vozes, inicialmente só com quintas (por exemplo, no c. 27 e 28) e depois com os acordes completos. Esta técnica de escrita é muito usada na escrita de arranjo para coros e grupos vocais e dá um efeito especial neste samba. Como vimos, Hawley Ades (1986) dedica um capítulo às Técnicas Especiais de escrita e uma dessas técnicas é o *acompanhamento arpejado*. O acompanhamento arpejado<sup>125</sup> que Magro escreve é bem similar à um dedilhado de violão ou mesmo de acordes arpejados no piano. Uma técnica similar foi usada no arranjo do choro *Lamento*, gravado no primeiro LP do grupo e citado pelo próprio arranjador como uma referência. O arpejo pode ser melhor visualizado em uma redução do arranjo vocal do primeiro refrão (Exemplos musicais 46 e 47). No final do refrão (c. 33), volta a posição cerrada em que a voz 1 e a voz 4 estão caminhando em movimento paralelo ascendente, até a região mais aguda.

A posição cerrada é usada para construir os *solis a quatro vozes* do c. 46 ao c. 50, bem como do c. 70 ao 74. O movimento direto é predominante. Nesse momento, é impossível afirmar como o arranjador de *Roda Viva*, aos 23 anos e com uma formação “aos pedaços”, chegou nesse resultado, mas o fato é que essa parte do arranjo é similar à técnica de escrita de *solis a quatro vozes* que vemos principalmente na música instrumental.

<sup>125</sup> No livro *Choral Arranging*, de Hawley Ades, há uma descrição e exemplo de *Arpeggiated accompaniment*.

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 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

Exemplo musical 46. *Roda Viva*, arpejo no refrão  
 Fonte: WHAGABI, 2014

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 dum dum dum

\_dum dum dum dum dum dum

dum dum dum 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 dum dum

Exemplo musical 47. Refrão de *Roda Viva*  
 Fonte: WHAGABI, 2014

Sobre os três refrãos finais, cabe ressaltar não só a mudança de andamento, mas também a mudança textural. Como vimos nos *Aspectos Gerais*, o primeiro refrão desta Coda é cantado em andamento lento e em uníssono resultando numa textura homofônica. Em seguida, num andamento mais rápido, o arranjador constrói uma textura polifônica no arranjo vocal. Um dos cantores do MPB4 (Miltinho, 4º voz) reforça a melodia com Chico Buarque enquanto que os outros três fazem contracantos com funções diferentes. A 2º voz (Magro) faz uma resposta à melodia principal. A 1º voz (Ruy) acentua o primeiro tempo e a 3º (Aquiles) acentua o segundo tempo de cada compasso. Elas repetem o motivo do início do refrão, tem o mesmo texto e dialogam entre si. O efeito é de uma espiral contínua e densa de som, que remete ao sentido da música. Com o acompanhamento instrumental e a textura polifônica, essa parte apresenta a Textura Composta mais elaborada do arranjo vocal. Numa entrevista, o arranjador fala sobre essa parte final do arranjo:

E acho que as partes mais relevantes do arranjo são essa pirâmide que fica de fundo para o refrão, feita pelos quatro de base para o Chico cantar “roda mundo, roda gigante...”; e o final que é a roda acelerando. Então, a fizemos mais lenta no final. Depois um pouco mais rápida. E mais rápida. Depois um rápido que vai correndo e que dava aquele frisson na plateia. (TERRA; CALIL, 2013, p. 117).

### 3.10 CARACTERÍSTICAS ARRANJOS DO MPB4

Com o objetivo de comparar esse arranjo com outros escritos em momentos distintos do MPB4, propomos um resumo das características deste arranjo:

- 1) *Liberdade de criação* – o contato direto com o autor, a liberdade de propor uma nova sessão, uma rearmonização, mudanças de andamento, registrar a primeira versão da música.
- 2) *Apresentar a canção* – o uso da *Textura Homofônica* – os uníssonos e a utilização das diferentes texturas do arranjo sem prejudicar o entendimento da melodia principal.
- 3) *Harmonização Vocal* – harmonizando a melodia principal ou contracantos, *solí* a quatro ou duas vozes foram frequentemente empregados.
- 4) *Contracanto* – o contracanto feito para introdução se repete algumas vezes no arranjo, harmonizado a quatro vozes ou sozinho, cantado pelo próprio Chico Buarque.
- 5) *Técnicas especiais* – tanto a “Pirâmide vocal” do final de *Roda Viva* quanto o *arpejo* dos refrãos iniciais são descritas como Técnicas Especiais por Ades (1986). A passagem do uníssono para o acorde numa região mais aguda, é uma

característica muito marcante nesse arranjo e também pode ser classificada como uma técnica especial.

### 3.10.1 LIBERDADE DE CRIAÇÃO

A liberdade com que Magro escreveu o arranjo de *Roda Viva* nos remete à discussão sobre a definição de arranjo, assunto visto com profundidade em minha dissertação de mestrado e que foi revisada no Capítulo 2. *Roda Viva* é um arranjo no mesmo sentido proposto por Adler (1989) ao distinguir Transcrição e Arranjo. As novas ideias trazidas por Magro Waghabi encontram diálogo também na definição de Boyd (2000), quando a composição foi filtrada através da imaginação do arranjador.

O arranjador Magro Waghabi também deixou sua opinião sobre a definição do trabalho de arranjo.

Eu tenho uma opinião a respeito de arranjo. Acho que o arranjador tem uma grande responsabilidade, porque ele passa a fazer parte da música. Um bom arranjador pode transformar uma música razoável numa bela música. Um mau arranjador pode estragar uma obra prima. E eu acho que por isso mesmo ele se torna um terceiro compositor além do musicista e do letrista, Acredito que esse arranjo de *Roda Viva* tem esses componentes. (TERRA; CALIL, 2013, p. 117)

Conforme vimos no início da análise, o ponto de partida desse arranjo foi uma gravação de Chico Buarque numa fita cassete. Naquele registro da canção *Roda Viva* estavam a melodia, a letra, a harmonia e um padrão rítmico de acompanhamento. O arranjador de *Roda Viva* retrabalhou elementos da própria composição, criou uma introdução e um final e misturou técnicas de escrita no decorrer de todo o arranjo. É o que Nascimento (2011) propõe chamar de *Coletivo Autoral* para esse arranjo.

Pelos relatos no livro *Vozes do Magro* (WAGHABI, 2014), a relação de proximidade com os compositores, receber as canções inédita e, tocar junto com os compositores era muito frequente. A partir dos *originais virtuais* (ARAGÃO, 2001), que podiam ser os registros em fita cassete ou o próprio compositor tocando a música para o grupo, Magro Waghabi concebia o arranjo com liberdade. Como um exemplo, a canção *Sonho de Carnaval*<sup>126</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).

---

<sup>126</sup> Música 33 – *Sonho de Carnaval*

Além do cânone no final do arranjo, há uma mudança brusca 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 por Chico Buarque no seu primeiro LP<sup>127</sup>. Após a introdução, há uma apresentação direta da melodia, ora em uníssono numa região mais grave, ora em *solí* a quatro vozes com a melodia principal numa região mais aguda (Exemplo musical 48).

**SONHO DE UM CARNAVAL**  
*LP MPB4 (1966)*

Arr.: Magro Waghabi Chico Buarque de Hollanda

Tempo:  $\text{♩} = 130$  (initial),  $\text{♩} = 90$  (later)

Chords: Gm7, Gm6, Gm7 Gm6, Gm7, Gm6, Gm7 Gm6, Gm7, Gm6, Gm7 Gm6, Gm7

Lyrics:

Car - na - val - - - - - Car - na - val - - - - - Car - na - val - - - - - Car - na -

Car - na - val - - - - - Car - na - val - - - - - Car - na - val - - - - - Car - na -

Car - na - val - - - - - Car - na - val - - - - - Car - na - val - - - - - Car - na -

Car - na - val - - - - - Car - na - val - - - - - Car - na - val - - - - - Car - na -

8 Uníssono Gm6 Bb7(13) C:7 Cm7

val, - - - - - de - sen - ga - no Dei - xei - a dor -

12 Cm7(9) Cm7(b5) Gm7 Dm7 Fm7 Bb7(13)

- em ca - sa me'es - pe - ran - do E brin -

16 Edim D7 Gm6 Bb7(13)

quei e gri - tei E - fui ves - ti - do de rei Quar - ta - fei -

quei e gri - tei E - fui ves - ti - do de rei Quar - ta - fei -

quei e gri - tei E - fui ves - ti - do de rei Quar - ta - fei -

quei e gri - tei E - fui ves - ti - do de rei Quar - ta - fei -

Exemplo musical 48. *Sonho de um Carnaval*  
Fonte: WHAGABI, 2014

<sup>127</sup> Música 34 – Sonho de Carnaval - Chico Buarque

O cânone final (Exemplos musicais 49 e 50) pode ser descrito como um contracanto dentro da Textura Polifônica mas preferimos colocá-lo nesta parte para reforçar a liberdade de criação que Magro Waghabi tinha ao escrever os arranjos para o MPB4. Não podemos esquecer que, a partir do segundo LP, Magro começou a assinar também os arranjos instrumentais. Há vários relatos do arranjador sobre a liberdade de escolha tanto para o arranjo vocal quanto para o instrumental.

71

No car - na - val, es - pe - ran - ça

No car - na - val, es - pe - ran - ça

No car - na - val, es - pe - ran - ça Que gen - te lon -

No car - na - val, es - pe - ran - ça

76

Que gen - te lon - ge vi - va na - lem - bran - ça

Que gen - te lon - ge vi - va na - lem - bran - ça Que gen - te tris -

ge vi - va na - lem - bran - ça Que gen - te tris - te - pos - sa'en - trar

Que gen - te lon - ge vi - va na - lem - bran -

389

Exemplo musical 49. *Sonho de um Carnaval*, início do cânone  
Fonte: WHAGABI, 2014



81 C#dim Bb7(13) Eb9 Am7(b5) D7

Que gen - te tris - te - pos - sa'en - trar - - na dan - ça Que gen - te gran -  
 te - pos - sa'en - trar - - na dan - ça Que gen - te gran - de sai - ba ser  
 - - na dan - ça Que gen - te gran - de sai - ba ser - - cri - an -  
 ça Que gen - te tris - te - pos - sa'en - trar - - na dan - ça

86 Gm7 Gm6 /: /: /: /: /: /:

de sai - ba ser - - cri - an - ça Car - na - val Car - na - val  
 - - cri - an - ça Car - na - val Car - na - val Car - na - val  
 ça Car - na - val Car - na - val Car - na - val  
 Que gen - te gran - de sai - ba ser - - cri - an - ça Car - na - val Car - na -

93 /: /: /: /: /: /:

Car - na - val Car - na - val Car - na - val Car - na - val  
 val Car - na - val Car - na - val Car - na - val Car - na - val  
 Car - na - val Car - na - val Car - na - val Car - na - val  
 val Car - na - val Car - na - val Car - na - val Car - na - val

390

Exemplo musical 50. *Sonho de um Carnaval*, final  
 Fonte: WHAGABI, 2014

### 3.10.2 APRESENTAR 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 tinha plena consciência de como escrever várias texturas vocais. Considerando a forma da canção, é um grande desafio

escrever um arranjo com quatro estrofes e um refrão sem deixá-lo redundante ou, no outro extremo, pesado, cansativo, com muitas informações. Há muitas mudanças texturais mas não se perde o foco na melodia principal. O arranjo de *Roda Viva* flui muito bem e o acelerando na parte final da música 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 Waghabi e me chamaram a atenção algumas considerações sobre a prática do arranjador. Magro identificava 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>128</sup>.

---

<sup>128</sup> Música 35 – *Amigo é pra essas coisas*

“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 uma 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.

### 3.10.3 HARMONIZAÇÃO VOCAL

Conforme vimos no arranjo de *Roda Viva*, a técnica de *solí* a quatro vozes é frequentemente empregada 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 nos arranjos de Magro Waghabi. Normalmente essa harmonização da melodia é feita numa re-exposição da melodia ou numa segunda parte da música, mas ressaltamos aqui duas exceções.

‘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 oito 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*<sup>129</sup> começa com um *solí* a quatro vozes (Exemplo musical 51) 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 distinto dos outros arranjos.

**ÚLTIMA FORMA**  
*LP Cicatrizes (1972)*

Arr.: Magro Waghabi Baden Powell / Paulo César Pinheiro

Ruy  
Magro  
Aquiles  
Miltoninho

É, co-mo'eu fa - lei, não i - a du - rar. Eu bem que'a-vi -

Exemplo musical 51. arranjo vocal de *Última Forma*  
Fonte: WHAGABI, 2014

Em 1978, o MPB4 e o Quarteto em Cy gravam o LP *Cobra de Vidro*, resultado de um show muito bem-sucedido<sup>130</sup>. A ideia do show era apresentar várias formações usando os dois grupos e os músicos que acompanhavam. Havia trios, quartetos, quintetos, octetos e até uma peça instrumental. Os arranjos eram assinados por Magro e Luiz Cláudio Ramos.

Magro escreveu o arranjo de *Amor, amor*, de Sueli Costa e Cacaso, para um quinteto misto (duas vozes femininas e três masculinas)<sup>131</sup>. É um arranjo denso, quase todo harmonizado em *solí* a cinco vozes (Exemplo musical 52). Como frequentemente o intervalo entre a primeira voz (Cyva) e a voz mais grave (Miltoninho) é de uma sexta ou sétima, há segundas paralelas entre as vozes 2 e 3 (Dorinha e Magro), o que, em se tratando de harmonia vocal, pode dificultar muito a execução. É um arranjo de difícil execução, mas muito bem interpretado por dois grupos no auge de suas carreiras.

<sup>129</sup> Música 36 – *Última forma*

<sup>130</sup> O show *Cobra de Vidro* estreou no Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, em abril de 1978.

<sup>131</sup> Música 37 - *Amor, amor* pode ser escutado <https://www.youtube.com/watch?v=nv6Rb-RpLRk>

**AMOR, AMOR**  
*LP Cobra de Vidro (1978)*

Arr.: Magro Waghabi Sueli Costa / Cacaso

The musical score is arranged for five vocalists: Cyva, Dorinha, Magro, Aquiles, and Miltinho. The lyrics are: "Quan-do'o mar Quan-do'o mar tem mais se gre-do Não é". The chord progressions for the first system are: B♭, G7(b13) C7(9) F7(13), B♭6, B♭7(#11), and E♭7M. The second system includes: Am7(9), A♭7M, Gm7, G♭7(9), Fm6, B♭47(9), E7(#11), E♭7M(9), E♭m7(9), and A♭7(13). The score is numbered 305 at the bottom.

Exemplo musical 52. arranjo vocal de *Amor, amor*  
Fonte: WHAGABI, 2014

### 3.10.4 CONTRACANTO

Identificamos no arranjo de *Roda Viva* um contracanto bastante presente, usado na introdução e em todas as estrofes da canção. Analisando os arranjos transcritos e escutando todos os discos do MPB4 do início da carreira até 1980, não identificamos essa como uma característica marcante na escrita de arranjos do MPB4. Os contracantos aparecem nas introduções e *intermezzos*, mas não identificamos o uso dessa técnica de escrita de uma maneira tão elaborada e presente quanto no arranjo de *Roda Viva* ou *Sonho de Carnaval*.

### 3.10.5 TÉCNICAS ESPECIAIS

Conforme vimos no Capítulo 2, as Técnicas Especiais servem para dar maior interesse e variação ao arranjo. Ades (1986) inclui nesse capítulo as camas harmônicas (*acompanhamento sustentado*), o acompanhamento rítmico, o acompanhamento arpejado, a abertura gradual de vozes (*leque*), etc. Procurando uma similaridade com a escrita de Magro Waghbi, identificamos em *Roda Viva* e, em vários outros arranjos do MPB4, algumas técnicas especiais que podem ser consideradas características.

De maneira similar ao que vimos em *Lamento* (1966) e *Roda Viva* (1967), o arpejo com as vozes aparece em *Sabiá* (1969), nos primeiros compassos de *De Palavra em Palavra* (1971) e *A Lua* (1980), um arranjo que fez muito sucesso com o MPB4 (Exemplo musical 53).

**A LUA**  
*LP Vira, Virou (1980)*

Arr.: Magro Waghbi Renato Rocha

Exemplo musical 53. *A Lua*  
Fonte: WHAGABI, 2014

As camas harmônicas (ou acompanhamento sustentado) também foram usadas com 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 *solí* a quatro 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 de textura e densidade. Um bom exemplo dessa mudança textural característica pode ser escutado em *De frente pro crime*<sup>132</sup> (1975) (Exemplo musical 54).

The musical score for 'De frente pro crime' consists of a vocal line and four instrumental parts. The vocal line starts at measure 32 with the lyrics 'Um ho - mem su - biu na me - sa - do bar -' and continues with 'E fez dis - cur - so pra ve - re - a - dor'. The instrumental parts (Ruy, Magro, Aquiles, Miltinho) start at measure 39 with the lyrics 'Vei - o ca - me - lô ven - der A - nel, cor - dão, per - fu - me ba - ra - to Bai - a - na pra fá -'. The score includes chord changes: Am7, D9, Am7, A7(#5), Dm7, G7, C7M, C7, Fmaj7, G7, and C7M.

Exemplo musical 54. *De frente pro crime*  
Fonte: WHAGABI, 2014

### 3.11 ASPECTOS INTERTEXTUAIS DO MPB4

O MPB4 tinha como referência o grupo vocal brasileiro mais conhecido no início dos anos 60, Os Cariocas. De todas as características analisadas nos dois grupos, a harmonização em bloco e o salto de uma oitava na melodia principal são as maiores evidências dessa referência. O Exemplo musical 54 é também um bom exemplo para demonstrar como essa técnica foi adaptada. Depois de uma primeira parte cantada em uníssono numa região grave, no c. 39 as três primeiras notas da melodia numa região aguda são feitas por todos os cantores. Em seguida, Magro e Rui mantêm a melodia principal enquanto as outras duas vozes fazem um movimento oblíquo descendente. Nesse compasso,

<sup>132</sup> Música 38 – *De frente pro crime*

temos um uníssono e uma divisão a duas vozes, um movimento que não foi visto nos arranjos de Ismael Neto.

A partir do c. 40, a harmonização a quatro vozes é bastante similar ao que Os Cariocas faziam, com mais uma diferença: a variação melódica e harmônica identificada n'Os Cariocas não é frequente no MPB4. O *solí* a quatro vozes do MPB4 representava uma variação textural, mas o foco continuava sendo apresentar a melodia e a letra da canção.

O uso de arpejos instrumentais identificados em *Roda Viva* e *Lamento* é uma adaptação dos acompanhamentos instrumentais. São *alusões* aos estilos musicais que eles mais defendiam: o samba e o choro. O MPB4 tinha como uma de suas características defender a canção brasileira e, por um outro lado, havia uma aversão à música norte americana, principalmente o rock.

A citação de que eles foram inspirados pelo Os Cariocas nos leva a um diálogo intertextual com mais camadas. As características similares dentre MPB4 e Os Cariocas foram encontradas nos grupos vocais americanos The Modernaires e The Pied Pipers, que por sua vez nos remetem à escrita para naipes de sopro das big bands americanas. Seguindo esse raciocínio intertextual, há nas estruturas de arranjo do MPB4 uma *alusão* à escrita para sopro das orquestras americanas.

### 3.12 O COLETIVO AUTORAL DO MPB4

Das cinco características mais marcantes encontradas no arranjo de *Roda Viva*, apenas uma, o *Contracanto*, não se mostrou tão presente em todo o período estudado (1965-1980). As outras quatro características – *Liberdade de criação*, *Apresentar a canção*, *Harmonização Vocal* e *Técnicas especiais* – foram evidenciadas em todos os discos lançados pelo MPB4. Conforme vimos nos exemplos, as características identificadas, somadas ao repertório escolhido pelo grupo, produziram o Coletivo Autoral do grupo.

Ouvir e analisar o arranjo de *Roda Viva* é não só entender uma grande parceria de trabalho entre Chico Buarque e o MPB4, mas também aponta para um entendimento geral da prática musical desse grupo e de seu arranjador Magro Waghbi.



## CAPÍTULO 4 – CONCLUSÕES

Com a perspectiva histórica e a escuta das gravações indicadas no Capítulo 1 as mudanças de sonoridade, de repertório e de referências dos grupos vocais analisados ficaram evidentes e indicaram caminhos para as análises. As análises trouxeram um estudo aprofundado das características e das transformações de cada grupo separadamente. Quando as influências eram perceptíveis, este estudo procurou mostrar como elas foram absorvidas e transformadas. As Conclusões desta tese trazem uma síntese das transformações dos grupos analisados através das mudanças de repertório, de referências e dos arranjos vocais.

### 4.1 SOBRE O REPERTÓRIO

O Bando da Lua viveu dois momentos de grande realização profissional: no Brasil, de 1932 a 1939, relatado por Severiano (2013) e nos Estados Unidos, de 1948 a 1955, relatado por Oliveira (1982).

Sobre esses dois períodos, cabe uma consideração sobre o repertório das canções trabalhadas pelo Bando da Lua. Conforme vimos, na década de 30 predominavam as marchinhas e os sambas carnavalescos. Esta escolha era coerente com a origem do grupo (Bloco do Bimbo, um bloco carnavalesco) e com os estilos musicais que faziam mais sucesso. Já havia os sambas mais lentos intitulados de samba-canção como *Linda Flor (Ai Ioiô)* de Henrique Vogler, Luis Peixoto e Marques Porto, lançada em 1929 por Araci Cortes, e *Rancho Fundo* de Ari Barroso e Lamartine Babo, lançada pela cantora Elisa Coelho em 1931, mas esses sambas-canção ou outros compostos naquela época não fizeram parte do repertório do Bando da Lua. A discografia do grupo publicada no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira reúne gravações feitas entre 1931 e 1941, com predomínio das canções carnavalescas.

Já na última formação do grupo, a partir de 1948, gravando e fazendo os shows para o público norte americano e com Aloysio de Oliveira morando há quase dez anos nos Estados Unidos, o repertório se mostrou mais variado. O grupo passou a fazer não só versões brasileiras de temas americanos (*In the mood* ganhou uma versão bem humorada, *Edmundo*<sup>133</sup>), bem como cantavam partes das canções brasileiras com versões em inglês

---

<sup>133</sup> Música 39 - *In the mood* pode ser ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=NogwE3ON7X0>

(*Nega do Cabelo Duro* e *Chiquita Bacana*) além de cantarem em espanhol (*Malagueña*<sup>135</sup> e *Bibbidi-bobbidi-boo*). Mesmo com essa variação de temas, o objetivo era transformar todas as canções em samba ou em marcha carnavalesca, ou seja, voltar ao estilo que lançou o grupo. Uma das poucas exceções é a gravação de *Malagueña Salerosa*, cantada em espanhol e no andamento e ritmo similares às gravações daquela época. Nesta outra fase do Bando da Lua, outro processo de hibridação aconteceu, em função da localização geográfica do grupo e do mercado para o qual eles estavam trabalhando. Canclini (2003) demonstra com vários exemplos que o processo de hibridação é dinâmico.

Se falamos da hibridação como um processo ao qual é possível ter acesso e que se pode abandonar, do qual podemos ser excluídos ou ao qual nos podem subordinar, entenderemos as posições dos sujeitos a respeito das relações interculturais. (CANCLINI, 2003, p. XXV).

A escolha de repertório foi fundamental para o êxito do grupo em momentos e lugares tão distintos. No Brasil da década de 30, o auge da Era de Ouro foi marcado pelo ciclo das canções carnavalescas, com suas marchinhas e sambas. Nos Estados Unidos, as versões brasileiras de canções americanas muito conhecidas, a versão para o inglês de partes das canções brasileiras e a gravação dos sucessos internacionais da época eram estratégias para aproximar o público americano dos ritmos brasileiros e, conseqüentemente, do Bando da Lua.

Do lançamento do primeiro disco, em 1948, até 1958, Os Cariocas gravaram um repertório variado de canções, em que uma parte da escolha das músicas era, ao que tudo indica, reflexo do trabalho deles na Rádio Nacional. Eles gravaram várias músicas de Luís Gonzaga, o Rei do Baião, e de outros compositores de música nordestina que faziam muito sucesso nessa época. Em 1949, por exemplo, dois discos de 78rpm traziam quatro músicas da dupla Luís Gonzaga e Humberto Teixeira. Em 1952, gravaram com o próprio Luís Gonzaga o *Baião das Vassouras* (de Luís Gonzaga e David Nasser).

Os sambas também foram muito frequentes. Algumas gravações como *Cadê a Jane*, de Wilson Batista e Erasmo Silva (1949) e *Chega de Saudade*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes em 1957, corroboram a tese de que Os Cariocas foram precursores da Bossa Nova. As composições de Ismael Neto e Antonio Maria também foram gravadas nesse período pré-Bossa Nova e, em 1957, foi feito um LP em homenagem reunindo doze composições do idealizador do grupo. De 1958 até 1966 o repertório se concentrou nas canções da Bossa Nova.

---

<sup>135</sup> Música 40 - *Malagueña Salerosa* pode ser ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=-uzt2EcG7pA>

No repertório do MPB4 a mudança que houve foi, na verdade, uma soma: novos contatos com outros compositores surgiram ao longo da carreira do grupo. Estes novos compositores estavam sintonizados com o conceito de MPB que o grupo defendia. A dupla João Bosco e Aldir Blanc, Gonzaguinha, a música mineira de Milton Nascimento e a música gaúcha dos irmãos Kleiton e Kledir Ramil foram gravadas nos discos da década de 70 e 80, assim como não se deixou de lado as primeiras parceiras com Chico Buarque e com compositores do samba. Mesmo com uma linha de repertório bem definida, na década de 70 o MPB4 teve em alguns momentos, uma atitude tropicalista, absorvendo outros gêneros musicais e outras sonoridades instrumentais nos seus discos. Da música *Derramaro o gai*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, gravada em 1970, Magro relata:

“Derramaro o gai” foi uma mistura de rock, baião, tropicalismo e tudo mais que pudesse ser colocado nesse liquidificador maluco que foi a cabeça do MPB4 naquela época. Temos metais, temos guitarra, temos triângulo...só faltou mesmo a sanfona! (WAGHABI, 2014, p.120).

A gravação de *Derramaro o gai* e outras do início dos anos 70 trouxeram uma sonoridade diferente para o MPB4 mas em discos como *Antologia do Samba vol. 1 e 2*, lançados em 1974 e 1977, ou no LP *10 Anos Depois* (1976) o grupo voltou para tanto para o repertório quanto para os arranjos vocais e instrumentais característicos.

Numa visão geral, o repertório que caracterizou cada grupo analisado pode ser considerado bem distinto: marchinhas e sambas com o Bando da Lua; a Bossa Nova e os Cariocas; a MPB dos compositores que surgiram nos anos 60 com o MPB4. Numa visão mais detalhada, veremos que há gêneros musicais que estão presentes em dois ou nos três grupos analisados. Para citar três exemplos, todos os três grupos cantaram samba; MPB4 também gravou canções da Bossa Nova; e tanto Os Cariocas quanto MPB4 gravaram baiões de Luís Gonzaga. Constatamos também que houve uma coexistência dos grupos e dos repertórios: as últimas gravações do Bando da Lua feitas nos Estados Unidos, incluindo o arranjo analisado de *Chiquita Bacana* (1949), aconteceram um ano depois da estreia em disco d’Os Cariocas. Ao mesmo tempo em que Os Cariocas trabalhavam na Rádio Nacional e gravavam seus primeiros discos, grupos vocais como Quatro Ases e um Coringa, faziam sucesso com músicas de carnaval. As primeiras gravações do MPB4 aconteceram no mesmo ano em que Os Cariocas gravaram discos com o repertório da Bossa Nova. A coexistência de diferentes grupos vocais com suas sonoridades distintas foi o reflexo tanto da pluralidade da música popular brasileira quanto da presença da música vocal em diferentes momentos da história.

## 4.2 SOBRE AS TRANSFORMAÇÕES NAS REFERÊNCIAS

O diálogo intertextual de cada grupo nos leva a uma discussão sobre as transformações das influências. O Bando da Lua foi o pioneiro dos grupos vocais brasileiros reunindo a música popular brasileira, principalmente a marchinha carnavalesca e o samba, com algumas características dos arranjos vocais do The Mills Brothers. Este grupo americano reuniu características da música vocal que se fazia desde o final do século XIX com o jazz dos anos 1920. A formação do grupo e a maneira de harmonizar era a mesma dos *barbershop quartets*. O repertório, a imitação de instrumentos e os improvisos eram do jazz dos anos 1920 e 1930. Tanto o Bando da Lua quanto outros grupos vocais dos anos 40, adaptaram de uma forma intuitiva a maneira de harmonizar e imitar instrumentos e estabeleceram uma sonoridade característica da “Era de Ouro dos Grupos Vocais” (BRANCO, 2011).

Os Cariocas estabeleceram uma outra forma de fazer música vocal ao reunir o repertório pré Bossa Nova com as influências dos grupos vocais de um outro momento da história do jazz, a *Swing Era*. Uma das características mais marcantes desse período foi o arranjo. Nas grandes *big bands* da época o arranjo (e os arranjadores) tinham posição de destaque. Os grupos vocais que acompanhavam as orquestras seguiam a sonoridade dos arranjos para sopros. Os Cariocas foram hábeis em adaptar essa sonoridade dos arranjos vocais e instrumentais nas canções brasileiras. Foram protagonistas de uma nova forma de pensar os arranjos vocais. Grupos que surgiram depois de 1948, como Os Namorados e Garotos da Lua, dos quais fizeram parte João Donato e João Gilberto, usavam a mesma forma de harmonização d’Os Cariocas.

O MPB4 apresentou um processo de *estilização* com os arranjos d’Os Cariocas nas músicas que eles defendiam. Características da música vocal e instrumental americana nos arranjos vocais existem mas se restringem à maneira de harmonizar. O samba e o choro, Os Cariocas, a Bossa Nova e os compositores que surgiram na década de 60 eram as principais referências refletidas na produção musical do MPB4.

De uma maneira geral, a característica intertextual mais presente nos arranjos vocais foi a *Alusão*, ou seja, não houve uma citação explícita dos grupos predecessores. Na construção da sonoridade de cada grupo, trabalhando com a música popular brasileira, houve um distanciamento das referências e uma elaboração de características próprias. A maneira de harmonizar e a imitação de instrumentos podem ser consideradas características que aludem a um discurso musical. O Bando da Lua, Os Cariocas e MPB4 souberam absorver as influências dos grupos predecessores e construir um trabalho original desde o início de suas

respectivas carreiras. A resultante deste hibridismo musical nos faz refletir sobre a *influência da generosidade*, pois houve, com as influências relatadas, um desenvolvimento dos três grupos analisados tanto no início quanto na maturidade das suas carreiras.

### 4.3 TRANSFORMAÇÕES NOS ARRANJOS VOCAIS

Para entender as transformações nos arranjos vocais, reunimos as características dos grupos pesquisados (Tabela 1). Os valores relacionados a cada característica por grupo se referem à presença ou relevância daquela característica no grupo vocal. Foi usado o seguinte critério:

**3** – a característica está presente em toda carreira do grupo e é muito relevante nos arranjos vocais

**2** – a característica não está presente em toda carreira do grupo ou não é muito relevante nos arranjos vocais

**1** – a característica só está presente em uma parte da carreira do grupo ou não é muito relevante nos arranjos vocais

**0** – a característica não foi encontrada naquele grupo

Tabela 1. Características dos grupos pesquisados

	Bando da Lua	Os Cariocas	MPB4
Solista	3	2	0
Contracantos	2	3	1
Harmonização vocal	3	3	3
Técnicas especiais	2	3	3
Apresentar a Canção (THf)	1	1	3
Liberdade de Criação	3	3	3

Fonte: elaboração do autor.

Sobre a característica *Solista*: no Bando da Lua, Aloysio de Oliveira estava presente como solista em todas as gravações, normalmente fazendo a parte B da música. Podemos inferir que essa característica veio dos grupos predecessores como Turunas da Mauricéia (com o solista Augusto Calheiros, a Patativa do Norte) ou com o Bando de Tangarás (com Almirante) e que o solista continuou fazendo parte da sonoridade dos grupos vocais dos anos 30 e 40. Com Os Cariocas, apesar de Teixeira (2007) relatar a importância Waldir Viviani e Luis Roberto (vozes solo em diferentes momentos do grupo), esta característica não é tão presente quanto no Bando da Lua. Algumas canções de trabalho na Rádio Nacional transcritas por Teixeira (2007) não apresentam solista. Em outras, a canção é apresentada pelo grupo todo em uníssono e o solista aparece pontualmente, numa re-exposição do tema. De fato, esta característica foi desaparecendo no período estudado. No MPB4 os solos, quando acontecem, são distribuídos pelos cantores do grupo, não há um solista oficial. Reforçamos que os números indicados refletem apenas a presença e/ou

relevância de uma característica e não há nenhum demérito se a característica não está presente. A ausência de *Solista* no MPB4, por exemplo, foi seguida por vários outros grupos como Boca Livre e Garganta Profunda.

	Bando da Lua	Os Cariocas	MPB4
Contracantos	2	3	2

Sobre a característica *Contracantos*: no Bando da Lua, a elaboração de contracantos livres, rítmicos e de resposta ficou mais evidente a partir da década de 40, quando o grupo gravou novas versões de sucessos de carnavais anteriores. Na última fase do grupo (1948 até 1955), houve uma intensa elaboração de contracantos rítmicos harmonizados a três vozes. Foi o período que Oliveira (1986) considera “o melhor (Bando da Lua) que existiu...por ter acontecido em tempos mais modernos e de mais recursos musicais” (OLIVEIRA, 1982, p.138). Com cantores mais experientes e um repertório voltado para o público americano, o Bando da Lua utilizou contracantos na construção de arranjos mais elaborados. Os Cariocas apresentaram uma intensa elaboração de contracantos desde o início da carreira e mantiveram essa característica durante todo o período estudado. A presença dessa característica é coerente com a complexidade dos arranjos d’Os Cariocas apresentada desde as primeiras gravações. Já o MPB4 apresentou uma elaboração de contracantos no início da carreira, no primeiro disco gravado e no arranjo de Roda Viva. No decorrer da carreira, não é uma característica relevante.

	Bando da Lua	Os Cariocas	MPB4
Harmonização vocal	3	3	3

Sobre a característica *Harmonização Vocal*: está presente em todos os grupos durante toda a carreira. O Bando da Lua adaptou a harmonização feita pelos Mills Brothers, que por sua vez vinha dos *barbershop quartet*. Os Cariocas adaptaram as harmonizações em bloco a quatro e cinco vozes que os grupos vocais americanos do início dos anos 40 usavam para cantar com as big bands americanas. O MPB4 inspirou-se na harmonização vocal d’Os Cariocas para utilizar também de uma maneira distinta o *solí* a quatro vozes. Aplicando o conceito de densidade, as texturas homorrítmicas no Bando da Lua tinham menor densidade. Os Cariocas, por terem no início da carreira uma formação com cinco vozes, tem a maior densidade.

Mesmo que consideremos a importância do solista para o Bando da Lua (e de outros grupos dos anos 30 e 40) ou do uníssono para o MPB4, a *Harmonização Vocal* desponta como a característica mais marcante para os grupos vocais analisados. A maneira e a intensidade com que cada grupo utilizou essa característica mudou com o tempo mas harmonizar com as vozes a melodia principal (ou contracantos) demonstrou ser uma habilidade imprescindível na construção da sonoridade de cada grupo.

É importante ressaltar que esta habilidade foi adquirida pelos arranjadotes analisados através da escuta dos grupos predecessores e da prática de cantar em grupo. A produção de arranjos vocais dos três grupos analisados era uma prática àgrafa. Não foram encontrados arranjos escritos pelos arranjadotes e todas as partituras desse estudo foram transcritas das gravações. A análise dos arranjos transcritos e o relato das práticas ágrafas reforçam a ideia houve uma adaptação para se chegar à *Harmonização Vocal* característica de cada grupo. Encontramos técnicas similares sendo utilizadas pelos grupos predecessores e nas referências bibliográficas do Capítulo 2, mas a *Harmonização Vocal*, somada à sonoridade das vozes e ao repertório de cada grupo, se revelou uma característica fundamental e singular.

	Bando da Lua	Os Cariocas	MPB4
Técnicas especiais	2	3	3

Sobre a característica *Técnicas Especiais*: o Bando da Lua usou no início da carreira a imitação de instrumentos com o grupo todo simulando o som de trompetes, uma outra característica adaptada do The Mills Brothers. Na última formação do Bando da Lua, a partir de 1948, esta sonoridade também foi utilizada por Harry de Almeida, bem conhecido por utilizar este recurso no grupo Anjos do Inferno. Os Cariocas faziam efeitos instrumentais com textos silábicos que nos remetem ao fraseado dos sopros das big bands americanas. Os arpejos instrumentais do MPB4 tinham relação com os instrumentos que eles mesmo usavam, violão e piano, na música brasileira. Tanto Os Cariocas quanto MPB4 utilizaram o salto de oitava da melodia, partindo do uníssono numa região grave para a melodia principal em *soli* numa região aguda.

	Bando da Lua	Os Cariocas	MPB4
Apresentar a Canção (THf)	1	1	3

Sobre a característica *Apresentar a canção*: a Textura Homofônica, com a melodia cantada em uníssono ou solo acompanhada por instrumentos, está presente em todos

os grupos, mas no MPB4 ela tem maior relevância a ponto de, em algumas músicas, o arranjo vocal apresentar apenas a textura homofônica. Além de toda a discussão que foi levantada no capítulo anterior sobre esse ponto, uma outra questão que surge na comparação dos três grupos é a do lançamento do disco. Para o Bando da Lua e para Os Cariocas (de 1948 até 1956) lançar um disco de 78rpm queria dizer gravar duas faixas. Para o MPB4, o conceito do disco de 33rpm com cerca de dez faixas ou 42 minutos de música induzia uma nova forma de pensar sobre aquele produto. O pensamento do disco como um conjunto de fonogramas a serem escutados como uma obra única, com um lado A e um lado B, interferia na escolha das músicas, na instrumentação e no arranjo vocal. A escolha por uma textura homofônica, do grupo cantando em uníssono, apresentando a canção, era coerente com a sequência de músicas escolhidas, evitando que o disco ficasse com excesso de informações.

	Bando da Lua	Os Cariocas	MPB4
Liberdade de Criação	3	3	3

Sobre a característica *Liberdade de Criação*: todos os três grupos pesquisados apresentaram, cada um à sua maneira e a seu tempo, procedimentos composicionais que foram fundamentais na caracterização dos arranjos vocais. O Bando da Lua adaptou nas marchinhas e sambas carnavalescos um estilo de harmonização da música vocal americana e não deixou de lado o ritmo, a leveza e o bom humor da interpretação desse repertório. Essa sonoridade, até então inédita na música popular brasileira, influenciou vários grupos da “Era de Ouro dos Grupos Vocais” (BRANCO, 2011). Os Cariocas representam uma nova sonoridade, adaptada de grupos vocais americanos da *Swing Era*, aplicando em canções da Bossa Nova (ou da pré-Bossa Nova) arranjos vocais muito elaborados. A união do repertório que eles escolhiam com a sonoridade que eles buscavam levava a um grande número de procedimentos composicionais. Em algumas canções, o fluxo de ideias é intenso e o arranjo se torna tão relevante quanto à própria composição. Ao mesmo tempo que eram inspirados pelos Cariocas, o MPB4 utiliza vários procedimentos composicionais, mas volta seu foco para a canção, para defender a letra e a melodia das músicas que lhe faziam sentido cultural e político.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese tratamos com produções musicais diferentes e mesmo fechando a pesquisa em poucos mas relevantes grupos vocais, o desafio foi grande. Num período de 40



anos, o repertório, a sonoridade e as referências dos três grupos se mostraram bem distintos. Definidos os referenciais básicos, sobre a definição de arranjo na música popular e sobre as texturas, uma extensa lista de métodos foi consultada para que pudéssemos estabelecer termos de comparação e entender as similaridades. Sabíamos que os arranjadores dos grupos vocais tinham pouca ou nenhuma formação musical formal, mas que as gravações eram registros de expressões musicais estruturadas, um rico discurso musical coerente com o seu tempo.

Os métodos consultados, também frutos de expressões musicais no seu tempo, se mostraram eficientes nessa comparação quando colocados em conjunto. Ficou evidente que a música vocal tem peculiaridades técnicas e uma importância na história da música popular brasileira. E acreditamos que os livros de arranjo ou de história estão abordando esses assuntos de uma forma muito abrangente e pouco específica. Para o estudante de arranjo que esteja interessado em escrever para grupos vocais de música popular, há uma grande lacuna bibliográfica no que diz respeito à especificidade em escrever para vozes, para grupos vocais com diferentes formações ou pensando em uma sonoridade vocal específica de uma época.

A tese atendeu aos seus objetivos de auxiliar no entendimento da produção musical dos grupos Bando da Lua, Os Cariocas e MPB4. Chegamos em detalhes dos arranjos vocais e em como algumas características se expressaram durante a carreira de cada grupo. Entendemos como particularidades dos arranjos de grupos predecessores foram assimiladas e estilizadas. Finalmente procuramos o entendimento de como os arranjos vocais se transformaram com o tempo e com a individualidade de cada trabalho.

A reunião dessas características não significa reduzir um trabalho em poucos termos mas, ao contrário, propor pontos de partida para uma melhor compreensão dessa produção importante na história da música popular brasileira.

A consistência dos arranjos vocais analisados e a história desses grupos demonstram que a música vocal brasileira tem uma rica tradição. Esta tradição precisa ser conhecida através dos livros de história da MPB, dos estudos acadêmicos e através de métodos de arranjo vocal de música popular.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADES, Hawley. *Choral Arranging*. Delaware Water Gap: Shawnee, 1983.
- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration 2*. New York: W.W. Norton, 1989.
- ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Unicamp, 2000.
- ANTONIO, Irati; PEREIRA, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro*. Rio de Janeiro, 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO.
- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. *A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone*. Porto Alegre: Em pauta, v.16, nº 26, 2005.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 1987.
- BOYD, Malcolm. *Arrangement*. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. vol. 2. New York: Grove Dictionaries, 2000.
- BRANCO, Celso. *Grupos Vocais Cariocas: Representações de nacionalismo e brasilidade no canto coletivo (1930 - 1958)* Rio de Janeiro, 2012. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
- BUARQUE, Chico. *Paratodos*. São Paulo: RCA, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Anos dourados*. [DVD]. Série Retrospectiva da obra de Chico Buarque. [s.p.], 2005.
- CABRAL, Sergio. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CARNAVAL. Capitol Records: 1951.
- DELAMONT, Gordon. *Modern Arranging Technique*. Delevan, New York: Kendor Music, 1965.
- DICIONÁRIO CRAVO Albin da Música Popular Brasileira. [s.l.]: Instituto Cravo Albin, 2019.
- DRABKIN, William *Motif*. In: Grove Music Online. 2001
- ELLINGSON, Ter. *Transcription*. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. New York: Grove Dictionaries. 2000. vol. 25.

- FALLOWS, David. Tutti In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. 25. London: Macmillian, 2001.
- GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: an essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University, 1992.
- GRECO, Lara; BARRENECHEA, Lucia. *Intertextualidade e Pós-Modernismo Musical*. Ictus, Salvador, v. 09 nº1, 2008.
- GUEST, Ian. *Arranjo*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- HYER, Brian. *Block Harmony* In: Grove Music Online, 2001
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda*, volume 2. São Paulo: RGE, 1967.
- KORSYN, Kevin. Toward a new poetics of musical influence. *British Journal-Music Analysis*, 1991.
- LANGE, Arthur. *Arranging for The Modern Dance Orchestra*. New York: Robbins Music, 1926.
- LINDSAY, Gary. *Jazz Arranging Techniques – from Quartet to Big Band*. Miami – Florida: Staff Arts, 2005.
- MANCINI, Henry. *Sounds and Scores*. USA: Northridge Music, 1973.
- MANFRINATO, Ana Carolina. *O uso da Intertextualidade na Bachianas Brasileiras nº 4 de Heitor Villa-Lobos*, SIMPOM, 2012.
- MPB4. [site]. 2019. Disponível em: <http://www.mpb4.com.br/>. Acesso em: 01 nov. 2019.
- MENEZES JÚNIOR, Carlos. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular a partir do estudo sobre o “conceito de obra” proposto por Lydia Goehr (1992). In: CONGRESSO DA ANPPOM, 24., 2014, São Paulo. *Anais*. São Paulo: ANPPOM, 2014.
- MILLER, Glenn. *Glenn Millers’s Method for Orchestral Arranging*, New York: Mutual Music Society, 1943.
- NASCIMENTO, Hermilson Garcia. *Recriatura de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular*. Campinas, 2011. Tese (Doutorado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, UNICAMP.
- OLIVEIRA, Aloysio de. *De Banda pra Lua*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- OSTRANDER, Arthur E.; WILSON, Dana. *Contemporary Choral Arranging*. New Jersey: Prentice Hall, 1986.
- PEASE, Ted; PULLIG, Ken. *Modern Jazz Voicings*. Boston: Berklee, 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.
- QUATRO ASES e um Coringa. In: DICIONÁRIO CRAVO Albin da Música Popular Brasileira. [s.l.]: Instituto Cravo Albin, 2019.
- RIDDLE, Nelson. *Arranged by Nelson Riddle*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 1985.
- SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. New York: Grove Dictionaries. 2000.
- SANDRONI, Carlos. *Adeus à MPB*. Decantando a República – Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira. Nova Fronteira, 2000.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 2015.
- SCHULLER, Gunther. Arrangement. In: KERNFELD, Barry (Ed.). *The New Grove Dictionary of Jazz*. vol. 1. London: Macmillian, 1988.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. 3º Edição. São Paulo: 34, 2013.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras – Vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: 34. 1997.
- \_\_\_\_\_. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras – Vol. 2: 1958-1985*. São Paulo: 34. 1998.
- STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past – Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* USA: Harvard University Press, 1990.
- TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TEIXEIRA, Neil Carlos. *Os Cariocas, Repertório do Período entre 1946 e 1956: Produção de Partituras, Considerações sobre Estilo, Influências e Contribuições do grupo para o idiomatismo dos Grupos Vocais Brasileiros*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Musica, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67*. São Paulo: Planeta. 2013
- TOMARO, Mike; WILSON, John. *Instrumental Jazz Arranging – A Comprehensive and Practical Guide*. USA: Hal Leonard. 2009
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1966
- WAGHABI, Magro. *As Vozes do Magro*. Rio de Janeiro: Bateia Cultura, 2014.
- \_\_\_\_\_. In: DICIONÁRIO CRAVO Albin da Música Popular Brasileira. [s.l.]: Instituto Cravo Albin, 2019.

WARNER, Jay. *American Singing Groups – A History from 1940 to Today*. USA: Hal Leonard. 2006

WHITE, Gary. *Instrumental Arranging*. USA: Mc Graw Hill. 1996

ZANI, Ricardo. *Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo*. Porto Alegre: Em questão, v.9, nº1, p. 121-132, jan./jun. 2003

## ANEXOS

### ANEXO 1 – CONTRACANTO<sup>138</sup>

#### Contracanto

O contracanto é uma ferramenta poderosa a ser empregada nos arranjos vocais. Com ela podemos dar uma nova cara à música. É a partir desta técnica que o arranjador começa a criar melodias que possam desde simplesmente “responder” a melodia principal até definir a forma geral do arranjo.

Para escrever contracantos, algumas técnicas até ajudam mas o mais importante é a intimidade do arranjador com aquele estilo da música, com o ritmo, com a harmonia, a melodia e, principalmente, ter o hábito de improvisar, brincar com a música.

Observando os arranjos escritos, podemos encontrar vários tipos de contracantos.

1) **Resposta** – como o próprio nome diz, responde a melodia. Este contracanto repousa onde a melodia principal está mais ativa e vice-versa. Pode imitar a melodia, invertê-la, fazer alguma variação mas o mais importante é que o contracanto se estabeleça, que seja tão regular quanto à melodia principal. Ex.: vários arranjos de *negro spirituals* e *Logunedé*

arr. André Protasio e Flávio Mendes **Logunedé** Gilberto Gil

S e C

Tenor

Logu-ne - dé

Logu-ne - dé

Logunedé é de-mais

sabido puxou aos pais

astúcia de caça-dor

2) **Cânone** – Também tem um excelente efeito. Quando a harmonia da música permite e o texto já está claro pode causar um efeito interessante. Ex.: *Suburbano Coração*

<sup>138</sup> Este anexo traz uma parte da apostila do curso de arranjo vocal que foi discutida em nossa dissertação *Arranjo Vocal de Música Popular Brasileira para coro a cappella: estudos de caso e proposta metodológica* (Pereira, 2006)

5  
s  
quem vem lá é vo-cê que/ho-ras são é o/a-mor is-so não são ho-ras que/ho-ras são  
5  
quem vem lá que/ho-ras são é/um la-drão is-so não são ho-ras que/ho-ras são  
5  
quem vem lá q/ho-ras são é/um la-drão is-so não são ho-ras q/ho-ras  
5  
quem vem lá que/ho-ras são  
5  
quem vem lá que/ho-ras são

3) **Contrastante** – é o contracanto que "briga" com a melodia, ou seja, não tem uma relação definida com uma melodia principal e o objetivo é chamar a atenção tanto quanto a melodia. Pode até não existir um tema principal. É bastante comum encontrarmos no teatro musical, várias melodias estruturadas a partir de uma mesma sequência harmônica onde cada personagem tem o seu tema. Depois de apresentá-los separadamente os temas são reunidos em um *gran finale*. Para que o ouvinte não fique muito confuso, o mais importante é expor as idéias uma a uma e depois fazer um tutti ou anexar voz por voz. Ex.: *Que baque é esse* (introdução), *Edith*, os musicais *Les Miserable* e *Godspell*

### que baque é esse?

Lenine

arr.: André Protasio

J=90  
soprano  
altos  
tenores  
baixos  
ô ô ô ô ô ô ôi ôi ô ô ô ô ôi ôi ô  
1.

4) **Ostinato** – se baseia em notas comuns à sequência harmônica e num motivo rítmico constante. O cuidado que devemos ter é para não brigar com a melodia. Por isso é aconselhável escrever numa região confortável e equilibrá-lo dentro do arranjo, definindo quantas pessoas estarão cantando este contracanto. No exemplo abaixo, o arranjo para a canção de Caymmi apresenta uma alteração de pulsação. A música originalmente tem pulsação binária. As vozes femininas fazem uma cama harmônica, o tenor faz o contracanto *ostinato* e o baixo faz a melodia.

arr. André Protasio

## O Bem do Mar de Dorival Caymmi

página 2 do arranjo

a tempo

u u u u

u u u u

u ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru

O pes ca dor tem dois a mor um bem na

1

2

u u u u u u u u u u

u u u u u u u u u u

u ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru mar

ter ra um bem no mar o pes ca ter ra um bem no mar

5) **Livre** – é um contracanto que caminha junto com a melodia mas não briga com ela. Normalmente é escrito num ritmo contrastante, ou seja, se a melodia tem um ritmo muito ativo, o contracanto tem notas longas, e vice-versa. É preferível usar notas guia e tensões neste tipo de contracanto. Ex.: *Babá Alapalá* e *Vera Cruz*.



12

F#m7(11) F#m7M F#m7 D7M C#m7(9) Bm7

C

T

ah qui - se - ra es - que - cer a mo - ça que se foi de nos - sa Ve - ra Cruz e/o

19

Bbm7 A7M D7M C#m7(9)

C

T

pran to que fi cou da mor - te que| so - nhei nas coi - sas de/um o - lhar.

6) Linha do Baixo – é um contracanto que define a base do acorde, ou seja, as tônicas ou as inversões do baixo. Neste caso pode ser um bom caminho pensar em arpejos mas sempre com a intenção de escrever melodias vocais. No exemplo abaixo, o naipe dos baixos fazem o contracanto enquanto que as vozes estão em *Soli* a três vozes.

32

F#m7(11) F#m7(11) F#m7M F#m7(11) D7M C#m7(9)

S

C

T

B

ah nos ri - os me lar - guei cor - ren - do sem pa - rar bus - ca - va Ve - ra

ah nos ri - os me lar - guei cor - ren - do sem pa - rar bus - ca - va Ve - ra

ah nos ri - os me lar - guei cor - ren - do sem pa - rar bus - ca - va Ve - ra

a a a a a ô ô ô ô ô - - - -

38

Bm7 Bm7 Bbm7 A7M D7M C#m7(9) F#m7(11)

S

C

T

B

Cruz nos cam - pos e no mar mas e - la se sol - tou no lon - ge se per - deu

Cruz nos cam - pos e no mar mas e - la se sol - tou no lon - ge se per - deu

Cruz nos cam - pos e no mar mas e - la se sol - tou no lon - ge se per - deu

7) Rítmico – são melodias criadas a partir do ritmo da música, usadas para acompanhamento ou diálogo com a melodia. Difere das estruturas rítmicas porque não é tão constante, não se repete

literalmente durante um trecho da música. O contracanto rítmico pode ser apenas um motivo que é desenvolvido durante o arranjo. Ex.: *Lata d'água*, arranjo de Marcos Leite.

The image displays a musical score for the song "Lata d'água" by Marcos Leite. It features four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Barítono. The score is written in 2/4 time with a tempo of 96. The key signature is A minor (Am6) for the first two measures and F#m7(b5) for the last two measures. The lyrics are "Pa pa ra pa pa" repeated across the vocal lines. The Soprano and Contralto parts have a melodic line with eighth notes and rests. The Tenor and Barítono parts have a more rhythmic line with eighth notes and rests. The Barítono part starts with a "1" below the first measure.

**Tempo:** ♩ = 96  
**Chords:** Am6, F#m7(b5)**Vocal Parts:** Soprano, Contralto, Tenor, Barítono  
**Lyrics:** Pa pa ra pa pa

## ANEXO 2 – PARTITURA DE CHIQUITA BACANA

Transcrição do autor

## Chiquita Bacana

arr.: Bando da Lua

Braguinha

Instr. Base *flautim*

9

Instr. **A** **B**

T1. **A** **B**

T2.

T3. solo

T4.

la la ra la la la la la la la la la la la ra la la la la la la la Chi - qui-ta ba-ca

la la ra la la la la la la la la la la la ra la la la la la la la Chi - qui-ta ba-ca

la la ra la la la la la la la la la la la ra la la la la la la la Chi - qui-ta ba-ca

la la ra la la la la la la la la la la la ra la la la la la la la Chi - qui-ta ba-ca

18

Instr. **Bm** **Eb** **Ab** **Ab**

T1. **Bm** **Eb** **Ab** **Ab**

T2.

T3. solo

T4.

- na lá da Mar-ti-ni - ca se ves-te com u-ma cas-ca de ba - na-na na ni - ca Chi - qui-ta ba-ca

- na lá da Mar-ti-ni - ca se ves-te com u-ma cas-ca de ba - na-na na ni - ca Chi - qui-ta ba-ca

- na lá da Mar-ti-ni - ca se ves-te com u-ma cas-ca de ba - na-na na ni - ca Chi - qui-ta ba-ca

- na lá da Mar-ti-ni - ca se ves-te com u-ma cas-ca de ba - na-na na ni - ca Chi - qui-ta ba-ca

2

26

Inst.  $B\flat m$   $E\flat$   $A\flat$   $C$   $B\flat m$

T1.  $B\flat m$   $E\flat$   $A\flat$   $C$   $B\flat m$

T2.

T3. solo

T4.

- na lá da Mar-ti-ni - ca se ves-te com u-ma cas-ca de ba - na-na na ni - ca

- na lá da Mar-ti-ni - ca se ves-te com u-ma cas-ca de ba - na-na na ni - ca

- na lá da Mar-ti-ni - ca se ves-te com u-ma cas-ca de ba - na-na na ni - ca Não u-sa ves-ti

- na lá da Mar-ti-ni - ca se ves-te com u-ma cas-ca de ba - na-na na ni - ca

34

Inst.  $E\flat$   $A\flat$   $C7$   $A^\circ$   $B\flat m$

T1.  $E\flat$   $A\flat$   $C7$   $A^\circ$   $B\flat m$

T2.

T3. solo

T4.

in - ver-no pra e - la é ple-no ve-rão uh

in - ver-no pra e - la é ple-no ve-rão uh

- do, não u-sa cal-ção e - xis-ten cia-lis

in - ver-no pra e - la é ple-no ve-rão uh

42

Inst. Eb Ab | 1. F7 Bb7 Eb7 Ab | 2. <sup>3</sup>

T1. Eb Ab | 1. F7 Bb7 Eb7 Ab | 2.

só faz o que man - da o seu co-ra-ção oi Chi - Y

T2. só faz o que man - da o seu co-ra-ção oi Chi - Y

T3. solo - ta com to-da a ra-zão oi Chi - Y

T4. só faz o que man - da o seu co-ra-ção oi Chi - Y

50

Inst. Ab Ab Eb7 Ab

T1. **D**

es! We have no ba - na - na!

T2. es! We have no ba - na - na!

T3. solo es! We have no ba - na - na!

T4. es! We have no ba - na - na!

4

59

Inst. **E**  
 Eb7 Ab Ab Bbm Eb

T1. **E**  
 Ab Bbm Eb  
 Chi - qui-ta ba-ca - na is a girl we know Andwhen down in Bra

T2.  
 Chi - qui-ta ba-ca - na is a girl we know Andwhen down in Bra

T3. solo  
 Chi - qui-ta ba-ca - na is a girl we know Andwhen down in Bra

T4.  
 Chi - qui-ta ba-ca - na is a girl we know Andwhen down in Bra

67

Inst. Ab Bbm

T1. Ab Bbm  
 zil, she had Bra - zi-lians a-glow Chi - qui-ta ba-ca - na to this coun - try came I

T2.  
 zil, she had Bra - zi-lians a-glow qui-ta ba-ca - na to this coun - try came I

T3. solo  
 zil, she had Bra - zi-lians a-glow qui-ta ba-ca - na to this coun - try came I

T4.  
 zil, she had Bra - zi-lians a-glow qui-ta ba-ca - na to this coun - try came I

74 5

Inst.  $E_b$   $A_b$  **F**  $B_b m$   $E_b$   $A_b$

T1.  $E_b$   $A_b^6$  **F**  $B_b m$   $E_b$   $A_b$   $\overset{3}{\text{trill}}$

bet a cof-fee bean this coun-try won't be the same She don't need a

T2.  $E_b$   $A_b^6$   $B_b m$   $E_b$   $A_b$

bet a cof-fee bean this coun-try won't be the same

T3. solo  $E_b$   $A_b^6$   $B_b m$   $E_b$   $A_b$   $\overset{3}{\text{trill}}$   $\overset{3}{\text{trill}}$

bet a cof-fee bean this coun-try won't be the same She dan-ces the sam-ba

T4.  $E_b$   $A_b^6$   $B_b m$   $E_b$   $A_b$

bet a cof-fee bean this coun-try won't be the same

81

Inst.  $C^7$   $A^\circ$   $B_b m$   $E_b$

T1.  $C^7$   $A^\circ$   $B_b m$   $E_b$

band we don't un-ders-tand\_\_ uh

T2.  $C^7$   $A^\circ$   $B_b m$   $E_b$

we don't un-ders-tand\_\_ uh

T3. solo  $C^7$   $A^\circ$   $B_b m$   $E_b$   $\overset{3}{\text{trill}}$

And you meet Chi - qui-ta you


T4.  $C^7$   $A^\circ$   $B_b m$   $E_b$   $\overset{3}{\text{trill}}$

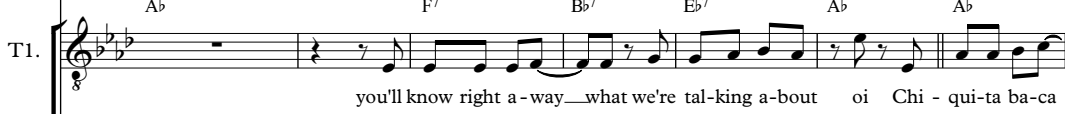
Where she gets her rhythm? we don't un-ders-tand\_\_ uh

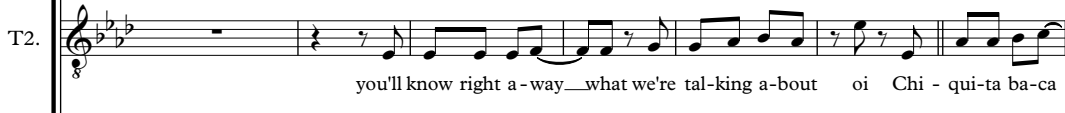
6

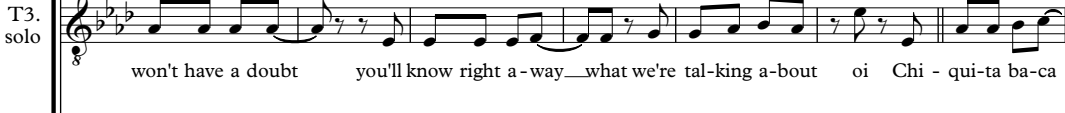
88

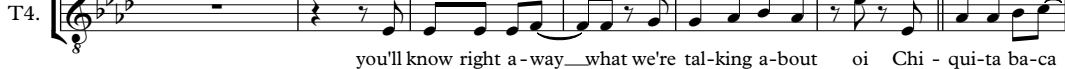
Ab F7 Bb7 Eb7 Ab G Ab

Inst. 

T1.  you'll know right a-way\_\_what we're tal-king a-bout oi Chi - qui-ta ba-ca

T2.  you'll know right a-way\_\_what we're tal-king a-bout oi Chi - qui-ta ba-ca

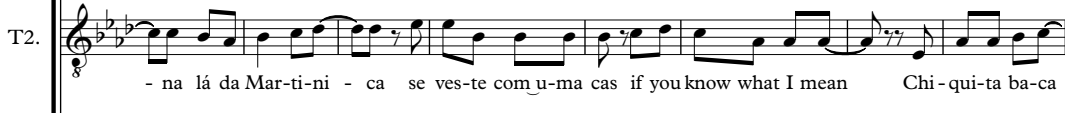
T3. solo  won't have a doubt you'll know right a-way\_\_what we're tal-king a-bout oi Chi - qui-ta ba-ca

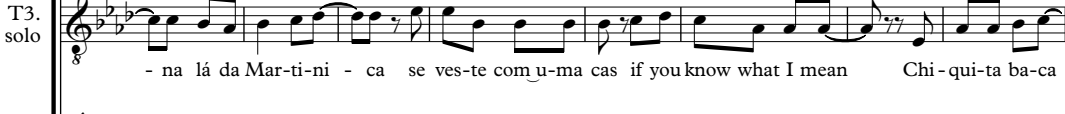
T4.  you'll know right a-way\_\_what we're tal-king a-bout oi Chi - qui-ta ba-ca


95

Inst.  Bbm Eb Ab Ab

T1.  - na has a Mar-ti-ni - ca se ves-te com u-ma cas if you know what I mean Chi - qui-ta ba-ca

T2.  - na lá da Mar-ti-ni - ca se ves-te com u-ma cas if you know what I mean Chi - qui-ta ba-ca

T3. solo  - na lá da Mar-ti-ni - ca se ves-te com u-ma cas if you know what I mean Chi - qui-ta ba-ca

T4.  - na lá da Mar-ti-ni - ca se ves-te com u-ma cas if you know what I mean Chi - qui-ta ba-ca



103 7

Inst.  $B\flat m$   $E\flat$   $A\flat$

T1.  $A\flat$   
- na is mui - to bo - ni - ta se ves - te com u - ma cas if you know what I mean

T2.  
- na is mui - to bo - ni - ta se ves - te com u - ma cas if you know what I mean

T3. solo  
- na is mui - to bo - ni - ta se ves - te com u - ma cas if you know what I mean

T4.  
- na is mui - to bo - ni - ta se ves - te com u - ma cas if you know what I mean

110  $B\flat m$   $H$   $E\flat$   $A\flat$   $C^7$   $A^{\circ}$

Inst.

118  $B\flat m$   $E\flat$   $A\flat$   $F^7$   $B\flat^7$   $E\flat^7$

Inst.

125  $A\flat$   $I$   $B\flat m$   $E\flat$   $A\flat$  1.

T1.  
oi Chi - qui ta ba ca - na lá da Mar se ves te com u ma cas ca de ba - na na na ni - ca

T2.  
oi Chi - qui ta ba ca - na lá da Mar se ves te com u ma cas ca de ba - na na na ni - ca

T3. solo  
Chi - qui ta ba ca - na lá da Mar - ti ni - ca se ves te com u ma cas ca de ba - na na na ni - ca Chi

T4.  
oi Chi - qui ta ba ca - na lá da Mar se ves te com u ma cas ca de ba - na na na ni - ca

8

134 2. Eb Ab Eb

T1. ca se ves-te com u-ma cas-ca de ba - nã nã nã ni ca se ves-te com u-ma cas-ca de ba - nã nã nã

T2. ca ves-te com u-ma cas-ca de ba - nã nã nã ni ca se ves-te com u-ma cas-ca de ba - nã nã nã

T3. solo ca se ves-te com u-ma cas-ca de ba - nã nã nã ni ca se ves-te com u-ma cas-ca de ba - nã nã nã

T4. ca ves-te com u-ma cas-ca de ba - nã nã nã ni ca se ves-te com u-ma cas-ca de ba - nã nã nã

142 Ab Eb7 Ab

Inst. - - - - -

T1. ni ca nã nã nã ni ca nã nã nã ni ca

T2. ni ca nã nã nã ni ca nã nã nã ni ca

T3. solo ni ca nã nã nã ni ca nã nã nã ni ca

T4. ni ca nã nã nã ni ca nã nã nã ni ca

151 Eb7 Ab Ab Eb7

Inst. - - - - -

T1. la la ra la la la la la la la la

T2. la la ra la la la la la la la la

T3. solo la la ra la la la la la la la la

T4. la la ra la la la la la la la la

157 9

Inst. A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>

T1. A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>

la la la la la ra la la la la la la la la la hei!

T2. A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>

la la la la la ra la la la la la la la la la hei!

T3. solo A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>

la la la la la ra la la la la la la la la la hei!

T4. A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>

la la la la la ra la la la la la la la la la hei!

## ANEXO 3 - PARTITURA DE NOVA ILUSÃO

## Nova Ilusão

de Zé Menezes e Luis Bittencourt

Transcrição de Neil Teixeira

arranjo de Ismael Neto  
para Os Cariocas

Ebm<sup>7</sup>      Ab<sup>7</sup>      D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>      D<sup>b</sup>7<sup>3</sup> C<sup>7</sup><sub>3</sub> B<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7<sup>3</sup>

Tenor 1  
 diu ru ru ru\_ diu ru ru ru\_ diu ru ru ru\_ ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru

Tenor 2  
 diu ru ru ru\_ diu ru ru ru\_ diu ru ru ru\_ ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru

Tenor 3  
 diu ru ru ru\_ diu ru ru ru\_ diu ru ru ru\_ ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru

Tenor 4  
 diu ru ru ru\_ diu ru ru ru\_ diu ru ru ru\_ ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru

Barítono (solista)  
 diu ru ru ru\_ diu ru ru ru\_ diu ru ru ru\_ ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru

5      Ebm<sup>7</sup>      Ab<sup>7</sup>      D<sup>7</sup>(<sup>#9</sup>/<sub>5</sub>)      D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>      Ebm<sup>7</sup> Ab<sup>7</sup>      **A1**      Ebm<sup>7</sup>      Ab<sup>7</sup>

diu ru ru ru\_ diu ru ru ru\_ u\_ ru\_      uh\_

diu ru ru ru\_ diu ru ru ru\_ u\_ ru\_      uh\_

diu ru ru ru\_ diu ru ru ru\_ u\_ ru\_      uh\_

diu ru ru ru\_ diu ru ru ru\_ u\_ ru\_      uh\_

diu ru ru ru\_ diu ru ru ru\_ u\_ ru\_      Foi o des - ti - no tal-vez\_

2

10 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Fm7 E° Ebm7 Ab7 Ebm7 Ab7

uh uh uh uh uh

uh uh uh uh uh

uh uh uh uh uh

uh uh uh uh uh

cau-sa-dor des-te so nho fe liz... ter vo-cê jun-to a mim ou-tra vez re-lem-brar to-da as

15 Bmaj7 C7 D♭9 **A2** Ebm7 Ab7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7

uh uh uh uh

uh uh uh uh

uh uh uh uh

uh uh uh uh

ju-ras que fiz... Tão sa tis - fei-to fi-quei ao sen-tir nos-so-a-mor re-vi-ver...

20 3

Fm<sup>7</sup> E<sup>o</sup> Ebm<sup>7</sup> Ab<sup>7</sup> Ebm<sup>7</sup> Ab<sup>7</sup> Db<sup>9</sup> Abm<sup>7</sup> Db<sup>7</sup>

uh \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_

uh \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_

uh \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_

uh \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_ uh \_\_\_\_\_

que nem sei se sor - ri se cho-rei\_ cus - tei a - té mes-mo a crer

**B1**

25 3

Gbmaj<sup>7</sup> B<sup>9</sup>(b5) *sfz* Bbm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup>

Re-co-me-ça-mos as - sim uh\_ ja-mais al-guém pen-sa-

Re-co-me-ça-mos as - sim uh\_ ja-mais al-guém pen-sa-

Re-co-me-ça-mos as - sim uh\_ ja-mais al-guém pen-sa-

Re-co-me-ça-mos as - sim uh\_ ja-mais al-guém pen-sa-

a nos-sa fe - li - ci - da - de

4

30

**A3**

Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> E<sup>b7</sup> A<sup>b7</sup> E<sup>b7</sup> A<sup>b7</sup>

ri - a que a-que-la a-mi-za - de vi-es-se de no-vo a ter fim uh\_\_\_\_\_

ri - a que a-que-la a-mi-za - de vi-es-se de no-vo a ter fim uh\_\_\_\_\_

ri - a que a-que-la a-mi-za - de vi-es-se de no-vo a ter fim uh\_\_\_\_\_

ri - a que a-que-la a-mi-za - de vi-es-se de no-vo a ter fim uh\_\_\_\_\_

Mas du-rou pou-co a-fi - nal\_

34

E<sup>b7</sup> A<sup>b7</sup> D<sup>b7</sup> F<sup>m7</sup> E<sup>o</sup> E<sup>b7</sup> A<sup>b7</sup> E<sup>b7</sup> A<sup>b7</sup>

uh\_\_\_\_\_ uh\_\_\_\_\_ uh\_\_\_\_\_ uh\_\_\_\_\_ uh\_\_\_\_\_

uh\_\_\_\_\_ uh\_\_\_\_\_ uh\_\_\_\_\_ uh\_\_\_\_\_ uh\_\_\_\_\_

uh\_\_\_\_\_ uh\_\_\_\_\_ uh\_\_\_\_\_ uh\_\_\_\_\_ uh\_\_\_\_\_

uh\_\_\_\_\_ uh\_\_\_\_\_ uh\_\_\_\_\_ uh\_\_\_\_\_ uh\_\_\_\_\_

e es-ta no-va i-lu-são ter-mi-nou e eu não sei se por bem ou por mal vo - cê foi e não vol

**A4**

39 Db<sup>6/4</sup> Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>maj7</sup> F<sup>#m7</sup> F<sup>o</sup> 5

uh\_ u u u u u...  
uh\_ u u u u u...  
uh\_ u u u u u...  
uh\_ u u u u u...  
tou

*assobiando*

**A5**

45 Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>maj7</sup> D<sup>#o</sup> Em<sup>7(b5)</sup> B<sup>7(b9)</sup> Em<sup>7(b5)</sup> A<sup>7(b13)</sup>

u u u u u... u u u u u... u u u u u...  
u u u u u... u u u u u... u u u u u...  
u u u u u... u u u u u... u u u u u...  
u u u u u... u u u u u... u u u u u...  
instrumento de sopra



6

51 Dmaj7 F#m7 Fm6 Em7 A7 Em7 A7 Dmaj7 Am7 D7

u u u u u u u u u u u u u u u u u u

u u u u u u u u u u u u u u u u u

u u u u u u u u u u u u u u u u u

u u u u u u u u u u u u u u u u u

u u u u u u u u u u u u u u u u u

**B2**

57 Gmaj7 C7(#11) Bm6 C13 Bm6 F#maj7 D#7(#9)

Re-co-me-ça-mos as-sim a nos-sa fe-li-ci-da - de ja-mais al-guém pen-sa-ri

Re-co-me-ça-mos as-sim a nos-sa fe-li-ci-da - de ja-mais al-guém pen-sa-ri

Re-co-me-ça-mos as-sim a nos-sa fe-li-ci-da - de ja-mais al-guém pen-sa-ri

Re-co-me-ça-mos as-sim a nos-sa fe-li-ci-da - de ja-mais al-guém pen-sa-ri

Re-co-me-ça-mos as-sim a nos-sa fe-li-ci-da - de ja-mais al-guém pen-sa-ri

62 **A6** 7

G#m7 C#7(add13) F#7 B7 E7 A7 C13

- a que a-que-la a-mi-za - de vi-es-se de no-vo a ter fim Mas du - rou pou-co a-fi - nal\_\_\_

- a que a-que-la a-mi-za - de vi-es-se de no-vo a ter fim Mas du - rou pou-co a-fi - nal\_\_\_

- a que a-que-la a-mi-za - de vi-es-se de no-vo a ter fim Mas du - rou pou-co a-fi - nal\_\_\_

- a que a-que-la a-mi-za - de vi-es-se de no-vo a ter fim Mas du - rou pou-co a-fi - nal\_\_\_

- a que a-que-la a-mi-za - de vi-es-se de no-vo a ter fim Mas du - rou pou-co a-fi - nal\_\_\_

66

C7 Bb7 A7 Dmaj7 F#m7 F° Em7

e es-ta no - va i - lu - são ter-mi - nou\_\_\_ e eu não sei se por bem ou por mal\_\_\_ vo -

e es-ta no - va i - lu - são ter-mi - nou\_\_\_ e eu não sei se por bem ou por mal\_\_\_ vo -

e es-ta no - va i - lu - são ter-mi - nou\_\_\_ e eu não sei se por bem ou por mal\_\_\_ vo -

e es-ta no - va i - lu - são ter-mi - nou\_\_\_ e eu não sei se por bem ou por mal\_\_\_ vo -

e es-ta no - va i - lu - são ter-mi - nou\_\_\_ e eu não sei se por bem ou por mal\_\_\_ vo -

8 70

A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> C<sup>7</sup> B<sup>7</sup> E<sup>7</sup> A<sup>13</sup> E<sup>b7</sup>(#11) D<sup>maj7</sup>

cê foi e não vol - tou \_\_\_\_\_ vo - cê foi e não vol-tou\_\_\_\_ dó ó ó ói

cê foi e não vol - tou \_\_\_\_\_ vo - cê foi e não vol-tou\_\_\_\_ dó ó ó ói

cê foi e não vol - tou \_\_\_\_\_ vo - cê foi e não vol-tou\_\_\_\_ dó ó ó ói

cê foi e não vol - tou \_\_\_\_\_ vo - cê foi e não vol-tou\_\_\_\_ dó ó ó ói

cê foi e não vol - tou \_\_\_\_\_ vo - cê foi e não vol-tou\_\_\_\_ dó ó ó ói



15

Em7 A7 D7M D6 Ddim C#7 F#7 B47 B7

la - iá la - ra - iá la - la - iá A gen-te quer ter voz a - ti -  
 la - iá la - ra - iá la - la - iá A gen-te quer ter voz a - ti -  
 la - iá la - ra - iá la - la - iá A gen-te quer ter voz a - ti -  
 la - iá la - ra - iá la - la - iá A gen-te quer ter voz a - ti -  
 cou de re - pen - te Ou foi mun - do'en - tão que cres - ceu

20

Em A47 A7 D/C C#7 F#7 F#7 Bm7 G7 F#7

va No nos-so des - ti-no man-dar  
 va No nos-so des - ti-no man-dar  
 va No nos-so des - ti-no man-dar  
 va No nos-so des - ti-no man-dar  
 Mas eis que che - ga'a ro - da vi - va'E car-re-ga'o des - ti-no pra lá Ro-da

27

Bm7 Bm/A Em7 A7 Am7 D7 G7M

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

mun - do, ro - da - gi - gan - te Ro - da - mo - i - nho, ro - da pi - ão O tem - po ro - dou num ins - tan -

32

G7M F#7 Bm7 Bm7 Bm7 Bm7 G7 G7 G7

dum dum dum dum A gen - te vai con - tra 'a cor - ren - te A - té não po - der re - sis - tir

dum dum dum dum A gen - te vai con - tra 'a cor - ren - te A - té não po - der re - sis - tir

dum dum dum dum A gen - te vai con - tra 'a cor - ren - te A - té não po - der re - sis - tir

dum dum dum dum A gen - te vai con - tra 'a cor - ren - te A - té não po - der re - sis - tir

te Nas vol - tas do meu co - ra - ção

38 F#7 Em7 A7 D7M D6 Ddim C#7 F#7 B47 B7

— Na vol-ta do bar-co'é que sen - te O quan-to dei - xou de cum-prir Faz tem-po que!A gen-te cul-ti -

— Na vol-ta do bar-co'é que sen - te O quan-to dei - xou de cum-prir Faz tem-po que!A gen-te cul-ti -

— Na vol-ta do bar-co'é que sen - te O quan-to dei - xou de cum-prir la

— Na vol-ta do bar-co'é que sen - te O quan-to dei - xou de cum-prir la

la - iá la - la - iá la la - iá

44 Em A47 A7 D/C C#7F#7 F#7 Bm7 G7

va'A mais lin-da ro - sei-ra que há Mas eis que che - ga'a ro - da vi - va'E car-re-ga'a ro - sei-ra pra lá

va'A mais lin-da ro - sei-ra que há Mas eis que che - ga'a ro - da vi - va'E car-re-ga'a ro - sei-ra pra lá

la la la Mas eis que che - ga'a ro - da vi - va'E car-re-ga'a ro - sei-ra pra lá

la la la Mas eis que che - ga'a ro - da vi - va'E car-re-ga'a ro - sei-ra pra lá

50 F#7 Bm7 Bm/A Em7

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

54 A7 Am7 D7 G7M G7M F#7 Bm7 Bm7

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



59

Bm7 Bm7 G7 G7 G7 F#7 Em7 A7 D7M D6

sa - ia, a mu - la - ta Não que mais ro - dar, não se - nhor... ô ô ...

sa - ia, a mu - la - ta Não que mais ro - dar, não se - nhor... ô ô ...

sa - ia, a mu - la - ta Não que mais ro - dar, não se - nhor... ô ô ...

sa - ia, a mu - la - ta Não que mais ro - dar, não se - nhor... ô ô ...

Não pos-so fá - zer se - re - na - ta, A ro - da de

65

Ddim C#7 F#7 B47 B7 Em A47 A7

A gen-te to - ma'a'i-ni - cia - ti - va, Vi-o-la na ru - a, a can - tar

A gen-te to - ma'a'i-ni - cia - ti - va, Vi-o-la na ru - a, a can - tar

A gen-te to - ma'a'i-ni - cia - ti - va, Vi-o-la na ru - a, a can - tar

A gen-te to - ma'a'i-ni - cia - ti - va, Vi-o-la na ru - a, a can - tar

sam - ba'a - ca - bou

70 D/C C#7 F#7 F#7 Bm7 G7

— Mas eis que che - ga'a ro - da vi - va'E car - re - ga'a vi - o - la pra lá

— Mas eis que che - ga'a ro - da vi - va'E car - re - ga'a vi - o - la pra lá

— Mas eis que che - ga'a ro - da vi - va'E car - re - ga'a vi - o - la pra lá

— Mas eis que che - ga'a ro - da vi - va'E car - re - ga'a vi - o - la pra lá

— Mas eis que che - ga'a ro - da vi - va'E car - re - ga'a vi - o - la pra lá

74 F#7 Bm7 Bm/A Em7 A7

— dum dum dum dum dum dum dum dum

— dum dum dum dum dum dum dum dum

— dum dum dum 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 pí - ão O tem - po ro -

79 Am7 D7 G7M G7M F#7 Bm7 Bm7 Bm7 G9

dum dum dum dum — dum dum dum dum — pa pa pa —

dum dum dum dum — dum dum dum dum — pa pa pa —

dum dum dum dum — dum dum dum dum — pa pa pa —

dum dum dum dum — dum dum dum dum — pa pa pa —

dou num ins - tan - te Nas vol-tas do meu co - ra - ção — O sam-ba,'a vi - o-la,'a ro-sei - ra Que'um di-a'a fo-

85 G9 F#7(#9) Em7 A7 D6 Ddim C#7 F#7

pa pa pa — la - iá la - la - iá la - la - iá No pei-to'a sau-

pa pa pa — la - iá la - la - iá la - la - iá No pei-to'a sau-

pa pa pa — la - iá la - la - iá la - la - iá No pei-to'a sau-

pa pa pa — la - iá la - la - iá la - la - iá No pei-to'a sau-

guei-ra quei-mou — Foi tu-do'i-lu - são pas - sa-gei - ra Que'a bri-sa pri - mei-ra — le-vou — No pei-to'a sau-

91

B47 B7 Em A47 A7 D/C

da - de ca - ti - va Faz for - ça pro tem - po pa - rar — Mas eis que che -

da - de ca - ti - va Faz for - ça pro tem - po pa - rar — Mas eis que che -

da - de ca - ti - va Faz for - ça pro tem - po pa - rar — Mas eis que che -

da - de ca - ti - va Faz for - ça pro tem - po pa - rar — Mas eis que che -

da - de ca - ti - va Faz for - ça pro tem - po pa - rar — Mas eis que che -

95

F#7 Bm7 G7 F#7 Bm7

lento

ga'a ro - da vi - va'E car-re-ga'a sau - da-de pra lá — Ro-da mun - do, ro-da-gi-gan -

ga'a ro - da vi - va'E car-re-ga'a sau - da-de pra lá — Ro-da mun - do, ro-da-gi-gan -

ga'a ro - da vi - va'E car-re-ga'a sau - da-de pra lá — Ro-da mun - do, ro-da-gi-gan -

ga'a ro - da vi - va'E car-re-ga'a sau - da-de pra lá — Ro-da mun - do, ro-da-gi-gan -

ga'a ro - da vi - va'E car-re-ga'a sau - da-de pra lá — Ro-da mun - do, ro-da-gi-gan -

103

Bm/A Em7 A7 Am7 Am7 D7 G7M G7M

te Ro-da-mo - i - nho, ro - da pi - ão — O tem-po ro - dou num ins - tan - te Nas vol - tas do

te Ro-da-mo - i - nho, ro - da pi - ão — O tem-po ro - dou num ins - tan - te Nas vol - tas do

te Ro-da-mo - i - nho, ro - da pi - ão — O tem-po ro - dou num ins - tan - te Nas vol - tas do

te Ro-da-mo - i - nho, ro - da pi - ão — O tem-po ro - dou num ins - tan - te Nas vol - tas do

te Ro-da-mo - i - nho, ro - da pi - ão — O tem-po ro - dou num ins - tan - te Nas vol - tas do

108

F#7 F#7 F#7 Bm7 Bm7 Bm7 Bm7 Bm7 Bm/A Em7 A7

mais rápido

meu co-ra-ção — ro - da, ro - da ro - da, ro - da ro - da, ro - da ro - da, ro - da, ro - da ro - da,

meu co-ra-ção — ro - da mun - do, ro - da-gi-gan - te ro - da - mo - i - nho, ro - da pi - ão — o

meu co-ra-ção — ro - da, ro - da ro - da, ro - da ro - da, ro - da ro - da ro - da, ro - da

meu co-ra-ção — Ro - da mun - do, ro - da-gi-gan - te Ro - da - mo - i - nho, ro - da pi - ão — O tem - po ro -

meu co-ra-ção — Ro - da mun - do, ro - da-gi-gan - te Ro - da - mo - i - nho, ro - da pi - ão — O tem - po ro -

114 Am7 Am7 D7 G7M G7M F#7 F#7 F#7 Bm7 Bm7 mais rápido Bm7

ro - da ro - da, ro - da ro - da meu co - ra - ção — ro - da,

tem-po ro - dou num ins - tan - te no meu co - ra - ção — ro - da mun - do, ro -

ro - da, ro - da ro - da, ro - da no meu co - ra - ção — ro - da, ro - da

dou num ins - tan - te Nas vol - tas do meu co - ra - ção — Ro - da mun - do, ro - da - gi - gan -

dou num ins - tan - te Nas vol - tas do meu co - ra - ção — Ro - da mun - do, ro - da - gi - gan -

119 Bm/A Em7 A7 Am7 Am7 D7 G7M G7M

ro - da ro - da, ro - da ro - da, ro - da ro - da ro - da, ro - da ro - da, ro - da ro - da

da - gi - gan - te ro - da - mo - i - nho, ro - da pi - ão — o - tem - po ro - dou num ins - tan - te no

ro - da, ro - da ro - da, ro - da ro - da, ro - da ro - da, ro - da, ro - da ro - da no

te Ro - da - mo - i - nho, ro - da pi - ão — O tem - po ro - dou num ins - tan - te Nas vol - tas do

te Ro - da - mo - i - nho, ro - da pi - ão — O tem - po ro - dou num ins - tan - te Nas vol - tas do

124 F#7 F#7 F#7 Bm7 Bm7 mais rápido Bm7 Bm/A

meu co - ra - ção — ro - da, ro - da ro - da,

meu co - ra - ção — ro - da mun - do, ro - da - gi - gan - te

meu co - ra - ção — ro - da, ro - da ro - da, ro - da

meu co - ra - ção — Ro - da mun - do, ro - da - gi - gan - te Ro - da - mo -

meu co - ra - ção — Ro - da mun - do, ro - da - gi - gan - te Ro - da - mo -

128 Em7 A7 Am7 Am7 D7 G7M G7M F#7 F#7 F#7 Bm7

ro - da ro - da, ro - da ro - da, ro - da ro - da ro - da meu co - ra - ção

ro - da - mo - i - nho, ro - da pi - ão o - tem - po ro - dou num ins - tan - te no meu co - ra - ção

ro - da, ro - da ro - da, ro - da ro - da ro - da, ro - da no meu co - ra - ção

i - nho, ro - da pi - ão O tem - po ro - dou num ins - tan - te Nas vol - tas do meu co - ra - ção

i - nho, ro - da pi - ão O tem - po ro - dou num ins - tan - te Nas vol - tas do meu co - ra - ção