

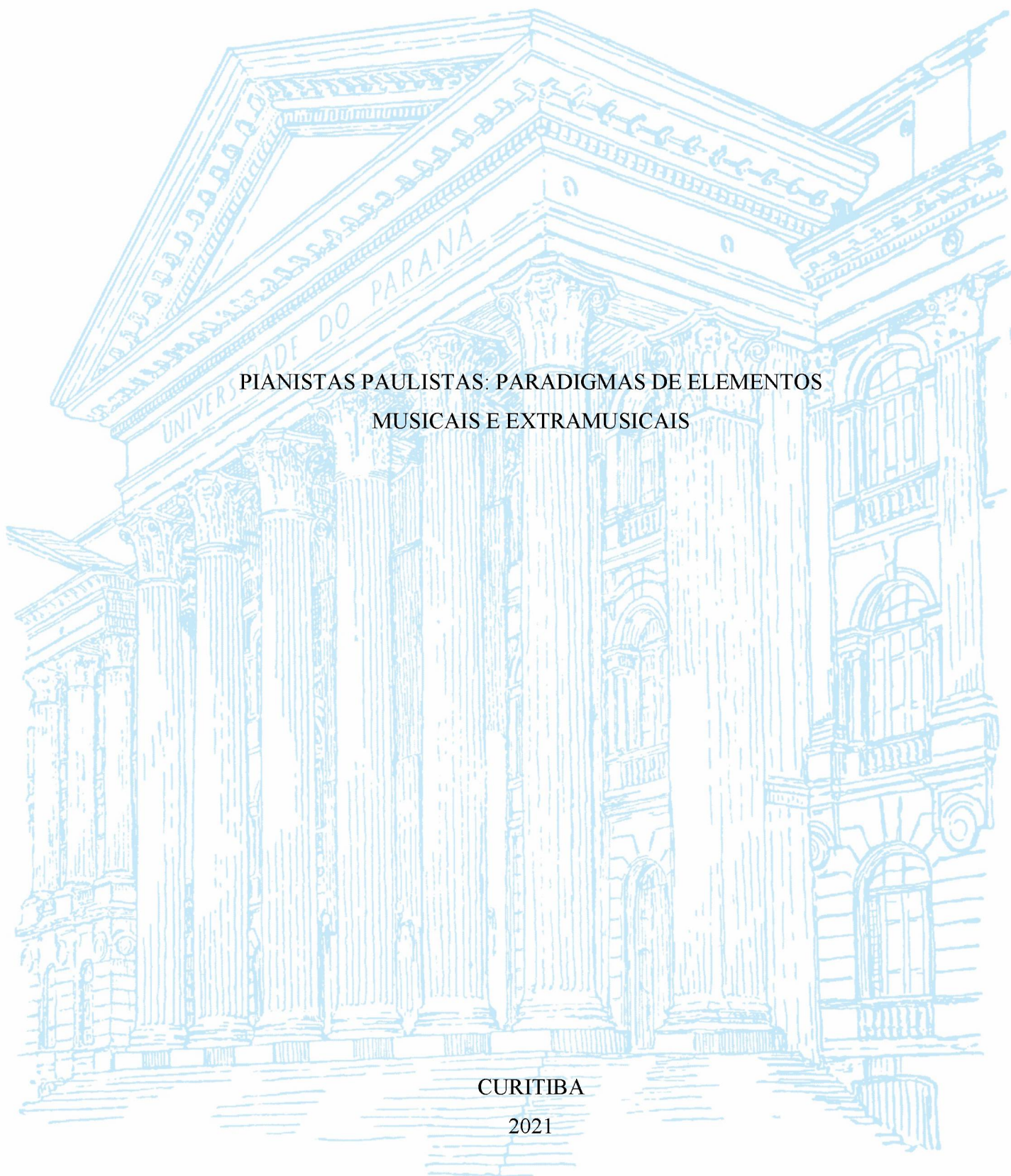
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

AMANDA MOURA POSSETTE PALADINO

PIANISTAS PAULISTAS: PARADIGMAS DE ELEMENTOS
MUSICAIS E EXTRAMUSICAIS

CURITIBA

2021



AMANDA MOURA POSSETTE PALADINO

PIANISTAS PAULISTAS: PARADIGMAS DE ELEMENTOS
MUSICAIS E EXTRAMUSICAIS

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música do Departamento de Artes do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a defesa de Mestrado em Música. Linha de Pesquisa: Musicologia/Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez.

CURITIBA

2021

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9/1638)

Paladino, Amanda Moura Possette

Pianistas paulistas: paradigmas de elementos musicais e extramusicais /
Amanda Moura Possette Paladino. – Curitiba, 2021.
179 f.: il. color.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná,
Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em
Música.

1. Etnomusicologia dialógica. 2. Música instrumental brasileira. 3. Pianistas – São Paulo. 4. Paradigmas musicais. 5. Godoy, Amilton (1941-). 6. Mariano, Cesar Camargo (1943 -). 7. Freitas, Laércio de (1941 -). 8. Ayres, Nelson (1947 -). I.Título.

CDD 786.2098161



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **AMANDA MOURA POSSETTE PALADINO** intitulada: **PIANISTAS PAULISTAS: PARADIGMAS DE ELEMENTOS MUSICAIS E EXTRAMUSICAIS**, sob orientação do Prof. Dr. EDWIN PITRE-VÁSQUEZ, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 19 de Fevereiro de 2021.

Assinatura Eletrônica

22/02/2021 17:25:56.0

EDWIN PITRE-VÁSQUEZ

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

26/02/2021 08:58:59.0

EVANDRO RODRIGUES HIGA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL)

Assinatura Eletrônica

25/02/2021 18:06:50.0

MARIA TERESA MADEIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO)

Aos meus pais, Elaine e Marcos, e ao meu marido, Gabriel.

AGRADECIMENTOS

A Deus, autor da vida, por desenhar cada detalhe de minha trajetória e permitir a realização desta etapa.

Ao meu marido e companheiro Gabriel, pelas incansáveis injeções de ânimo, pelos ouvidos abertos para me escutar sempre, pelo apoio incondicional em todo tempo, pela paciência dispensada a mim nos momentos mais tensos da caminhada, por me encorajar, me ajudar em tantos aspectos e pela torcida sincera.

Aos meus pais, por investirem tanto em mim, em todos os aspectos, desde a infância. Minhas conquistas são, sem dúvida, fruto de seus esforços e dedicações para me proporcionarem sempre o melhor. Agradeço pelo encorajamento e pela torcida incansável de me ver alcançando meus sonhos. Recebo tudo com muita gratidão e devolvo o melhor que posso produzir. A eles eu dedico este trabalho.

Aos meus tios, Elisiara e Oscar, por me acolherem em seu lar durante um ano inteiro e por me tratarem com tanto carinho em minhas idas semanais a Curitiba. Me senti em casa. A eles muita gratidão pois essa ajuda foi essencial para a conclusão desta etapa.

Ao meu orientador, prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, que com generosidade me acolheu e se dedicou a orientar-me com zelo desde meus primeiros passos na caminhada acadêmica. Agradeço por ser mais que um professor, também um amigo.

Aos meus colegas do GRUPETNO pelas riquezas compartilhadas, pelas trocas e por toda a ajuda no processo do mestrado. Tenho todos como inspiração profissional. Aprendi e aprendo muito com cada um. Agradeço especialmente à professora Dra. Luzia Aparecida Ferreira – Lia.

Aos meus amigos, Victória e Danniell, pela torcida sincera e pelo apoio de sempre.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo imprescindível incentivo financeiro concedido através de bolsa no segundo ano do mestrado.

Finalmente, agradeço às quatro figuras, estrelas deste trabalho. Pianistas os quais tenho profunda admiração e respeito. Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano, Laércio de Freitas e Nelson Ayres. O contato profundo com suas músicas foi um divisor de águas em minha vida. Este trabalho é uma tremenda realização pessoal. Tudo o que aprendi nesta trajetória, vinda desses mestres da música brasileira, é um material enorme o qual busco aplicar em meu próprio fazer musical. Agradeço a esses músicos pela imensa contribuição que deixaram e deixam para a nossa música brasileira.

RESUMO

O presente trabalho é resultado de uma investigação efetuada a partir da perspectiva etnomusicológica, sobre a produção musical de quatro pianistas paulistas com o objetivo de identificar paradigmas musicais criados e desenvolvidos durante suas trajetórias. O trabalho está centrado na personalidade musical desses pianistas, nascidos na década de 1940, que são considerados figuras emblemáticas da produção musical popular brasileira: Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano, Laércio de Freitas e Nelson Ayres. Para a investigação, levam-se em conta as narrativas individuais desses músicos a respeito de sua produção. Na pesquisa, segundo a perspectiva da etnomusicologia dialógica (MERRIAM, 1964; BLACKING, 1973; RICE, 1974), realiza-se um levantamento dos aspectos da música popular instrumental paulista e utiliza-se uma metodologia interdisciplinar a partir de métodos como: a descrição etnográfica (LAPLANTINE, 2004; SEEGER, 2008), etnografias virtuais (HINE, 2004) de apresentações artísticas, entrevistas, transcrições e análises de materiais audiovisuais, partituras e arranjos (BENT, 2001).

Palavras-chave: Pianistas Paulistas. Música Popular Instrumental Brasileira. Paradigmas. Etnomusicologia Dialógica. Amilton Godoy. Cesar Camargo Mariano. Laércio de Freitas. Nelson Ayres.

ABSTRACT

The present work is the result of an investigation carried out from an ethnomusicological perspective, on the musical production of four pianists from São Paulo with the aim of identifying musical paradigms created and developed during their trajectories. The work is centered on the musical personality of these pianists, born in the 1940's decade, which are considered emblematic figures of Brazilian popular music production: Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano, Laércio de Freitas e Nelson Ayres. For the investigation, the individual narratives of these musicians about their own production are taken into account. In the research, from the perspective of dialogical ethnomusicology (MERRIAM, 1964; BLACKING, 1973; RICE, 1974), a survey of aspects of São Paulo's popular instrumental music is carried out and an interdisciplinary methodology is used based on methods such as: ethnographic description (LAPLANTINE, 2004; SEEGER, 2008), virtual ethnographies (HINE, 2004) of artistic presentations, interviews, transcriptions and analysis of audiovisual materials, scores and arrangements (BENT, 2001).

Keywords: Pianists of São Paulo. Brazilian Popular Instrumental Music. Paradigms. Dialogical Ethnomusicology. Amilton Godoy. Cesar Camargo Mariano. Laércio de Freitas. Nelson Ayres.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - EXEMPLO RÍTMICO E MELÓDICO DO CHORO. TRECHO DE “DESCENDO A SERRA” – PIXINGUINHA E BENEDITO LACERDA.....	56
FIGURA 2 - EXEMPLO DO PARADIGMA DO ESTÁCIO.	57
FIGURA 3 - PADRÃO DO TAMBORIM.....	58
FIGURA 4 - VARIAÇÃO DO PADRÃO DO TAMBORIM.....	58
FIGURA 5 - TRECHO DE <i>ORNITHOLOGY</i> – CHARLIE PARKER E BENNY HARRIS. EXEMPLO RÍTMICO E MELÓDICO DO <i>JAZZ BEBOP</i>	61
FIGURA 6 - FÓRMULA DA BOSSA NOVA.	62
FIGURA 7 – TRANSCRIÇÃO RÍTMICA DE VOZ E VIOLÃO EM “BIM BOM” – JOÃO GILBERTO.	63
FIGURA 8 - PADRÃO RÍTMICO DO BAIÃO.	64
FIGURA 9 – LEVADA DE FREVO EXECUTADA NA CAIXA-CLARA.....	66
FIGURA 10 - FLUXOGRAMA DE PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DA OBRA MÚSICA A PARTIR DA DÉCADA DE 1950.	92
FIGURA 11 – QR CODE PARA AUDIÇÃO DAS GRAVAÇÕES.	95
FIGURA 12 – REARMONIZAÇÕES IDENTIFICADAS EM “GAROTA DE IPANEMA”.97	
FIGURA 13 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO QUE DEMONSTRA PADRÃO RÍTMICO, MELÓDICO E DE MOVIMENTO.....	98
FIGURA 14 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO.....	99
FIGURA 15 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO.....	99
FIGURA 16 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO.....	100
FIGURA 17 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO.....	100
FIGURA 18 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO QUE DEMONSTRA A PRESENÇA DA QUARTA AUMENTADA SOBRE O ACORDE DOMINANTE. NESTE CASO, A NOTA DÓ SUSTENIDO SOBRE O ACORDE DE G7.	100
FIGURA 19 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO QUE DEMONSTRA A PRESENÇA DA QUARTA AUMENTADA SOBRE O ACORDE DOMINANTE. NESTE CASO, A NOTA FÁ (ENARMÔNICA DE MI SUSTENIDO) SOBRE O ACORDE DE B7.....	100
FIGURA 20 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO QUE DEMONSTRA O USO DA ESCALA ALTERADA SOBRE O ACORDE DOMINANTE.101	

FIGURA 21 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO QUE DEMONSTRA O PADRÃO RÍTMICO E MELÓDICO EM DIVISÃO DE SEXTINA.....	101
FIGURA 22 – ARCO DE INTENSIDADE RÍTMICA DO IMPROVISO DE GAROTA DE IPANEMA.....	102
FIGURA 23 – TRANSCRIÇÃO DO SOLO ARRANJADO.....	103
FIGURA 24 – DIVISÃO RÍTMICA DO ACOMPANHAMENTO PIANÍSTICO DA MÃO ESQUERDA JUNTO COM A MELODIA.....	104
FIGURA 25 – DIVISÃO RÍTMICA DO ACOMPANHAMENTO NA PARTE B.....	105
FIGURA 26 – SUBDIVISÃO RÍTMICA DA MELODIA NA PARTE B.....	105
FIGURA 27 – REARMONIZAÇÕES IDENTIFICADAS NA GRAVAÇÃO DE “SÓ DANÇO SAMBA”.....	106
FIGURA 28 – CROMATISMOS E ESCALA DE RÉ MENOR BLUES.....	107
FIGURA 29 – CROMATISMO.....	108
FIGURA 30 – PADRÃO RÍTMICO E MELÓDICO.....	108
FIGURA 31 – PADRÃO DE SUBDIVISÃO EM SEXTINA.....	108
FIGURA 32 – QUARTA AUMENTADA SOBRE ACORDE DOMINANTE.....	108
FIGURA 33 – TRANSCRIÇÃO DO ACOMPANHAMENTO DO INÍCIO DO TEMA.....	109
FIGURA 34 – PARTITURA DE O MORRO NÃO TEM VEZ.....	111
FIGURA 35 – HARMONIA DO <i>SONGBOOK</i> E A HARMONIA IDENTIFICADA NA GRAVAÇÃO DO SAMBALANÇO TRIO.....	112
FIGURA 36 – TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO COMPASSOS 1 – 8.....	114
FIGURA 37 – ESCALA ALTERADA.....	114
FIGURA 38 – TRÍADE SOBREPOSTA ALTERADA.....	114
FIGURA 39 – BORDADURA NO COMPASSO 6.....	115
FIGURA 40 – BORDADURA NO COMPASSO 10.....	115
FIGURA 41 – BORDADURA NOS COMPASSOS 12 E 15.....	115
FIGURA 42 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO.....	115
FIGURA 43 – PARTITURA ORIGINAL DE FREVO RASGADO COM AS MARCAÇÕES NAS QUAIS HÁ SUBSTITUIÇÃO DE ACORDES.....	118
FIGURA 44 – ANTECIPAÇÃO.....	120
FIGURA 45 – ANTECIPAÇÕES E INTERVALOS DE TERÇA TOCADOS SIMULTANEAMENTE.....	120
FIGURA 46 – NOTAS REPETIDAS.....	121
FIGURA 47 – ARTICULAÇÃO DAS COLCHEIAS.....	121

FIGURA 48 – HARMONIA DE AO NOSSO AMIGO ESMÊ EXTRAÍDA DO <i>SONGBOOK</i> DE CHORO VOL. 2.....	124
FIGURA 49 – MOTIVO INICIAL DO TEMA.....	125
FIGURA 50 – MOTIVO NA PARTE B.....	125
FIGURA 51 – NOTAS DO ARPEJO DE A°.....	126
FIGURA 52 – NOTAS DO ARPEJO DE F#°.....	126
FIGURA 53 – HARMONIA DE “SAMBA PRO PEDRINHO”.....	128
FIGURA 54 – TRECHO DE OSTINATO E DESLOCAMENTO RÍTMICO.....	129
FIGURA 55 – REPRESENTAÇÃO DO TRECHO DE OSTINATO E DESLOCAMENTO RÍTMICO PELO CONCEITO DE <i>TIME-LINE</i>	129
FIGURA 56 – PADRÕES RÍTMICOS E MELÓDICOS.....	130
FIGURA 57 – COMPASSOS 12, 13 E 14 DO IMPROVISO - CONTRACANTO NA MÃO ESQUERDA.....	130
FIGURA 58 – ACORDE QUARTAL <i>OUTSIDE</i>	131
FIGURA 59 – PARTITURA DE “LUGAR COMUM”.....	133
FIGURA 60 – ANÁLISE HARMÔNICA DE LUGAR COMUM.....	134
FIGURA 61 – USO DA ESCALA ALTERADA DE LÁ NOS COMPASSOS 6 E 8.....	135
FIGURA 62 – USO DA ESCALA ALTERADA DE BB NO COMPASSO 18 E TRECHO <i>OUTSIDE</i> NO COMPASSO 19.....	136
FIGURA 63 – COMPASSOS 20 E 24.....	136
FIGURA 64 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO COM “LINHAS INTERNAS”.....	136
FIGURA 65 – COMPASSOS 4, 5 E 6 DO IMPROVISO.....	137
FIGURA 66 – INTRODUÇÃO REALIZADA PELO PIANO EM LUGAR COMUM.....	137
FIGURA 67 – ANÁLISE HARMÔNICA DE DINDI.....	139
FIGURA 68 – TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE DINDI.....	141

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Material de análise.....	29
QUADRO 2 – Acordes substituídos em Garota de Ipanema	97
QUADRO 3 – Acordes substituídos em Só Danço Samba	107
QUADRO 4 – Acordes substituídos em O Morro Não Tem Vez	113
QUADRO 5 – Acordes substituídos em Frevo Rasgado.....	119
QUADRO 6 – Acordes substituídos em Lugar Comum	134
QUADRO 7 – Acordes substituídos em Dindi.....	140

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - DISCOGRAFIA AMILTON GODOY	33
TABELA 2 - DISCOGRAFIA CESAR CAMARGO MARIANO.....	36
TABELA 3 - DISCOGRAFIA LAÉRCIO DE FREITAS.	40
TABELA 4 - DISCOGRAFIA NELSON AYRES.	42

LISTA DE ABREVIATURAS OU SIGLAS

CLAM – Centro Livre de Aprendizagem Musical

MPIB – Música Popular Instrumental Brasileira

MPIP – Música Popular Instrumental Paulista

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 UMA METODOLOGIA INTERDISCIPLINAR.....	20
2.1 ETNOGRAFIAS	21
2.1.1 Etnografia da música	21
2.1.2 Etnografia dos lugares	22
2.1.3 Etnografia virtual, etnografia digital e netnografia	23
2.2 TRANSCRIÇÕES DE SOLOS E IMPROVISOS.....	25
2.3 ANÁLISE MUSICAL	25
2.4 ANÁLISE PARADIGMÁTICA.....	29
3 PIANISTAS PAULISTAS	32
3.1 AMILTON GODOY	32
3.1.1 Biografia	32
3.1.2 Discografia.....	33
3.2 CESAR CAMARGO MARIANO.....	35
3.2.1 Biografia	35
3.2.2 Discografia.....	36
3.3 LAÉRCIO DE FREITAS	37
3.3.1 Biografia	37
3.3.2 Discografia.....	40
3.4 NELSON AYRES	41
3.4.1 Biografia	41
3.4.2 Discografia.....	42
4 DEFINIÇÃO TEÓRICA DE CONCEITOS	44
4.1 TRAÇOS CULTURAIS: BRASIL E SÃO PAULO	44
4.2 DEFININDO SONORIDADE, MUSICALIDADE E SOTAQUE.....	50
4.3 GÊNEROS MÚSICAIS UTILIZADOS PELOS PIANISTAS PESQUISADOS	54
4.3.1 Choro	55
4.3.2 Samba	56
4.3.3 Jazz	59
4.3.4 Bossa Nova	61
4.3.5 Baião.....	64
4.3.6 Frevo.....	65

4.4 ARRANJO E IMPROVISAÇÃO	66
5 NARRATIVAS INDIVIDUAIS.....	74
5.1 LIBERDADE DE CRIAÇÃO	75
5.2 EXPERIMENTAÇÃO TÍMBRICA.....	76
5.3 CONFIGURAÇÕES DE GRUPO.....	79
5.4 FRICÇÃO DE MUSICALIDADES.....	80
5.5 PRODUÇÃO FONOGRÁFICA E DISTRIBUIÇÃO PELOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO	88
5.6 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO	93
6 ANÁLISES MUSICAIS	95
6.1 GAROTA DE IPANEMA – AMILTON GODOY	96
6.1.1 Instrumentação.....	96
6.1.2 Forma.....	96
6.1.3 Harmonia	97
6.1.4 Improviso/Solo	98
6.1.5 Forma de acompanhamento pianístico	104
6.2 SÓ DANÇO SAMBA – AMILTON GODOY	105
6.2.1 Instrumentação.....	105
6.2.2 Forma.....	106
6.2.3 Harmonia	106
6.2.4 Improviso.....	107
6.2.5 Forma de acompanhamento.....	109
6.3 O MORRO NÃO TEM VEZ – CESAR CAMARGO MARIANO	110
6.3.1 Instrumentação.....	110
6.3.2 Forma.....	110
6.3.3 Harmonia	110
6.3.4 Improviso.....	113
6.3.5 Forma de acompanhamento.....	116
6.4 FREVO RASGADO – CESAR CAMARGO MARIANO	117
6.4.1 Instrumentação.....	117
6.4.2 Forma.....	117
6.4.3 Harmonia	117
6.4.4 Improviso.....	120
6.4.5 Forma de acompanhamento.....	121

6.5 AO NOSSO AMIGO ESMÊ – LAÉRCIO DE FREITAS	122
6.5.1 Instrumentação.....	122
6.5.2 Forma.....	122
6.5.3 Harmonia	123
6.5.4 Improviso.....	124
6.5.5 Forma de acompanhamento.....	126
6.6 SAMBA PRO PEDRINHO – LAÉRCIO DE FREITAS	127
6.6.1 Instrumentação.....	127
6.6.2 Forma.....	127
6.6.3 Harmonia	127
6.6.4 Improviso.....	128
6.6.5 Forma de acompanhamento.....	131
6.7 LUGAR COMUM – NELSON AYRES	132
6.7.1 Instrumentação.....	132
6.7.2 Forma.....	132
6.7.3 Harmonia	132
6.7.4 Improviso.....	135
6.7.5 Forma de acompanhamento.....	137
6.8 DINDI – NELSON AYRES	138
6.8.1 Instrumentação.....	138
6.8.2 Forma.....	138
6.8.3 Harmonia	138
6.8.4 Improviso.....	141
6.8.5 Forma de acompanhamento.....	142
7 CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS.....	142
REFERÊNCIAS.....	147
DOCUMENTOS CONSULTADOS.....	154
ENTREVISTAS.....	154
ÁLBUNS ESCUTADOS.....	155
APÊNDICE 1 – TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO EM GAROTA DE IPANEMA ..	156
APÊNDICE 2 – TRANSCRIÇÃO DO SOLO ARRANJADO EM GAROTA DE	
IPANEMA	157
APÊNDICE 3 – TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE SÓ DANÇO SAMBA	158

APÊNDICE 4 – TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE O MORRO NÃO TEM VEZ.....	160
APÊNDICE 5 – TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE FREVO RASGADO	161
APÊNDICE 6 – TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE LUGAR COMUM.....	162
APÊNDICE 7 – TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE DINDI.....	164
APÊNDICE 8 – TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE SAMBA PRO PEDRINHO .	165
ANEXO 1 – COMPOSIÇÃO AO NOSSO AMIGO ESMÊ	167
ANEXO 2 – ROTEIRO DE ENTREVISTA A AMILTON GODOY.....	171
ANEXO 3 – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM LAÉRCIO DE FREITAS.....	174
ANEXO 4 – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM NELSON AYRES	177
ANEXO 5 – ÁUDIO DAS ENTREVISTAS COMPLETAS.....	179

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação nasceu a partir de uma curiosidade que tive como pianista, de entender o que ocorre nas performances de determinados músicos considerados referências musicais, não apenas por um gosto pessoal, mas por suas trajetórias, premiações e reconhecimento como artistas nacionais. Essa curiosidade aguçou a percepção sobre as várias maneiras e possibilidades de execução ao piano, relacionadas aos diversos gêneros musicais, a arregimentação da formação instrumental, a época em que ocorrem estas definições estéticas, o contexto social para estas novas formas de execução e sobre as personalidades pianísticas envolvidas neste processo.

No cenário da música popular instrumental paulista¹, alguns pianistas se destacam, pois alcançaram uma perspectiva nacional e internacional e conseguiram definir uma musicalidade característica de sua geração, uma identidade sonora que aponta para um conceito de pianista paulista da geração nascida na década de 1940. É esse conceito que se busca compreender nesta pesquisa, através da análise das vidas artísticas, trajetórias e obras de quatro pianistas da geração contemporânea. São eles: Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano, Nelson Ayres e Laércio de Freitas. Estes quatro músicos são figuras relevantes no cenário da MPIP, levando-se em consideração suas produções, premiações e trajetórias, além da influência que exercem sobre os músicos e estudantes de música em geral.

Considerando o marco inicial de atividade do piano popular no Brasil em meados do século XIX (TINHORÃO, 1998; ROSA, 2014), proponho quatro gerações de pianistas até hoje. A primeira, dos chamados “pianeiros”², que apresentou uma produção ligada à música de herança europeia e às danças dos salões característicos da época; a segunda, formada por pianistas cantores, da qual fazem parte Dick Farney, Johnny Alf e Tom Jobim, que traz um aspecto lírico e melodioso para a música brasileira, já influenciada pela norte-americana (ROSA, 2014); a terceira, a qual esta pesquisa se concentra em estudar; e a quarta, formada por pianistas nascidos a partir da década de 1960. Sendo assim, o grupo de pianistas ao qual este trabalho se refere será retratado por “terceira geração”.

¹ Neste texto, ao fazer referência à música popular instrumental paulista, será utilizada a sigla MPIP.

² Termo referente aos músicos populares que tocavam em eventos sociais e agitavam os bailes e festas das casas do Rio de Janeiro ao piano em meados do século XIX. Diferente dos pianistas, que tocavam um repertório ligado à tradição europeia, os pianeiros transportavam elementos de música popular para o piano, que era considerado um instrumento de elite, com a finalidade de entretenimento, revelando ser esta uma atividade laboral (ROSA, 2014).

Ao tratar da música popular brasileira, deve-se levar em consideração que o Brasil é um país muito amplo, com um território continental e uma população multiétnica. Evidentemente, essa amplitude resulta também em uma imensa diversidade cultural. Assim como na linguagem, percebe-se que na música existe a presença de “sotaques”³. Da mesma maneira que é possível falar uma mesma língua de formas diferentes, é possível tocar uma mesma música também de formas diferentes. O sotaque, portanto, está relacionado com jeitos e maneiras de se executar uma música. Durante a pesquisa, a partir de conversas e discussões realizadas com colegas e professores, fui despertada para uma questão sobre a possível presença de diferentes sotaques musicais característicos de cada região. Tendo em vista a profundidade necessária para este assunto e a limitação temporal de uma pesquisa de mestrado, essa dissertação trata de levantar o desafio da definição de um sotaque do piano popular paulista para futuras pesquisas e contribui extraindo paradigmas musicais dos pianistas aos quais ela se concentra.

Os aspectos relacionados à sociedade de São Paulo, e o caráter cosmopolita de sua capital, região onde se concentra a produção majoritária dos quatro pianistas, interferem no estabelecimento de um sotaque característico do território, uma vez que ocorre constante intercâmbio entre grandes centros urbanos.

Ao ampliarmos o recorte temporal da produção pianística popular, percebe-se que pode existir também um sotaque característico de cada geração, que está relacionado, portanto, à linha do tempo, o que pode abrir um caminho para futuras pesquisas.

Sendo assim, este trabalho se concentrou em identificar paradigmas musicais de cada pianista a fim de contribuir para a compreensão do sotaque do piano popular paulista da terceira geração. Para chegar a esse conceito sonoro, delinham-se as influências que resultaram nesse conjunto de características a partir de uma base conceitual sobre a música popular brasileira e, particularmente, paulista.

Além de elementos comuns que apontam para um tipo de sotaque, percebe-se também a existência das individualidades de cada pianista, aspectos que serão demonstrados nas considerações transitórias⁴.

³ Termo comumente utilizado na área da linguagem o qual utilizo neste texto para aplicá-lo à música. Basicamente, o sotaque pode ser entendido como um elemento sonoro identificador na medida que se constitui de um jeito de se falar característico de determinada região ou pessoa. No capítulo 3 o termo será retomado e explicado.

⁴ O termo foi adotado neste texto em substituição ao termo “considerações finais” por se considerar que o assunto não se esgota aqui e para evitar conclusões taxativas sobre o assunto.

A música brasileira possui diversidade em si mesma e, para falar sobre isso, é necessário compreender os intercâmbios culturais que ocorrem nas diferentes regiões do Brasil e resultam em gêneros musicais pontuais durante a história de produção da música local. Portanto, para se desvendar aspectos da sonoridade dos pianistas paulistas da terceira geração, tratando-se especificamente aqui da prática de música instrumental, não se pode descartar este olhar sobre as influências que resultaram nesta sonoridade.

Partindo da perspectiva etnomusicológica, com respaldo em Timothy Rice (2014, p. 79), entende-se que o estudo de determinados músicos em suas individualidades é fundamental, pois eles atuam como agentes de formação musical na cultura brasileira e por isso se tornam relevantes para serem incluídos no campo de pesquisa. De acordo com Alan Merriam, o som musical é resultado de processos comportamentais humanos que são moldados por valores, crenças e atitudes de pessoas que compõem determinada cultura. Dessa forma, entende-se que a música não pode ser estudada somente como estrutura, sem levar em consideração aspectos socioculturais, pois é um produto do homem e embora seja construída através desta estrutura, não pode existir por ela mesma isolada do comportamento humano que a produz (1964, p. 6).

John Blacking (1973) também entende que o homem é um ser essencialmente musical e que a música é resultante da sociedade e da cultura, portanto ela deve ser analisada a partir de aspectos musicais como também extramusicais. Sendo assim, entende-se que uma análise puramente musical e estrutural estaria incompleta. Por isso, neste trabalho se busca, através de ambos os aspectos, descobrir o que está “entre as notas” (BLACKING, 1973, p. 19).

Mas deveria ser possível produzir análises que indicam onde os processos musicais e extramusicais são empregados, e precisamente o que eles são e por que foram utilizados. Em algum nível de análise, todo comportamento musical é estruturado, seja em relação à processos lógicos, sociológicos, culturais ou puramente musicais; e é tarefa do etnomusicólogo identificar todos os processos que são relevantes para uma explicação de som musical (*Ibid*, p. 12)⁵

Para alcançar uma explicação mais completa da música, a análise deve superar o âmbito estritamente musical. Processos extramusicais possuem valor, pois podem comunicar algo sobre a música. Ou seja, existe uma intencionalidade musical do ser humano que pode envolver aspectos emocionais, a localização histórico-geográfica e antropológica-

⁵ Tradução da autora. Texto original: “But it ought to be possible to produce exact analyses that indicate where musical and extramusical processes are employed, and precisely what they are and why they were used. At some level of analysis, all musical behavior is structured, whether in relation to biological, psychological, sociological, cultural, or purely musical processes; and it is the task of the ethnomusicologist to identify all processes that are relevant to an explanation of musical sound.”

comunicacional, a temporalidade ou a espiritualidade, um algo “entre as notas”, que não pode ser compreendido somente através de uma análise musical formal.

É problemático analisar a música de um compositor ou de uma cultura, pois há um perigo na comparação de diferentes músicas, unicamente. Existem também muitas possibilidades de interpretação de um padrão sonoro e infinitas respostas possíveis a esse padrão, dependendo da bagagem cultural e do estado emocional do ouvinte. Porém, ao considerar o contexto cultural em sua totalidade quando está sendo analisado, esse número de possíveis interpretações pode ser reduzido (BLACKING, 1973, p. 19-21).

“Devemos reconhecer que nenhum estilo musical tem "seus próprios termos": seus termos são os termos de sua sociedade e cultura, e dos corpos dos seres humanos, os quais ouvem, criam e executam esse estilo” (BLACKING, 1973, p. 25).⁶

Esta dissertação está dividida em seis capítulos. O primeiro capítulo apresenta uma metodologia que parte de uma perspectiva interdisciplinar e une ferramentas metodológicas da área da etnomusicologia e da antropologia, as quais foram aplicadas nesta pesquisa. O segundo capítulo traz breves biografias de cada pianista, documenta e cataloga suas discografias a partir da realização de um levantamento de dados. O terceiro define, através de uma revisão bibliográfica, os conceitos necessários para a compreensão desta pesquisa e está subdividido em: 1) Traços culturais: Brasil e São Paulo; 2) Definindo sonoridade, musicalidade e sotaque; 3) Gêneros musicais utilizados pelos sujeitos da pesquisa; e 4) Arranjo e improvisação. O capítulo quatro apresenta alguns aspectos percebidos por meio das narrativas individuais dos pianistas, que demonstram elementos extramusicais relacionados à sociedade e cultura a qual pertencem, e que influenciam em suas performances. O capítulo cinco apresenta oito análises musicais - duas de cada pianista - e destaca os elementos encontrados nas gravações de cada músico. Finalmente no sexto capítulo, as considerações transitórias expõem os resultados obtidos, os paradigmas musicais extraídos dos pianistas estudados nesta pesquisa e os possíveis caminhos deixados em aberto para futuras pesquisas.

⁶ Tradução da autora. Texto original: “We must recognize that no musical style has "its own terms": its terms are the terms of its society and culture, and of the bodies of the human beings who listen to it, and create and perform it.”

2 UMA METODOLOGIA INTERDISCIPLINAR

Neste capítulo, serão apresentados os procedimentos metodológicos fundamentados utilizados para a obtenção de paradigmas de elementos musicais e extramusicais⁷ dos quatro pianistas paulistas. A metodologia utilizada nesta pesquisa se baseia em procedimentos e técnicas de pesquisa da musicologia, da etnomusicologia e da antropologia. A partir destes três eixos, separamos as ferramentas e os teóricos que as embasam.

Alan Merriam, no livro *The anthropology of music* (1964), busca desenvolver uma teoria e um método para se estudar música a partir da perspectiva antropológica, a fim de fornecer uma ferramenta teórica para o estudo da música como comportamento humano. De acordo com o teórico, a etnomusicologia caminha em duas direções: a musicológica e a antropológica. Portanto, estas duas vertentes possuem uma relação muito estreita. A fusão entre as duas áreas é o que se busca ainda hoje na etnomusicologia (MERRIAM, 1964, p. VIII).

Existe uma antropologia da música e ela está ao alcance de ambos, o musicólogo e o antropólogo. Para o primeiro, ela fornece a linha de base de onde todos os sons musicais são produzidos e o quadro dentro do qual esses sons e processos de sons são finalmente compreendidos. Para este último, ela contribui para uma maior compreensão dos produtos e processos da vida do homem, precisamente porque a música é simplesmente outro elemento na complexidade do comportamento aprendido do homem. Sem as pessoas pensarem agindo e criando, o som da música não pode existir; nós entendemos o som muito melhor do que entendemos a organização total de sua produção. (MERRIAM, 1964, p. VIII)⁸

Segui o modelo de pesquisa proposto por Alan Merriam (1964, p. 32) como pano de fundo da metodologia. Dentro deste modelo, aplicamos ferramentas metodológicas da antropologia e da musicologia para a solução de cada passo proposto por Merriam. O modelo de pesquisa proposto pelo teórico ocorre em três níveis analíticos: 1) conceitualização sobre música; 2) comportamento em relação à música; 3) som musical nele mesmo (MERRIAM, 1964, p. 32). Aplicando o modelo a este trabalho, teremos os seguintes passos: 1)

⁷ Apesar do termo “extramusicais” ser vago, considero manter o uso da expressão “paradigmas extramusicais” por entender abarcar nela a perspectiva de John Blacking (1973).

⁸ Tradução da autora. O texto original está contido na página VIII do prefácio: “There is an anthropology of music, and it is within the grasp of both musicologist and anthropologist. For the former it provides the baseline from which all music sounds are produced and the framework within which those sounds and processes of sounds are finally understood. For the latter it contributes further understanding both of the products and processes of man's life, precisely because music is simply another element in the complexity of man's learned behavior. Without people thinking, acting, and creating, music sound cannot exist; we understand the sound much better than we understand the total organization of its production.”

conceitualização sobre a música instrumental paulista; 2) o comportamento dos *performers* e ouvintes dessa música e 3) seu próprio som musical.

A seguir, estão as ferramentas metodológicas utilizadas para a solução do modelo de Merriam:

2.1 ETNOGRAFIAS

Uma vez que há uma perspectiva antropológica para o estudo da música, a etnografia se torna uma base de conhecimento que interessa ao etnomusicólogo (PIEDADE, 2010, p. 76). Laplantine define essa ferramenta como

uma atividade decididamente perceptiva, fundada no despertar do olhar e na surpresa que provoca a visão, buscando, numa abordagem deliberadamente micro-sociológica, observar o mais atentamente possível tudo que encontramos (LAPLANTINE, 2004, p. 15)

A etnografia está centrada, portanto, no olhar atento e minucioso, “um olhar quando não inquieto, pelo menos questionador, que vai em busca da significação das variantes” (LAPLANTINE, 2004, p. 17-18). A etnografia está focada também na percepção, na noção de campo e nas atividades linguística e descritiva. Para um estudo antropológico, este método se torna condição necessária (Ibidem, 2004, p. 16). Dessa forma, levando-se em consideração a perspectiva antropológica dos estudos musicais, os etnomusicólogos aplicam essa ferramenta em seus estudos, tornando o “campo” uma das características particulares de estudos etnomusicológicos. É no trabalho de campo que os pesquisadores convivem, participam e observam o grupo estudado (RICE, 2014, p. 27).

Este método se aplica a este trabalho, uma vez que se busca identificar elementos extramusicais, considerando a música inserida na cultura e seu contexto. Portanto, há um viés antropológico da pesquisa que faz da etnografia um método adequado.

2.1.1 Etnografia da música

Segundo Seeger, “a etnografia da música é a escrita sobre a maneira como as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos mais do que simplesmente à transcrição dos sons” (2008, p. 239). Levando em consideração que muitas

questões estão envolvidas em uma *performance*⁹, mais do que simplesmente sons musicais, o autor entende que “as descrições desses eventos formam a base da etnografia da música” (Ibidem, p. 238). Sendo assim, ela pode tratar de elementos como o significado da *performance*, as expectativas dos músicos e da audiência, os conceitos sobre o evento, a interação entre os músicos e a audiência e os efeitos desta *performance* na audiência. A partir das considerações feitas por Seeger, há um ponto fundamental em torno do qual essa pesquisa se debruça, que é compreender qual é o papel dos pianistas na tradição e o papel da tradição na formação desses pianistas (Ibidem, p. 240), levando-se em conta o conceito de *habitus*, sistematizado por Bourdieu (1982). Essa atuação paralela dos pianistas e da tradição, ou seja, *habitus* construídos e que constroem, é definida como:

[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [...] (Bourdieu, 1983b, p. 65)

2.1.2 Etnografia dos lugares

Abílio Vergara Figueroa propõe um conceito ao qual denomina “etnografia dos lugares” ao considerar o lugar como uma categoria antropológica. Para chegar a este conceito, ele coloca uma reflexão sobre a tríade espaço, território e lugar, considerando “o espaço, como ‘matéria prima’; território, como aquele, porém recortado, praticado e significado e lugar, também, como espaço limitado, porém à escala corporal humana e que se constitui na copresença”¹⁰ (2013, p. 19). O autor entende que existe um processo de interação em que o lugar é construído simbolicamente pelos indivíduos, porém este mesmo interfere e molda suas ações, uma vez que estabelece limites construídos socialmente¹¹.

Para realizar uma etnografia dos lugares, Figueroa menciona três níveis: 1) Dispositivo, que ocorre em nível corporal pois são processos incorporados que interpretam dados através de um nível sensorial; 2) Espaço sistêmico, que são as reproduções gráficas e os elementos que definem um lugar, tais como mapas, hinos e bandeiras; 3) Espaço simbólico e

⁹ Performance delimitada em seu sentido musical. Utilizo a definição de Sonia Albano de Lima (2006, p. 13), segundo a qual a performance integra dois mundos: o da interpretação musical e o da prática.

¹⁰ Texto traduzido do original: “*espacio*, como “matéria prima”; *território*, como aquel, pero recortado, practicado y significado; y *lugar*, también como espacio acotado, pero a la escala corporal humana, y que se constituye en la copresencia.” (FIGUEROA, 2013, p. 19)

¹¹ Este processo de interação entre lugar e indivíduo pode ser relacionado com o conceito de *habitus* de Bourdieu.

expressivo, que ocorre em nível existencial e ontológico, onde operam relações simbólicas, emotivas e expressivas (*Ibidem*, p. 20-21). “A etnografia dos lugares requer conectar esses três níveis do espaço, porque a experiência espacial os articula constantemente, pois, por exemplo, o *lugar* transforma o *espaço*, familiarizando seus fragmentos.” (*Ibidem*, p. 23).

Finalmente, o autor define lugar como:

o espaço que, circunscrito e demarcado, “contém” determinada singularidade em-significativa e expressiva; é o espaço onde específicas práticas humanas constroem o laço social, (re) elaboram a memória através da imaginação demarcando-as pelo afeto e a significação: na sua imbricada função inclusiva, é tanto um possibilitador situado, como também ponto de referência memoravelmente projetivo, depositário e cruzador de códigos e possibilidades, de permanência e mudança. Está demarcado por limites físicos e/ou simbólicos, tem uma linguagem específica, uma fragmentação interior ocupada pela diferença-que-complementa, atores estruturantes e estruturados com hierarquias variáveis, e propicia e produz umas formas rotineiras e ritualizadas de experiência que (re) constrói a identidade, entre outros componentes. *Con-forma* aos habitantes locais, embora não elimine o surgimento de contradições e conflitos (FIGUEROA, 2013, p. 35)¹²

Este trabalho estabelece uma delimitação espacial à qual se atribui importância, que é o território paulista. Sendo assim, parte-se dessa definição de lugar como categoria antropológica para as reflexões e para a realização de uma etnografia dos lugares.

2.1.3 Etnografia virtual, etnografia digital e netnografia

Tendo em vista a situação da pandemia do coronavírus, imposta em todo o mundo no ano de 2020, as atividades de campo foram impossibilitadas. Como alternativa para esse problema prefigurado, a metodologia foi baseada no conceito de etnografia virtual, embasado por Christine Hine (2004). Em seu livro *Etnografia Virtual*, a autora explora e adapta as perspectivas etnográficas através da internet. Ao tratar a internet como “cultura e artefato cultural”, ela entende que as interações neste meio são “funcionais no sentido social, como

¹²Texto traduzido do original: como el espacio que, circunscrito y demarcado, ‘contiene’ determinada singularidad em-significativa y expresiva; es el espacio donde específicas prácticas humanas construyen el lazo social, (re) elaboran la memoria a través de la imaginación demarcándolos por el afecto y la significación: en su imbricada función de continente, es tanto un possibilitador situado, como también punto de referencia memorablemente proyectivo, depositario y crucero de códigos y posibilidades, de permanencia y cambio. Está demarcado por límites físicos y/o simbólicos, tiene un language específico, una fragmentacion interior ocupada por la diferencia-que-complementa, actores estructurantes y estructurados con jerarquias variables, y propicia y produce unas formas rutinarias y ritualizadas de experiencia que (re)construye la identidad, entre otros componentes. *Com-forma* a los lugareños, aunque no elimina el surgimiento de contradicciones y conflictos” (FIGUEROA, 2013, p. 35)

facilitadores do desenvolvimento de uma cultura diferente” (*Ibidem*, p. 31). Ao mesmo tempo, a autora interpreta o ciberespaço “como um lugar onde se atua” (*Ibidem*, p. 33). Portanto Hine, através deste estudo, propõe a internet como um novo lugar plausível para o trabalho de campo etnográfico e busca a construção desse espaço social delimitado. O termo *etnografia virtual* vem sendo substituído atualmente por termos como *netnografia* (FERRO, 2015; CORRÊA; ROZADOS, 2017) e *etnografia digital* (FERRAZ, 2019). Assim, adaptando a etnografia para se tornar *netnografia*, foram realizadas etnografias de performances virtuais, por meio de *lives* e entrevistas no ciberespaço.

Neste ponto, torna-se importante delinear as diferenças que existem entre a etnografia da *performance* presencial e a virtual e as consequências que surgem como impacto na pesquisa. O primeiro impacto é de que as próprias *performances* acontecem de maneira limitada. Uma apresentação que poderia ocorrer com uma formação instrumental ampla fica restrita a poucas pessoas ou até mesmo ao solista. O real problema não está no número restrito de pessoas envolvidas no processo, mas, na perda da liberdade de escolha de formação de grupo instrumental. Surgem mudanças, também, nos tipos de interação entre *performers* e ouvintes. As reações que, presencialmente, se dariam por expressões corporais, aplausos, olhares e outros comportamentos, tornam-se reações virtuais, como comentários escritos ou *emojis* e, dessa forma, os músicos não conseguem receber um *feedback* expressivo do público. Outro impacto detectado é a qualidade do som, uma vez que nem sempre os músicos dispõem de equipamentos, ambientes adequados e uma equipe técnica para realizar a transmissão com qualidade, além da conexão de *Internet* nem sempre se manter estável e cuja velocidade de transmissão é diferente, seja para quem transmite ou para quem recebe. Isso pode resultar em travamentos no som e na imagem.

É comum que o etnomusicólogo realize entrevistas, formais ou não, como ferramenta para se conhecer o estilo musical estudado e para compreender como as pessoas pensam e conceituam a música. Rice comenta a importância dessa ferramenta na obtenção de histórias, biografias, experiências e valores musicais transmitidos oralmente (2014, p. 33). Rosana Guber também entende que o sentido da vida social surge na cotidianidade, em conversas informais e comentários e é ali que diferentes reflexividades se encontram e acontece uma relação social. Por isso, a entrevista é uma estratégia importante para se conhecer as crenças e os pensamentos de um determinado grupo (2001, p. 75). “A partir de uma perspectiva construtivista, a entrevista é uma relação social, de maneira que, os dados fornecidos pelo entrevistado são a realidade que este constrói em conjunto com o entrevistador” (*Ibidem*, p. 76). Para a compreensão dos três níveis mencionados pelo modelo descrito por Merriam, foram realizadas entrevistas com os

pianistas estudados neste trabalho e outros músicos, a fim de se conhecer experiências, pensamentos e diferentes reflexividades.

As entrevistas foram semiestruturadas através de um roteiro prévio de perguntas¹³ que permitem uma abertura para que os entrevistados possam discorrer sobre os assuntos com liberdade e de maneira descontraída, a fim de encontrar as diferentes reflexividades dos entrevistados.

2.2 TRANSCRIÇÕES DE SOLOS E IMPROVISOS

O uso da transcrição como ferramenta metodológica neste trabalho serviu para três aspectos: 1) possibilitar a realização das análises dos improvisos; 2) permitir um contato mais profundo com a interpretação de cada pianista através da escuta cuidadosa, atenta e repetitiva, que permite a ampliação da técnica e a aquisição de conhecimento pelo músico que transcreve. O objetivo não foi o de fornecer uma notação rigorosa, mas de aproveitar o processo da transcrição, o qual se torna mais significativo do que o produto final da escrita (GRAJEW, 2016, p. 33); 3) intensificar a ligação entre a pessoa que transcreve e o intérprete. Egberto Gismonti esclarece essa relação ao relatar a sua experiência transcrevendo músicas de Baden Powell:

Quando conheci Baden Powell, lhe disse que tocava suas músicas e ele pediu que as tocasse. Como eu havia tirado de ouvido todo o repertório do LP 'O Mundo Musical De Baden Powell' (Barclay/RGE, LP/1964, CD/2002) e escrito as partituras para estudar, tocava-as exatamente como ele – se eu não tinha a técnica, tinha o conhecimento de todas as notas que ele tocara. Ele me perguntou muitas vezes quem tinha me ensinado e eu dizia 'tirei do disco'... O resumo disso é que, além da minha admiração e do respeito, tornamo-nos amigos inseparáveis (GISMONTI in Músicos do Brasil apud GRAJEW, 2016, p. 33)

A transcrição também permite enxergar os elementos utilizados na *performance*, tanto na execução do tema quanto na improvisação. A percepção desses elementos contribui para aspectos técnicos e interpretativos para o músico, que pode se apropriar e manipular as habilidades em sua prática no instrumento.

2.3 ANÁLISE MUSICAL

¹³ Roteiro da entrevista disponível em Anexos.

As análises foram realizadas através de um processo de decomposição do todo em partes menores, com o objetivo de permitir um estudo desses elementos separadamente, para compreender como eles se articulam e como se conectam para gerar o todo. Este processo compreende duas etapas: identificação dos materiais e definição de como eles interagem para que a obra aconteça. Esta definição de análise musical pode ser encontrada no *Harvard Dictionary*, *The New Oxford Companion to Music* e no *Grove's Dictionary*, edição de 1980, no verbete Análise, assinado por Ian Bent, também presente na versão *online*. O processo da análise musical foi, portanto, separado em 5 aspectos: 1) formação instrumental; 2) forma; 3) harmonia; 4) solos e improvisos; e 5) estilo de acompanhamento pianístico.

Ainda dentro da análise musical, a teoria das tópicas foi utilizada como ferramenta de análise para facilitar a compreensão de paradigmas. Esta teoria considera a música como discurso e está relacionada com a retórica musical. Sua proposta é utilizada por alguns autores no campo da música erudita europeia do período clássico (Ratner, 1980; Allanbrook, 1983; Agawu, 1991, Sisman 1993; Hatten, 2004; Monelle, 2006), porém, como veremos mais adiante, alguns autores propõem sua utilização também para o estudo do repertório da música brasileira (PIEIDADE, 2013; SALLES, 2020).

A definição “tópica” apareceu em música, pela primeira vez, no livro *Classic music: Expression, form, and style*, de Leonard Ratner (1980). O autor define esse termo para destacar figuras características que surgiram na música no século XVIII e formaram um repertório da linguagem musical de compositores clássicos. (RATNER, 1980, p. 9). O mesmo também considerou como tópicas o que ele chamou de tipos, estilos e exemplos de pictorialismo, mais comuns no classicismo. Dentre as tópicas mais comuns do autor estão: danças, como o minueto, estilos, como música militar e de caça, cantábile, pastoral e estilo culto.

Agawu escreve seu livro *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music* (2009, p. 3) como um exercício para a análise musical a partir de uma perspectiva que considera a música como discurso, como sugere o próprio título do livro. O autor parte de estudiosos como Schenker, Ratner e Adorno e de estudos da semiótica musical para chegar à relação da música e da linguagem. Essa relação faz emergir a importância dos significados dentro do contexto musical “(que) são contingentes. Eles emergem no local da *performance* e são constituídos criticamente por indivíduos historicamente informados em situações culturais específicas” (*Ibidem*, p. 4). Dessa forma, surge a dicotomia musical x extramusical. O musicólogo ressalta que alguns autores ainda preferem separar o texto musical do contexto sociocultural e permanecer no formalismo da análise. Porém, assim como Piedade (2013, p.

19), Agawu entende que a musicologia moderna tem se preocupado com questões sobre o contexto cultural de uma música (AGAWU, 2009, p. 5).

Agawu explora as afinidades da música e da linguagem e defende essa relação para a atividade de análise musical:

Por que a metáfora da música como linguagem importa para os analistas de música? Simplesmente porque, para dizer um pouco paradoxalmente, linguagem e música são tão parecidas quanto são diferentes. Não há dois sistemas - semiótico ou expressivo – que são colocados um contra o outro e são tão completamente imbricados nas práticas um do outro e ainda permanecem separados e distintos. Mais importante, o papel da linguagem como uma metalinguagem para a música continua a ser essencial e não é de forma alguma prejudicada pelo desenvolvimento de simbologias como a análise gráfica de Schenker ou as notadas análises funcionais de Hans Keller [...]. (*Ibidem*, p. 18)

Para reforçar a existência dessa metáfora e seu uso para a análise musical, o autor cita uma frase de Adorno:

A música se assemelha à linguagem no sentido de que é uma sequência temporal de sons que são mais do que sons. Eles dizem algo, muitas vezes algo humano. Quanto melhor a música, mais forte ela a diz. A sucessão de sons é como a lógica: pode estar certa ou errada. Mas o que foi dito não pode ser separado da música. A música não cria um sistema semiótico. (ADORNO, 1992 apud AGAWU, 2009, p. 18)

O fato de que os sons “dizem algo humano” remete à ideia de “som humanamente organizado” e de que o ser humano é um ser musical de John Blacking (1973). Ou seja, o ser humano e o ser musical estão contidos um no outro e não há como separá-los. As tópicas revelam algo completamente musical, mas os significados que elas carregam são conduzidos (ou interpretados) pelo ser humano. Portanto, o contexto cultural interfere diretamente nestas interpretações e, por isso, há a importância de considerá-las e assim qualificar a metáfora da música como discurso. Ao entendê-la dessa forma e observar a sua relação com a retórica, buscamos significados que não são contingentes. O ato de significar é próprio do ser humano histórica e socialmente situado. Portanto, as interpretações musicais também não estão isoladas do contexto sociocultural.

Partindo de duas premissas teóricas – a narratividade e a intertextualidade –, Salles propõe uma narrativa musical para retratar o “estado de alma” de Villa-Lobos na composição da *Sinfonia* nº 2 e compara essa narrativa com a sugestão programática. Ao realizar essa proposição, o autor une aspectos musicais e expressivos e, para isso, utiliza a teoria das tópicas como uma ferramenta de compreensão (SALLES, 2020). Sobre as tópicas, ele define:

As tópicas musicais são entendidas de acordo com a proposição de Leonard Ratner (1980), como um conjunto de figurações musicais, estilos, danças etc. que adquirem um significado culturalmente compartilhado, ao qual se pode referir mesmo quando tais elementos musicais são extraídos de seu contexto original, migrando para a música instrumental sinfônica por meio de estilizações variadas. Dado o caráter eminentemente cultural da tópica, é possível pensar em tópicas associadas com a cultura brasileira, um dos pontos essenciais da obra villalobiana. Mais adiante será discutido como o valor hierárquico da tópica é modalizado ao longo da forma musical, sofrendo o processo de transvalorização sugerido por Almén (*Ibidem*, p. 31).

Piedade identifica “tópicas”, ou seja, alguns padrões musicais, para sugerir o que ele chama de “musicalidade brasileira”. Para ele, essa musicalidade ultrapassa a dicotomia erudito x popular, uma vez que elas podem ser identificadas em ambos os repertórios. Paralelamente com o viés musical, o autor destaca também o lado sociocultural da análise musical. Piedade pressupõe que, para a aplicação da teoria das tópicas, é necessário delimitar um “contexto sociocultural e histórico estável” e traz também uma explicação de nação como sendo um “consenso tácito [...] na vida e na identidade das pessoas” (PIEADADE, 2013, p. 9-10).

A dimensão retórica é uma importante faceta da musicalidade, sendo parte do esforço de construção e manutenção das suas identidades. É algo corriqueiro falar em “estilo francês” ou “estilo andaluz”, ou ainda dizer que uma passagem musical remete à música cigana ou chinesa, etc. Este tipo de comentário define o que podemos designar por “lugar comum”. (*Ibidem*, p. 10)

Sendo assim, uma comunidade atribui sentido, mesmo que de maneira inconsciente ou tácita, sobre as tópicas que o autor destaca. Essa perspectiva só pode ser dada devido à existência de um contexto sociocultural envolvido, uma noção de nação, de grupo e de identidade. Piedade, ao mencionar o “estilo francês” ou o “estilo andaluz”, sugere que há também um “estilo brasileiro” ou uma “musicalidade brasileira”.

Em resumo, segundo esta concepção, as tópicas são os tijolos que formam a cadeia isotópica, base sobre a qual assenta a produção de sentido convencional, o chão dos lugares comuns. Os ouvintes recebem a isotopia, as tópicas, sem surpresas; o tecido musical é tomado como pertinente, próprio, correto. Na verdade é aí que as tópicas entram em ação, e neste sentido podemos dizer que sua efetividade ocorre, ao menos em parte, de forma inconsciente, ou pelo menos, lógico-racional. Ou seja, o ouvinte não ouve e decodifica “ah, isto é uma tópica pastoral, logo eu absorvo todos os significados inerentes a este gênero”, mas sim essa cadeia semântica o trespassa sem surpresa, visto que é composta de lugares comuns (PIEADADE, 2013, p. 11).

Piedade ressalta os rumos da musicologia contemporânea, que tem buscado abranger o aspecto sociocultural da música, além do propriamente musical e tem caminhado no sentido de ser etnomusicologia. O autor cita a crítica de Kerman à análise formal da música e propõe, como possível solução desses dilemas, a teoria das tópicas para a questão da musicalidade e

uma busca por “recompôr o significado a partir do ouvido, da partitura ou transcrição e de uma hermenêutica sociocultural” (PIEDADE, 2013, p. 19).

Dessa forma, é possível caminhar em direção aos paradigmas que são objetos desta pesquisa ao identificar tópicos ou padrões musicais que sugerem uma musicalidade ou “estilo brasileiro” e são legitimadas pelos seres humanos socialmente e historicamente situados neste contexto e envolvidos com este repertório, através dos significados atribuídos aos elementos.

2.4 ANÁLISE PARADIGMÁTICA

Realizadas as análises musicais, aplicou-se a análise paradigmática, método que permite comparar elementos a fim de se encontrarem padrões que são variáveis e invariáveis e, dessa forma, obter paradigmas musicais que representam um panorama geral do que se analisa (JARAMILLO; ZUÑIGA, 2012, p. 2).

De acordo com José Miguel Jaramillo e Lénica Zuñiga (*Ibidem*, p. 3), os passos que constituem a análise paradigmática são: 1) definição de um corpus de trabalho, que é o material de análise; 2) determinação dos traços pertinentes; e 3) análise, que se divide nas etapas de segmentação, agrupação de segmentos por similaridade, obtenção de paradigmas e interpretação deles.¹⁴

O material de análise ou o corpus de trabalho em que a etapa 1 consiste é composto por duas gravações de cada pianista, 8 obras no total, conforme o quadro abaixo:

QUADRO 1 – Material de análise

Amilton Godoy	Cesar Camargo Mariano	Nelson Ayres	Laércio de Freitas
Garota de Ipanema – Álbum: Tributo a Zimbo Trio (2019)	O Morro Não Tem Vez – Álbum: Sambalço Trio (1964)	Lugar Comum – Álbum: Nelson Ayres Trio: Paixão (2011)	Ao Nosso Amigo Esmê – Álbum: São Paulo no Balanço do Choro (1980)
Só Danço Samba – Álbum: Zimbo Trio (1965)	Frevo Rasgado – Álbum: Som Três Show (1968)	Dindi – Álbum: Perto do Coração (2003)	Samba pro Pedrinho – Laércio de Freitas quarteto (6º Festival ETAPA de Música de Arte) (2012)

FONTE: A autora (2021).

O piano é um instrumento completo no sentido melódico, harmônico e rítmico, por possuir uma larga extensão de frequências, com registros extensos e por ser, ao mesmo tempo,

¹⁴ Uma explicação mais detalhada sobre os passos da análise paradigmática pode ser encontrada na referência.

um instrumento percussivo. Por isso, permite muitas possibilidades de execução diferentes para piano solo, duos, trios e formações maiores. É um instrumento que permite explorar parâmetros diversos de muitas maneiras, como o caráter percussivo, como a extensão disponível de frequências e até mesmo explorar timbres através de técnicas estendidas. O surgimento dos instrumentos eletrônicos e teclados permitiu que as possibilidades sonoras fossem ainda mais ampliadas com a disponibilização de novos timbres sintetizados. Essas imensas variações tornam o instrumento um objeto fascinante. Vale destacar o relato de Cesar Camargo Mariano de quando ganhou seu primeiro piano, que demonstra este fascínio:

Encostei na parede, escorreguei para o chão, só de short, num torpor ao qual até hoje não dei nome. Sentei mudo naquele canto da sala. Parecia que minha cabeça tinha se esvaziado, nenhum pensamento. Não conseguia tirar os olhos daquela coisa, que ia tomando forma. [...] Fiquei quieto, com a boca aberta, olhando aquilo na minha frente. Sim, era um piano. (MARIANO, 2011, p. 51)

Tendo em vista a variedade de formas de execução possíveis para o piano, como critério de escolha das gravações a serem analisadas, priorizou-se a formação de trio ou pouco modificadas desta, para evitar análises muito distintas. Essa escolha foi feita tendo em vista que essa geração esteve ligada a um momento de surgimento de diversos trios instrumentais de música brasileira a partir da década de 1960. Ainda assim, nas gravações temos algumas variações deste critério, como no caso de “Lugar Comum”, que acrescenta um saxofone à formação básica; o caso de “Ao Nosso Amigo Esmê”, que acrescenta um cavaquinho e substitui a bateria por um pandeiro e o caso de “Samba pro Pedrinho”, que acrescenta uma guitarra. O intuito do critério não é o rigor na formação instrumental, mas padronizar as funções de cada instrumento, para que também se padronize o estilo de *performance* pianística a fim de cooperar com as análises. Como as formações escolhidas preservam o estilo geral de *performance* no piano, não há prejuízos nestes pequenos desvios. Outro critério de escolha das gravações foi a escolha de músicas consideradas *standards* da música brasileira.

Na segunda etapa da análise paradigmática, foram determinados os seguintes traços pertinentes: formação instrumental, forma, harmonia, improviso e forma de acompanhamento pianístico. Na etapa 3, os elementos musicais das gravações são indicados para a segmentação. “O tipo de segmentação determinará o tipo de análise paradigmática que se realizará com este, por exemplo, não poderemos fazer uma análise paradigmática rítmica se o tipo de segmentação

é harmônico.” (JARAMILLO, 2014, p. 93)¹⁵. Após a segmentação, os elementos são agrupados, selecionando-se as obras e quais segmentações dessas obras serão analisadas (*Ibidem*, p. 101), para, finalmente, alcançar-se a extração de paradigmas musicais.

Agawu também trata da análise paradigmática como uma proposta que pode cooperar com a análise musical. Um dos eixos centrais de seu pensamento, expresso no livro *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music* (1991), é a analogia da música como linguagem. Para tal proposição, o teórico parte de duas palavras essenciais para esse método: paradigma e sintagma. “Um paradigma denota uma classe equivalente – e, portanto, intercambiável - de objetos. Um sintagma denota uma cadeia, uma sucessão de objetos formando uma sequência linear”¹⁶ (AGAWU, 2009, p. 164). Esses termos são colocados em seu sentido amplo a fim de cooperar com a análise musical tradicional, buscando repetições e associações entre unidades repetidas. Ele destaca que esse método consiste em

reunir unidades significantes de uma obra em grupos, colunas ou paradigmas e organizar cada um de acordo com um critério explícito. O número e o conteúdo dos paradigmas e seu modo de sucessão, por sua vez, serve de base para a interpretação de significado. [...] A análise paradigmática torna possível contar um número de histórias sobre composições individuais. Algumas histórias podem corroborar com narrativas convencionais; outras podem contradizê-las” (AGAWU, 2009, p. 167)

A análise paradigmática possibilita que o analista reconstrua “uma série de itens do vocabulário musical que mostra como um compositor ‘fala’” (*Idem*). Assim ela se torna uma ferramenta plausível para a compreensão de um possível sotaque musical. O que se busca nesta pesquisa é reconhecer os itens do vocabulário musical dos pianistas paulistas que poderão apontar indícios de um sotaque.

Ambas as ferramentas são aplicadas como análise, conforme descritas acima, sendo que, a análise de tópicos está contida no segundo passo da análise paradigmática, quando os traços são determinados, para que, no terceiro passo, seja possível a comparação e o agrupamento dos elementos identificados e a obtenção de paradigmas.

As transcrições, análises musicais, teoria das tópicos e a análise paradigmática foram, portanto, as ferramentas aplicadas para a resolução do terceiro passo do modelo de pesquisa proposto por Merriam (o próprio som musical).

¹⁵ Tradução da autora. Texto original: “El tipo de segmentación determinará el tipo de análisis paradigmático que se realizará con éste, por ejemplo, no podremos hacer una análisis paradigmático rítmico si el tipo de segmentación es armónico.”

¹⁶ Tradução da autora. Texto original: “A paradigm denotes a class of equivalent - and therefore interchangeable - objects. A syntagm denotes a chain, a succession of objects forming a linear sequence.”

3 PIANISTAS PAULISTAS

O presente capítulo se dedica a apresentar breves biografias de cada pianista, a fim de situar o leitor e catalogar suas discografias em forma de tabela, com o objetivo de contribuir para fins de memória desses músicos e de suas produções. As tabelas trazem as discografias dos pianistas a partir de um levantamento de dados. As informações contidas tanto nas biografias quanto nas discografias foram extraídas das entrevistas realizadas e de uma varredura de informações feita em materiais bibliográficos e dos sites dos próprios músicos.

3.1 AMILTON GODOY

3.1.1 Biografia

Amilton Godoy nasceu em 2 de março de 1941 na cidade de Bauru. Convivendo em uma família musical, teve suas habilidades estimuladas desde a infância. Ele afirma que seu pai tinha “um bom gosto musical danado” e por isso desde cedo foi acostumado a escutar coisas que considera de extrema qualidade, como as orquestras americanas e os sucessos de Glenn Miller. Tendo o interesse despertado pela música muito cedo, juntamente com seu irmão, Adilson Godoy, começaram a estudar música juntos.

Iniciou suas aulas de piano com uma professora particular que seguia os métodos tradicionais do piano erudito. Nida Marchioni – “Dona Nida” –, a professora, não aprovava que os meninos tocassem música popular, que era considerada uma música inferior. Mesmo assim, estimulados pelo tio, que fazia arranjos a quatro mãos explorando este repertório, foram inseridos neste universo e se apaixonaram por ele. Até que, em certo ponto, a professora, irritada com a prática popular dos alunos, resolveu que não daria mais aula para os dois.

Aos 16 anos, Amilton decidiu estudar na capital paulista na Escola Magda Tagliaferro. Pegava o trem toda semana e fazia uma viagem de 6 horas de duração de Bauru a São Paulo “e era feliz, muito feliz com aquilo”. A partir de então, sua carreira entrou em ascensão rapidamente. O pianista começou a participar de diversos concursos e a ser notado pela qualidade musical. Tomou a decisão de se mudar para São Paulo, já que a música o estava “chamando muito”. Nesse período, ele se dedicou ao estudo do piano erudito, deixando um pouco de lado o repertório popular. Recebeu diversos prêmios e participou de vários concursos como pianista de música erudita, cumprindo um programa considerado de alto nível performático. Tendo já se tornado conhecido na cidade, começou a fazer gravações e a integrar a cena musical da capital se apresentando em casas de show. O pianista afirma que “o que

estava preparado pra mim (Godoy) era outro caminho, que é a música popular, com o Zimbo Trio.”

Godoy desenvolveu uma carreira de sucesso como músico, sendo o Zimbo Trio um de seus trabalhos mais emblemáticos. O trio se tornou um grupo de destaque nacional e internacional, tendo se apresentado em diversos lugares do mundo, gravado 51 discos e alcançado um patamar diferenciado de público.

Ele foi ainda um dos fundadores do CLAM¹⁷ (Centro Livre de Aprendizagem Musical), onde se formaram músicos de renome nacional. A escola abriu um caminho pedagógico para o ensino de música popular que não existia até então. O objetivo do lugar era oferecer um programa sistematizado e uma metodologia de ensino que focasse em um repertório que não era explorado pelos conservatórios tradicionais.

3.1.2 Discografia

TABELA 1 - DISCOGRAFIA AMILTON GODOY.

Ano	Disco ou CD
1964	Lígia; Ana Lúcia
1965	Zimbo Trio Vol. I; Agostinho dos Santos; O fino da bossa (faixa Garota de Ipanema)
1966	Zimbo Trio Vol. II; Bossa no Paramount (faixa Nana)
1967	Zimbo Trio Vol. III; 14 sucessos de ouro; Zimbo Trio e Elis “O fino do fino”
1968	Zimbo Trio, Elizeth Cardoso, Jacó do Bandolin e Epoca de ouro ao vivo no Teatro João Caetano Vol. I e II; 14 sucessos de ouro; Zimbo Trio + cordas “É tempo de samba”
1969	Zimbo Trio + metais “Decisão”; 14 sucessos de ouro; Zimbo Trio + cordas vol. II
1970	Zimbo Trio e Elizeth Cardoso “É de manhã”; 14 sucessos de ouro; Zimbo Trio e Elizeth Cardoso “Balançam na Sucata”
1971	Zimbo Trio Strings and Brass plays the hits
1972	Opus Pop Vol. I
1973	Opus Pop Vol. II

¹⁷ Escola de música pioneira na proposta pedagógica do ensino de música popular brasileira e jazz. Surgiu em 1973 pela iniciativa dos músicos do Zimbo Trio (Amilton Godoy, Rubinho Barsotti e Luís Chaves) e se tornou um centro de formação de músicos de onde saíram grandes nomes da música brasileira. Atualmente é dirigida por Amilton Godoy.

1974	Zimbo Trio em Stéreo
1976	Zimbo Trio, Hector Costita e Heraldo do Monte
1977	Zimbo Trio, Elizeth Cardoso e Jacó do Bandolin ao vivo Teatro São Caetano Vol. III
1978	Zimbo Trio + Heraldo do Monte
1979	Zimbo Trio convida Sonny Stitt
1982	Zimbo Trio convida Sebastião Tapajós; Zimbo Trio convida professores e alunos
1984	Zimbo Trio “Trocando em miúdos, a tristeza do Jeca”
1985	Zimbo Trio interpreta Milton Nascimento
1986	Como um sonho
1987	Zimbo Trio e o Tom “Tributo a Tom Jobim” Vol. I
1988	Zimbo Trio e o Tom “Tributo a Tom Jobim” Vol. I
1989	Zimbo Trio e as crianças
1990	Zimbo Trio e Elis Regina “O fino do fino”
1991	Piano Solo Compositores Brasileiros Vol. I
1992	Clã do Clam; Zimbo Trio “Aquarela do Brasil”
1993	Zimbo Trio convida Sonny Stitt; Zimbo Trio + cordas e metais; As 20 preferidas do Zimbo Trio; Série Elis Regina no Fino da Bossa – 3 volumes
1994	Zimbo Trio, Elizeth Cardoso, Jacó do Bandolin e Grupo Época de Ouro Japão; Zimbo Trio e Cláudia “Entre Amigos”; Zimbo Trio e as crianças
1995	Zimbo Trio “Caminhos Cruzados”; Zimbo Trio interpreta Milton Nascimento
1997	Zimbo Trio e Orquestra Sinfônica de Tatuí – Série Música Viva; Projeto Brasil Musical – Série Música Viva
1999	Zimbo Trio 35 anos
2000	Piano Solo Compositores Brasileiros Vol. II
2001	A música brasileira deste século para seus autores e intérpretes – Zimbo Trio – Sesc SP
2002	Álbum CD Selo D.A. Music Espantaxim e o Castelinho Mágico
2003	Tributo a Elis Regina
2007	Zimbo Trio ao vivo
2008	Meu primeiro álbum de piano solo
2012	Zimbo Trio Autoral Vol. I; Amilton Godoy e Gabriel Grossi – Villa Lobos Popular
2013	Amilton Godoy Trio autoral Vol. I

2014	Amilton Godoy e a música de Lea Freire
2017	“A Mil Tons” – Amilton Godoy e Lea Freire
2019	Amilton Godoy Trio – Tributo a Zimbo Trio; Novos Caminhos – “San-São”
2020	Juntos com Tico d’Godoy (Tudo Bem)

FONTE: amiltongodoy.com

3.2 CESAR CAMARGO MARIANO

3.2.1 Biografia

Cesar Camargo Mariano nasceu em 19 de setembro de 1943 na cidade de São Paulo. Convivendo em um ambiente familiar extremamente musical, ele foi despertado pela música ainda na infância. A “casa do Careca”, como ficou conhecida a casa de sua família, se tornou um ponto de encontro frequentado por diversos músicos da cidade e, por sua vez, uma verdadeira escola para o pianista. Foi assim que o menino cresceu, “escutando o que havia de melhor da raiz da música brasileira, interpretado por alguns de seus instrumentistas mais geniais” (MARIANO, 2011, p. 37).

Aos 13 anos, Mariano ganhou de presente seu primeiro piano. Sem precisar que alguém lhe desse as primeiras instruções, o menino se sentou em frente ao instrumento e começou a tocar, causando grande espanto para a família e até mesmo um infarto em seu pai (*Ibidem*, p. 51). Foi assim, de maneira autodidata, que Mariano começou sua caminhada musical.

Ainda muito jovem, antes de completar 20 anos de idade, já fazia parte da cena musical da capital, apresentando-se em bares e tocando com orquestras em bailes. Desde cedo, destacou-se pela habilidade musical e, principalmente, por seu *swing* e balanço, característica que se transformou em marca de sua personalidade, fato que será comentado posteriormente.

Na década de 1960, momento de ascensão da bossa nova, Mariano integrou dois trios instrumentais que se tornaram referência no samba-jazz, o Sambalanço Trio e o Som Três. Com a musicalidade exacerbada, o pianista começou a se destacar no cenário musical e a receber mais responsabilidades como músico. Apesar da lacuna teórica assumida por ele em sua experiência, o pianista sempre demonstrou ser persistente em tudo o que lhe era proposto fazer. Logo começou a assumir trabalhos como arranjador, regente e diretor musical. A partir daí, esforçou-se na atividade da escrita musical e obteve sucesso, tendo produzido nomes como Wilson Simonal e Elis Regina.

Cesar Camargo Mariano é emblemático por seu *swing*, balanço e consciência rítmica, aspectos que compõem seu pianismo de uma maneira muito particular. Toda a bagagem, experiência e musicalidade o tornaram uma das principais referências do piano popular no Brasil.

3.2.2 Discografia

TABELA 2 - DISCOGRAFIA CESAR CAMARGO MARIANO

Ano	Disco ou CD
1964	Sambalanço Trio Vol. I; Sambalanço Trio Vol. I 2nd Edition
1965	Sambalanço Trio Vol. II; Lennie Dale e Sambalanço Trio; A vontade mesmo – Raulzinho e o Sambalanço Trio; Reencontro – Sambalanço Trio
1966	Octeto de Cesar Camargo Mariano; Som Três Vol. I
1968	Som 3 Show
1969	Som 3 – Vol. II
1970	Som 3 – Um é pouco, dois é bom, êste som três é demais; Som 3 Vol. IV – “Tobogã
1978	São Paulo - Brasil
1980	Cesar Camargo Mariano & Cia
1981	Samambaia
1983	A todas as amizades
1984	Todas as teclas; Voz e suor
1985	Prisma
1988	Ponte das estrelas; Mitos
1989	Cesar Camargo Mariano
1993	Natural
1994	Nós; Solo brasileiro
1997	Piano, voz y sentimiento
2001	Nova Saudade
2002	Duo
2003	Piano & voz
2004	Piano & voz - DVD
2005	Duo - DVD
2006	Leny Andrade e Cesar Camargo Mariano - DVD

2017	Joined
------	--------

FONTE: cesarcamargomariano.com

3.3 LAÉRCIO DE FREITAS

3.3.1 Biografia

Laércio de Freitas nasceu no dia 20 de julho de 1941, na cidade de Campinas, interior do estado de São Paulo. Pianista, arranjador, maestro, compositor e professor, começou a ser musicalizado ainda na infância, por sua mãe, que era violinista e com quem frequentava as aulas de violino e por seu pai, que tocava bandolim. Percebendo o interesse despertado pela música, sua mãe começou a ensinar o garoto a ler, a escrever partitura e a solfejar as escalas. Tendo passado sua infância em um período em que o rádio fazia parte da rotina das famílias brasileiras, Freitas era habituado a escutar as programações que sua mãe gostava.

Minha mãe ouvia Rádio Nacional; ela me contou depois, eu já adulto, que eu, no colo dela, bebê, tinha uma música que era a Dança das Horas, de Ponchielli [canta e assovia a melodia], e quando fazia ta ti ta [mais agudo], ela dizia que eu falava cuta, cuta... ou seja, eu dizia, escuta, escuta, cuta. Minha mãe tocava violino, ela estudava violino, meu pai tocava bandolim, eu ia às aulas de violino, ela me levava, eu ficava ali sentado até ela tomar aula de violino, em Campinas, onde nascemos e fomos criados. (FREITAS, 2012 apud REICHER, 2016, p. 40)

Em entrevista, Freitas conta suas memórias de infância relacionadas ao que escutava na Rádio, com riqueza de detalhes. Desde muito cedo ouvia músicos importantes, dos quais se lembra até hoje, o que nos permite inferir que a atividade de escutar rádio foi um fato relevante de sua experiência.

Então eu ouvia programas da Rádio Nacional por exemplo, havia alguns que eram importantíssimos, por exemplo um programa que se chamava “Um milhão de melodias.” O Radamés Gnattali escrevia arranjos. Havia maestros, Lyrio Panicali [...], ele era da Paraíba, foi para o Rio de Janeiro [...], na Rádio Nacional. Havia o Leo Peracchi [...] era um italiano, aqui de São Paulo [...]. A Nacional tinha o Radamés Gnattali e o irmão dele, Alexandre Gnattali, ambos filhos de italianos. O pai deles tocava fagote [...] e havia outros maestros [...] Alberto Lazoli. Havia um maestro, o nome dele era Chiquinho. Ele tinha uma orquestra, ele usava um lenço no bolso do paletó, um lenço branco né. [...] O maestro carioca [...]. O prefixo do repórter Esso. Ele tocava trombone. Eram dois trompetes e um trombone (canta a melodia da chamada do programa do repórter Esso). O locutor era Eron Domingues. (FREITAS, 2020)

Logo começou a fazer aulas de piano com a professora Terezinha Leite, até que, em 1948, com apenas sete anos de idade, ingressou no Conservatório Musical Carlos Gomes, para

fazer aulas de piano com Yolanda Brandão dos Santos, de harmonia com Maria Varanda e canto coral com Eliseu Narciso (REICHER, 2016, p. 41), onde se formou em 1957. Freitas começou a aprender piano, portanto, através dos métodos tradicionais.

Conforme conta em entrevista, ele iniciou sua carreira como músico muito cedo, quando tinha entre 8 e 9 anos, participando de programas infantis de rádio e televisão, tocando piano, através dos quais fez contatos importantes, como Esmeraldino Salles¹⁸, que foi o músico que apresentou o choro para ele. O fato de ter participado desses programas resultou em uma naturalidade de lidar com o palco, com a plateia e com as apresentações musicais desde muito cedo. Nessa época, sua mãe o matriculou em um programa da Rádio Tupi de São Paulo, de nome Clube Papai Noel, conforme ele mesmo relata: “a Rádio Tupi mandava, quando eu tinha que vir pra São Paulo, [...] um telegrama [...], lá pra casa do meu pai, que eu tinha que estar na Tupi e a minha mãe me trazia de trem. Eu vinha e tocava uma, duas músicas. Aí eu tinha 8 pra 9 anos” (FREITAS, 2020 - Entrevista). Já na adolescência, ele participou do Grêmio Juvenil Tupi, na mesma rádio, e conta que esse contato com os veículos de comunicação lhe era familiar. Aos 13 anos, quando ainda estava no Conservatório, já se apresentava profissionalmente em um restaurante onde um de seus irmãos tocava. Laércio conta, em entrevista, que esse grupo era formado por piano, bateria e guitarra e que o repertório era de música norte americana, brasileira e samba-canção.

Apesar da formação erudita no piano e das imposições restritivas do Conservatório, que proibia a prática da música popular, da oralidade e o “tirar música de ouvido”, Laércio de Freitas se interessou pelo universo popular. O pianista comenta, em entrevista a Cáffaro (2012, p. 41), que aplicava o material que aprendia com a música erudita para tocar música popular e que sua maneira de tocar é o resultado da junção entre sua formação no conservatório e sua prática como pianista da noite. Portanto, ele valoriza sua formação erudita formal.

Depois de servir ao exército, Freitas deixou a cidade de Campinas e mudou-se para a capital paulista. Quando chegou em São Paulo, não conhecia quase ninguém do meio musical. Começou, então, a frequentar bares e casas de show onde aconteciam as *gigs*¹⁹ para ouvir música, conhecer os músicos atuantes no cenário paulistano e estabelecer contatos, já que precisava se sustentar. Tocou em casas de show populares da época, tais como a *Stardust* e a *Baiúca* (REICHER, 2016, p. 50). Integrado como músico no cenário da cidade, Freitas atuou

¹⁸ Músico e compositor brasileiro conhecido no meio do choro paulista.

¹⁹ Termo em inglês, utilizado entre músicos, que se refere a apresentações musicais em bares, restaurantes e casas de show.

como pianista, maestro e arranjador, tendo desenvolvido trabalhos com músicos importantes, como Wilson Simonal, Marcos Valle, Quarteto em Cy, Clara Nunes, Emílio Santiago e muitos outros.

Aos 23 anos, ele integrou a orquestra de Erlon Chaves, substituindo o guitarrista, que tirava férias. Erlon foi uma figura importante em sua carreira, tendo sido responsável por inseri-lo profissionalmente na indústria fonográfica. Com esse grupo, viajou para diversos lugares, fazendo apresentações musicais. Mesmo quando o guitarrista retornou, Erlon Chaves não renunciou a Laércio de Freitas no grupo (FREITAS, 2015 apud REICHER, 2016, p. 45)

E depois já adulto passei a trabalhar com ele [referindo-se a Erlon Chaves], que tinha uma banda de baile, fazíamos bailes. A temporada de fim de ano a gente saía de São Paulo e ficava uma semana tocando num lugar, no outro, num lugar no outro... era bom! E eu escrevia algumas coisas para a hora do descanso da banda e ficava uma formação menor. (FREITAS, 2012, apud REICHER, 2016, p. 45)

Esse período foi importante para o desenvolvimento musical de Freitas, que conta que aproveitava a oportunidade para escrever arranjos nas horas de descanso da banda.

Laércio de Freitas, com um perfil multi-instrumentista, considerado fluente também no contrabaixo, foi convidado a integrar o grupo que acompanhava Maria Bethânia, em uma temporada de apresentações, substituindo Luís Carlos Vinhas. Com esse grupo, participou de uma turnê no Rio de Janeiro, como contrabaixista. Nesse período conheceu Radamés Gnattali e Romeu Seibel na gravadora Odeon (REICHER, 2016, p. 54).

Nesse período, sua rotina era composta por gravações em estúdios, shows e trabalhos esporádicos em agências de publicidade com jingles. Geralmente, tinha duas gravações semanais em estúdios de gravadoras como Odeon, Philips Records (Phonogram Records), RCA Records (Sony), Multidisc (cerca de duas gravações por semana). (REICHER, 2016, p. 54)

Em 1969, o pianista foi convidado a substituir Luiz Eça no grupo Tamba 4²⁰, com o qual fez temporada de apresentações no México. Ao retornar ao Brasil, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde permaneceu por alguns anos atuando em várias frentes de trabalho: como músico nas casas de shows e bares da noite carioca, como arranjador e instrumentista na indústria fonográfica, como produtor de trilha sonora e produção de *jingles*. No final da década de 1970, Freitas voltou para São Paulo, onde permanece morando até hoje.

²⁰ O Tamba 4 é uma extensão do Tamba Trio formado inicialmente por Luiz Eça, Hélcio Milito e Bebeto Castilho.

Beno Reicher, que fez um trabalho de catalogação da participação de Laércio de Freitas na indústria fonográfica, destaca:

Ao longo de toda a sua carreira até abril de 2016, LF teve participação em cerca de cento e quinze compactos simples / compactos duplos / LPs / CDs. Destes, cinquenta foram no exercício da função de arranjador, quarenta e seis foram no exercício da função de instrumentista e trinta e nove no exercício da função de compositor. (REICHER, 2016, p. 94)

Esses números indicam a relevância da produção e atuação de Laércio de Freitas no cenário musical brasileiro e o destaca como um pianista importante para a história da música paulista.

3.3.2 Discografia

TABELA 3 - DISCOGRAFIA LAÉRCIO DE FREITAS.

Ano	Disco ou CD
1965	Alaíde Costa; Tempo Novo – Wilson Miranda; Mais Balanço – Neyde Fraga; 2+2 – Pierre
1968	Bobby de Carlo
1969	Mustang cor de sangue ou Corcel cor de mel – Marcos Valle; Tamba 4; Som 3; Maria Bethânia
1971	Luiz Carlos Vinhas e os Kalangos
1973	JT Meirelles
1974	Brasilian Explosion – Meirelles e sua Orquestra; Brasileiro, profissão e esperança – Clara Nunes e Paulo Gracindo
1975	Vem que tem – João Nogueira; Mestiço – Luiz Henrique; Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara; Série Depoimento Vol. I – Orquestra Tabajara; Radamés Gnattali Sexteto
1976	Bebeto Castilho – Bebeto; Radamés Gnattali
1977	Feito pra ouvir – Emílio Santiago; Meia noite – Maria Creuza; Presente – Martinho da Vila; A Tabajara de Severino Araújo – Orquestra Tabajara; Resistindo – Quarteto em Cy
1978	Emílio Santiago; Meu sonho – Joel Nascimento; Sempre me acontece – Thereza Tinoco
1979	MPBC Dança infernal -Octávio Burnier; Alvorada – Pery Ribeiro

1980	Brasil 4 ever; São Paulo no Balanço do Choro
1984	E o amor falou – Zé Luiz Mazziotti
1988	Terna Saudade - LF
1991	Nino Rota por Solistas Brasileiros
1993	Instrumental no CCBB: Laércio de Freitas e Carlos Malta
1996	Renato Braz
1997	Pixinguinha 100 anos – Vários instrumentistas
1998	Vou vivendo – Vários intérpretes
2002	Samba jazz – Meirelles e os Copa 5; Quixote – Renato Braz
2003	Sentimento popular – Quinteto em branco e preto
2004	Ao vivo – Trio Madeira Brasil e convidados
2006	Laércio de Freitas homenageia Jacob do Bandolim
2007	Tocando para o interior – Nailor Proveta
2010	Grupo Variedades Contemporâneas; Panorama do choro contemporâneo – Diversos artistas
2013	Passos largos – Quarteto Quadrantes
2014	Som do bando – Ronen Altman

FONTES: REICHER (2016).

3.4 NELSON AYRES

3.4.1 Biografia

Nelson Ayres nasceu no dia 14 de janeiro de 1947, na cidade de São Paulo. Sua primeira influência musical surgiu do interesse pela música de Luiz Gonzaga e de seu acordeom, com o qual tinha contato através da televisão. Essa experiência o aproximou do repertório da música popular, sendo o acordeom seu primeiro instrumento, o qual começou a estudar com 7 anos. Aos 12, migrou para o piano, já que as escolas da época não possuíam uma linha pedagógica de ensino de música popular. Nelson Ayres, assim como Amilton Godoy, relata que havia um preconceito com este repertório na época. Não vendo sentido em tocar Chopin no acordeom, o pianista decidiu começar seus estudos no piano. Anos depois, se tornou aluno particular de Paul Urbach²¹, com quem passou a ter contato com o jazz.

²¹ Pianista húngaro que atuou como professor de música no Brasil e contribuiu para a difusão do ensino do jazz principalmente na cidade de São Paulo.

Na década de 1960, o pianista iniciou sua carreira musical com um grupo de jazz tradicional, o São Paulo Dixieland Band. Depois, passou uma temporada nos Estados Unidos, estudando arranjo na *Berklee College of Music* que, na época, era referência de escola de jazz. Apesar do profundo contato com este repertório, o pianista não se considera um jazzista, mas um músico brasileiro. Quando voltou ao Brasil, após essa experiência, deu origem à Nelson Ayres Big Band, que surgiu como uma espécie de laboratório musical, sendo de formação instrumental tipicamente jazzística, mas que executava um repertório brasileiro. Esta experiência funcionou como uma escola musical para os integrantes, que começaram a ter um contato mais profundo com a liberdade de criação do intérprete e com a improvisação.

Na década de 1980, surgiu o Grupo Pau Brasil, com uma proposta de estabelecer uma linguagem autenticamente brasileira. O grupo se baseou no Manifesto Pau Brasil de Mário de Andrade, segundo o qual, de acordo com Ayres, “a cultura brasileira tinha que se alimentar de tudo que houvesse no mundo, mas regurgitar tudo de uma forma bem brasileira”. O pianista considera essa proposta como um lema de sua vida. A partir do ano 2000, Ayres passou a se concentrar em uma produção pianística voltada para a formação de trio, quando lançou os álbuns *Paixão e Perto do Coração*. Como regente, destaca-se sua atuação na Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, na Orquestra Filarmônica de Israel e na Orquestra Tom Jobim.

Nelson Ayres apresenta um perfil multifacetado, tendo se dedicado como instrumentista, compositor, arranjador e regente e se tornando referência em todas essas atividades.

3.4.2 Discografia

TABELA 4 - DISCOGRAFIA NELSON AYRES.

Ano	Disco ou CD
1977	Cinquenta Anos Bem Voados
1979	MPBC Nelson Ayres
1981	Mantiqueira
1983	Pau Brasil
1985	Prisma
1986	Pindorama
1987	Cenas Brasileiras
1990	Concerto Planeta Terra
1995	Babel

1997	Arranjadores
2003	Perto do Coração
2005	'2005
2010	Concerto para Violão e Concertino para Percussão
-	Roberto Sion & Nelson Ayres
2011	Alma Lírica Brasileira (CD)
2012	Villa-Lobos Superstar
2012	Concerto Antropofágico
2012	Caixote
2013	Alma Lírica Brasileira (CD, DVD e Blu-ray)
2017	Duo – Nelson Ayres e Ricardo Herz
2015	Daqui
2016	De Lá

FONTE: A autora (2021).

4 DEFINIÇÃO TEÓRICA DE CONCEITOS

4.1 TRAÇOS CULTURAIS: BRASIL E SÃO PAULO

*Quando eu morrer quero ficar,
Não contem aos meus inimigos,
Sepultado em minha cidade,
Saudade (Mário de Andrade, 1922).*

A cultura é um dos parâmetros que definem um grupo. Alguém que se define paulista, possui fronteiras delimitadas e características estabelecidas. Um exemplo de característica que define um grupo pode ser o sotaque linguístico, que se constitui como um elemento identificador. O sotaque paulista é diferente do nordestino, que é diferente do carioca e, quando se escuta qualquer um destes, é fácil perceber o lugar de origem da pessoa. Essas definições culturais muitas vezes ocorrem e são estabelecidas de maneira inconsciente ou tácita. Por isso, é importante aprofundar a compreensão sobre como ocorre o processo de construção das identidades culturais, para que se possa refletir sobre a cultura paulista.

Para este subcapítulo, me concentrarei em alguns traços culturais do Brasil e da capital paulista para que se possa compreender os reflexos que eles exercem sobre a produção musical da cidade de forma geral e, posteriormente, tornar possível identificá-los na produção dos quatro pianistas.

Para isso, foi necessário buscar contribuições no teórico das culturas, protagonista da intelectualidade brasileira no início do século XX, Mário de Andrade. Ele “foi a figura central da vida intelectual do país. Nenhum escritor, nunca mais, teve como ele tanta importância como artista, como formulador de uma interpretação do Brasil e como animador cultural” (JARDIM, 2015, p. 12 apud SENA, p. 3). Em sua “Missão de pesquisas folclóricas”, buscou mostrar essas interpretações culturais do Brasil através do trabalho de campo e da pesquisa etnográfica, trazendo uma enorme contribuição com suas descobertas. Além de viagens para o nordeste e Minas Gerais, o teórico também mergulhou no universo cultural do interior paulista.

Mário de Andrade afirma que, no Brasil República, a música ainda tinha um caráter internacionalista, porém, nesse momento, os compositores apresentavam qualidades técnicas que apontavam para a emancipação da cultura brasileira. O Brasil se encontrava em um contexto social de busca por uma identidade da pátria, de unificação e um simulacro de

independência, também econômica, com o surto do café²² (ANDRADE, 1991, p. 279). Para Mário de Andrade, é na república que “a música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça” (*Ibidem*, p. 300). Percebe-se o paralelo que acompanha a procura pela identidade da pátria com a busca pela identidade musical brasileira. Décadas depois, é possível constatar que a música popular se tornou, de fato, um produto brasileiro de prestígio internacional e característico de nosso país.

Assim como Mário de Andrade, Tinhorão entende que, no período colonial, o Brasil ainda carecia de uma identidade nacional. O autor traça um paralelo entre o surgimento do povo brasileiro e da música brasileira (2013, p. 10-11). Mas como se deu o processo de construção da cultura brasileira? Para Tinhorão, nesse momento, não havia ainda uma identidade propriamente brasileira formada, mas sim os indígenas, os africanos e seus descendentes escravizados e os brancos livres, separadamente. Darcy Ribeiro também afirma essa trilogia e entende que a falta de identidade é resultado justamente da mestiçagem:

O filho da índia gerado por um estranho, branco ou preto, se perguntará quem era, se já não era índio, nem tampouco branco ou preto [...]. O filho do negro escravo nascido na terra racialmente puro ou mestiçado, sabia-se não africano como os negros que via chegando, nem índio e seus mestiços. [...] O brasilíndio, como o afro-brasileiro, existia numa terra de ninguém, etnicamente falando, e é a partir dessa carência essencial, para livrar-se da ninguentude de não-índios, não-europeus e não-negros, que se veem forçados a criar sua própria identidade: a brasileira (DARCY RIBEIRO, 1995 apud SILVA, 2013, p.1)

O texto de Darcy Ribeiro é categórico em demonstrar que a resultante da intersecção desses povos é o ponto inicial de formação da cultura popular brasileira. Há de se questionar a ideia de que uma prática cultural possa ser isolada ou surgir isoladamente sem se considerar os intercâmbios culturais que ocorrem e resultam em sua formação (MUKUNA, 1992, p. 119).

Uma das manifestações que demonstra o intercambio entre essas três etnias é o Bumba-meu-boi. Kazadi wa Mukuna (1992) realiza uma análise sobre estilo e etnicidade nesta manifestação e destaca elementos estilísticos resultantes da interação entre os três grupos raciais contidos no enredo da manifestação. Segundo esse autor, o Bumba-meu-boi é a resposta de uma camada social oprimida e violentada para criticar, desafiar e denunciar as regras impostas pela

²² O surto do café ocorreu após a implantação da economia cafeeira, predominantemente na região do Estado de São Paulo, que gerou acúmulo de capitais e investimentos estrangeiros, intensificando um processo de industrialização e urbanização nessa região.

classe dominante, tendo seu enredo completamente vinculado à situação do Brasil colonial (1992, p. 124).

A formação da identidade brasileira, portanto, esteve submissa a uma lógica colonial que permeia o imaginário do povo brasileiro ainda nos dias atuais. Esta lógica reflete um processo histórico marcado por diversos conflitos sociais e de relações de poder, de hegemonia e dominação.

Essa trama brasileira também foi contada através de um concerto realizado pelo Grupo Pau Brasil, do qual faz parte Nelson Ayres, pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) e pela cantora Mônica Salmaso. O Concerto Antropofágico foi composto para contar sonoramente a história do Brasil, desde antes de seu descobrimento e as misturas que resultaram do encontro de três etnias. Rodolfo Stroeter, contrabaixista do Pau Brasil, reconhece que a ideia era criar algo “em torno de um elemento comum. Esse elemento não poderia deixar de ser o Brasil.”²³

O concerto é dividido em três movimentos, dentre os quais, o terceiro foi denominado “Mistura das três raças”. Este expressivo trabalho de música brasileira indica que foi intencional desses músicos incorporarem elementos europeus, indígenas e africanos em sua música e exaltá-los como elementos formadores da identidade brasileira.

Mário de Andrade acrescentou mais algumas fontes que influenciam essa música:

a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta; [...] a espanhola, sobretudo a hispano-americana do Atlântico (Cuba e Montevideo, habanera e tango) [...]. A europeia também, não só e principalmente pelas danças (valsa polca mazurca scottish) como na formação da modinha. [...] as americanas do jazz e do tango argentino (ANDRADE, 2020, p. 75).

Deve-se considerar a extensão continental do país para compreender a diversidade de manifestações e que cada região se apropria dessas contribuições em maior ou menor grau.

Mário de Andrade foi, então, o idealizador de um grande projeto de construção da identidade nacional, pautado na produção popular, entendendo que a “arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (2020).

²³ A descrição completa do Concerto está disponível em: <<http://grupopaubrasil.com/concerto-antropofagico/>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

O critério de música brasileira para a atualidade deve de existir em relação a atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular. (ANDRADE, 2020, p. 66-67)

O critério para a atribuição do que é música brasileira, para o autor, estaria contido em aspectos sociais. Em consonância com a produção intelectual de sua época, quando se buscavam “essências” e “raízes” para explicar a sociedade brasileira e o estabelecimento de uma identidade nacional, Mário de Andrade buscava na produção popular encontrar a verdadeira “essência” brasileira. Atualmente, sabe-se que esse debate está diluído e as concepções essencialistas são questionadas nas ciências sociais. Há que se considerar, portanto, que as identidades na verdade são compostas de muitas heterogeneidades e são construídas pela alteridade, via um processo de reconhecimento do outro.

Nesse sentido, Hall aborda as identidades culturais e suas crises debatendo a ideia da identidade fixada. Ele questiona se essa “crise da identidade” não é resultado da mudança da sociedade pós moderna, que é também “pós” relativamente a qualquer posição essencialista ou fixa de identidade – algo que desde o Iluminismo, se supõe definir o próprio núcleo ou essência de nosso ser e fundamentar nossa existência como sujeitos humanos” (HALL, 2009, p. 10).

Além disso, para se pensar alguns traços socioculturais do Brasil e de São Paulo, é necessário considerar o fenômeno da globalização e seus impactos sobre as sociedades pós-modernas, que são marcadas, segundo Hall, pela descontinuidade, pelo movimento, pela transformação constante e pela fragmentação. Elas “não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados” (*Ibidem*, p. 17).

Hall propõe então uma desconstrução da cultura nacional a partir da dicotomia identidade x diferença. Pensar as culturas nacionais não a partir da ideia de unificação, mas do reconhecimento das diferenças, da alteridade (*Ibidem*, p. 62). Principalmente em sociedades marcadas pela diversidade de culturas, conquistadas por meio da violência, pela composição de diferentes classes sociais, grupos étnicos e de gênero, e pela dominação hegemônica e um contexto passado de colonização, como é o caso do Brasil.

Já que “não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza” (ANDRADE, 1991, p. 337), a cultura paulista está fundada sobre os alicerces históricos que fundamentam as práticas dessa população. Há de se considerar, portanto, o processo de modernização pelo qual passou a cidade de São Paulo e os reflexos disso no interior.

Canclini, identifica diversas contradições nos países da América Latina, advindas do processo de modernização e pós-modernização. Segundo ele, há uma mistura do tradicional e do moderno nessas sociedades. Suas reflexões giram em torno do seguinte questionamento: como pensar a pós-modernidade na América Latina sendo que, os processos de modernização ainda não foram alcançados? (2019, p. 24)

Canclini descreve o processo de modernização pelas seguintes etapas:

No final do século XIX e início do XX, impulsionadas pela oligarquia progressista, pela alfabetização e pelos intelectuais europeizados; entre os anos 20 e 30 deste século (XX), pela expansão do capitalismo e ascensão democratizadora dos setores médios e liberais, pela contribuição de migrantes e pela difusão em massa da escola, pela imprensa e pelo rádio; desde os anos 40, pela industrialização, pelo crescimento urbano, pelo maior acesso à educação média e superior, pelas novas indústrias culturais. (Canclini, 2019, p. 67)

As sociedades latino-americanas, dentre as quais se inclui o Brasil, não acompanharam o processo de modernização como as europeias, quando houve a modernização na literatura, nas artes, acompanhada de uma taxa alta de alfabetização. Formava-se público então para essas atividades. Diferente do que aconteceu na América Latina, quando houve modernização, mas não houve público que consumisse esses bens artísticos e literários, já que não houve a modernização socioeconômica paralela. Dessa forma, a democratização e acesso aos bens artísticos e literários acontecia para uma minoria que tinha acesso à alfabetização (*Ibidem*, p. 68).

Canclini reconhece que é necessário interseccionar o tradicional e o moderno nessas sociedades e propõe o conceito de hibridismo como uma ferramenta para se compreender os fenômenos que ocorrem nas sociedades modernas. Ele define hibridismo como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (*Ibidem*, p. XIX). Posteriormente, o termo “hibridismo” foi discutido por vários autores por ser polêmico, sendo atualmente mais adequado tratar-se da interculturalidade.

Moraes (2000, p. 1), ao tratar da música popular em São Paulo, reconhece “desde o início do século, um cenário musical bastante fragmentado e de múltiplas características, acompanhando o ritmo geral de suas transformações sociais e culturais.” Esse fenômeno aponta também para um cosmopolitismo musical na cidade.

O poema de Mário de Andrade, *Lira Paulistana*, citado na epígrafe deste subcapítulo, retrata o carinho do intelectual pela cidade de São Paulo. Em alguns de seus poemas, é possível notar que ele exalta a cidade e destaca situações de sua vida que se passaram no local. Em

outros, critica a sociedade e a elite paulistana, em um período de modernização, industrialização, crescimento populacional e concentração de riqueza, processo que continua ainda em andamento até os dias atuais. São esses os dilemas sociais e as contradições advindas de um processo de modernização que está pautado em uma dicotomia antigo x moderno, que permeiam a sociedade paulistana e que refletem na sua produção musical.

Essa noção de modernização e industrialização também foi notada, anos depois, por artistas. Um exemplo é o espetáculo *São Paulo-Brasil*, primeiro espetáculo de música instrumental produzido pelo pianista estudado nesta pesquisa, Cesar Camargo Mariano, o qual conta sobre a cidade de São Paulo.

“Criei, então, uma *sulte* ou uma *crônica* sobre uma grande cidade, falando de seus problemas, seus defeitos e qualidades, sua beleza e sua rigidez, a migração, os operários...e todos os elementos do grupo se dedicaram ao máximo, contribuindo com sua vivência como metropolitanos, migrantes, interioranos e amantes da cidade, além de suas belíssimas composições e parcerias. (MARIANO, 2011, p. 272)

Um disco foi gravado posteriormente, derivado do espetáculo, com todas as músicas, o qual se tornou um dos trabalhos considerados mais importantes da carreira de Cesar Camargo Mariano. Outro exemplo que vale citar é o álbum *Metrópolis Tropical*, gravado pelo Grupo Pau Brasil, que apresenta uma proposta de retratar a cidade de São Paulo, seus ruídos e suas histórias. Essas produções contam a história da capital paulista sonora e artisticamente.

Essas percepções colocam em evidência o caráter cosmopolita de São Paulo, uma cidade de fluxos, de intenso movimento, que transcende fronteiras geográficas, um ponto de imensas trocas culturais já que é uma cidade que acolhe pessoas de variados locais e também uma cidade de grandes contradições. Todo esse contexto é capaz de fornecer evidências de um caráter musical também cosmopolita.

Existe uma linha do tempo histórica que nos permite localizar os acontecimentos no tempo. As reflexões de Mário de Andrade são anteriores ao recorte a que esta pesquisa se propõe estudar. No entanto, são muito esclarecedoras sobre o percurso do piano popular no Brasil. A geração de pianistas correspondente à época dos escritos deste intelectual, é uma geração marcada pela prática da música ligada às danças de salão europeias, os chamados “pianeiros”. Nessa geração, percebe-se a influência europeia na música, mas que já apresenta um caráter nacional, pois é pautada na produção popular.

Alguns anos depois, na década de 1920, nasceu uma nova geração que se configurou como pianistas cantores, da qual fazem parte Johnny Alf, Dick Farney e Tom Jobim. Avançando alguns anos na linha do tempo, encontra-se a terceira geração de pianistas, à qual

pertencem os músicos deste estudo. É praticamente consenso entre pesquisadores da música instrumental brasileira dessa geração, que ela apresenta uma forte relação com o jazz norte-americano. Esta afinidade se dá, basicamente, em termos musicais expressos pela harmonia empregada, pela presença da improvisação como fator fundamental e por seu modelo equivalente e pela forma musical semelhante. Estando esta produção musical inserida no contexto maior do que se chama música popular brasileira, mas fechando o recorte sobre esta prática (MPIB), entendemos que ela é feita a partir de um processo antropofágico, que incorpora elementos estrangeiros no seu próprio fazer. Levando-se tudo isso em consideração, “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa” (ANDRADE, 2020, p. 75). No caso da música instrumental brasileira, Acácio Piedade cunha um termo que expressa a mesma ideia de deformação e adaptação do que é estrangeiro. Para ele, o que ocorre nesta prática musical é uma “fricção de musicalidades” brasileiras e jazzísticas, o que não impede considerar esta música como verdadeiramente brasileira, pois apesar de beber de fontes estrangeiras, ela impõe seus elementos e os divulga também para o exterior.

A somatória de elementos identitários do povo brasileiro, dos acontecimentos históricos, do contexto de industrialização e desenvolvimento urbano, contribuiu para a construção de uma multiplicidade de sonoridades dentre as quais se inserem os quatro pianistas paulistas da geração de 1940. Para melhor compreendê-la, será apresentado no subcapítulo seguinte, o que alguns autores entendem sobre os termos sonoridade, musicalidade e sotaque.

4.2 DEFININDO SONORIDADE, MUSICALIDADE E SOTAQUE

Para aprofundarmos a compreensão sobre as minúcias musicais do piano popular paulista da terceira geração, objetivo principal deste trabalho, é necessário maior esclarecimento sobre os termos sonoridade, musicalidade e sotaque e seus significados. Esses termos são comumente encontrados na literatura sobre música e alguns autores atribuem definições importantes a eles. George Pessoa (2016, p. 48), ao pensar uma definição para sonoridade, entende que esta seja resultado de vários fatores: de ordem musical, física (meios de propagação do som e timbre) e da esfera de ação do homem. Este último fator é de extrema importância para entendimento de sonoridade, porque permite pensar que a ação humana está ligada à personalidade sonora, algo que está além da escrita e da partitura. É uma espécie de

identidade, “marca registrada”, que pode ser percebida tanto na individualidade²⁴ quanto na coletividade.

Joachim Berendt coloca um exemplo relacionado ao jazz:

A sonoridade do jazz, para citar, grosso modo, alguns exemplos, é o lento expressivo vibrato do sax-soprano de Sidney Bechet, o som volumoso e erótico do sax-tenor de Coleman Hawkins, a entonação áspera da corneta de King Oliver, os jungle-sounds de Bubber Miley, a classe e a clareza da clarineta de Benny Goodman, a metálica frieza de Buddy DeFranco, a tristeza e o intimismo, do toque de Miles Davis, o triunfo de Louis Armstrong, a sonoridade lírica de Lester Young, a irradiação agressiva e direta de Roy Elridge, ou o brilho claro de Dizzy Gillespie. (JOACHIM BERENDT 1975 apud PESSOA, 2016, p. 48 – grifo da autora)

Para este autor, portanto, a sonoridade se relaciona com aspectos interpretativos aos quais ele se refere através de termos subjetivos e não musicais, tais como “som volumoso e erótico”, “entonação áspera”, “classe e clareza”, “metálica frieza”, “tristeza e intimismo”, “triunfo”, “irradiação agressiva” e “brilho claro”. Apesar de estas palavras geralmente não se referirem a significados musicais, a escolha delas é bastante esclarecedora sobre o conceito de sonoridade. A partir dessas descrições, percebe-se que a sonoridade é resultado de uma somatória de elementos de ordem física e interpretativa, o que sugere que o mesmo instrumento tocado por pessoas diferentes pode resultar em sonoridades também completamente diferentes.

Felipe Trotta (2008, p. 3-4) entende sonoridade como “uma combinação de instrumentos [e vozes] que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, transforma-se em elemento identificador”. O autor sugere uma ferramenta de análise de sonoridade e gêneros musicais e define alguns elementos importantes que constituem a sonoridade. Dentre estes elementos, ele destaca a importância da instrumentação também na definição de sonoridade e cita exemplos como: se vemos a formação baixo, bateria e guitarra, logo pensamos no rock. Se vemos sanfona, triangulo e zabumba, logo imaginamos que será tocado um forró. De um quarteto de cordas, não se espera que toque um *reggae* ou frevo ou blues (2008, p. 3). Porém, ao mesmo tempo, ele entende que o estudo da sonoridade é instável:

²⁴ Na linguística, utiliza-se o termo “idioleto” para se referir ao modo peculiar de pronúncia de um indivíduo.

Por um lado, é possível afirmar que timbre, textura, combinação instrumental e modos de execução e arranjo compõem uma poderosa ferramenta de análise dos gêneros musicais, através da qual torna-se possível identificar classificações, estabelecer territórios de gostos e usos sociais da música popular disponibilizada para consumo. No entanto, por outro, essa mesma ferramenta evidencia as contradições dessas classificações, as disputas simbólicas, as zonas de sombras e territórios indefinidos, que também caracterizam a circulação de músicas pela sociedade. (TROTТА, 2008, p. 11)

Ou seja, elementos como timbre, textura, formação instrumental e modos de execução e arranjo, que formam os aspectos musicais, são indispensáveis, porém não atendem a uma análise de forma completa. Por isso, a importância de um estudo que aborde também elementos extramusicais. Por essas razões, ele atribui a instabilidade como uma característica da análise de sonoridades.

As sonoridades, assim como os próprios gêneros, estão o tempo todo sendo desafiadas pela criatividade dos músicos, produtores, compositores, arranjadores e de todos aqueles envolvidos com o fazer musical, que continuamente colocam em xeque as fronteiras e desafiam a definição de músicas neste ou naquele gênero musical. (TROTТА, 2008, p. 11)

Essas considerações nos impõem a necessidade de cautela para evitar taxações ou definições estanques. É necessário considerar a fluidez musical que é factível. Cultura e música não são elementos estáticos. A instabilidade, portanto, é um fator consideravelmente relevante da análise.

Giovanni Cirino apresenta uma ideia de sonoridade que engloba mais aspectos, abrangendo também uma relação que se encontra no pensar e no fazer musical. Ele entende então que, para definir uma sonoridade, é necessário:

[...] observar quais instrumentos são utilizados, qual a formação do grupo, de que maneira os instrumentos são arranjados na música, qual o tipo de composição, o andamento, as intenções no tocar como dicção, articulação, expressão e dinâmica. Esses elementos representam amplas habilidades de performance, como por exemplo, relações entre, espaço, contexto e entre o instrumento e o corpo do músico. Essas relações tornam evidentes características das performances relacionadas à expressão, à emoção e ao estilo. É preciso portanto, investigar a maneira que os músicos articulam o conteúdo musical no momento da resolução dos problemas da composição ou execução (CIRINO, 2005, p. 94-95)

Sonoridade, portanto, é um elemento identificador. Essa identificação pode ocorrer no nível pessoal, de grupo ou de gênero musical, ou seja, ela pode se referir de um campo micro até o macro. De alguma maneira, ela evoca no ouvinte ou no *performer* um sentimento de pertença que pode estar relacionado à afetividade.

Já Acácio Piedade, ao tratar desse assunto, levanta um termo diferente, porém profundamente relacionado à sonoridade: a musicalidade. O autor entende musicalidade como um tipo de memória musical-cultural compartilhada pelos nativos. Para Piedade, musicalidade é “um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas.” (PIEADADE, 2005, p. 1066). Em outro artigo publicado, o autor reitera:

Entendo musicalidade não como capacidade ou aptidão para a música, mas como uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. (PIEADADE, 2013, p. 3)

Portanto, para ele, esse elemento possibilita a comunicação, seja na composição, na *performance* ou na audição musical, pois carrega um pacote de significações associadas. A partir das revisões conceituais, define-se que a sonoridade diz respeito a um elemento identificador, enquanto a musicalidade se refere a um elemento comunicador.

Traçando-se um paralelo com a linguagem falada, surge um novo termo ao qual entendo ser possível aplicar ao contexto musical: sotaque. Para isso, trago duas definições da palavra que podem ajudar a esclarecer sua aplicação: “pronúncia própria de cada indivíduo, região ou nação” (Dicionário Online de Português); “Modo de articular os sons, palavras ou frases, peculiar de uma pessoa, de uma região etc” (Michaelis). Uma reflexão sobre essas duas definições da palavra sotaque, relacionada à linguagem, nos aponta um caráter cultural do fenômeno. Retomando o assunto dos processos de construção das culturas, percebe-se que o sotaque se torna também um elemento identificador, já que apenas através do sentido da escuta humana é possível inferir a distinção de um grupo ou outro. Nossa percepção auditiva é capaz de apontar, no campo da linguagem, por exemplo, se a língua portuguesa que se escuta é característica do Rio Grande do Sul ou do Nordeste.

Entendo que seja possível aguçar a mesma percepção auditiva com relação à música, através da identificação de diferentes sotaques musicais. Sendo assim, destaco alguns autores que já se utilizaram do termo aplicado ao contexto musical para entender o que dizem sobre o assunto.

Pessoa trata do termo sotaque utilizando-o em um contexto improvisatório. O autor destaca que “o uso de algumas escalas musicais, acordes, progressões harmônicas, instrumentos, apenas para citar alguns parâmetros, são comuns em diferentes contextos, como o Jazz e a música instrumental brasileira” (2016, p. 51), mas o que diferencia uma prática de

outra é justamente o que ele chama de sonoridade e sotaque brasileiro. Sendo assim, as diferenças que compõem o sotaque são expressas pela forma de execução dos instrumentistas que estão relacionadas à articulação. Dessa forma, pode-se manter a mesma formação instrumental, o uso das mesmas escalas e acordes e, mesmo assim, resultar completamente diferente. Entende-se que a diferença mais perceptível entre essas duas práticas se manifesta através de aspectos rítmicos e de articulação.

Mukuna (1992) define sotaque através das diferenças estilísticas que ocorrem nas manifestações do bumba-meu-boi, do boi de orquestra e boi de zabumba. Como diferenças estilísticas, o autor destaca elementos da instrumentação, das vestimentas e fantasias e das coreografias. Segundo sua proposição, é possível destacar como formadores do sotaque, elementos intramusicais, como os padrões, melodias, harmonias, ritmos e elementos extramusicais, tais como a organologia, arranjo, formação, vestimentas, fantasias, dentre outros. A junção de todos esses elementos resulta em sotaques.

Ao caminhar pelo uso dos diferentes termos tratados neste subcapítulo, percebe-se que há uma relação de complementaridade em seu uso. Quando se trata de desvendar os detalhes musicais da execução pianística dos quatro músicos analisados, apoio-me nessa relação, entendendo que uma compreensão sobre a sonoridade, a musicalidade e o sotaque podem nos fornecer informações importantes para o resultado final almejado.

4.3 GÊNEROS MÚSICAIS UTILIZADOS PELOS PIANISTAS PESQUISADOS

Como já mencionado, o Brasil é um país de extensão continental e, por isso, abriga uma diversidade de manifestações culturais que são refletidas também na música popular brasileira. Por isso, para uma compreensão mais profunda dos paradigmas dos pianistas paulistas da terceira geração, é importante conhecer alguns gêneros recorrentes em suas *performances*. A linguagem e as características de cada gênero são elementos com os quais os músicos se preocupam durante uma *performance*. Isso significa, por exemplo, que quando se toca um baião, não se espera ouvir um timbre de guitarra elétrica com distorção, pois não faz parte da linguagem característica. São esses elementos que serão apresentados a seguir, referentes ao choro, samba, jazz, bossa nova, baião e frevo.

O fato de esses gêneros não serem necessariamente manifestações paulistas, mas estarem presentes nas performances dos pianistas estudados, se torna mais uma evidência do caráter cosmopolita e de fluxos intensos de São Paulo.

Neste subcapítulo, não se pretende esmiuçar conceitos ou adentrar em assuntos muito profundos, mas realizar uma breve exposição sobre cada gênero, destacando seus principais aspectos musicais e históricos para situar o leitor a respeito de cada um. Para uma compreensão mais completa, recomenda-se que se consulte autores que se dedicaram ao estudo de cada um.

4.3.1 Choro

Apesar de não haver concordância na literatura sobre a origem do termo “choro” e de não ser possível estabelecer uma data para o surgimento desta prática, é consenso que Joaquim Callado ficou cristalizado como figura de sua emergência (TINHORÃO, 2013; SOUSA, 2009). De acordo com Tinhorão, o choro surgiu no Rio de Janeiro, ainda não como gênero, mas como forma de se tocar a polca, se espalhou pelo Brasil e se tornou muito popular até a década de 1930 (TINHORÃO, 2013, p. 119). O autor destaca o surto do café como um acontecimento que foi responsável pela ascensão dos tocadores da baixa classe média do Rio de Janeiro, que estava passando pelo processo de modernização e urbanização a partir dos desenvolvimentos advindos desse crescimento comercial e industrial (*Ibidem*, p. 193-194). Tudo isso resultou em um processo de divisão de classes, dentre as quais se encontravam os funcionários públicos pertencentes a essa baixa classe média e que foram as figuras marcantes da prática do choro na época. Esses músicos possuíam uma profissão que garantia que pudessem exercer a prática musical, enquanto a classe mais pobre era composta por trabalhadores braçais negros, em um período que sucedeu a abolição da escravidão, sendo essa, portanto uma população marginalizada que dedicava todo o seu tempo para garantir o sustento, o que a impossibilitava de exercer habilidades musicais. Essa prática do choro continuou até o início do século XX, até que, por volta dos anos 1930, de acordo com vários autores, o samba surgiu como símbolo de elemento nacional.

Sousa considera que o choro tem como matrizes originárias a valsa e a polca, destacando também a importância desses gêneros dançantes para os bailes que comumente ocorriam nessa época (2009, p. 19). Ao tratar sobre as particularidades do choro com relação aos seus aspectos musicais, a autora destaca a forma principal como A-B-A-C-A, sendo que as partes geralmente são separadas por tonalidades diferentes. Segundo Sousa, o choro segue uma espécie de regra composicional: parte A na tônica, parte B na relativa menor ou no IV grau e a parte C na subdominante ou IV grau, tudo isso em se tratando de uma composição em tonalidade maior. Quando a tonalidade é menor, segue-se a regra: A na tônica, B na relativa maior e C no primeiro grau maior (RAMOS, 1999 apud SOUSA, 2009, p. 21). Destas relações é que surge a ludicidade

gerada pelos desafios de se acompanhar a música de ouvido, fato que expressa um caráter também oral desta prática. Outro fator que reforça a oralidade é a liberdade interpretativa, na qual o instrumentista fica livre para usar a criatividade e ornamentar a melodia, pois a escrita não é regra e não necessita ser seguida rigorosamente.

Com relação à melodia, a autora destaca o caráter rápido e virtuosístico, sendo comum o emprego de grupos de semicolcheias, a presença de arpejos dos acordes da harmonia e de cromatismos. Outro fator característico do choro são os contrapontos do baixo do violão de sete cordas, denominado baixaria.

FIGURA 1 - EXEMPLO RÍTMICO E MELÓDICO DO CHORO. TRECHO DE “DESCENDO A SERRA” – PIXINGUINHA E BENEDITO LACERDA.



FONTE: *Songbook de Choro vol. 2.*

Na improvisação tradicional do choro, Almir Cortes (2012, p. 37) coloca a ocorrência de contracantos executados pelo violão de sete cordas, as ornamentações, as articulações e as variações da melodia. Porém, o autor destaca que em formas mais modernizadas do choro, é comum que ocorra um tipo de improvisação característica do jazz na qual um *chorus* é dedicado à criação de uma nova melodia sobre a harmonia.

4.3.2 Samba

Este subcapítulo tratará do samba carioca surgido no Rio de Janeiro como produto inspirado no samba de roda baiano (MOURA, 1995). Sandroni (2001) realizou um estudo sobre as transformações ocorridas no samba desde o início do século XX até próximo à década de 1930, quando essa música se tornou reconhecida pelo público como gênero urbano e brasileiro. O autor defende que o samba do início do século – que teve como gravação emblemática conhecida como o marco inicial do gênero a música “Pelo Telefone”, de Donga – sofreu diversas mutações em sua estrutura rítmica até se consolidar como gênero urbano na década de

Kazadi wa Mukuna também destaca a contribuição musical de origem africana na música brasileira. Para o autor, os padrões rítmicos característicos do samba são elementos musicais detectados que podem ter origem Bantu, que são a presença dos *time-line patterns*²⁵ de 4 pulsos e de 16 pulsos (1978, p. 23). Mukuna propõe um ciclo rítmico e afirma ser um tipo de padrão do tamborim, instrumento que desempenha uma função condutora no samba.

FIGURA 3 - PADRÃO DO TAMBORIM.



FONTE: Sandroni, 2001, p. 27.

FIGURA 4 - VARIAÇÃO DO PADRÃO DO TAMBORIM.



FONTE: (*Ibidem*, p. 33)

Corrêa e Pitre-Vásquez (2014) destacam a existência de elementos naturais na música, que fazem parte dos fenômenos físicos que geram os sons e se manifestam de maneira arbitrária e os elementos culturalmente organizados, os quais não se constituem como tão arbitrários assim, dentre os quais se encontram as configurações rítmicas. A partir dessa consideração, os autores afirmam que os ritmos ligados à tradição brasileira, na qual se encontra o samba, são formados por um conjunto de 16 pulsações elementares, em conformidade, portanto, com os padrões destacados por Mukuna.

²⁵ Termo cunhado por Nketia (1963) referente a um sistema de análise de padrões rítmicos de origem africana e utilizado, posteriormente, por diversos pesquisadores.

A pergunta que surge, objeto deste trabalho, é: de onde vêm e como esses padrões rítmicos são formados? Eles são criações arbitrárias ou possuem alguma orientação natural? Em uma escala ou qualquer padrão rítmico resultante de processos aleatórios ou é possível encontrar fatores determinantes em sua constituição? Normalmente presume-se que a origem de um gênero musical principalmente quando se trata de manifestações populares, é constituída por processos arbitrários. Em algum momento foi “inventado” por alguém, cuja autoria não pode ser identificada e aceita pela comunidade onde surgiu passando a ser transmitido para as gerações subsequentes. O padrão rítmico estabelecido é, portanto, uma das combinações possíveis resultantes de várias probabilidades permitidas por uma estrutura de matriz. No caso da configuração do ritmo, a matriz é composta das quantidades de tempos pulsados, de pulsações intrínsecas a esse pulso e dos valores de duração envolvidos. Ainda assim, propomos como tese que dentro desta aparente arbitrariedade da gênese das configurações rítmicas, há elementos invariáveis, isto é, elementos comuns às várias manifestações musicais. Estes elementos são indicadores de que essas criações não são tão aleatórias como se poderia assumir à primeira vista, mas que eles resultam de um processo orientado. Esta orientação é funcional e busca a afirmação dos valores de identidade da comunidade sociocultural em que ocorrem (CORRÊA; PITRE-VÁSQUEZ, 2014, p. 43-44).

Tinhorão, analisando o samba de uma perspectiva mais social, entende que “os gêneros de música urbana reconhecidos como mais autenticamente cariocas – a marcha e o samba – surgiram da necessidade de um ritmo para a desordem do carnaval” (TINHORÃO, 2013, p. 139). O mesmo autor explica que, na década de 1930, com o governo Getúlio Vargas, a música passou a assumir um papel de produto e propaganda e então o samba se tornou o “primeiro gênero de música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro: o samba batucado, herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital” (1998, p. 290), sendo essas contribuições musicais advindas das classes baixas da sociedade.

4.3.3 Jazz

A partir da colaboração de Hobsbawn (2004) e Ted Gioia (1997), discorro sobre alguns aspectos fundamentais do jazz. O primeiro autor nos conta a história social do jazz para ampliar o entendimento da manifestação musical. Hobsbawn, ao começar a traçar a origem do jazz, coloca que “não há grandes discussões entre os experts a respeito da origem africana dos componentes do jazz” (2004, p. 51), assim como se percebe no caso do samba. Ted Gioia (1997) é um desses autores que confirmam as matrizes musicais africanas na origem do jazz. O autor descreve uma espécie de ritual, com tambores, canto e dança dos negros, contexto que, a priori, remeteria ao continente africano, em um cenário de New Orleans no século XIX, cenas que aconteciam em um espaço aberto chamado Congo Square, hoje conhecido como Louis Armstrong Park (p. 3-4). Esses rituais africanos estiveram vivos na memória coletiva e oral nas comunidades negras das cidades e “essas memórias moldaram, por sua vez, a imagem dos

artistas de jazz, a noção do que significava ser um músico afro-americano.” (*Ibidem*, p. 5). Gioia propõe o termo “sincretismo” para descrever a origem do jazz, ou seja, “a junção de elementos culturais que já existiam anteriormente separados” (p. 5-6). Dentre esses elementos, destacam-se as influências francesa, no território de New Orleans, a europeia e a da rota do Caribe, onde havia grande trânsito de escravos e de pessoas. O resultado desses encontros é “uma mistura exótica de elementos europeus, caribenhos, africanos e americanos” (*Ibidem*, p. 8), ponto reforçado pelo uso do termo *melting pot*, colocado pelo autor, que quer dizer “caldeirão cultural”.

Depois de traçados os elementos originários da prática musical, basicamente, Hobsbawn divide o jazz em quatro fases: 1) de 1900 a 1917, a fase pré-histórica, ou do *ragtime*, na qual se destaca o piano como instrumento solo; 2) de 1917 a 1929, a fase antiga, ou *jazz*, na qual se tornou característico o uso das clarinetas e das cornetas que precederam o trompete; 3) de 1929 a 1940, o período médio, ou a era *swing*, onde a música passou a assumir um caráter dançante e a ser executada por instrumentos de sopro, dentre os quais se destaca o saxofone, que se tornou o mais emblemático do período; 4) a partir de 1941, a fase moderna, do *bop* ou do *cool*, em que o autor destaca o uso dos instrumentos que compõem a seção rítmica, que são o piano, a bateria e o contrabaixo, os mesmos instrumentos que compõem os trios estudados neste trabalho.

Partindo para a descrição de aspectos musicais do *jazz*, é importante mencionar o *blues*, já que Hobsbawn considera que este “não é todo o *jazz*, mas é o seu núcleo” (2004, p. 105). Basicamente, o autor coloca que, para se tocar *jazz* de maneira efetiva, há que se saber tocar *blues*, o que torna ambas as práticas indissociáveis. Sobre o *blues*, dentre outros aspectos colocados pelo autor, destacam-se o caráter antifônico e a presença herdada da tradição africana de “canto e resposta” (*Ibidem*, p. 107). Esse acontecimento sugere o desenvolvimento de uma percepção musical aguçada e transmitida oralmente, um fato que pode ter gerado processos de interação entre músicos e a própria improvisação característica do *jazz*.

Outro ponto fundamental é o uso recorrente da escala *blues*, muito utilizada na improvisação por diversos músicos e incorporada na prática brasileira também, uso que será visto adiante nas análises das performances dos pianistas aqui estudados. Para Hobsbawn, essa escala é “uma adaptação das escalas europeias às africanas” e é caracterizada pelo uso das *blue notes* e das terças e sétimas rebaixadas (*Idem*).

FIGURA 5 - TRECHO DE *ORNITHOLOGY* – CHARLIE PARKER E BENNY HARRIS. EXEMPLO RÍTMICO E MELÓDICO DO *JAZZ BEBOP*.

FONTE: Charlie Parker *Omnibook*.

O exemplo acima demonstra a incidência de colcheias como figuras rítmicas predominantes. Cabe mencionar que há elementos tradicionais da *performance* do jazz que não estão contidos na escrita da partitura, como é o caso dos acentos na primeira e terceira colcheias e da subdivisão rítmica implícita na mentalidade do *performer*. Quando se lê um grupo de quatro semicolcheias, geralmente se executa algo próximo de uma sucessão de uma colcheia pontuada e outra semicolcheia, o que remete a uma subdivisão ternária e não binária das figuras.

Hobsbawn coloca que a criação é um dos pilares estruturais do jazz. Sendo assim, uma obra de jazz está sempre inacabada, por mais que as gravações em discos permitam registrar interpretações emblemáticas, elas sempre estarão abertas para modificações. Além disso, o seu caráter é o da criação coletiva, é o fruir música em conjunto (*Ibidem*, p. 149). Este ponto será discutido novamente no subcapítulo que trata sobre arranjo e improvisação.

4.3.4 Bossa Nova

Segundo Tinhorão, a Bossa Nova surgiu no final da década de 1950 em um contexto pós Segunda Guerra Mundial, marcado por grande separação social na cidade do Rio de Janeiro, com os pobres morando nos morros e na zona norte e os ricos na zona sul (2013, p. 263-264). A música resultante desse contexto é marcada pela influência estrangeira que se mostra através da

multiplicação das síncopas, acompanhada de uma descontinuidade entre o acento rítmico da melodia e do acompanhamento. A essa espécie de birritmia originada pelo desencontro dos acentos se daria o expressivo apelido de violão gago, e sobre esse esquema repousaria, basicamente, o acompanhamento dos sambas de bossa nova (TINHORÃO, 2013, p. 264-265).

A improvisação é um elemento que se torna primordial para esta prática, influenciada pelo jazz, que se manifestava nas chamadas “*samba sessions*: a execução de sambas em estilo jazzístico sem hora para começar ou acabar e com a liberdade de improvisação” (TINHORÃO, 2013, p. 267). Sobre esse tipo de hibridação musical, Edwin Pitre-Vásquez (2020)²⁶ coloca uma reflexão interessante relacionada à Bossa Nova. Para o pesquisador, esta música é resultado da soma das fórmulas de compasso do samba e do jazz. Visualmente, o autor propõe a seguinte equação:

FIGURA 6 - FÓRMULA DA BOSSA NOVA.

$$2/4 + 4/4 = \text{Bossa Nova}$$

FONTE: PITRE-VÁSQUEZ (2020) – entrevista.

Pitre-Vásquez levanta a possibilidade de se pensar o resultado sonoro da Bossa Nova como algo que engloba uma base advinda do samba em 2/4 associada ao jazz em 4/4. Dessa interação, surge uma nova maneira de se tocar música no Brasil que abarca harmonias e melodias sofisticadas associadas aos *time-lines* do samba. Portanto, pode-se afirmar que jazz, samba e bossa nova, desde a década de 1940, são práticas intensamente relacionadas.

A figura abaixo demonstra um exemplo rítmico da Bossa Nova:

²⁶ Palestra no 3º FIP – Festival Internacional de Percussão de Curitiba, 2020. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=X9Dr1JfqNFk>>. Acesso em: 30/11/2020.

FIGURA 7 – TRANSCRIÇÃO RÍTMICA DE VOZ E VIOLÃO EM “BIM BOM” – JOÃO GILBERTO.

The image displays a musical score for the song "Bim Bom" by João Gilberto. It is presented in two systems. The first system shows the vocal line in a treble clef with a 2/4 time signature. The lyrics are "Bim Bom Bim Bim Bom Bom Bim Bom Bim". Below the vocal line is the guitar accompaniment, shown in a grand staff (treble and bass clefs). The second system begins with a measure number "4" and the instruction "para repetir o refrão". The vocal line has the lyrics "Bim Bom Bom Bom". The guitar accompaniment continues below it.

FONTE: FAOUR, 2006, p. 31.

Liliana Bollos entende que é na bossa nova que a música popular brasileira atinge sua maioridade, visto que é neste ponto que o Brasil começa a impor características próprias que passam a ser divulgadas no exterior (2010, p. 102). A autora também considera a bossa nova como o marco do retorno da crítica musical no Brasil (*Ibidem*, p. 106). Bollos enxerga as influências externas como um processo legítimo, que não impede que uma música seja autêntica, como é o caso da bossa nova. Para reforçar seu argumento, a autora cita que “então seria preciso lembrar que o samba tem influência africana e chegaríamos ao caos, sem encontrar nenhuma música autêntica. Por que dizer que um é autêntico e outro não?” (LOBO apud BOLLOS, 2010, p. 121).

Bollos entende que

Em certa medida, a Bossa Nova realmente sofreu influência do estilo Cool Jazz em vários aspectos, como por exemplo, pela redução de instrumentos acompanhantes, gerando uma diminuição do volume do arranjo, sobressaindo, assim, o arranjo musical e, por conseguinte, a voz condutora. O cantor passa a se exprimir sem força, sem vibrato, mais suavemente, exercitando na voz a possibilidade de um instrumento de sopro [...] (BOLLOS, 2010, p. 124)

Porém, ao mesmo tempo, a bossa nova também exerceu influência em músicos como Frank Sinatra e o francês Michel Legrand (*Ibidem*, p. 125).

É comum entre pesquisadores e músicos (TINHORÃO, 2013, p. 267; BOLLLOS, 2010, p. 116) a afirmação de que João Gilberto e Tom Jobim sejam considerados figuras pioneiras da Bossa Nova, tendo se tornado emblemática a *performance* do “violão gago” do primeiro músico. Há, porém, outros pesquisadores que consideram também Johnny Alf como o pai da Bossa Nova (GARCIA, 1999; CASTRO, 2001), pois já empregava indícios harmônicos e levadas características dessa música, o que corrobora o discurso de que o aspecto melodioso e lírico característico da segunda geração de pianistas atingiu seu auge justamente na Bossa Nova (ROSA, 2014).

4.3.5 Baião

“Nascido provavelmente de uma forma especial dos violeiros tocarem lundus na zona rural do Nordeste, o baião estruturou-se como música de uma dança que, no dizer do maestro Batista Siqueira, ‘evita a síncopa, começando a frase melódica depois da pequena pausa’ (TINHORÃO, 2013, p. 251). Apesar da dificuldade de estabelecer uma data exata, é consenso entre pesquisadores que o baião se transformou em gênero popular urbano em meados da década de 1940, tendo como figuras estilizadoras Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, porém este já estava presente nas manifestações culturais do Nordeste anteriormente (FERRETTI, 1988; VIEIRA, 2000; CASCUDO, 2001; TELES, 2007; TINHORÃO, 2013; GALVÃO, 2015). É caracterizado pela vitalidade rítmica e por apresentar uma instrumentação típica formada pela sanfona, pela zabumba e pelo triângulo (TINHORÃO, 2013, p. 53).

Galvão (2015) entende que a popularização do gênero ocorreu pela simplicidade musical contida na manifestação. Segundo o autor, a “levada” e a rítmica não complexa torna a música de fácil assimilação. Galvão ainda destaca, em conformidade com outros autores e músicos, que a figura característica do baião é a colcheia pontuada e a colcheia ligada ao segundo tempo do compasso:

FIGURA 8 - PADRÃO RÍTMICO DO BAIÃO.



FONTE: GALVÃO, 2015, p. 15

O mesmo autor comenta que o baião surgiu como um gênero de resistência à dominação cultural norte-americana e ao predomínio do samba como elemento nacional se

tornando uma música que corrobora com a ideia de formação de identidade nacional juntamente com ele (GALVÃO, 2015, p. 17).

Com relação aos aspectos musicais, de forma geral, Cortes destaca os seguintes elementos recorrentes e característicos do baião:

- 1) Utilização de modos mixolídio e dórico; 2) Começo das frases em anacruse ou sem o primeiro tempo (compasso acéfalo); 3) Arpejo em posição fundamental seguido da sétima menor do modo como ponto de apoio; 4) Ênfase dada à sétima e uso da sexta e quinta para dar continuidade à melodia; 5) Padrões em intervalos de terça ou sexta; 6) Uso de notas repetidas na elaboração melódica (CORTES, 2012, p.186)

4.3.6 Frevo

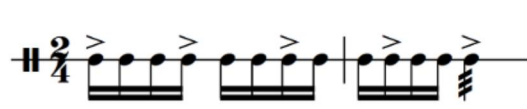
Parceiro do maxixe carioca no que diz respeito à sua criação pela mais baixa classe média urbana em Pernambuco, o frevo nasceu da interação entre música e dança sendo que não é possível distinguir “se o frevo, que é a música, trouxe o passo ou se o passo, que é a dança, trouxe o frevo” (OLIVEIRA, 1946, p. 158 apud TINHORÃO, 2013, p. 161). Caracteristicamente executado pelas bandas de rua, possui uma estreita relação com a capoeira, com as disputas e rimas (TINHORÃO, 2013, p. 161). Segundo Tinhorão, a palavra “frevo” começa a aparecer em 1938 com o sentido de “ferver” (*Ibidem*, p 168). Keila Linhares da Rocha Nunes (2021), pesquisadora e etnomusicóloga, por sua experiência tendo morado em várias capitais do Nordeste, conta em entrevista concedida à autora a história que é corrente no meio popular nordestino sobre o surgimento do termo “frevo”. Ela explica que a dança desse ritmo somada ao calor típico da região dava a sensação de ferver o corpo. Então o matuto do Nordeste dizia “eu frevo” no lugar de “eu fervo”. Da corruptela da pronúncia surgiram os termos “frever” ou “feuver”. A palavra “ferver” foi sofrendo essas pequenas alterações até que ficou cristalizada como uma dança típica do Nordeste, o frevo.

Sobre suas principais características musicais, o autor destaca a formação instrumental e “à base de fanfarra, a criação coletiva dos músicos brancos e mestiços e do povo recifense amante do passo” (*Ibidem*, p. 169). Sua construção musical se dá a partir de sugestões coreográficas (*Ibidem*, p. 164) e possui um caráter virtuosístico:

Os metais podiam enfim explodir em colcheias e semicolcheias nas introduções que desenhavam uma melodia marcada por síncopas, enquanto o ritmo, desprezando as medidas de tempo, produzia a gíngua visivelmente inspirada nas desarticulações do corpo dos dançarinos entregues à loucura do *passo* (TINHORÃO, 2013, p. 166-167).

Cortes realiza um levantamento de gravações emblemáticas do gênero e destaca seus principais aspectos musicais a fim de colaborar com a sistematização de elementos da linguagem do frevo de improvisação. O autor destaca a forma padrão do frevo, de modo geral, como AA-BB-A (CORTES, 2012, p. 45). Sobre os elementos rítmicos, Cortes aponta a levada em subdivisão de quatro semicolcheias, o andamento acelerado, o surdo semelhante ao samba com o acento deslocado do primeiro para o segundo tempo (*Ibidem*, p. 146-147) e as frequentes “antecipações com acento ao final das frases” (*Ibidem*, p. 148). Com relação aos elementos melódicos, o autor destaca que há uma herança europeia desses recursos que se expressam através de “elementos da cultura tonal, como o emprego de arpejos intercalados por passagens diatônicas ou cromáticas” (*Ibidem*, p. 150), o uso de notas repetidas e “notas do acorde utilizadas como ponto de apoio” (*Ibidem*, p. 154).

FIGURA 9 – LEVADA DE FREVO EXECUTADA NA CAIXA-CLARA.



FONTE: GALVÃO, 2015, p. 146

4.4 ARRANJO E IMPROVISAÇÃO

Arranjo e improvisação são protagonistas na música instrumental em geral. Sendo assim, surge a necessidade de uma explanação sobre estes conceitos, a fim de tornar possível a compreensão a respeito do papel que estas atividades exercem dentro dessa música.

Diversos pesquisadores e músicos afirmam que, na tradição ligada à música popular, o intérprete assume um lugar de co-criador. De acordo com Rafael Gonçalves, o intérprete imprime sua “individualidade, personalidade e visão musical sobre a peça executada durante sua *performance*” e as composições são utilizadas como veículos de criação musical. “É possível fazer um novo arranjo sobre uma velha canção, propor uma instrumentação e forma diferentes, um fraseado diferente na improvisação” (2017, p. 17). Hobsbawm, com o olhar voltado para o jazz, destaca que sua essência é a *performance* e a criação espontânea, ainda que haja elementos musicais estabelecidos na composição. Aqui se coloca uma conexão, entendendo que existem muitas semelhanças entre o jazz e a música instrumental brasileira em

termos formais – tema, improviso e tema –, improvisatórios – sendo este um dos aspectos centrais de ambas as práticas – e harmônicos. Portanto, essa “essência do jazz” torna-se também, de certa forma, a “essência da música popular brasileira instrumental”. Sendo assim, essa afirmação corrobora com a ideia de liberdade do intérprete expressa por Rafael Gonçalves.

A obra individual não é, para o músico ou o amante de Jazz, a real unidade da arte. Se há uma unidade natural do Jazz, ela é a execução - a noite ou ocasião em que uma música é tocada após a outra - rápida e devagar, formal e informal, o espectro total das emoções. A contínua criação é a essência dessa música, e o fato de que a sua maior parte é fugaz não preocupa o músico, na mesma medida que não importa para o bailarino. (HOBSEAWM, 2004, p. 149)

Gil também entende a co-criação do intérprete, tanto no jazz como na MPIB, passível de que o músico acrescente seu “comentário musical” em uma composição:

No jazz ou na música popular instrumental, um tema é recriado a cada execução, contribuindo desta forma para o enriquecimento da linguagem. A execução por meio da liberdade interpretativa ou mesmo criativa pode ser apontada como uma das ferramentas que torna possível reconhecer um solista, ou diferenciá-lo de outro improvisador, por conta da personalidade permitida na execução (GIL, 2016, p. 51).

Portanto, é comum e característico na música popular, sendo até mesmo um dos critérios pelo qual se avalia o músico, a liberdade do intérprete na execução, fato que o liga à tradição oral e permite uma desvinculação da escrita, diferentemente do que ocorre na prática da música erudita, em que o intérprete se fixa na partitura, ainda que a criação também esteja presente através de um tipo de improvisação implícita, mas que se expressa no caráter interpretativo, que é o que faz a execução ser diferente a cada vez que é tocada.

É nesse ponto, de liberdade de criação, que as atividades de improvisação e arranjo se tornam tão presentes. A seguir, serão apresentadas algumas contribuições de diversos autores sobre essas duas atividades.

George Pessoa (2016, p. 26) exalta a importância do espaço para improvisação nesse contexto da música brasileira, quase como obrigatório. Ele classifica a improvisação como uma herança formalizada deixada pelo Jazz, que foi incorporada na música brasileira e se tornou ponto fundamental desta prática. Observando-se *performances* em geral de música instrumental e os discursos de músicos relacionados a este universo, é possível verificar essa constatação.

A maioria das *performances* em MPIB adota a forma TEMA – IMPROVISOS – REEXPOSIÇÃO DO TEMA, sendo que outras seções, como introdução, interlúdio e *coda* podem ser acrescentadas. Segundo Gonçalves, o improviso é a criação de uma linha melódica

e/ou harmônica que se destaca em determinado trecho da música e, para que o músico consiga improvisar, é necessário que tenha desenvolvido o que o autor chama de uma base de conhecimento (*knowledge base*). Quando o intérprete consegue manipular de forma pouco previsível a sua base de conhecimento, isto significa que ele está improvisando (GONÇALVES, 2017, p. 50). Dessa forma, a liberdade de interpretação e o espaço para improvisação nos arranjos, permitem ao músico da MPIB e do jazz contribuir na reorganização do material, com suas características individuais e com sua expressividade.

Na tradição oral, que pode ser entendida como o que vem antes da escrita, o sistema de notação musical inexistente permite que alguns componentes da música sejam executados com alterações. Na Europa da Idade Média, a escrita rudimentar, que não definia com exatidão as alturas e durações das notas na música, fazia com que as atividades de compor, executar e improvisar se fundissem. Nessa época, a improvisação foi um recurso muito utilizado (LIMA & ALBINO, p. 99, 2009). Quando o sistema de notação musical é aprimorado, a improvisação perde espaço gradualmente, uma vez que existem signos que fixam por escrito estruturas musicais (*Idem*). No Jazz e na música popular instrumental brasileira, o produzir música instantaneamente e o “tocar de ouvido”, trazem novamente a questão da oralidade para a música ocidental (CHECCHETTO NETO, p. 8, 2007). Existe um conflito nesses gêneros musicais entre a tradição oral e a escrita, uma vez que os músicos detêm conhecimento da notação musical, porém revelam preocupações alheias a ela (PESSOA, 2016, p. 60). Essas preocupações estão no fato de que existe uma conexão entre as notas, um soar e tornar som, que não podem ser expressos através da escrita.

Como podemos encontrá-la hoje, nossa notação convencional ainda é uma mistura de notas e símbolos em que o elemento simbólico, é extremamente organizado e, portanto, domina. É praticamente totalmente prescritiva em caráter. A ênfase é em cima de estruturas - principalmente de campo e medidor. Ela não nos diz muito sobre a ligação das estruturas. Ela não nos diz muito sobre como a música soa ou como torná-la som. No entanto, ninguém pode fazê-la soar como quem a transcreveu a menos que tenha, além de um conhecimento da tradição da escrita, ele também tenha um conhecimento da tradição oral (ou melhor, aural) associado a ela - ou seja, uma tradição aprendida por ouvido pelo estudante, em parte de seus anciãos em geral, mas especialmente a partir dos preceitos de seus professores. Para esta tradição oral é habitualmente deixado a maior parte do conhecimento de "o que acontece entre as notas" - isto é, entre os elos da cadeia e os níveis relativamente estáveis na corrente. (SEEGER, 1958, p. 186 apud PESSOA, p. 60)²⁷

²⁷ Tradução de George Pessoa.

Dessa forma, surge uma questão na relação entre arranjo, composição e improvisação nesses estilos. “Arranjo e improviso são fundamentais para entender a música popular instrumental brasileira, na medida em que expõem aspectos que colocam em diálogo composição e interpretação, tradição oral e escrita, criação e recriação” (CIRINO, 2005, p. 39). Portanto, todas essas atividades se constituem profundamente imbricadas. Na prática, percebe-se que músicos ligados a uma produção de MPIB, em geral, dominam a escrita e a teoria musical, mas a oralidade é um fator muito presente que se manifesta tanto através da improvisação quanto da apreensão musical advinda do “tirar de ouvido”. Este fato é ainda mais reforçado, uma vez que se pode notar uma lacuna pedagógica na sistematização do ensino de música popular. Músicos que praticam esse repertório – e isso é notório, especificamente nesta geração de pianistas – tiveram que aprender de ouvido, tirar solos, realizar transcrições, descobrir os mecanismos físicos de seus instrumentos através da escuta para tentar reproduzi-los. Nelson Ayres explica:

Uma coisa que os quatro²⁸ tem em comum, assim como toda a nossa geração, é que pelo fato de você não ter escolas, não ter livros, não ter nada, a gente aprendia ouvindo. Então, às vezes você pegava um disco, um disco de LP ainda né. Você pegava a agulha, punha num lugar, ouvia uma frase, tirava a agulha, ia pro piano e tentava tocar aquela frase, daí não era bem isso, com a agulha você tentava achar o mesmo lugar, então era um negócio desesperante né, que por outro lado também ajudava a abrir o ouvido, essas coisas. A gente aprendeu basicamente ouvindo e vendo os pianistas tocarem, mas não tinha essa base teórica que começou a ter a partir de 72, 73 (AYRES, 2020).

A improvisação é um tema que vem sendo amplamente discutido nas pesquisas recentes. No Dicionário *Grove of Music and Musicians*, Nettl (2012) define:

O conceito de improvisação tem sido utilizado no ocidente, desde o século XV, para designar qualquer tipo, ou aspecto, da *performance* musical que não é expressivo do conceito de trabalho musical fixo. (NETTL, apud GROVE MUSIC ONLINE, 2007-2012)

De acordo com Passini (2013, p. 7), este termo começa a aparecer com mais frequência na música ocidental para se diferenciar da música escrita. Ele afirma que a improvisação existe desde a origem da música, mas é dentro da música ocidental que ela cumpre um papel importante como, por exemplo, “no Canto Gregoriano na idade média, no baixo contínuo, na música vocal e instrumental do período barroco e na música para órgão” (2013, p. 10).

²⁸ Referente aos quatro pianistas estudados neste trabalho.

André Siqueira (2006, p. 50-51) pontua dois elementos essenciais à improvisação: o primeiro é o modelo, que deve ser utilizado para garantir a coerência e permitir a inteligibilidade dos códigos musicais utilizados e o segundo é o fator de risco, sendo este a principal característica da improvisação. A partir do risco, é sugerido um fator temporal, uma vez que o improviso ocorre no tempo. De acordo com *The New Grove Dictionary of Music*, improvisação é a criação de uma obra musical como está sendo executada (GROVE, 1980, p.94). Esta definição também diz respeito ao fator temporal inerente à improvisação. Portanto, na improvisação existe a liberdade de criação do intérprete, aliada ao fator temporal, gerando um risco, o qual se torna sua principal característica.

Apesar de sabermos que a improvisação é uma atividade presente em todas as culturas e práticas musicais, criou-se, no imaginário coletivo, a ideia de que ela está ligada ao jazz, que se apropriou dessa atividade de tal forma que se torna difícil desvincular uma prática de outra. No Brasil, a prática da improvisação na música popular tem suas bases fundamentadas na escola jazzística. Quando se fala em improvisação na música instrumental, o senso comum logo associa as duas atividades. Porém, neste trabalho, proponho pensar a improvisação na música instrumental brasileira urbana a partir da perspectiva decolonial.

Aníbal Quijano (2005, p. 119) trata da colonialidade do poder associando esse fenômeno ao surgimento do capitalismo atrelado à criação de categorias raciais, que se tornou também uma categoria mental da modernidade. Através da divisão racial, a colonialidade do poder encontra um terreno fértil que possibilita o poder de dominação de extratos de camadas sobre outras, exercido através da dominação da força de trabalho. Através desse novo padrão de poder mundial, surge também uma nova intersubjetividade:

Em primeiro lugar, expropriaram as populações colonizadas – entre seus descobrimentos culturais – aqueles que resultavam mais aptos para o desenvolvimento do capitalismo e em benefício do centro europeu. Em segundo lugar, reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. A repressão neste campo foi reconhecidamente mais violenta, profunda e duradoura entre os índios da América ibérica, a que condenaram a ser uma subcultura camponesa, iletrada, despojando-os de sua herança intelectual objetivada. Algo equivalente ocorreu na África. Sem dúvida muito menor foi a repressão no caso da Ásia, onde portanto uma parte importante da história e da herança intelectual, escrita, pôde ser preservada. E foi isso, precisamente, o que deu origem à categoria de Oriente. Em terceiro lugar, forçaram – também em medidas variáveis em cada caso – os colonizados a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva, especialmente religiosa. É este o caso da religiosidade judaico-cristã. Todo esse acidentado processo implicou no longo prazo uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura (*Ibidem*, p. 121).

Através dessa dominação do poder simbólico, uma população enxerga sua própria imagem distorcida, acreditando ser uma coisa que não é.

Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida. (*Ibidem*, p. 130)

Mignolo (2017) também trata a colonialidade como “o lado mais escuro da modernidade”. Corroborando Quijano, o autor apresenta a metáfora do monstro de quatro cabeças e duas pernas. As quatro cabeças são os domínios inter-relacionados que formam a matriz colonial de poder: 1) controle da economia; 2) da autoridade; 3) do gênero e da sexualidade e; 4) do conhecimento e da subjetividade. As duas pernas são o fundamento racial e patriarcal do conhecimento, que estão relacionados à administração e ao controle (2017, p. 5).

A perspectiva decolonial constitui-se de uma opção epistemológica que exercita o pensamento sobre nossas práticas desvinculadas de um ideal que não nos pertence, quebrando a lógica das culturas coloniais e privilegiando o pensamento de uma produção cultural latino-americana. Apoiada no pensamento de Pino e Falleiros (2019), entendo que a terceira geração de pianistas paulistas constitui-se como um marco do início de um pensamento unificador da improvisação que levou à construção de uma identidade improvisatória “à brasileira”.

Pino e Falleiros articulam um referencial teórico advindo da sociologia para se pensar a improvisação brasileira na música popular urbana. Esse referencial teórico pode ser sintetizado em 3 pontos: a sociologia das ausências, a sociologia das emergências e o trabalho

de tradução (SANTOS, 2002 apud PINO E FALLEIROS, 2019). Os autores propõem, então, uma reflexão a respeito da improvisação na música instrumental brasileira através de uma perspectiva pós-colonialista, apresentando a ideia de descolagem dessa prática musical de sua dominação hegemônica, advinda da pedagogia jazzística de improvisação. Os autores entendem que o processo de formação de uma identidade improvisatória brasileira começa a surgir na década de 1960 e destacam o grupo Quarteto Novo como sendo um dos representantes desse processo. Com base nesta afirmativa, proponho a geração de pianistas aqui estudados, nascidos em 1940, como pertencentes a esse mesmo movimento, visto que é a partir da década de 1960 que se encontra sua produção musical.

Partindo-se dos três pontos destacados da teoria sociológica de Santos, a “ausência” constitui-se como um apagamento, resultado da dominação hegemônica jazzística e essa prática descolada de seu contexto social. A “emergência” constitui-se como a apropriação de elementos regionais brasileiros inseridos na prática da improvisação. O “trabalho de tradução” é o surgimento de uma identidade nacional que articula os elementos jazzísticos e brasileiros. Este último ponto pode ser comparado com o ideal do Movimento Antropofágico, ressaltando a ideia de que a música brasileira se alimentou do jazz para se constituir como uma arte autônoma e independente. Os autores finalizam o texto dizendo: “Já que não nos falta apetite, que não tenhamos má-digestão” (PINO E FALLEIROS, 2019, p. 7). Portanto, de acordo com esses autores, a improvisação na música instrumental brasileira se constitui como uma atividade autônoma e independente do jazz.

Observa-se o caráter inicial do processo de formação de identidade nacional desta geração de pianistas nascidos em 1940. Percebe-se que, em termos de improvisação, é nessa geração que se inicia um processo de estabelecimento de uma “escola de improvisação brasileira”, que se torna autônoma a partir dessas personalidades, que aprenderam do jazz, mas aplicaram o conhecimento no contexto no brasileiro. A confirmação dessa autonomia pode ser percebida nas gerações posteriores de pianistas. Para Godoy, Mariano, Freitas e Ayres, o jazz ainda se constituía como referência de qualidade musical muito forte. Mesmo assim, esses pianistas se constituem como um grupo de vanguarda emancipatória da música brasileira. Suas narrativas individuais evidenciam a busca pela produção de uma música brasileira autônoma, independente e que atingisse o mesmo padrão de qualidade do jazz considerado por esses músicos. Por isso, atribuo a essa geração um caráter de “transição”.

O arranjo, como já mencionado, possui um importante papel na música popular, uma vez que, neste gênero, há a liberdade de criação, assim como há na improvisação. A definição do termo arranjo é importante para o estudo aqui desenvolvido, principalmente para se

compreender o papel que este cumpre dentro da música popular brasileira. Por isso, buscam-se algumas definições importantes da palavra. O *New Grove Dictionary* traz a definição de arranjo como sendo “a reelaboração de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original”. A descrição encontrada no verbete “arranjo” do *New Grove Dictionary of Jazz* traz uma definição parecida: “a reelaboração ou recomposição de uma obra musical ou parte dela (como a melodia) para um meio ou conjunto diferente do original; também a versão resultante da peça”.

Szendy, citado por Gil Jardim (2016, p. 48) declara que “o arranjador é alguém que assina suas próprias escutas de uma obra musical”. Jardim separa arranjo em duas categorias: arranjos convencionais e arranjos autorais. Para o autor, os arranjos convencionais são trabalhos que atendem às demandas do tipo de mudança do meio de expressão. “Ato de escrever para instrumentos disponíveis em dada ocasião, adaptações, reduções funcionais de algum arranjo já existente.” Esses trabalhos são realizados sem que o arranjador tenha a preocupação de interferir em parâmetros composicionais da obra musical. Já os arranjos autorais são os “trabalhos que informam elementos que se tornam significativos na apreensão perspectiva de determinada canção” (*Ibidem*). Os dois tipos são muito comuns da prática musical de MPIB.

Segundo Ian Guest:

[...] arranjo é escrever e saber como soa; é escrever e saber como será entendido e tocado; é combinar e distribuir instrumentos, criar texturas, associar melodias; introduzir ritmo e harmonia na melodia; saber começar, desenvolver, concluir, mantendo unidade e estilo (GUEST, 1996b, p. 10).

Essa mesma habilidade de escrever e saber como soa, de arranjar, também é requerida do músico improvisador. O que distingue um papel do outro é o fator temporal e o risco, pontuados por André Siqueira (2006), uma vez que a improvisação ocorre em tempo.

Para Carlos Almada:

O estudo do arranjo muito tem a ver com o da composição: ambos dependem de matérias teóricas fundamentais: a harmonia, o contraponto, a morfologia e a instrumentação (sem falar do permanente objetivo, que todo músico deve ter, de aprimorar seu ouvido até níveis cada vez mais avançados de percepção) (ALMADA, 2000, p. 17)

As habilidades de ouvido que o músico deve desenvolver têm relação próxima com aquilo que é aprendido através da tradição oral. Portanto, no arranjo, esta tradição se mistura com a escrita, pois existe a necessidade de se imaginar o resultado sonoro antes de escrevê-lo,

da mesma forma que se deve imaginá-lo durante a *performance*, antes de torná-lo som no ato da improvisação. Mais uma vez, essas atividades se provam imbricadas.

5 NARRATIVAS INDIVIDUAIS

Definidos os conceitos essenciais à compreensão desta pesquisa e os gêneros musicais e repertórios mais visitados pelos pianistas, passo a analisar com um olhar mais profundo suas experiências, buscando extrair aspectos extramusicais relacionados à sociedade e cultura a qual eles pertencem, por meio de suas narrativas individuais. Os pontos demonstrados neste capítulo revelam algumas relações que operam na construção da territorialidade sônico-musical (HERSCHMANN, 2018) do piano popular paulista da terceira geração.

Micael Herschmann articula os conceitos de “territorialidade” (Santos, 1996 e 2005; Deleuze, Guattari, 1995 apud Herschmann, 2018), “multiterritorialidade” (Haesbaert, 2012 apud Herschmann, 2018) e “espacialidade” (Santos, 1996, 2005 apud Herschmann, 2018), entendendo “o peso da dimensão espacial no debate científico” (HERSCHMANN, 2018, p. 130) e propõe, a partir disso, o termo “territorialidade sônico-musical” para o estudo de dinâmicas musicais. O autor defende o uso do termo "territorialidades sônico-musicais" para seus estudos em práticas musicais urbanas na cidade do Rio de Janeiro. Para ele, nem todos os grupos fazem parte das cenas ou circuitos, mas sim de territórios sônico-musicais (*Ibidem*, p. 131). Considerando o espaço, no caso, o território paulistano, como “um vetor importante para a construção da sociabilidade” (*Idem*), neste capítulo, abordo os traços da territorialidade sônico-musical dessa geração de pianistas paulistas, concentrando o olhar sobre aspectos relacionados à performance musical e às relações sociais da capital, pois é lá que se encontra grande parte da produção dos músicos, objeto desta pesquisa.

Tendo como ponto fundamental o território, cito novamente o conceito de lugar como categoria antropológica de Abílio Vergara Figueroa (2013), por ser relevante no debate que esta dissertação levanta sobre a palavra sotaque. Estas considerações sobre o *lugar* podem fornecer ferramentas para uma compreensão musical do piano popular paulista.

Para desenhar o conceito de territorialidade sônico-musical ou de lugar antropológico dessa geração de pianistas paulistas, o presente capítulo engloba os seguintes pontos: liberdade de criação, experimentação tímbrica, configurações de grupo, fricção de musicalidades, produção fonográfica e distribuição pelos meios de comunicação. Esses aspectos foram levantados a partir de suas narrativas individuais. Em alguns pontos, é possível perceber que as histórias de todos eles se cruzam, visto que pertencem à mesma geração e localidade. Assim, é

possível traçar paralelos e efetuar relações entre as biografias, o que facilita a compreensão de muitos aspectos.

5.1 LIBERDADE DE CRIAÇÃO

É típico da prática musical dos pianistas paulistas um tipo de experimentação sonora que se manifesta através de uma liberdade de criação intencional. Conforme visto, é consenso na literatura que essa é uma característica da música popular instrumental brasileira. Adiante, buscarei confirmar essas afirmações nos discursos dos indivíduos, pois essa liberdade de criar e experimentar sem restrições é declarada, como pode ser visto nos relatos a seguir. Os depoimentos abaixo são dos músicos Ricardo Mosca e Teco Cardoso, integrantes do Grupo Pau Brasil, junto com Nelson Ayres:

Aqui eu me sinto totalmente dentro de uma família, eles me acolheram super bem, me deram liberdade pra tocar do jeito que eu queria. O primeiro ensaio eu achei 'nossa eles vão chegar lá cheio de partitura e falar 'toca assim, toca assado, essa aqui mais assim'...eles não falaram nada...'vai aí... essa música ouve aí, vai tocando'. Isso foi muito prazeroso e eu pude contribuir um pouco também com a minha musicalidade pra mudar até um pouco o som do grupo né, o Pau Brasil que teve excelentes outros bateristas [...] e cada um contribui com o seu jeito de tocar e muda um pouquinho o jeito do grupo se comportar. (MOSCA, 2009)

O barato do grupo é esse: a cada músico que vem o grupo se transforma completamente. Tem um super espaço pra essa pessoa trazer a sua informação e a gente acaba se transformando junto com essa pessoa e o grupo acaba virando uma coisa nova. Acho que isso é um dos segredos do grupo ter tanto tempo e tantas histórias contadas através de tantos discos. Com cada formação ele vai se reinventando sempre, o grupo, com essa proposta de deixar espaço pra todo mundo poder desenvolver junto uma linguagem. Isso é muito legal. [...] acho que tem essa história de poder trazer todo mundo as suas influências, o seu universo e interagir né. Tem muita coisa aberta, tem muita coisa de arranjos em aberto pra gente poder inventar junto. Então eu vejo, quer dizer, essas formações que eu participei são tão diversas, são quase que grupos completamente diferentes. Alguns grupos muito diferentes desse, mas tem sempre esse mesmo mote, assim, antropofágico de você trazer, deglutir, digerir pra aí virar uma outra coisa. (CARDOSO, 2009)

Percebe-se que no grupo, a tradição oral e a tradição escrita se misturam muito através dos arranjos e da prática da improvisação. Ao ser questionado sobre o processo de fazer arranjos do grupo, Rodolfo Stroeter explica:

Depende muito do programa que a gente vai tocar, mas tem coisas que chegam muito mais prontas, coisas que vem muito escritas, tem coisas que são extremamente improvisadas e são pra ser improvisadas, mas acho que tem uma coisa assim... vamos dizer, por exemplo o Paulo chega com uma composição escrita. A gente lê, começa a ensaiar, começa a preparar, de repente essa composição que estava toda escrita ela vai tomando outra forma, ela continua sendo escrita, mas 'porque que a gente não vai por aqui, não vai por lá?'... aí esse tipo de contribuição, quer dizer, o papel passa a ser uma referência obedecida, mas não é totalitária, ela é parcial porque começa a ter ideia de todo mundo entendeu? [...] é uma anarquia positiva. Eu adoro o Pau Brasil! (STROETER, 2009)

A escrita musical realizada através da partitura, geralmente, serve apenas como um apoio, como um ponto de partida para as criações. Não há a intenção de segui-la rigorosamente, mas de utilizá-la como um esboço do que será obtido como resultado criativo.

Em entrevista ao Sesc Instrumental²⁹ sobre o Nelson Ayres Trio, ao ser questionado sobre como são realizados os arranjos do trio, o pianista responde que não fazem muitos arranjos, fazem a menor quantidade possível para que corram mais risco, e utiliza a frase “ficar na beira do precipício” para ilustrar a sensação. Essa resposta nos permite inferir a intencionalidade criativa do grupo, que escolhe correr mais riscos para improvisar possíveis caminhos e soluções musicais no decorrer da prática.

Nesse sentido, Cesar Camargo Mariano também explica a liberdade de criação intencional da seguinte forma:

No caso da música clássica, o propósito entre regentes, cantores e músicos é buscar a execução mais fiel possível às intenções do compositor. [...] Qualquer outro gênero – MPB, jazz, pop, bossa nova, samba – permite e exige interpretações pessoais, alterações de tonalidades de acordo com o intérprete, mudanças de andamento, às vezes mudanças de harmonia e arranjos. Considerando que uma única música poderá ter várias interpretações e vários arranjos em diferentes gravações e apresentações, o intérprete faz uma releitura da música, pondo sua marca, seu estilo, e ao arranjador cabe criar a condição para a expressão disso (MARIANO, 2011, p. 155)

A partir desses relatos, destaco a liberdade de criação como ponto fundamental e reafirmo o que diz a literatura pesquisada, de que essa prática musical tem como ponto estrutural e definidor, a liberdade de criação e de interpretação, permitindo realizar alterações musicais quase que sem restrições.

5.2 EXPERIMENTAÇÃO TÍMBRICA

²⁹ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=BRoG3cqb_SY > Acesso em: 30/11/2020

*“Quando me perguntavam, na época, se eu fazia música digital eu respondia: ‘eu faço música, usando equipamentos digitais’
(MARIANO, 2011, p. 337)*

Um elemento que merece ser destacado nesta geração é a experimentação tímbrica. Com o surgimento de novas tecnologias e de instrumentos elétricos e eletrônicos, houve também uma mudança de paradigma sonoro através da exploração dos timbres. Novos teclados surgiram com opções de pianos elétricos, órgãos e sintetizadores que ampliaram as possibilidades sonoras. Essas inovações impactaram essa geração de pianistas, pois foi justamente em meados do século XX que essas tecnologias surgiram. Dos pianistas estudados nesse trabalho, Mariano se tornou emblemático pelo uso de pianos elétricos, dentre os quais se encontra o CP 80³⁰ da Yamaha, instrumento que se converteu em uma marca pessoal do pianista. Esse piano pode ser notado em todas as faixas do álbum *Samambaia*, de 1981, gravado junto com o violonista Hélio Delmiro, utilização que moldou, portanto, a sonoridade do álbum como um todo. O caráter do timbre percussivo do instrumento eletroacústico é uma característica da qual o pianista se apropriou para somar à sua marca sonora pianística carregada de *swing* e balanço. Sobre timbres, o pianista comenta:

Se você abre um teclado qualquer que tenha, todos eles têm vários timbres, então você abre um teclado com som de órgão. Tem um monte de órgão. Na verdade, cada timbre daquele ele tem uma função né, é específico pra um gênero, uma função mesmo, independente de gênero, no meu modo de ver. Então a escolha desse timbre pra aquela determinada música, pra aquele determinado arranjo, pra aquele determinado gênero, é muito importante. [...] A sua função ali, o organista, tecladista, fazer um pianinho elétrico, [...] tem que ser como uma religião, tem que ser uma coisa elevada, fantástica [...] (MARIANO, data não informada)³¹

Cesar Camargo Mariano, dos quatro pianistas, é o que mais se apropriou das inovações advindas dos teclados, sendo essa uma de suas características particulares. Ele entende ter sido esta uma oportunidade de exploração de novas sonoridades, sendo que os sons que vêm prontos de fábrica nos teclados são, na maioria das vezes, modificados por ele de acordo com o que está buscando sonoramente em alguma música, o que permite que ele utilize diversos efeitos diferentes. Dessa exploração, surge uma “mescla do acústico com o eletrônico” que se tornou uma experiência positiva para ele (MARIANO, 2011, p. 346).

³⁰ Linha de piano eletroacústico da marca Yamaha, fabricada e popularizada nas décadas de 1970 e 1980. Por ser um instrumento que preserva a mecânica de um piano acústico e, ao mesmo tempo, transforma o som em sinal elétrico, possui um caráter percussivo que resulta em uma sonoridade original e própria.

³¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=u1dT3ApfAiU> > acesso em: 30/11/2020

A resposta do teclado ao caráter rítmico do pianista contribui para um tipo de sonoridade muito própria de sua personalidade. Sobre esse aspecto, Nelson Ayres coloca uma impressão pessoal muito interessante à qual corroboro:

O Cesar caiu de cabeça nesse negócio do teclado e ficou. [...] Ele ainda toca, ele adora tocar teclado. Talvez aquele negócio do swing dele, talvez o teclado até responda mais sucintamente à coisa rítmica dele que é tão importante, talvez por isso ele goste (AYRES, 2020).

Um espetáculo chave para ilustrar a exploração tímbrica é o *Prisma*, realizado por Mariano e Ayres. Cesar explica que esse espetáculo nasceu num domingo de experiências sonoras com o sistema MIDI em que, coincidentemente, Ayres, que estava na casa vizinha, escutou a “brincadeira” e também quis participar. “No dia seguinte, Nelsinho desembarcou seus teclados na edícula e nós três começamos ali a criar música instrumental digital, sem sabermos no que ia dar, pelo puro deslumbre com aquelas máquinas sem limites.” (MARIANO, 2011, p. 338). Daí nasceu o *Prisma*, batizado “numa alusão ao *espectro produzido pela luz branca* – simbolizando o cérebro humano -, *penetrando no cristal* – os teclados e os equipamentos -, *gerando as sete cores do arco-íris* – as sete notas musicais” (*Ibidem*, p. 339). As palavras de Cesar Camargo Mariano revelam que essa inovação digital resultou em uma experiência positiva para ele.

Apesar do espetáculo mencionado e de ter explorado novos timbres, Nelson Ayres deixa clara a sua preferência pelo piano acústico:

Então, a gente meio que foi obrigado, mesmo quem não gostava, a entrar nessa onda do teclado porque nem todo lugar que você ia tinha piano [...] E fora que é um recurso a mais, sem dúvida. Eu fiz, eu trabalhei muito com trilha de publicidade, muito, muito. Então eu fui obrigado a usar intensamente essa coisa de teclado, como produção, tudo mais. Porém eu não gosto! Eu acho que o teclado, como ele se amplifica num amplificador, ele sai de um microfone, ele tem as duas dimensões do autofalante, que é bidimensional. Quando você toca piano, você tem as 3 dimensões do espaço [...]. Então as notas conversam com elas mesmas, aquela coisa do pedal que você faz aparecer mais harmônico, menos harmônico. Você trabalha isso, coisa que no teclado você toca a nota e ela foi embora e tchau [...]. Então pra mim é meio frustrativo tocar teclado (AYRES, 2020).

Laércio de Freitas também explora outros timbres, como fica evidente na gravação da faixa “Ao nosso amigo Esmê”, que será analisada mais adiante, na qual o pianista executa o tema com um timbre de órgão, porém a grande parte de sua produção ocorre pela execução do piano. Já Amilton Godoy é o único dos quatro pianistas que afirma não ter explorado esses elementos, conforme explica em entrevista, quando indagado se teria trabalhado dessa forma:

Não, porque aí já é um problema meu né. Quem teria que mexer com isso seria eu. Eu nunca consegui, sempre achava que todos os instrumentos eletrônicos não chegavam ao nível daquele que era um instrumento acústico (GODOY, 2020).

Godoy, portanto, afirma que, por um gosto pessoal, optou por trabalhar apenas com pianos acústicos buscando sempre a melhor qualidade desses instrumentos no palco.

As novas tecnologias surgiram como uma novidade para este grupo que, de forma geral, teve a curiosidade despertada para as novas maneiras de fazer música. Mesmo assim, o piano acústico permanece como o instrumental principal e central de suas performances.

5.3 CONFIGURAÇÕES DE GRUPO

De forma geral, percebe-se que a formação de piano trio é muito presente na prática desses pianistas, sendo esse um dos motivos pelo estabelecimento como critério de escolha das gravações a serem analisadas. Todos eles tiveram trabalhos sólidos e gravaram álbuns com essa formação e sabe-se que esse é um dos pontos de interligação da música instrumental brasileira com o repertório jazzístico, já comentado neste trabalho. No entanto, esses pianistas também trabalham com diversos outros tipos de formação, tais como acompanhando cantores, com *big bands*, com bandas de baile, orquestras, quartetos, quintetos, sextetos e também piano solo.

Essa diversidade de experiências faz desses músicos artistas multifacetados, pois, para cada tipo de formação, eles demonstram um jeito diferente de se tocar. Quando tocam piano solo, percebe-se que são capazes de executar as funções do baixo, da harmonia e da melodia ao mesmo tempo. Dessa maneira, podem explorar todos os parâmetros do instrumento livremente, preocupando-se em apenas ouvirem a si mesmos. Essa forma de tocar permite que o pianista abuse de informações musicais, dependendo da situação, sem se preocupar se está interferindo no som de outro instrumentista. Quando estão acompanhando um cantor, a melodia fica a cargo deste último, liberando o pianista portanto para executar baixos, acordes e eventuais contracantos melódicos. No caso de uma formação mais completa, revelam bom gosto, elegância e certo tipo de educação musical ao realizar menos interferências. Apesar de, em princípio, parecer paradoxal, neste caso, o indício de qualidade musical é justamente quando se faz menos, validando a expressão de que “menos é mais”. Já que há muitas pessoas tocando e, conseqüentemente, muita informação musical, os pianistas geralmente abusam da educação para não tomar o lugar de outro músico e atrapalhar o resultado sonoro. Os quatro pianistas demonstram muita musicalidade tocando com as mais diversas formações e se adaptando a cada uma delas, dependendo da situação.

Apesar da vasta experiência e do perfil multifacetado, os trios merecem um destaque por serem um ponto característico dessa geração. A década de 1960 é marcada pelo surgimento de inúmeros deles, tais como: Zimbo Trio, Sambalanço Trio, Som 3, Jongo Trio e Tamba Trio.

Cesar Camargo Mariano assume que essa formação, com a qual trabalhou muito nas décadas de 1960 e 1970, se tornou uma atividade central de sua prática. O pianista comenta em entrevista realizada pela Rádio Bandeirantes³²:

Ah! isso aí é uma paixão minha de sempre [...] Porque desde o começo da minha carreira foi isso, foi trio, tocando em boates e tal. Aí a gente fez um trio que ficou famoso na época da bossa nova, que foi o Sambalanço Trio, depois montamos o Som 3, foi meu segundo trio, que fez vários trabalhos acompanhando e vários discos. Ao todo a gente tem entre os dois trios, são 8 discos gravados. E sempre foi uma paixão (MARIANO, 2019)

Mariano assume um forte gosto pessoal por essa formação instrumental. Sobre o trio com o qual estava tocando até o ano de 2019, com Sidiel Vieira e Thiago Rabelo, o pianista ainda discorre:

A realização desse trio foi, de tocar com esse trio, é uma coisa que é difícil explicar assim rapidinho, mas a música, a performance, o tipo de arranjo, em termos de trio, é diferente, é especial, é uma coisa, é piano, baixo e bateria [...], não tem nenhuma coisa mais pra completar isso [...], é puro, eu sinto assim, que é uma coisa... é puro e tal. E continua sempre, eternamente atual (*Idem*).

A fala de Mariano revela que a formação de trio foi realmente incorporada na música brasileira. O fato de o pianista destacar que continua “eternamente atual”, demonstra que isso não é mais somente uma influência do jazz, mas que passou a ser incorporado na música brasileira, é utilizado até os dias de hoje e se torna um de seus pontos característicos.

5.4 FRICÇÃO DE MUSICALIDADES

A fricção de musicalidades é um conceito cunhado por Acácio Piedade, inspirado na teoria da fricção interétnica de Roberto Cardoso de Oliveira (1962), na qual o autor destaca uma “relação de aproximação e distanciamento, de tensão e síntese, profundamente correlacionada com discursos sobre imperialismo cultural, identidade nacional, globalização e

³² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=c71UsCJPMb8>> acesso em: 03/12/2020.

regionalismo”, entre a música brasileira e o jazz (2005, p. 1065). No caso do jazz norte-americano, o autor destaca o termo “paradigma *bebop*” como sendo a musicalidade jazzística, uma espécie de língua comum que torna possível um diálogo entre *performers* de diferentes locais. No entanto, o jazz brasileiro [termo que corresponde à abreviação de MPIB utilizada neste trabalho], ao mesmo tempo em que incorpora esses elementos do “paradigma *bebop*”, também se distancia dele, buscando uma musicalidade própria (PIEDADE, 2005, p. 1066)

Este diálogo fricativo de musicalidades, característico da música instrumental, espelha uma contradição mais geral do pensamento: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de breçar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo (*Idem*).

Inicialmente, sabe-se que a cidade de São Paulo, de forma geral, absorveu muitas influências do jazz, conforme evidência encontrada em uma reportagem assinada por Décio Bar, Regina Echeverria e Tárík de Souza na Revista semanal "Veja", sobre o 1º Festival Internacional de Jazz de São Paulo, que ocorreu em 1978: “O que ficou provado, principalmente ao público brasileiro, pouco acostumado a presenciar espetáculos de música deste tipo, é que o jazz se transformou em rótulo de música de qualidade, independente de ritmos, harmonizações e improvisações, sejam elas quais forem" (Edição 20/09/1978)³³.

A respeito da fricção de musicalidades, percebe-se, no discurso desses indivíduos, que o repertório e a influência jazzística estão muito intrincados em seu fazer musical. Os quatro músicos relatam pontos de sua experiência que revelam o encontro com o jazz através da escuta e da prática. Todos eles tiveram como referência musical, por muito tempo e desde a infância, músicos de jazz. Em sua prática, colocaram essa influência de uma maneira muito clara, pois é um repertório considerado de qualidade para os pianistas, o qual é tratado com admiração e respeito. Porém, ao mesmo tempo, esse grupo se constitui como uma espécie de vanguarda do estabelecimento de uma identidade brasileira na música instrumental. Seus relatos apontam para uma inquietação no sentido de buscar sempre elementos brasileiros, regionais, seja através de aspectos rítmicos ou melódicos. Essa inquietação se manifesta na busca por uma fuga do jazz. É neste ponto que se caracteriza a fricção, pois ao mesmo tempo em que esse repertório é admirado e exerce forte influência sobre eles, esses indivíduos demonstram profundo interesse em se libertar ou se descolar dele.

³³ Essa referência está na história do site do Grupo Pau Brasil. Disponível em: <http://grupopaubrasil.com/historia/>. Acesso em: 09/01/2021.

Eu acho que o seguinte: a gente tá acostumado muito em instrumental, uma coisa que também vem do jazz, que é toca o tema, todo mundo improvisa, toca o tema e ...a gente sempre tentou evitar isso né. E a gente tenta dar pra cada arranjo uma característica...uma forma diferente, alguma coisa assim. E que é trabalhoso mas o resultado é muito legal então escapa um pouco desse esquema e realmente cada música vira uma viagem e tem sua personalidade (AYRES, 2009).

O relato de Nelson Ayres, tratando-se do Grupo Pau Brasil, é uma clara evidência da fricção de musicalidades. O pianista utiliza o termo “evitar” o jazz, que caracteriza a fuga do jazz já mencionada, apesar de confessar que músicos da música instrumental estão “acostumados” com essa forma de fazer música.

Em outra entrevista³⁴, Ayres declara:

Eu comecei, como eu falei, com um grupo de jazz tradicional. Estudei numa escola dedicada ao jazz nos EUA. Mas eu nunca me considerei como um jazzista. Eu tenho uma vaga ideia de como se toca jazz, mas se eu for tocar as pessoas vão perceber que eu não sou um jazzista americano tradicional. Eu vou estar tocando de um outro jeito. E daí durante 10 anos eu regê uma orquestra chama Jazz Sinfônica, que não toca jazz, toca música brasileira. Eu sou um músico brasileiro. Toco música brasileira. Mas eu tenho esse carimbo na minha testa de músico de jazz, o que eu não sou. Me perguntam se me incomoda, incomoda um pouquinho sim. Eu tenho orgulho de ser brasileiro e tenho orgulho de fazer música brasileira (Ayres, 2018).

O discurso acima demonstra, de forma veemente, uma inquietação e um incômodo do pianista ao ser taxado como jazzista. Nessa expressão se encontra a evidência clara do diálogo fricativo entre os dois universos. Ele assume que estudou o repertório jazzístico, mas se considera um músico completamente brasileiro. Portanto, pode-se assumir que a música brasileira bebeu de influências norte-americanas, mas, ao mesmo tempo, há um grande interesse desses músicos em considerá-la brasileira.

Um trecho da entrevista realizada com Amilton Godoy também ilustra essa dicotomia. Para ele, o Zimbo Trio foi um dos grupos que ajudou a definir uma identidade brasileira da música instrumental a partir do jazz, o que reforça nossa proposta de caracterizar essa geração de músicos como uma geração de transição:

³⁴ Entrevista realizada para a série + 70 em março de 2018, em São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ASJ_TW1nh_4>. Acesso em: 04/12/2020.

Mas a música popular não tinha uma cara ainda. Foi ter mais pra frente. Eu acho que o primeiro disco assim que você buscar você vai encontrar foi o Zimbo Trio, que falou assim “olha nós temos uma música aqui que vai competir com o jazz, vai entrar na grandeza, no nível, na mesma categoria”, entendeu? Porque o Zimbo tocou música, fez jazz com temas brasileiros. Não usava mais standards brasileiros. Porque todo mundo copiava os americanos. E o grande feito do Zimbo Trio foi exatamente fazer esse tipo de música usando temas brasileiros. [...] Então, aí o Brasil mostrou pro mundo que ele tinha uma música nova, jazzística e importante (GODOY, 2020).

O relato acima também demonstra a admiração pelo jazz e, ao mesmo tempo, a busca por uma brasilidade musical, que aponta novamente para o conceito de fricção de musicalidades. A última frase do trecho destacado se torna até mesmo paradoxal ao afirmar que o Brasil apresenta para o mundo uma música “jazzística”. É justamente neste paradoxo que se encontra a fricção. A afirmação de Godoy de que “o Brasil mostrou pro mundo” sua música, corrobora com o discurso de Bollos (2010, p. 95) de que foi na época da bossa nova que a música brasileira atingiu sua maioridade e passou a impor para o mundo seus elementos.

Cesar Camargo Mariano também afirma que o jazz foi a sua fascinação e grande descoberta, tendo se tornado, por um período um “jazzista radical” ainda na juventude (MARIANO, 2011, p. 43-44). Anos mais tarde, quando foi diretor musical e arranjador de Wilson Simonal, “buscava referências no jazz e até na música erudita, assim como nos ritmos *black* americanos, no *funk*, no *blues*” para aplicá-las na prática da música brasileira. Sua “obsessão era juntar tudo isso com a influência afro do samba” (*Ibidem*, p. 177). Essas declarações afirmam, mais uma vez, as relações jazzísticas e brasileiras que permeiam o universo musical desses músicos. Um dos resultados musicais dessa experiência fricativa internalizada é o álbum de *jazz fusion*, São Paulo – Brasil, do pianista. O espetáculo que deu origem ao álbum, já citado anteriormente, foi o primeiro instrumental de CCM.

Em entrevista ao Programa Ensaio com Fernando Faro³⁵, Laércio de Freitas também comenta que dentre suas principais referências musicais, estão Quincy Jones, Oscar Peterson, Ray Charles e Nat King Cole, todos músicos relacionados ao repertório jazzístico. Um trecho da entrevista realizada pela autora deste trabalho, também revela que o repertório jazzístico e brasileiro era o que permeava a prática desse pianista desde muito cedo: “a gente tocava música norte-americana, música brasileira [...], tocava samba-canção” (FREITAS, 2020). Esta afirmação reforça a fricção, a presença conjunta, a interculturalidade, tão marcantes dessa geração. Porém, em sua carreira musical, Freitas foi o que mais utilizou aspectos regionais em seu pianismo. Isto possivelmente se deve ao fato de que ele recebeu do seu pai uma educação

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rx_n9zDRmJM&t=61s>. Acesso em: 11 de ago. 2020.

musical, que continha elementos caipiras. Percebe-se que há uma memória afetiva do pianista que engloba esses aspectos, sendo que uma de suas composições – Capim Gordura – retrata exatamente o saudosismo de suas vivências no interior do Brasil, justamente no momento em que o pianista se encontrava no exterior, em turnê no México com o Tamba Trio. Laércio de Freitas declara que escreveu essa música com saudades de sua terra.

Paulo Belinati, violonista do Grupo Pau Brasil, do qual Nelson Ayres faz parte, comentou sobre a influência jazzística na prática musical dos músicos do grupo em entrevista concedida ao Instrumental Sesc Brasil:

"O jazz é uma coisa muito enraizada [sic] [...], na formação da gente. O músico que improvisa, ele tem o jazz como o livro de base, o beabá [...]. E aí você pega certas pronúncias né, nesse processo de aprendizado e as vezes é difícil de se livrar de alguns sotaques³⁶" (BELINATI, 2009)³⁷

Com isso, é possível entender que a territorialidade sônico-musical paulista, que ocorre no nível local, está contida em uma territorialidade maior, de nível nacional. Partindo da premissa de que as principais escolas de música se desenvolveram nos grandes centros urbanos, São Paulo e Rio de Janeiro, ainda que essa seja uma afirmação parcial, não resta dúvida ser necessário, futuramente, realizar uma análise sobre as produções nesses dois locais.

Embora não seja objeto do trabalho, é importante registrar as observações que Robervaldo Linhares Rosa (2014) faz por ser uma excelente contribuição sobre o processo de formação da identidade musical brasileira a partir da tradição pianeira. Ao tratar dos pianeiros brasileiros, o autor traça uma linha do tempo até chegar à geração que caracteriza como “o piano cool dos inferninhos³⁸ de Copacabana”, composta por Dick Farney, Johnny Alf e Tom Jobim. Para o autor, o ponto de transformação da música pianeira é iniciado em Ary Barroso, que traz diversas inovações. Porém, é nessa geração que se encontra o auge da transformação.

³⁶ A palavra “sotaque” aparecendo em uma declaração de um músico paulista como uma característica incorporada através do processo de aprendizagem da improvisação que vem do jazz.

³⁷ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=X0NX6wmGf-o> > acesso em: 01/09/2020

³⁸ Nome que se dava às boates onde aconteciam apresentações de música brasileira. O Beco das Garrafas ou *Bottles*, na rua Duvivier, 37 – lojas J, K, L, Copacabana no Rio de Janeiro é conhecido por ser um local de boemia (PITRE-VÁSQUEZ, 2020 - entrevista).

Dick Farney anuncia com seu toque doce e fluido, embora discreto, e por isso mesmo elegante, um novo universo na sonoridade pianeira. Se, por um lado, sua forma de tocar é tributária da mudança irreversível instaurada por Ary Barroso, cuja característica mais sensível é o predomínio da melodia em toque cantábile, por outro, pode-se dizer que a sua interpretação configura-se como o coroamento dessa transformação. As características do jazz que Ary via com significativo desconforto em sua maneira de tocar agora são assumidas pela geração de Dick Farney, Johnny Alf e Tom Jobim como elementos intrínsecos e estruturantes de seus universos sonoros, ainda que adaptados às necessidades musicais de cada um. (ROSA, 2014, p. 212)

Rosa afirma que a nova geração de pianistas³⁹ que surgiu com Dick Farney, Johnny Alf e Tom Jobim, se configurou como uma geração de pianistas cantores. O aspecto melodioso, lírico e *cantábile* da música popular é assumido de tal maneira, que esses pianistas se tornaram, em alguma medida, também cantores. Essa transformação já é uma antevisão sobre os rumos que a música popular brasileira iria traçar até chegar à bossa nova (*Ibidem* p. 212-213).

Outra inovação que Rosa destaca como sendo trazida por Johnny Alf é a arte do acompanhamento. “Sua concepção não era a de o piano marcar o ritmo, mas emoldurar a voz, cercando a melodia” (SEVERIANO, 1997, p. 324 apud ROSA, 2014, p. 217). Essa inovação, nas palavras de Rosa, “muito mais que suporte para o canto, forma tradicional de acompanhamento, passa a caminhar ao lado da voz, numa espécie de ‘paracanto’” (2014, p. 217). Essa concepção de acompanhamento do piano para um cantor pode ser percebida na geração de 1940, já que todos eles, em algum momento da carreira, tiveram trabalhos sólidos acompanhando cantores.

Comecei a descobrir esta arte: acompanhante. Ficava mais e mais fascinado a cada canção em que eu tinha de trabalhar, nova ou antiga. Tocar em diferentes tonalidades, adequar e aplicar dinâmicas em função da interpretação, mudar andamento originais, as harmonias originais...Enfim, outro novo mundo (MARIANO, 2011, P. 123).

Cesar Camargo Mariano assume uma paixão pela arte de acompanhar: “A paixão que sinto pela arte de acompanhar é muito grande” (*Ibidem*, p. 383). Ao receber um convite da TV Manchete para o programa *Um Toque de Classe*, Cesar comentou sua reação eufórica:

³⁹ Apesar de Rosa (2014) utilizar o termo “pianeiro”, nesse caso ele se torna controverso já que essa tradição vem da cultura do pianista de aluguel que fazia o trabalho de lazer caseiro antes do surgimento do rádio. A segunda geração de pianistas e as posteriores já não apresentam mais essa característica.

Quando me disseram da liberdade que teria de escolher e convidar os artistas que quisesse – cinco por programa –, fiquei eufórico: ‘Oba! Vou fazer arranjos e tocar com pessoas com quem nunca toquei, além do que eu adoro e sempre adorei tocar e *acompanhar!*’ *Acompanhar*. Esse era o grande barato.” (MARIANO, 2011, p. 383. Grifos meus)

É possível que essa paixão assumida pelo pianista tenha sido gerada através da grande influência de Johnny Alf, que chegou a morar com a família de Cesar Camargo Mariano durante quase oito anos, em São Paulo. Tiveram, portanto, contato muito próximo, como é possível perceber nas palavras de Cesar C. Mariano, em seu livro, que comenta sobre Johnny Alf com muito carinho e admiração.

Eu me sentava na cozinha ou na antessala, ou às vezes ficava lá mesmo junto do piano, no chão ou no sofá, onde ele dormiu naquele sábado, vendo-o tocar, calado, por horas e horas todos os dias. Aquela entrega dele ao piano, à música, ao detalhe de sua execução, aos acordes, ao ritmo trabalhado... a maneira como se deixava possuir, tranquila, profunda...o respeito que eu percebia que ele tinha pela arte...tudo aquilo foi entrando em mim, nota por nota, sentimento por sentimento. Quando hoje penso na música e no trabalho de cria-la, seja em arranjo, composição, produção ou interpretação, sou tomado por uma sensação de reverência a tudo aquilo que veio daquelas tardes, escutando o Johnny tocar, absorvendo seu bom gosto e seu empenho em expressá-lo em toda a integridade. (MARIANO, 2011, p. 63)

Toda a admiração contida nas palavras do pianista sobre Johnny Alf, percebida no texto acima e em muitos outros trechos, é uma evidência de sua influência.

Ao analisar a carreira de Laércio de Freitas, é possível perceber que ele exerceu a função de acompanhador com cantores como Wilson Simonal⁴⁰, Clara Nunes, Maria Bethânia⁴¹ e Emílio Santiago. No ano de 1973, quando o Conjunto de Carlos Vinhas, do qual era o pianista se dissolveu, Freitas montou seu próprio trio, assumindo a liderança e o protagonismo na carreira (Reicher, 2016, p. 63). Com esse grupo, acompanhou o cantor Emílio Santiago, com o qual desenvolveu uma relação de amizade profissional muito significativa, conforme observada na divulgação do jornal O Globo:

Laércio (Tio) – e seu conjunto, inclusive o cantor Emílio Santiago. No Flag (Rua Xavier da Silveira, 13, tel. 255-0735). De terça a domingo, a partir das 23h. Música ao vivo com Emílio Santiago, a partir das 20h. (O Globo, Rio de Janeiro, 20 ago. 1973. Vespertina, Geral, p. 13 apud REICHER, 2016, p. 63)

⁴⁰ Acompanhou Wilson Simonal no show “O Cantor e o Músico no 150 Night Club, em 1985 (REICHER, 2016, p. 80-81). Vale lembrar que Wilson Simonal também foi acompanhado por CCM em trabalhos relevantes.

⁴¹ Nesse caso, acompanhou a cantora na função de contrabaixista ao substituir Claudio Bertrami no conjunto de Luís Carlos Vinhas.

Emílio Santiago comentou sobre a destreza de Freitas em seus arranjos, que eram capazes de extrair o melhor do cantor:

Eu não tenho medo de absolutamente nenhum arranjo, eu não tenho medo de orquestra sinfônica, eu não tenho medo de nada. Eu aprendi a cantar em arranjos com Laércio de Freitas. Ele fazia comigo coisas incríveis nas músicas no Flag (boate Flag, na qual tocaram junto durante a década de 1970). Ele fazia coisas terríveis comigo, tinha música que eu acabava exausto. Eu falava assim “Pô Tio, hoje você acabou comigo, não sei o que, ba ba ba” e ele: “não, isso é, isso é bom pra você, você vai ver só, isso é pra você ficar mais relaxado nas músicas, qualquer música que você for fazer você vai ficar” e realmente eu adquiri uma maneira de interpretar. Eu acho que o cantor, o intérprete, ele tem, por assim, por obrigação ele saber entender a letra, entender de que maneira ele pode passar aquela mensagem que a letra diz. (SANTIAGO, 2013 apud REICHER, 2016, p. 63)

Percebe-se a importância de Láercio de Freitas assumida pelo cantor em seu amadurecimento profissional. Da mesma maneira, o pianista comenta sobre sua relação com Emílio Santiago e com seu trio, confirmando as informações:

Na década de 1970 ainda tinham alguns trios. Eu mesmo montei um trio no Flag. [...] Eu procurava fazer com que o trio soasse mais que como grupo acompanhante. Que ele soasse com e para a música. O cantor, como parte integrante dessa vontade, dá vontade de criar essa unidade. Por isso funcionou bem o trio com o Emilio. O Emilio também, sujeito culto, estava fazendo advocacia, estudado, inteligente, ele percebeu, nós conversávamos muito. Eu fazia sugestões a ele de ouvir cantores, mesmo norte-americanos, não tanto pelo fato de ser norte americano, mas pelo teor disciplinar que eles obedeciam. Você não sente dúvida sobre o que ele está fazendo, por isso ele te convence. O Emilio entendeu isso muito bem. Eu procurei fazer com que ele ouvisse com atenção Nat King Cole, cantores que diferentemente estivessem na tessitura dele, que prestasse atenção no Sinatra, Tony Bennett, Johnny Hartman, Dick James isso dos mais popularescos. Ouvir cantoras, na maioria das vezes mais disciplinadas que os homens. Uma cantora de nome Eydie Gormé e o marido dela Steve Laurence. Enfim, uma série de exemplos. Preste atenção nele, preste atenção como ele articula a frase, como ele interpreta. Porque uma coisa é cantar, cantar todo mundo canta, interpretar não. Interpretação entra o que você compreendeu, se é que você entendeu. Se você não entendeu, você não compreende. É o processo da aquisição do conhecimento, do assentamento da informação, porque você procura a partir da informação, você procura é porque algo tem a ver aí, é o que você vai buscar. (FREITAS, 2015 apud REICHER, 2016, P. 63-64)

Amilton Godoy também atuou por um período acompanhando Elis Regina com o Zimbo Trio, no programa O Fino da Bossa e Nelson Ayres possui um projeto com a cantora Mônica Salmaso e Teco Cardoso.

Retomando as impressões de Rosa, percebe-se, portanto, que a música popular brasileira desenvolveu um aspecto melodioso. É possível considerar que a sonoridade desses pianistas, de forma geral, é resultado das transformações que ocorreram na música brasileira, vindas da geração anterior dos pianistas cantores, somadas à uma influência jazzística.

Como grande parte da produção desses pianistas é focada na música instrumental, no período pós Bossa Nova, tornou-se característica uma nova prática instrumental: o Samba-Jazz. De forma geral, entende-se que a diferença entre a Bossa Nova e o Samba-Jazz se revela através de aspectos interpretativos e de formação. Na primeira situação, encontra-se uma prática cantada que carrega o aspecto melodioso, o paradigma do violão e voz, uma sonoridade mais “pra dentro”. Na segunda, mantém-se o repertório, porém estabelece-se, geralmente, a formação do piano trio, a interpretação se caracteriza por uma sonoridade “pra fora”. Sendo assim, o caráter melodioso se mantém presente, mas executado de outra forma, como ficou característico de grupos tais como o Zimbo Trio, o Sambalanço Trio, o Som Três e o J.T Meirelles e os Copa 5, por exemplo.

A fricção de musicalidades é um dos pilares estruturais que nos fornecem indícios da sonoridade dessa geração de pianistas, sendo este um dos pontos que esta pesquisa destaca como central para a definição desta sonoridade.

5.5 PRODUÇÃO FONOGRÁFICA E DISTRIBUIÇÃO PELOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

Como já mencionado no capítulo 4, o Brasil passou por um grande processo de modernização no século XX. A *Belle Époque* paulista foi marcada pela industrialização, pelo desenvolvimento urbano e desenvolvimento tecnológico, que resultou, anos depois, na produção cinematográfica, na ascensão das emissoras de rádio e televisão, que mudou o rumo das produções artísticas. Essas transformações foram tão significativas para a realidade sociocultural brasileira, que Marcelo Tupinambá (2005, p. 13) sugere uma fetichização da palavra “moderno”. Dessa forma, a vida cultural também sofreu transformações, uma vez que os espaços de divulgação foram ampliados.

Nesse sentido, é relevante abordar a produção fonográfica com um enfoque no recorte da segunda metade do século XX e início do século XXI, no qual se concentra a maior parte da produção musical dos pianistas estudados nesta pesquisa.

Leva-se em consideração o cenário político da década de 1950, período do governo Juscelino Kubistchek, que criou o Plano de Metas, com o objetivo principal de desenvolver economicamente o país, com o famoso lema “50 anos em 5”. Nessa mesma direção, Beno Reicher, contextualizando a década já de 1970, afirma que o Governo Militar deu continuidade às medidas iniciadas por Juscelino Kubistchek caracterizando o período como a “segunda revolução industrial brasileira” (2016, p. 18).

As redes televisivas ascenderam sobremaneira, principalmente no período ditatorial, pois unificava o país, de certa forma, já que as diferentes regiões podiam assistir à mesma programação no mesmo horário. O regime ditatorial se aproveitou dessa unificação para controlar a programação e manter-se no poder (*Ibidem*, p. 19). O patamar de importância que a televisão e a rádio atingiram nessa época, na década de 1970, impactou o contexto de produção e de distribuição de obras musicais. Nesse período, surgiram os programas de auditório, os quais foram responsáveis pela divulgação e consagração de músicos dessa geração, conforme relata Amorin:

Aproveitando sua experiência em atrações musicais, o aumento do interesse do telespectador pela música brasileira e a popularidade ascendente dos programas de auditório, a TV Record estabeleceu, a partir de 1966, um esquema de produção musical, com o comando da Equipe A, composta por Antonio Augusto Amaral de Carvalho, Raul Duarte, Nilton Travesso e Manoel Carlos, para, além de prestigiar os artistas consagrados, incentivar os valores que vinham aparecendo. Como tática, os programas foram exibidos no teatro Record-Consolação, com a presença de público, fazendo com que o entusiasmo do auditório pelas atrações, contagiasse também o telespectador. (AMORIN, 2001 apud MACHADO, 2008, p. 45)

Amilton Godoy também explica a importância dos festivais:

Aí vieram os festivais. Você falou de concursos [...]. Eram os festivais de música. Esses festivais de música começaram a acontecer [...] e começaram a revelar novos compositores. Num festival revelou Chico Buarque [...], no outro foi o Gilberto Gil, no outro apareceu Caetano Veloso, eles vieram tudo depois, entendeu? Eles não são dessa época, eles são um pouco depois do Fino da Bossa, apareceram nos festivais da Record. Entendeu? Cada ano aparecia um cara desse tinha um destaque grande, importante. É assim que eles, com muita qualidade, eles tinham, sempre tiveram [...], ótimos músicos, bons letristas e tal. Aí a coisa foi...foi bom...o Brasil tá aí. A turma que apareceu naquela época até hoje tá aí [...], fazendo coisa boa (GODOY, 2020).

O fenômeno dos programas musicais transmitidos pela televisão foi responsável por uma mudança de paradigmas na maneira de se distribuir conteúdo musical. Os programas eram gravados ao vivo e eram transmitidos de “uma forma limpa, honesta, sem maquiagem, que deixava todos arrepiados” (MELLO, 2002, p. 15). Um depoimento⁴² do pianista Amilton Godoy, em entrevista à pesquisadora Cristina Machado (2008), confirma essa descrição, quando diz que a sua geração foi privilegiada por poder se mostrar através desses programas.

Laércio de Freitas também comenta sobre a importância dos programas de televisão como uma oportunidade de lançamento de novos músicos para o cenário musical:

⁴² A entrevista completa está transcrita e pode ser encontrada na referência em “Anexos”.

A Tupi tinha programa de calouros. Era o Regional do Esmeraldino [Salles] que acompanhava [...]. E aí uma coisa boa. Calouros, pessoas amadoras que iam, havia prêmios [...]. Algumas que se saiam um pouco melhor conseguiam um contrato com a Rádio Tupi [...] isso estimulava, muitos cantores foram cantar na noite ou em boates a partir daí. Eles tinham a oportunidade de praticar né. [...] Podiam experienciar. E algumas vezes os que se projetavam um pouco mais eram convidados a vir cantar em programas mais específicos, por exemplo, com a orquestra do Luis Arruda Paes. (FREITAS, 2020)

Um desses programas apresentados pela TV Record foi o emblemático “O fino da bossa”⁴³, que projetou a carreira de muitos músicos, dentre os quais Amilton Godoy, através do Zimbo Trio e Cesar Camargo Mariano, através do Som 3. O programa surgiu após a realização do show homônimo, que aconteceu no Teatro Paramount e foi viabilizado pelo Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Nesta época, a dinâmica de shows musicais esteve muito relacionada com a cena universitária. Essa percepção é possível através dos relatos dos próprios pianistas estudados neste trabalho. A afirmação de Machado corrobora esta percepção:

Alguns importantes eventos marcaram a cena musical ao longo de 1964: um conjunto de shows musicais realizados por estudantes universitários através de seus centros acadêmicos, logo apropriados por produtores, apontou um novo caminho de sentido de ampliação do público de música brasileira, e logo em seguida, graças ao grande sucesso no teatro, esses espetáculos foram transpostos para a televisão – especialmente a TV Record, de São Paulo (2008, p. 48).

Essas inovações tecnológicas impactaram as formas de comercialização e produção musicais. A aceitação pelo público dos novos músicos que estavam sendo lançados através da televisão fomentou a comercialização de discos e LP`s por meio das gravadoras. Ortiz traz um dado interessante sobre o crescimento exponencial da venda de LP`s. De acordo com o autor, a comercialização subiu aproximadamente 200%, passando de 11,7 milhões de unidades em 1972 para 39,2 milhões em 1979 (apud REICHER, 2016, p. 21).

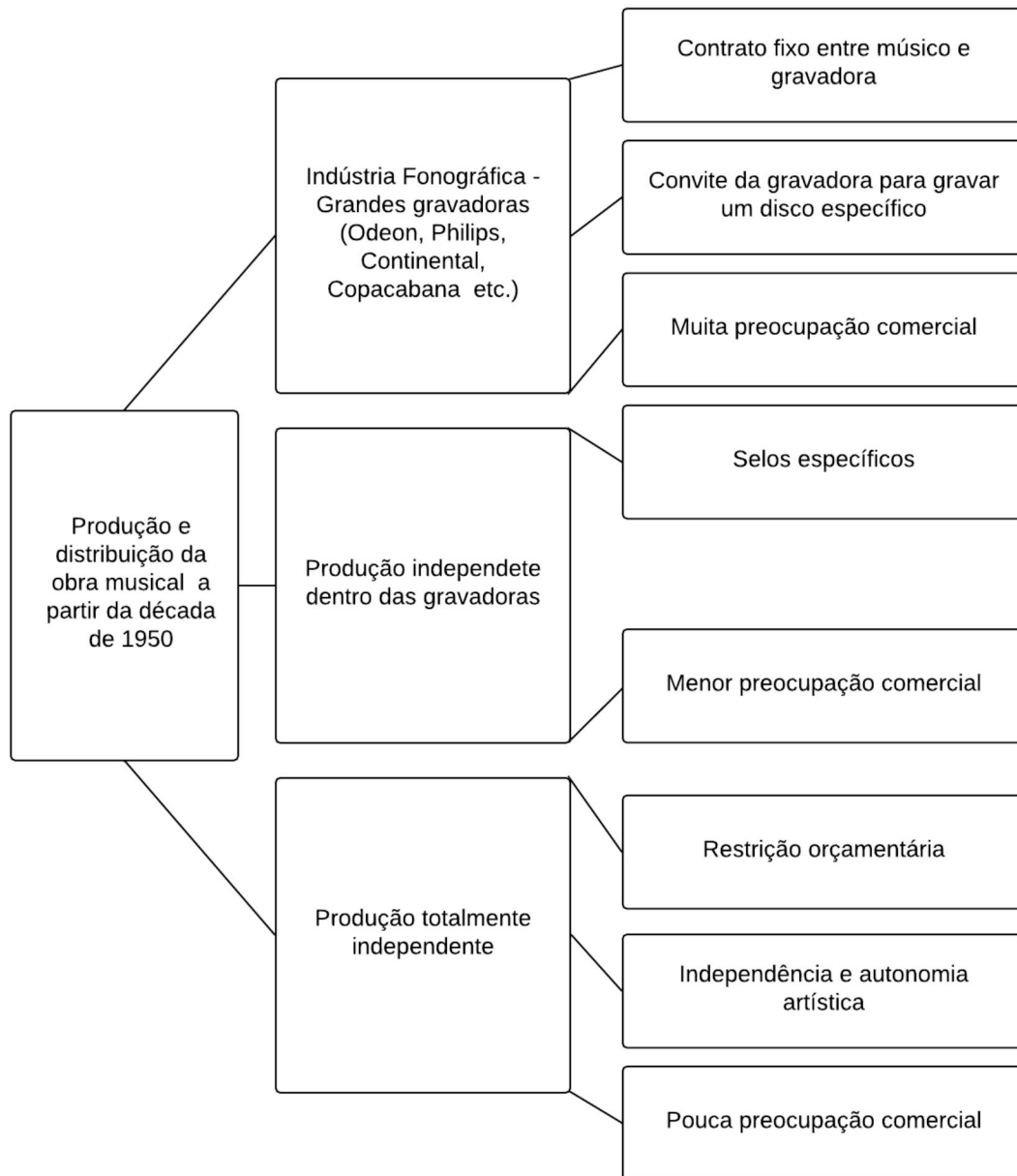
Reicher destaca duas formas de comercialização e produção de obras musicais na década de 70: 1) inserida na indústria fonográfica; 2) inserida na produção independente (*Ibidem*, p. 27). O mesmo autor explica que o funcionamento do mecanismo de distribuição da indústria fonográfica se dava através de duas maneiras: do contrato fixo entre o músico e a gravadora ou pelo convite da gravadora para gravar um disco específico. Já dentro da produção independente, havia uma restrição orçamentária, visto que os próprios artistas arcavam com as

⁴³ O nome do programa inicialmente era “O fino da bossa”, como ficou conhecido, porém por questões autorais foi modificado para apenas “O fino”. O programa permaneceu no ar de 1965 a 1967.

despesas, muitas vezes até vendendo bens para alcançar o objetivo de gravação, mas, ao mesmo tempo, existia autonomia artística, diante da não preocupação comercial. Há também um intermediário entre as grandes gravadoras e a produção independente, que são os selos, ou pequenas gravadoras, as quais se concentravam em produções específicas e apresentavam menos preocupação comercial e eram menos impositivas ao artista do que as grandes gravadoras, como é o caso do selo O Som da Gente, de Walter Santos e Tereza de Souza.⁴⁴ O fluxograma abaixo sintetiza visualmente as relações explicitadas acima:

⁴⁴ Sobre o Selo Som da Gente, consultar a referência: MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do Selo Som da Gente. Dissertação de mestrado (UNICAMP), 2005.

FIGURA 10 - FLUXOGRAMA DE PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DA OBRA MÚSICA A PARTIR DA DÉCADA DE 1950.



FONTE: A autora (2021).

Em decorrência de todas essas mudanças, o mercado publicitário também passou por um momento de explosão comercial, fato que abriu uma nova frente de trabalho para os músicos, através da criação e gravação de *jingles* para comerciais. Dos pianistas deste estudo, Mariano, Freitas e Ayres afirmam ter trabalhado com essa atividade que, segundo eles, remunerava bem e que se tornou uma alternativa financeira para os músicos da época. Os três

pianistas comentam nas entrevistas à autora deste trabalho que essa atividade, além da remuneração, era um bom exercício musical, de raciocínio e de arranjo:

A publicidade para mim foi uma grande muleta de evolução musical. Era, e ainda é, um meio com muito dinheiro para a produção de filmes e trilhas sonoras, e os publicitários sempre pensam grande, querendo diferenciar-se em meio a uma frenética concorrência – para mim isso era bom, e era um grande desafio (MARIANO, 2011, p. 220-221)

Fazer jingles é um ótimo exercício. Você adquire a capacidade de raciocinar em 30 segundos, no tempo do *jingle*. Na realidade você pensa em 28 segundos porque 2 segundos é o tempo que o operador da rádio leva pra botar a agulha no disco. Você fica com 28 e 30 segundos na cabeça...e não erra hein. Escolhe o andamento pra dar esse tempo (FREITAS, 2020)

Ó, gravadora, eu fiz bastante coisa pra gravadora mais como arranjador do que como pianista. Mas o que eu era mesmo especializado e trabalhei dezenas de anos é comercial de televisão, trilha de comercial de televisão que é um negócio que você precisa ser muito objetivo, você não pode ser criativo, você tem que entender o que que o filme tá precisando e fazer exatamente aquilo [...]. Então fui obrigado a dominar um montão de estilos e linguagens, não sei que, o que pra um arranjador é muito bom como formação [...]. Eu escrevi várias centenas de comerciais de televisão, de música [...] (AYRES, 2020)

Amilton Godoy é o único dos quatro que afirma não ter trabalhado com publicidade.

5.6 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

Como resultado de todas as percepções relacionadas a cada ponto discutido neste capítulo, proponho definir esses quatro pianistas, que tiveram suas produções iniciadas a partir da década de 1960, como pertencentes a uma “geração de transição”.

A junção de elementos, tais como a fricção de musicalidades, a liberdade de criação e as configurações de grupo utilizadas, tendo como destaque os trios, são elementos que considero centrais para a contribuição da definição do sotaque do piano popular paulista desta geração, considerando que, nessas décadas, é que houve o surgimento do paradigma dos trios instrumentais que foram muito explorados.

Além desses aspectos referentes à *performance*, foram levantados também aspectos relacionados à sociedade paulistana da época, que nos revelam coisas intrínsecas à vida desses músicos, as quais impactam o modo de se pensar e fazer música. Desses aspectos, destaco o caráter cosmopolita da capital paulista, seus fluxos e intercâmbios culturais, onde está localizada a extensa produção deles, a grande influência da música norte-americana no Brasil,

sobretudo nas capitais e, ao mesmo tempo, a inquietação pessoal no sentido de buscarem o Brasil na música, os modos de distribuição musical, impactados pelas evoluções tecnológicas que transformaram os materiais de armazenamento musical (Discos, Lp's, Cd's e streaming) e a inserção de cada um no mercado da indústria fonográfica.

Trago à memória, também, o fato de que a década de 1960 foi marcada por certa efervescência musical, tendo como destaque a produção bossanovista no Rio de Janeiro, mas que se manifestou também na capital paulista, uma vez que ocorria e ainda ocorre um grande intercambio entre esses dois centros urbanos, lembrando que Cesar Camargo Mariano, Laércio de Freitas e Nelson Ayres viveram e atuaram na cena musical das duas capitais por alguns anos. Considero, portanto, que essa geração se constitui como pioneira, no sentido de definir novas sonoridades, junto com a ascensão da Bossa Nova, do Samba-Jazz e da Música Popular Instrumental Brasileira. No entanto, essa sonoridade é marcada por um caráter de transição, já que se pode observar uma geração atual de pianistas construindo outros caminhos musicais e definindo novas sonoridades.

Nos traços identificados como constituintes da territorialidade sônico-musical do piano popular paulista, eis o papel dos pianistas na tradição e o da tradição no fazer musical desses pianistas, relações essas que constroem o *habitus* dessa geração.

6 ANÁLISES MUSICAIS

As análises foram decompostas em 5 pontos: 1) instrumentação; 2) forma; 3) harmonia; 4) improviso⁴⁵; e 5) forma de acompanhamento⁴⁶. De forma geral, nota-se um aspecto harmônico comum em todas as gravações, característico da herança deixada pela tradição jazzística, que é a presença de notas altas e tensões na montagem dos acordes, tais como a 7^a, 9^a, 11^a e 13^a, bem como suas alterações. Raramente, a tônica é executada pelos pianistas na montagem dos acordes, que geralmente ficam na mão esquerda, pois, na maioria das vezes, ela é executada pelo contrabaixo e fica implícita nos acordes do piano. Esta característica não é novidade, tendo em vista que é um padrão de execução da música instrumental brasileira. No entanto, como estamos tratando do aspecto harmônico nas análises, faz-se necessário pontuar este elemento. Uma vez que essa característica é comum em todas as gravações, ela não será mencionada novamente nas análises individuais. Serão privilegiadas as observações sobre rearmonizações e substituições de acordes nas análises harmônicas.

Antes da leitura de cada análise, recomenda-se que o leitor escute a gravação para esclarecer auditivamente as impressões destacadas por esta autora. Para isso, disponibiliza-se um código QR Code que abrirá um link para as gravações em MP3.

FIGURA 11 – QR CODE PARA AUDIÇÃO DAS GRAVAÇÕES.



FONTE: A autora (2021).

⁴⁵ As transcrições completas dos improvisos podem ser encontradas nos apêndices.

⁴⁶ Os modelos de cifragem usados na criação das imagens que serão apresentadas foram empregados de acordo com as possibilidades oferecidas pelos softwares utilizados.

6.1 GAROTA DE IPANEMA – AMILTON GODOY

É importante mencionar que o arranjo desta gravação foi originalmente feito e executado pelo Zimbo Trio⁴⁷, sendo que há uma gravação que contém esse mesmo arranjo no álbum homônimo de 1965. É importante registrar que o álbum, lançado em 2019, carrega o objetivo de um tributo, mantendo-se o arranjo inicial e tendo apenas a introdução reduzida, pois não contém um *ad libitum* executado por Amilton Godoy na gravação original.

Em entrevista, Godoy conta que o arranjo foi feito pelo grupo na Baiúca⁴⁸ “decorrente de um tocar espontâneo”, o que demonstra o aspecto criativo e oral da música instrumental brasileira.

6.1.1 Instrumentação

A gravação da música Garota de Ipanema analisada neste trabalho é a versão do álbum Tributo a Zimbo Trio, gravado em 2019 por “Amilton Godoy Trio”, formado pelo pianista, pelo baterista Edu Ribeiro e pelo contrabaixista Sidiel Vieira. É a versão mais recente das gravações analisadas aqui. A formação instrumental, como sugere o nome do grupo, é de trio, formação clássica e característica da música instrumental e do jazz, composta por piano, contrabaixo e bateria.

6.1.2 Forma

Foi identificada a seguinte forma na execução: introdução – A – B – A. Sendo que, no primeiro *chorus* ocorre o tema, no segundo há o improviso do piano, no terceiro acontece um solo arranjado conjuntamente entre piano e contrabaixo e, nos quatro últimos compassos da seção B do mesmo *chorus*, ocorre um improviso de bateria. No quarto e último *chorus*, ocorre a reexposição do tema e a finalização com uma *coda*.

⁴⁷ Zimbo significa “boa sorte”, “felicidade” e “sucesso”. O trio é formado originalmente por Amilton Godoy, Luis Chaves e “Rubinho” Rubens Alberto Barsotti.

⁴⁸ Famosa casa de shows da capital paulista que teve seu auge na década de 1960. Lá se apresentaram diversos músicos, como Johnny Alf, Elis Regina, Cauby Peixoto, e trios como o Sambalanço Trio, Jongo Trio e Zimbo Trio.

6.1.3 Harmonia

Nesta gravação, foram encontrados trechos rearmonizados em relação à harmonia padrão contida no *Realbook*⁴⁹. De forma geral, o arranjo acrescenta alguns acordes para estender as cadências e dobrar o ritmo harmônico ao colocar o segundo grau antes do V, em compassos que originalmente só apresentam este último. A imagem abaixo demonstra as substituições de acordes identificadas, sendo a cifra da esquerda a do *Realbook* e a da direita, a executada na gravação. Percebe-se que a maioria das modificações são feitas para estender as cadências, dobrando o ritmo harmônico.

FIGURA 12 – REARMONIZAÇÕES IDENTIFICADAS EM “GAROTA DE IPANEMA”.

FONTE: *Realbook* e a autora (2021).

Portanto, as substituições foram as seguintes:

QUADRO 2 – Acordes substituídos em Garota de Ipanema

Acordes originais	Acordes substituídos	Análise
-------------------	----------------------	---------

⁴⁹ Nas análises optei por comparar partituras contidas em *Realbooks* e *Songbooks* por serem esses materiais de uso corriqueiro entre músicos que trabalham com música popular na prática.

Gb	C7	Substitui o subV pelo V
F7M / Gb7	Am7 – Ab7 / Db7M – Gb7	Estende-se a cadência e dobra-se o ritmo harmônico dos compassos. Os acordes substituídos seguem as funções: iii – V7 de Db7M – I (Db7M) – sub V de Fá para retorno do primeiro compasso.
D7	Am7 – D7	Desdobra o V em ii - V
Eb7	Bbm7 – Eb7	Desdobra o V em ii - V
Gb7	C7	Substitui o subV pelo V

FONTE: A autora (2021).

Finalmente, na *coda* o arranjo contém uma breve repetição da melodia do último compasso, que se intercala entre os acordes de F7M e Bb7 e termina em um acorde de A7M, modificando a melodia que, normalmente, terminaria na nota mi, para a nota dó sustenido.

6.1.4 Improviso/Solo

A transcrição do improviso executado por Amilton Godoy, nesta gravação, aponta-nos indícios sobre os materiais utilizados e pensados pelo pianista para a improvisação. Em entrevista Godoy explica como pensa esta atividade:

o improviso que você tá tirando, ela está exatamente em cima da harmonia que o Jobim fez. Eu não... que que eu toquei ali? eu precisaria ouvir pra ver né. Mas tenha sempre em base que a harmonia que tá embaixo, fá sétima maior [canta], certo? Sol com sétima né? a frase lá tem que tá em cima coincidindo com essa harmonia. O improviso é assim, você substitui a melodia por uma outra melodia que você tá fazendo, tá? É isso que você vai fazer (GODOY, 2020)

Através da análise da transcrição do improviso, é possível confirmar que o pianista executa justamente uma nova melodia sobre a harmonia que está acontecendo no tempo. Isso nos sugere que, para Godoy, a forma de pensar a improvisação acontece através do conceito de se executar determinadas escalas sobre o acorde vigente, ou seja, utilizar uma escala fundamentada no acorde que está sendo executado. Baseado nesta lógica, o instrumentista pode explorar padrões rítmicos, melódicos e de movimento da mão sempre obedecendo à escala do acorde, como faz Godoy em vários trechos, os quais estão destacados abaixo:

FIGURA 13 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO QUE DEMONSTRA PADRÃO RÍTMICO, MELÓDICO E DE MOVIMENTO.



FONTE: A autora (2021).

A figura acima demonstra que o pianista escolheu um padrão de movimento descendente em intervalos de 5ª, obedecendo no primeiro compasso à escala de fá maior, sobre o acorde de Gm7 e nos compassos seguintes ele muda para a escala de lá bemol maior, seguindo o trecho da cadência II-V (Bbm7 – Eb7) desta tonalidade.

FIGURA 14 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO.



FONTE: A autora (2021).

O trecho acima demonstra a escolha do pianista de executar um padrão rítmico em colcheias e um melódico, colocando as notas do arpejo de ré menor no primeiro compasso e fá maior no segundo. Esta escolha também sugere que o pianista possa estar pensando em tríades sobrepostas, ou seja, executar uma tríade de ré menor sobre a harmonia que está em Gm7 e a tríade de fá sobre a harmonia que está em C7 no compasso seguinte. No primeiro caso, toca-se a sétima menor, a quinta justa e a nona maior do acorde. No segundo, toca-se a tônica, a sexta maior e a quarta justa, sugerindo uma sonoridade de acorde dominante sus.

FIGURA 15 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO.



FONTE: A autora (2021).

Na imagem acima, novamente percebe-se a execução de um padrão rítmico em colcheias e um melódico, seguindo a mesma lógica da figura anterior, executando as notas de um arpejo ascendente, mas, nesse caso, em tétrades sobrepostas, a primeira de mi menor com a sétima menor e a segunda, a do próprio lá menor da harmonia. O primeiro arpejo (Em7) contém a quinta justa, a sétima menor, a nona maior e a décima primeira justa do acorde de Am7.

Outro elemento identificado na improvisação é a presença da sonoridade da escala blues. As figuras abaixo demonstram um trecho em que o pianista executa uma escala de ré menor *blues* sobre o acorde de fá maior com a sétima maior.

FIGURA 16 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO.



FONTE: A autora (2021).

FIGURA 17 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO.



FONTE: A autora (2021).

É importante esclarecer que o trecho demonstrado na figura 17 contém notas que não são exatamente da escala de ré menor *blues*. O pianista utiliza um trecho cromático, tendo como nota alvo o dó maior, que pertence à escala, no compasso correspondente ao acorde de C7 e, no compasso seguinte, mistura a escala *blues* com a de dó mixolídio. No entanto, isso não interfere na sonoridade, que independentemente da mistura, é de escala blues.

Nos acordes dominantes Godoy escolhe, algumas vezes, o uso da escala mixolídia com a presença do quarto grau aumentado, outras vezes a escala alterada e, ainda, em outras, simplesmente a escala jônica ou do tom. As figuras a seguir demonstram esses trechos:

FIGURA 18 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO QUE DEMONSTRA A PRESENÇA DA QUARTA AUMENTADA SOBRE O ACORDE DOMINANTE. NESTE CASO, A NOTA DÓ SUSTENIDO SOBRE O ACORDE DE G7.



FONTE: A autora (2021).

FIGURA 19 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO QUE DEMONSTRA A PRESENÇA DA QUARTA AUMENTADA SOBRE O ACORDE DOMINANTE. NESTE CASO, A NOTA FÁ (ENARMÔNICA DE MI SUSTENIDO) SOBRE O ACORDE DE B7.



FONTE: A autora (2021).

FIGURA 20 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO QUE DEMONSTRA O USO DA ESCALA ALTERADA SOBRE O ACORDE DOMINANTE.



FONTE: A autora (2021).

A figura acima demonstra a utilização da escala alterada sobre o acorde de D7, pois emprega as notas lá bemol, fã natural e mi bemol, todas pertencentes a esta escala.

Há um trecho interessante do improviso que revela a escolha de um padrão melódico e rítmico, pensado em uma divisão de sextina:

FIGURA 21 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO QUE DEMONSTRA O PADRÃO RÍTMICO E MELÓDICO EM DIVISÃO DE SEXTINA.



FONTE: a autora (2021).

A transcrição do trecho demonstra um deslocamento do tempo que gera uma sensação aérea, pois o padrão é formado por 6 notas em semicolcheias, começando no segundo tempo do compasso, o que faz com que o padrão comece e termine em tempos fracos, gerando assim a sensação de deslocamento, fenômeno que também pode ser chamado de polimetria. Neste trecho, o mais importante não é a definição de quais notas estão sendo empregadas, fato corroborado pela velocidade da execução delas, mas o padrão rítmico e o desenho melódico descendente imaginado pelo autor. Sendo assim, há um indício de que, neste caso, o pianista não esteja pensando na escala do acorde, pois as notas não são importantes para ele, mas sim o padrão criado. Importa, portanto, que ele obedeça ao padrão até o fim do trecho.

A análise do emprego das figuras rítmicas durante a improvisação também nos aponta uma espécie de arco de intensidade trabalhado pelo músico. Nota-se que, no início do trecho, o pianista escolhe células mais longas, como a mínima e a semínima. No meio do improviso, as células são mais curtas, tendo uma incidência maior de colcheias, até que no final, Godoy utiliza

células muito curtas como a semicolcheia, o que caracteriza o trecho como virtuoso, pela velocidade das notas. Por fim, nos dois últimos compassos, as colcheias voltam a aparecer, indicando que o trecho está sendo finalizado. O termo “intensidade”, neste caso, não diz respeito ao volume, mas à divisão rítmica. A figura abaixo ilustra essa ideia visualmente:

FIGURA 22 – ARCO DE INTENSIDADE RÍTMICA DO IMPROVISO DE GAROTA DE IPANEMA.



FONTE: A autora (2021).

Esta é uma das características que deixam o improviso mais interessante e musical e demonstra que o pianista dosa os materiais que manipula, com inteligência e elegância, fugindo de uma possível monotonia rítmica.

Esta gravação de Garota de Ipanema, além do improviso de piano, apresenta um solo arranjado, que ocorre na seção B do segundo *chorus*, executado pelo piano e pelo contrabaixo, em uma diferença de uma oitava. A imagem abaixo, destaca a presença de arpejos como elementos preponderantes da construção melódica arranjada para o solo:

FIGURA 23 – TRANSCRIÇÃO DO SOLO ARRANJADO.

Solo sobre seção B - Piano e contrabaixo

The musical score is presented in two systems of staves (treble and bass clef). The first system (measures 1-4) includes chords F7M, Ebm7, and B7. The second system (measures 5-8) includes chords Dm7, F#m7, Ebm7(9), and Am7. The third system (measures 9-11) includes chords D7, Gm7, and F#m7. The fourth system (measures 12-14) includes chords Eb7, D, F, Am7, Gm7, and Db7M. The score concludes with a 'solo de bateria' (drum solo) in measure 14.

FONTE: A autora (2021).

A composição do solo arranjado segue a mesma lógica da improvisação: pensar em notas de escalas possíveis para cada acorde. Percebe-se que há uma escolha intencional de construir a melodia através de arpejos. A diferença principal entre o resultado da improvisação e deste solo arranjado é o fator temporal, já que, neste caso, a melodia foi composta previamente

e escrita para ser executada por dois instrumentos conjuntamente, enquanto, em uma improvisação, a melodia é construída em tempo e não é registrada através da escrita, pois não se pretende repeti-la em outras performances.

6.1.5 Forma de acompanhamento pianístico

De forma geral, a escolha feita por Amilton Godoy para acompanhamento na mão esquerda, nesta gravação, são os acordes blocados que acompanham o ritmo da melodia que está sendo executada na mão direita. Neste caso, as duas mãos do pianista se movimentam juntas ritmicamente⁵⁰. Essa forma de acompanhamento remete à sonoridade das *big bands*, nas quais é comum que o arranjo mantenha várias vozes escritas na mesma divisão rítmica da melodia. Esse é um dos aspectos que torna a sonoridade do piano de Godoy caracterizada como “pra frente” (MACHADO, 2008, p. 160). A figura abaixo demonstra a melodia da parte A do tema na linha de baixo (clave de sol) e a divisão rítmica executada pelo acompanhamento do piano, idêntica à da melodia, na linha de cima.

FIGURA 24 – DIVISÃO RÍTMICA DO ACOMPANHAMENTO PIANÍSTICO DA MÃO ESQUERDA JUNTO COM A MELODIA.

The figure displays two systems of musical notation in 4/4 time. The top system shows a bass clef (line of bottom) with a melody and a treble clef (line of top) with a piano accompaniment. The bottom system shows a treble clef (line of top) with a melody and a bass clef (line of bottom) with a piano accompaniment. In both systems, the piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern that mirrors the rhythmic structure of the melody in the other hand. The melody in the bass clef of the top system starts with a quarter rest, followed by eighth notes, and then a quarter note. The melody in the treble clef of the bottom system starts with a quarter note, followed by eighth notes, and then a quarter note. The piano accompaniment in the treble clef of the top system starts with a quarter note, followed by eighth notes, and then a quarter note. The piano accompaniment in the bass clef of the bottom system starts with a quarter note, followed by eighth notes, and then a quarter note.

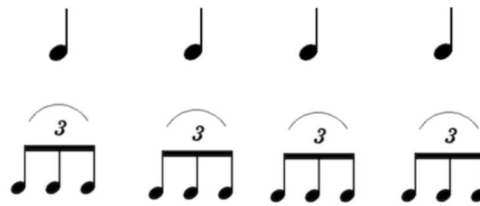
FONTE: A autora (2021).

É perceptível que essa maneira de tocar faz parte do arranjo pensado para essa música, uma vez que o baixista e o baterista do trio também executam a mesma rítmica em seus respectivos instrumentos, tornando o trecho praticamente uma convenção rítmica.

⁵⁰ O vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WVBBjiUjHMQ> ilustra visualmente esse acontecimento. No vídeo, Amilton Godoy está tocando da mesma maneira como está gravado no álbum Tributo a Zimbo Trio.

Na parte B, o padrão de acompanhamento muda. O pianista dissolve a rigidez de manter a mesma divisão rítmica da melodia e escolhe espalhar as notas pela mão esquerda e mesclá-las com alguns acordes, explorando uma extensa região de alturas do piano. Nesta parte, a divisão rítmica implícita no acompanhamento é subdividida em tercinas para cada tempo, portanto, um compasso que seria formado por quatro semínimas, passa a ser subdividido em quatro tercinas, como demonstra a figura abaixo:

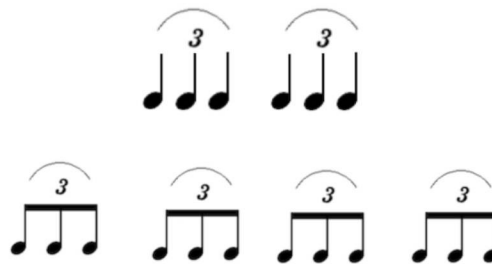
FIGURA 25 – DIVISÃO RÍTMICA DO ACOMPANHAMENTO NA PARTE B.



FONTE: A autora (2021).

Essa divisão é executada pela mão esquerda, enquanto a melodia fica a cargo da mão direita. É interessante notar que a melodia da parte B também segue uma divisão de tercina, porém subdividida em dois tempos apenas (duas mínimas ao invés de quatro semínimas). A soma sonora da mão direita e da mão esquerda, portanto, seria resultado das seguintes subdivisões:

FIGURA 26 – SUBDIVISÃO RÍTMICA DA MELODIA NA PARTE B.



FONTE: A autora (2021).

6.2 SÓ DANÇO SAMBA – AMILTON GODOY

6.2.1 Instrumentação

A versão de “Só Danço Samba” escolhida para a análise é a do álbum Zimbo Trio, gravada em 1992 pelo grupo homônimo. O Zimbo Trio, formado por Amilton Godoy, Rubinho

Barsotti na bateria e Luís Chaves no contrabaixo, surgiu em 1964 e conquistou prestígio nacional e internacional, tornando-se um dos grupos mais importantes de música instrumental do Brasil.

6.2.2 Forma

A forma identificada na gravação é: A – A – B – A. No primeiro *chorus* ocorre a exposição do tema, no segundo e no terceiro há um improviso de piano. No quarto, acontece uma convenção nos primeiros quatro compassos, como preparação para um solo de bateria que ocorre nos quatro últimos compassos da seção A. Na seção B, o tema é sugerido com uma variação e no último A desse *chorus*, novamente acontece a mesma convenção e o solo de bateria. No último *chorus*, o tema é reexposto, seguindo normalmente a forma, até finalizar.

6.2.3 Harmonia

O tom originalmente escrito na partitura contida no *Realbook* é dó maior, porém, nesta gravação, o tom é modificado para fá maior. Há também, nesta versão, assim como em *Garota de Ipanema*, alguns acordes *rearmonizados* em relação à harmonia tradicional da música presente no *Realbook*. Essas rearmonizações estão presentes na seção A e no fim da seção B do tema, em que se percebe que o arranjo privilegia o caminho do contrabaixo para se mover em intervalos conjuntos. A imagem abaixo apresenta as *rearmonizações* identificadas:

FIGURA 27 – REARMONIZAÇÕES IDENTIFICADAS NA GRAVAÇÃO DE “SÓ DANÇO SAMBA”.

(Bossa Nova)	Só Danço Samba			Antonio-Carlos Jobim	(Bossa Nova)	Só Danço Samba Zimbo Trio			Zimbo Trio
A 4/4 F ₆	B ^b ₇	G ₇	/	/	A	F ₆ E ₇ E ^b _{Δ7} D ₇ G ₇			/
						G ₋₇ A ₋₇ B ^b _{Δ7} C ₇ F ₆			
B C ₋₇	F ₇	B ^b _{Δ7}	/	/	B	C ₋₇	F ₇	B ^b _Δ	/
						D ₋₇	G ₇	G ₋₇ A ₋₇ B ^b _{Δ7} C ₇	
A F ₆	B ^b ₇	G ₇	/	/	A	F ₆ E ₇ E ^b _{Δ7} D ₇ G ₇			/
						G ₋₇ A ₋₇ B ^b _{Δ7} C ₇ F ₆			
G ₋₇	C ₇	F ₆	B ^b ₇	/	/	G ₋₇ A ₋₇ B ^b _{Δ7} C ₇ F ₆			/

FONTE: A autora (2021).

Os acordes acrescentados em cada compasso, além de construírem um caminho melódico para o contrabaixo, são também responsáveis pelo aumento do ritmo harmônico, já que, originalmente, em cada compasso, há somente um acorde e, na versão rearmonizada, há dois.

QUADRO 3 – Acordes substituídos em Só Danço Samba

Acordes originais	Acordes substituídos	Análise
F6 / Bb7	F6 – E7 / Eb7M – D7	Dobra-se o ritmo harmônico dos compassos, estendendo-se a cadências ao inserir acordes dominantes (E7 – sub V do EbM7) e D7 (V7 do G7)
Gm7 / C7	Gm7 – Am7 / Bb7M – C7	Dobra-se o ritmo harmônico dos compassos, estendendo as cadências ao inserir acordes do campo harmônico que caminham diatonicamente até o C7

FONTE: A autora (2021).

6.2.4 Improviso

Esta gravação também revela o pensamento desenvolvido sobre a improvisação ocorrendo através da criação de novas melodias para o acorde vigente, no modelo escala-acorde, novamente corroborando com o discurso do próprio pianista. Percebe-se uma semelhança de materiais escolhidos para a improvisação nesta música, em relação à anteriormente analisada. Um fator que coopera para este acontecimento, é que ambas estão na mesma tonalidade e apresentam uma harmonia parecida.

Dentre os principais aspectos da construção do improviso, nota-se, novamente, o uso da escala blues, de padrões rítmicos e melódicos sobre a escala do tom, o padrão de subdivisão em sextina e o uso da 4ª aumentada, ou da escala mixolídia sobre alguns acordes dominantes, o uso de arpejos e cromatismos como elementos da construção melódica, conforme demonstram os exemplos abaixo:

FIGURA 28 – CROMATISMOS E ESCALA DE RÉ MENOR BLUES.



FONTE: A autora (2021).

FIGURA 29 – CROMATISMO.



FONTE: A autora (2021).

FIGURA 30 – PADRÃO RÍTMICO E MELÓDICO.



FONTE: A autora (2021).

FIGURA 31 – PADRÃO DE SUBDIVISÃO EM SEXTINA.



FONTE: A autora (2021).

Na imagem acima, nota-se que a disposição das figuras rítmicas remete a uma subdivisão de sextina, pois poderíamos separar cada agrupamento em 6 semicolcheias. Por isso, a primeira nota tocada de cada agrupamento cai em um tempo diferente do compasso, já que o pianista está sugerindo colocar 6 tempos em 4. Novamente, portanto, o fenômeno da polimetria aparecendo no improviso construído por Amilton Godoy.

FIGURA 32 – QUARTA AUMENTADA SOBRE ACORDE DOMINANTE.



FONTE: A autora (2021).

Assim como na performance de Garota de Ipanema, é possível reparar que há um arco de intensidade do improviso como um todo, ao se observar as figuras rítmicas empregadas de forma geral. Da mesma maneira, o pianista inicia o improviso com notas e pausas mais longas,

desenvolve-o desdobrando essas figuras para semicolcheias, em um andamento rápido, até terminar o improviso retornando para as colcheias, o que gera a percepção no ouvinte de que o trecho está sendo realmente finalizado para o retorno do tema.

6.2.5 Forma de acompanhamento

O acompanhamento do piano, nesta gravação, de forma geral, segue uma lógica parecida com a de Garota de Ipanema, em que o pianista dobra ritmicamente mãos direita e esquerda resultando na sonoridade “pra frente” e semelhante à de uma *big band*. Na parte A, o pianista coloca os acordes de apoio (da mão esquerda) nos tempos fortes de cada compasso (tempos 1 e 2) e, em alguns compassos, escolhe utilizar os blocos dobrando a rítmica da melodia, conforme a figura abaixo demonstra:

FIGURA 33 – TRANSCRIÇÃO DO ACOMPANHAMENTO DO INÍCIO DO TEMA.

The figure displays two musical staves. The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Pno.'. Both staves are in 2/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The Piano part shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The Pno. part shows a similar melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, starting at measure 4.

FONTE: A autora (2021).

Percebe-se ser um paradigma de Amilton Godoy utilizar esse padrão de acompanhamento que aparece com frequência em suas performances, conforme pudemos identificar em ambas as gravações analisadas. Em outros momentos da gravação, o pianista coloca os acordes de apoio através de uma “levada” de samba, escolhendo alguns pontos de preenchimento sonoro quando a melodia repousa, como é comum se identificar em diversos pianistas.

6.3 O MORRO NÃO TEM VEZ – CESAR CAMARGO MARIANO

6.3.1 Instrumentação

Esta gravação foi realizada pelo Sambalanço Trio, composto por Cesar Camargo Mariano no piano, Airto Moreira na bateria e Humberto Claiber no contrabaixo. O trio foi formado em 1964 e permaneceu em atividade por apenas dois anos. Mesmo assim, é conhecido como um dos trios brasileiros mais emblemáticos de música instrumental e samba-jazz.

6.3.2 Forma

A gravação apresenta uma introdução que começa apenas com a bateria e logo se juntam o piano, executando uma melodia e o contrabaixo, acompanhando com os acordes na cabeça do tempo. A forma da música é A – B – C, com o tema executado em dois *chorus* seguidos. Depois, a melodia da introdução é retomada para preparar a seção de improviso, que neste arranjo, só acontece através do piano. O improviso de piano dura um *chorus* e, então, o tema é retomado em mais um último *chorus*. Por fim, há o retorno da melodia da introdução e uma *coda* para a finalização. Neste arranjo, portanto, a melodia da introdução serve como um elemento que marca o final de cada seção.

6.3.3 Harmonia

A primeira mudança perceptível na harmonia original para a versão gravada pelo Sambalanço Trio é na tonalidade que, originalmente, no *Songbook*, é de lá menor, enquanto a do trio está em dó menor.

FIGURA 34 – PARTITURA DE O MORRO NÃO TEM VEZ.

Songbook □ Tom Jobim

O morro não tem vez

TOM JOBIM E VINICIUS DE MORAES

V

VI

V

V

III

IV

VII

VI

IV

/ A7(13) /// Bb7(13) /// / A7(13) // / Bb7(13) /// A7(13) // / Bb7(13) // / A7(13)
 O mor—ro não tem vez E o que e—le fez já foi demais
 /// A7(b13) // / Dm7 // / G7(13) // / C#m7 // / C7(9) // / F6 / E7 /
 Mas o—lhem bem vocês Quando de—rem vez ao morro Toda a
 Am7 / Em7 / Am7 // A7(b13) // Dm7 // Am7 // Dm7 // Am7 // Dm7 // Am7 //
 cida—de vai cantar Mor—ro pe—de passagem Mor—ro quer se mostrar
 Dm7 // / Am7 // / F7(#9) / E7(#9) / D7(#9) // / A7(13) // / Bb7(13) // / A7(13) // /
 A—bram a—las pro morro Tam—bo—rim vai falar É um, é dois, é três É
 Bb7(13) // / A7(13) // / Bb7(13) // / A7(13) // / A7(b13) // / Dm7 // / G7(13) // / C#m7 // /
 cem, é mil a ba—tucar O mor—ro não tem vez
 / C7(9) // / F6 / E7 / Am7 / Em7 / Am7 // /
 Mas se de—rem vez ao morro Toda a cida—de vai cantar

Copyright by JOBIM MUSIC.
 Rua Visconde de Pirajá, 414/604 - Rio de Janeiro - Brasil.
 Copyright by TONGA EDITORA MUSICAL LTDA
 Av. Rebouças, 1700, conj. 3 - São Paulo - Brasil. Todos os direitos reservados.

89

FONTE: *Songbook* Tom Jobim.

A fim de facilitar a comparação, demonstra-se a harmonia original transposta para a tonalidade de dó menor e a harmonia da versão analisada:

FIGURA 35 – HARMONIA DO *SONGBOOK* E A HARMONIA IDENTIFICADA NA GRAVAÇÃO DO SAMBALANÇO TRIO.

O Morro Nao Tem Vez Original				O Morro Nao Tem Vez						
(Samba)				(Samba)						
A	C ₇ 13	D ^b ₇ 13	C ₇ 13	D ^b ₇ 13	C ₋₇	G ₋₇	C ₋₇	G ₋₇		
	C ₇ 13	D ^b ₇ 13	C ₇ 13	C ₇ b13	C ₋₇	D ^b ₇	C ₋₇	C ₇ b13		
B	F ₋₇	B ^b ₇ 13	E ₋₇	E ^b ₇ 9	F ₋₇	B ^b ₇	A ^b _o	G _o	C ₇ alt	
	A ^b ₆	G ₇	F ₋₇	C ₋₇	C ₇ b13	F ₋₇	D _o	G ₇ alt	C ₋₇	C ₇ b13
C	F ₋₇	C ₋₇	F ₋₇	C ₋₇	F ₋₇	B ^b ₋₇	F ₋₇	B ^b ₋₇		
	F ₋₇	C ₋₇	A ^b ₇ #9	G ₇ #9	F ₇ #9	F ₋₇	B ^b ₋₇	A ^b ₇ #9	G ₇ #9	F ₇ #9

FONTE: A autora (2021).

Nota-se, na harmonia executada na gravação, novamente a presença de acordes substituídos, confirmando os discursos dos pianistas e da literatura sobre a liberdade de criação, neste caso, expressa através da rearmonização. Logo nos primeiros acordes, percebem-se algumas alterações dos acordes: o C7(13) alterado para Cm7 e o Db7(13) alterado para o quinto grau menor, reforçando uma sonoridade modal do trecho.

Um trecho de entrevista realizada pela revista digital Teclas & Afins com o pianista, revela-nos uma prática consciente de Mariano, que foi identificada na parte B desta gravação:

O tom é esse “mi bemol”. Ok. Começa a tocar. “Conhece a harmonia? Conheço”. Se eu vou alterar a música, isso é uma coisa interessante e eu acho bastante preocupante. É uma coisa que o músico deve se preocupar. A harmonia é essa, digamos. Acabou, fim de papo, é esse, essa harmonia. Acontece que você começa a tocar e em detrimento de alguma coisa, ou porque o andamento é mais lento, ou porque é mais rápido, ou porque o solista tá fraseando diferente, dá vontade de você alterar um pouquinho ou colocar um acorde que seja entre esse e aquele, o próximo, e botar uma aqui e tal (MARIANO, 2015).

Esclarece-se que o tom de mi bemol citado no trecho é hipotético, não sendo esta afirmação exatamente a respeito da gravação de O Morro Não Tem Vez. Porém, essa lógica se revela ao

observarmos as substituições dos acordes contidas na seção B. O uso da expressão “dá vontade de você alterar um pouquinho” indica que essa prática está tão internalizada que, em determinados momentos, quando não é realizada, sente-se falta. Nos compassos segundo e terceiro destacados desta seção, o acorde de Ab^o é inserido como um acréscimo, que não está contido na harmonia padrão, justamente o que o pianista chamou de “um acorde que seja entre esse e aquele”. É possível perceber a intenção do arranjo de privilegiar os caminhos do baixo para que se mova em intervalos conjuntos desde o acorde de Bb7 até o G7(b5).

Na parte C, observa-se que o acorde de dó menor original é substituído pelo si bemol menor, que é o quarto grau menor do fá, novamente reforçando uma impressão modal da sonoridade.

QUADRO 4 – Acordes substituídos em O Morro Não Tem Vez

Acordes originais	Acordes substituídos	Análise
C7(13) / Db7	Cm7 / Gm7	Substituição de acordes que reforçam uma sonoridade modal do trecho
Em7 / Eb7 (9) / Ab6 – G7	Gm7(b5) / C7alt / Fm7 / Dm7(b5) – G7alt	Substituições de acordes para colocar uma cadência II – V de Fm7 e II – V de Cm7
Cm	Bbm	Substituição do V menor de fá pelo IV menor, enfatizando uma impressão modal do trecho

Fonte: a autora (2021).

6.3.4 Improviso

A mesma lógica de se improvisar pensando as escalas dos acordes vigentes também está presente em Cesar Camargo Mariano. A transcrição da improvisação executada pelo pianista na gravação nos permite enxergar algumas escolhas de escalas sobre determinados tipos de acordes. Logo no início da improvisação, é nítida a presença da escala de dó blues sobre o acorde de dó menor. Nos dez primeiros compassos, o pianista alterna notas das escalas de dó blues, dó menor natural e dó menor harmônica ou melódica – não se pode afirmar com certeza essas duas últimas, já que a única nota que indica a possibilidade dessas duas escalas é o si natural característico de ambas. Essa sonoridade permanece nos dez compassos iniciais do improviso, onde os acordes da harmonia se alternam entre dó menor e sol menor.

FIGURA 36 – TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO COMPASSOS 1 – 8.

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains measures 1 through 4, with a red box highlighting the notes. Below it is the label "Escala Blues". The second staff contains measures 5 through 8, with a blue box highlighting measures 5-7 and a green box highlighting measure 8. Below the blue box is the label "Escala de dó menor natural" and below the green box is "Escala de dó menor harmônica ou melódica".

FONTE: a autora (2021).

Em acordes dominantes que preparam para resolver em acordes menores, percebe-se o uso frequente da escala alterada, conforme os trechos abaixo:

FIGURA 37 – ESCALA ALTERADA.

The image shows a single staff of musical notation. Above the staff is the chord symbol "C7(b13)". The notation includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.

FONTE: a autora (2021).

Na imagem acima, Mariano escolhe executar um arpejo da tríade de lá bemol sobre o acorde de dó dominante, que está preparando para o fá menor do compasso seguinte, utilizando notas que pertencem à escala alterada. É possível pensar esse tipo de material pela lógica da sobreposição de acordes, ou seja, encaixar uma tríade de lá bemol sobre um acorde de dó dominante alterado.

FIGURA 38 – TRÍADE SOBREPOSTA ALTERADA.



FONTE: a autora (2021).

A imagem acima demonstra, novamente, a sonoridade alterada executada sobre um acorde dominante que prepara para um acorde menor. Nesse caso, o pianista executa as notas blocadas, em forma de acorde, mas escolhendo-as com base no pertencimento à escala alterada de dó.

Nota-se também que Mariano emprega o uso de ornamentações através de bordaduras que aparecem com certa frequência no improviso, conforme demonstram as figuras abaixo:

FIGURA 39 – BORDADURA NO COMPASSO 6.



FONTE: a autora (2021).

FIGURA 40 – BORDADURA NO COMPASSO 10.



FONTE: a autora (2021).

FIGURA 41 – BORDADURA NOS COMPASSOS 12 E 15.



FONTE: a autora (2021).

No final do improviso, o pianista escolhe executar acordes blocados, notas oitavadas e intervalos de quarta, conforme demonstra a imagem abaixo:

FIGURA 42 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO.

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 19 with a $C^7(b13)$ chord. A blue box labeled "Acordes blocados" highlights the first measure. A red box labeled "Notas oitavadas" covers measures 20, 21, 22, and 23, which contain Fm^7 and Bbm^7 chords. The second staff starts at measure 24 with Fm^7 and Bbm^7 chords, highlighted by a red box. A green box labeled "Intervalos de quarta" highlights the final two measures of the staff.

FONTE: a autora (2021).

As escolhas do pianista, de empregar blocos de acordes e notas oitavadas nos últimos compassos do improviso, resultam em uma sonoridade que finaliza o trecho com certa vivacidade para preparar o retorno do tema, diferente de Amilton Godoy, que escolhe decair a intensidade no final do improviso formando o arco.

6.3.5 Forma de acompanhamento

Cesar Camargo Mariano, assim como Amilton Godoy, em diversos momentos escolhe utilizar o acompanhamento do piano por meio de acordes de apoio na mão esquerda, dobrando ritmicamente a melodia, porém, no caso desta gravação, o resultado da sonoridade não remete ao de uma *big band* ou a um som “pra frente”, como é característico de Godoy. Nesta gravação, o trio explora bastante as dinâmicas *piano* e *forte*, aspecto que pode indicar o motivo do resultado sonoro ser tão diferente entre os dois pianistas, apesar do paradigma em comum de dobrar ritmicamente as duas mãos. Nas partes A e B, o pianista mantém essa forma de acompanhamento, através de acordes de apoio na mão esquerda, seguindo, em alguns momentos, a “levada” de samba e em outros, o acompanhamento rítmico dobrado com a melodia da mão direita.

Na parte C, o pianista explora outra forma de acompanhamento através de uma técnica de execução semelhante ao arpejo, quando o músico permanece repetindo as notas de uma acorde arpejado constantemente, como um efeito trinado, até que ocorra a mudança para o próximo acorde. Portanto, ao invés de executar o acorde com todas as notas tocadas ao mesmo tempo, seguindo alguma divisão rítmica, este mesmo acorde é executado em forma de “arpejo constante”. Seria uma expressão equivalente ao trinado, porém executado com as várias notas que compõem um acorde.

6.4 FREVO RASGADO – CESAR CAMARGO MARIANO

6.4.1 Instrumentação

A gravação de Frevo Rasgado foi realizada pelo grupo Som Três, trio formado por Cesar Camargo Mariano no piano, Sabá⁵¹ no contrabaixo e Toninho Pinheiro na Bateria. O álbum ao qual pertence a faixa é o Som Três Show gravado no ano de 1968.

6.4.2 Forma

Destacamos a seguinte forma na gravação de Frevo Rasgado: introdução – A – B – *coda*, sendo que a *coda* é igual à introdução. No primeiro *chorus* há a exposição do tema, no segundo, um improviso de piano e a música finaliza com a *coda* que ocorre logo após o improviso do piano.

6.4.3 Harmonia

De forma geral, na harmonia dessa música, destaca-se uma grande incidência de cadências V – I ou II – V – I, as chamadas “cadências perfeitas”, que são sequências harmônicas tradicionais na música popular brasileira. Na gravação analisada, não há muitas reharmonizações, no entanto, nota-se que ocorre uma “brincadeira modulatória” no arranjo, que demonstra um aspecto lúdico através de uma breve modulação de meio tom acima do tema, que está em ré maior, deslocando a percepção do ouvinte por um período curto. Isso acontece na *coda* do primeiro *chorus* e na *coda* final, terminando a música no tom deslocado, ou seja, em mi bemol. É neste aspecto que ocorre a reharmonização, já que na composição original não existe essa modulação. A imagem a seguir é a partitura original contida no *Songbook*. Foram feitas marcações em vermelho, para demonstrar onde ocorrem mudanças de acorde. As marcações em branco, que na partitura do *Songbook* marcam compassos sem acorde – e que, portanto, repetiriam o acorde anterior – referem-se às mudanças que acrescentam o acorde de Bm7 no lugar do D.

⁵¹ Sebastião Oliveira da Paz.

FIGURA 43 – PARTITURA ORIGINAL DE FREVO RASGADO COM AS MARCAÇÕES NAS QUAIS HÁ SUBSTITUIÇÃO DE ACORDES.

Songbook □ Gilberto Gil

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The piece is titled 'Frevo Rasgado' and is an instrumental. The score consists of 12 staves of music. Above the staves, guitar chords are indicated. Several chords are enclosed in red boxes, indicating substitutions. The chords are: D, Bm7, G, A7, D, Bm7, G, A7, Am7, D7, G, F#7, Bm7, Gm6, D, Bm7, Em7, A7, D, Bm7, Em7, A7, Am7, D7, G, F#7, Bm7, Em7, A7, Am7, D7, E7, A7, D, Em7, A7, Am7, D7, G, F#7, Bm7, Gm6, F#m7, B7, G, F#7, Bm7, Gm6, F#m7, F°, Em7, A7, D, Bm7, G, A7, D, Bm7, G, A7, D, Bm7, G, A7, Am7, D7, G, F#7, Bm7, Gm6, D, Bm7, Em7, A7, D6.

© Copyright by MUSICLAVE EDITORA MUSICAL LTDA.
 Av. Rebouças, 1700 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados.

FONTE: Songbook Gilberto Gil.

QUADRO 5 – Acordes substituídos em Frevo Rasgado

Acordes originais	Acordes substituídos	Análise
Bm7	D	Mantém-se o D do compasso anterior
D	Bm7	Substitui-se o D pelo Bm7, mantendo a mesma função harmônica, porém executando a cadência II – V – I – VI completa
D / Bm7 / G / A7 / Am7 D7 / G / F#7 / Bm7 / Gm6 / D – Bm7 / Em7 – A7 / D	Eb / Cm7 / Ab / Bb7 / Bbm7 / Eb7 / Ab / G7 / Cm7 / Abm6 / Eb – Cm7 / Fm7 – Bb7 / Eb	Trecho inteiro modulado meio tom acima

FONTE: a autora (2021).

6.4.4 Improviso

Percebe-se que, como a música é um frevo, o pianista obedece a uma linguagem de improvisação característica dessa música, sendo recorrente a presença de elementos citados no subcapítulo “Frevo” desta dissertação. Mais importante do que explorar muitas escalas diferentes, o pianista utiliza notas de antecipações de compassos, expressas pela última colcheia do compasso ligada à primeira figura do compasso seguinte, intervalos de terça e quarta, tocados simultaneamente, notas repetidas e a rítmica predominante é formada por colcheias e semicolcheias. A escolha das notas, portanto, obedece unicamente ao tom a que está vinculada, sem explorar muito possíveis notas altas que tensionem a harmonia, como é característico do jazz, do samba-jazz e da bossa nova, por exemplo. Essas percepções nos levam a considerar uma linguagem de improvisação que se descola das últimas. Nesses estilos, percebe-se que a harmonia é muito explorada. No caso desta gravação, outros aspectos são considerados mais importantes, o que demonstra que Mariano busca se aproximar de uma linguagem adequada a cada estilo musical. Mesmo assim, pode-se inferir a lógica do pensamento vertical, de se executar notas da escala do acorde vigente.

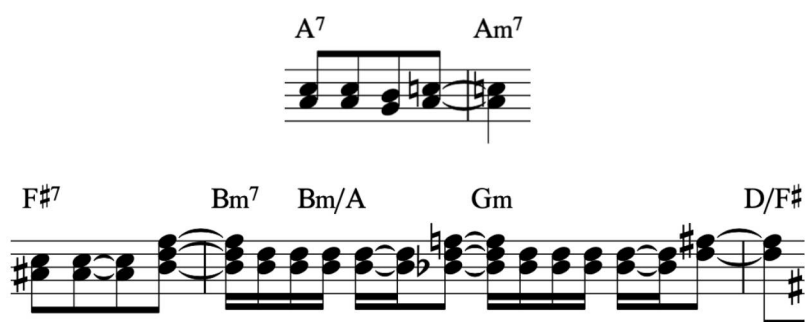
As figuras abaixo demonstram os aspectos da improvisação citados acima:

FIGURA 44 – ANTECIPAÇÃO.



FONTE: A autora (2021).

FIGURA 45 – ANTECIPAÇÕES E INTERVALOS DE TERÇA TOCADOS SIMULTANEAMENTE.



FONTE: A autora (2021).

FIGURA 46 – NOTAS REPETIDAS.



FONTE: A autora (2021).

Outro aspecto que merece destaque neste trecho de improvisação é a articulação característica do frevo, que acentua os contratempos ou tempos fracos das colcheias, conforme fica evidente nos compassos 6 a 9:



FONTE: A autora (2021).

Esta improvisação carrega uma sonoridade de predomínio diatônico, visto que é característico da linguagem de improvisação no frevo (CORTES, 2012, p. 171). Percebe-se, portanto, que o pianista molda a performance de acordo com a linguagem que está se propondo a executar. Por isso, a escolha de determinados recursos em detrimento de outros, como a escala *blues*, por exemplo, que aparece com frequência no improviso anteriormente analisado em “O Morro Não Tem Vez” e nesta, não.

6.4.5 Forma de acompanhamento

De forma geral, Mariano executa acordes de apoio na mão esquerda utilizando alguns padrões rítmicos de acompanhamento e a melodia na mão direita. Tendo em vista que a

composição é um frevo, o caráter do acompanhamento pianístico nesta gravação se torna muito rítmico. O pianista executa basicamente uma divisão rítmica do acompanhamento em grupos de quatro colcheias – que ficam evidentes nos primeiros compassos da improvisação – grupos de quatro colcheias com pausas nos tempos fortes e acordes bloqueados com a melodia.

6.5 AO NOSSO AMIGO ESMÊ – LAÉRCIO DE FREITAS

Das gravações analisadas neste trabalho, este é o caso que mais se diferencia dos outros. Isso ocorre, pois, a composição carrega uma linguagem de choro. As principais diferenças serão identificadas na instrumentação, na forma e na improvisação. Decidiu-se manter a escolha dessa música para análise por considerar que é uma prática característica de Laércio de Freitas, que se tornou uma figura emblemática do choro paulista. A música foi composta pelo pianista em homenagem a Esmeraldino Salles que, segundo ele, foi o músico que o introduziu “nessa coisa do choro” (FREITAS, 2020).

6.5.1 Instrumentação

A gravação de “Ao Nosso Amigo Esmê” escolhida para a análise é a que pertence ao álbum “São Paulo no Balanço do Choro”. A instrumentação identificada é cavaquinho, contrabaixo, pandeiro, piano e órgão. Laércio de Freitas executa, nessa gravação, as linhas de piano e de órgão, sendo que o primeiro executa a função de acompanhamento enquanto o segundo é escolhido pelo músico para executar a melodia, demonstrando, através da escolha, uma espécie de experimentação tímbrica que não é característica da linguagem e, portanto, inovadora. A gravação foi realizada por um método em que cada instrumento é gravado separadamente, o que permitiu com que Laércio de Freitas executasse dois instrumentos diferentes.

Outro ponto que merece ser destacado é que, das formações analisadas nesse trabalho, essa é a que mais se diferencia dos trios. Neste caso, há dois instrumentos harmônicos (piano e cavaquinho) que ocupam a função de acompanhamento e a parte da percussão fica a cargo de um pandeiro e não da bateria.

6.5.2 Forma

A forma musical identificada na gravação é: introdução – A – A – B – A – C – C – A – *coda*. Destaca-se que essa composição pertence a uma linguagem do choro e que a forma mais tradicional desse estilo é expressa pelas partes A – B – A – C – A, conforme explicitado no subcapítulo “Choro”. Laércio de Freitas, que é o compositor desta música, escolheu colocar uma repetição do primeiro A e da parte C na forma.

6.5.3 Harmonia

Como essa é uma composição própria de Laércio de Freitas, não há como destacar reharmonizações, uma vez que ela mesma é a versão original. No entanto, destacamos a harmonia empregada na composição, para que seja possível identificar os tipos de acordes característicos. Como comum da música instrumental brasileira, esses acordes recorrentes são tétrades que contém notas altas, tais como o sétimo, o nono, o décimo primeiro e o décimo terceiro graus, e suas respectivas alterações.

pode ser revista. Mesmo assim, os elementos identificados na melodia composta podem apontar indícios do pianismo de Freitas e até elementos que ele provavelmente usa durante uma improvisação.

Basicamente, Laércio de Freitas constrói a melodia do tema estabelecendo padrões rítmicos e melódicos, que podem ser chamados também de motivos, sobre a harmonia escrita, como uma espécie de regra composicional geral. A melodia composta é característica de um compositor instrumentista, que a escreveu especificamente para ser uma música instrumental, diferente de uma composição escrita para ser cantada. Esse fator é sugerido pela autora, uma vez que se percebe o uso recorrente de recursos escalares, com base nos acordes vigentes, que muitas vezes formam trechos extremamente complexos de serem cantados, visto que são formados por notas dissonantes. Mais uma vez, esse fato revela um pensamento vertical da composição, neste caso, em que o pianista escolhe possíveis notas de uma escala de acordo com o acorde que está sendo executado no momento.

FIGURA 49 – MOTIVO INICIAL DO TEMA.

FONTE: *Songbook de Choro vol. 2* (Almir Chediak).

FIGURA 50 – MOTIVO NA PARTE B.

FONTE: *Songbook de Choro vol. 2* (Almir Chediak).

Freitas também utiliza, algumas vezes, arpejos como recurso, como é o caso dos exemplos abaixo:

FIGURA 51 – NOTAS DO ARPEJO DE A°.



FONTE: *Songbook de Choro vol. 2* (Almir Chediak).

FIGURA 52 – NOTAS DO ARPEJO DE F#°.



FONTE: *Songbook de Choro vol. 2* (Almir Chediak).

O caso destacado acima, demonstra o estabelecimento das notas do acorde de F#° como alvo e a criação de um padrão melódico que dá um salto ascendente e logo depois desce um grau conjunto (ré# [salto ascendente] fá# [intervalo conjunto descendente] fá [salto ascendente] si [intervalo conjunto descendente] lá).

Vale destacar que a composição carrega em si o balanço do choro e suas cadências e, ao mesmo tempo, explora melodias que remetem a uma sonoridade jazzística e que passeia entre notas de tensão. Essa mistura é feita de forma natural e se converte em uma marca de Laércio de Freitas.

6.5.5 Forma de acompanhamento

O acompanhamento do piano, nesta gravação, acontece, geralmente, através de ataques em contratempos rítmicos de acordes de apoio. Como há outro instrumento encarregado de realizar o acompanhamento, a saber, o cavaquinho, percebe-se que Laércio de Freitas tem o cuidado em executá-lo no piano através de ataques curtos para que não haja uma sobrecarga sonora, respeitando os espaços reservados para cada instrumento. A forma de acompanhamento, nesta gravação, não sofre muitas alterações, mas permanece constante,

seguindo essa lógica, visto que a função é dividida com outro instrumento e, portanto, não sobra muito espaço para variações.

6.6 SAMBA PRO PEDRINHO – LAÉRCIO DE FREITAS

6.6.1 Instrumentação

A gravação analisada de Samba pro Pedrinho foi realizada ao vivo no 6º Festival ETAPA de Música de Arte⁵² com a formação de piano, contrabaixo acústico, guitarra e bateria. É uma instrumentação que acrescenta uma guitarra, instrumento harmônico, à formação de trio.

6.6.2 Forma

A forma identificada foi introdução – A – A – B – A. No primeiro *chorus* ocorre a exposição do tema, no segundo, terceiro e quarto um improviso de guitarra. O improviso de piano ocorre no quinto *chorus* inteiro e nas duas partes A do sexto. Na parte B, retorna o tema até finalizar o *chorus* e, por fim, uma *coda* que finaliza a música.

6.6.3 Harmonia

A harmonia executada nesta gravação é a mesma da composição original. Não há, portanto, reharmonizações ou substituições de acordes. A imagem abaixo demonstra a transcrição:

⁵² Festival realizado desde 2007 no Auditório ETAPA - Valinhos em São Paulo, que reúne artistas para promover a difusão da música brasileira instrumental, popular e erudita.

FIGURA 53 – HARMONIA DE “SAMBA PRO PEDRINHO”.

Samba Pro Pedrinho

(Samba)

A		C _{Δ7}	A ₋₇		D ₋₇	G ₇		E ₋₇	A ₋₇		D ₋₇	G ₇	
A		E ₋₇	E ₇ ^b		D ₋₇	G ₇		E ₋₇	E ₇ ^b		D ₋₇	G ₇	
A		C _{Δ7}	A ₋₇		D ₋₇	G ₇		E ₋₇	A ₋₇		D ₋₇	G ₇	
B		E ₋₇	E ₇ ^b		D ₋₇	G ₇		C			/:		
B		F ₋₇	B ₇ ^b		E _{Δ7} ^b			/:					
A		E ₋₇	A ₇ ^b		D _{Δ7} ^b	D _∅		G ₇					
A		C _{Δ7}	A ₋₇		D ₋₇	G ₇		E ₋₇	A ₋₇		D ₋₇	G ₇	

FIGURA 54 – TRECHO DE OSTINATO E DESLOCAMENTO RÍTMICO.

Dm7(b5) G7 Cmaj7 Dm7 G7 Am7 Dm7

FONTE: A autora (2021).

O trecho acima demonstra que o pianista estabelece uma divisão rítmica de 3 semicolcheias seguidas de 3 pausas de semicolcheia, constantemente, por 4 compassos seguidos. Considerando a menor subdivisão como a semicolcheia, isso significa que dentro de um compasso cabem 8 delas. A forma como Freitas utiliza essa divisão, dá a impressão de que, seguindo-se a menor subdivisão (semicolcheias), o compasso se tornaria composto (6/8), resultando em uma soma de 6 colcheias, já que ele emprega 3 delas e 3 pausas delas. Sendo assim, ele realiza um deslocamento da base rítmica da subdivisão de 8 para 6 tempos, brincando com a percepção do ouvinte. Retomando o conceito de *time-line* proposto por Kubik (1979), que coloca um tipo de representação gráfica na qual o “X” representa as notas tocadas e os pontos representam as pausas, poderíamos expressar esse fenômeno também através da seguinte figura:

FIGURA 55 – REPRESENTAÇÃO DO TRECHO DE OSTINATO E DESLOCAMENTO RÍTMICO PELO CONCEITO DE *TIME-LINE*.

X X X . . . X X X . . . X X X . . . X X X

FONTE: A autora (2021).

Sendo assim, cada grupo de 3 semicolcheias tocadas cai em um tempo diferente em cada compasso, já que a fórmula se mantém em 2/4.

É possível perceber também que Freitas utiliza padrões rítmicos e melódicos na construção do improviso, como pode-se perceber no trecho da transcrição abaixo:

FIGURA 56 – PADRÕES RÍTMICOS E MELÓDICOS.

FONTE: A autora (2021).

Os quadrados azuis destacados na imagem são pequenos motivos criados por Freitas, referentes aos pequenos padrões rítmicos e de desenho melódico, que vão se repetindo e se adequando aos acordes da harmonia, revelando também o conceito “escala-acorde”.

Outro ponto de destaque da improvisação de Laércio de Freitas é a valorização da mão esquerda, através da criação de uma melodia executada por ela, que forma um contracanto em um momento de pausa da melodia da mão direita:

FIGURA 57 – COMPASSOS 12, 13 E 14 DO IMPROVISO - CONTRACANTO NA MÃO ESQUERDA.

FONTE: A autora (2021).

Laércio de Freitas também utiliza o conceito de se tocar *outside* em determinados trechos para depois resolver *inside* ou dentro da harmonia estabelecida. Esse acontecimento fica claro no compasso 43 do improviso, em que a harmonia é um dó maior com a sétima maior, porém as notas contidas na improvisação são lá bemol, ré bemol e sol bemol, um acorde quartal, do qual nenhuma das notas pertence ao acorde de dó maior.

FIGURA 58 – ACORDE QUARTAL *OUTSIDE*.

FONTE: A autora (2021).

6.6.5 Forma de acompanhamento

A melodia do tema nesta gravação é executada pelo piano. Na parte A do tema, Laércio de Freitas executa esta melodia em uma região aguda – acima do sol quatro. Neste momento, o pianista coloca acordes de apoio na mão esquerda e na direita executa a melodia na ponta mais aguda, completando outras notas blocadas junto da melodia na própria mão direita. O resultado dessa execução, portanto, também é um som “pra frente”, como o de Amilton Godoy, visto que é cheia de notas.

Na parte B, o pianista desce a melodia a um registro mais para médio do piano – entre o si bemol três e o lá bemol quatro. Neste trecho, o acompanhamento pianístico acontece através dos acordes de apoio na mão esquerda enquanto a mão direita executa somente a melodia. Este trecho é caracterizado por se constituir de uma oposição ao primeiro, visto que o resultado sonoro destas escolhas torna a execução um pouco mais branda do que na parte A. O acompanhamento da mão esquerda é executado seguindo uma levada de samba, porém os ataques acontecem alternados com a melodia, ou seja, quando esta descansa, o pianista executa os ataques da mão esquerda preenchendo os vazios, diferentemente do que ocorre na performance de Amilton Godoy em “Garota de Ipanema”, em que este pianista dobra a mesma divisão rítmica em ambas as mãos.

Durante o improviso da guitarra, quando Freitas executa somente a atividade de acompanhamento, basicamente, ele segue uma levada de samba com as mãos dobradas em uma intensidade menor, visto que esse momento é separado para a guitarra aparecer.

No último B, onde ocorre o tema que precede a *coda*, Freitas dobra a melodia da mão direita com a esquerda, demonstrando o caráter virtuosístico da mão esquerda, ressaltando-se o andamento que, apesar de não poder ser medido com exatidão, visto que a gravação foi feita ao vivo e, portanto, há variação, está entre 110 e 120 bpm. Nessa parte, não há acompanhamento do piano, já que ambas as mãos se encarregam de executar a melodia, que se situa em um âmbito de duas oitavas entre as duas mãos.

De forma geral, o acompanhamento pianístico de Laércio de Freitas é caracterizado por ataques repentinos em tempos fracos dos compassos, o que novamente reforça a complexidade rítmica de seu pianismo e pelo preenchimento dos acordes com muitas notas gerando um resultado sonoro semelhante ao de Amilton Godoy, “pra frente”.

6.7 LUGAR COMUM – NELSON AYRES

6.7.1 Instrumentação

A versão analisada de “Lugar Comum” está presente no álbum Nelson Ayres Trio: Paixão, gravado em 2011. A formação instrumental é: piano, por Nelson Ayres; contrabaixo, por Alberto Luccas; bateria, por Ricardo Mosca e saxofone, por Teco Cardoso. É, portanto, a formação clássica de trio da música instrumental, acrescida de um instrumento solista, nesse caso, o saxofone.

6.7.2 Forma

A forma identificada é introdução – A – B – A – coda. No primeiro *chorus*, a seção A apresenta o tema executado pelo contrabaixo e, nas seções B e no último A, esta melodia passa a ser executada pelo saxofone. No segundo *chorus*, acontece o improviso do piano. No terceiro, o improviso do saxofone. Por fim, no último *chorus*, o tema reaparece nos primeiros compassos da seção A, executado pelo piano e, nos últimos compassos, pelo contrabaixo. Nas seções B e A finais, a melodia passa novamente para o saxofone. Na coda, ocorre uma interação entre todos os instrumentos de maneira improvisada sobre a harmonia da seção A, que vai decaindo, até, por fim, extinguir-se.

6.7.3 Harmonia

De todas as gravações analisadas, as de Nelson Ayres são as que apresentam rearmonizações mais complexas. O arranjo de “Lugar Comum” demonstra uma enorme criatividade e domínio do conhecimento harmônico. Uma característica que merece ser destacada do arranjo é a ocorrência de uma modulação no meio da execução do tema. O tema se inicia na tonalidade de ré maior e finaliza meio tom acima, ou seja, mi bemol maior. Porém, a genialidade contida na rearmonização é tamanha que os acordes substituídos junto com a

melodia caminham para as modulações de uma forma praticamente imperceptível aos ouvidos não tão atentos. O tema permanece passeando entre essas duas tonalidades sem que haja um choque perceptivo da modulação. A seguir, apresentamos a cifra contida no *Songbook*, que está em uma tonalidade diferente – um tom abaixo –, a cifra original transposta para ré maior e a versão contida na gravação, para que o leitor possa comparar:

FIGURA 59 – PARTITURA DE “LUGAR COMUM”.

Songbook □ Gilberto Gil

Lugar comum

GILBERTO GIL E JOÃO DONATO

Beira do mar // // Lugar comum // // Começo do caminhar // // Pra beira de outro lugar // // A beira do mar // // Todo mar é um // // Começo do caminhar // // Pra dentro do fundo azul // // A água bateu // // O vento soprou // // O fogo do sol // // O sal do senhor // // Tudo isso vem // // Tudo isso vai // // Pro mesmo lugar // // De onde tudo sai // //

106

FONTE: *Songbook* Gilberto Gil.

FIGURA 60 – ANÁLISE HARMÔNICA DE LUGAR COMUM.

(Bossa Nova)	Lugar Comum			Songbook (Bossa Nova)	Lugar Comum			Nelson Ayres Trio
A A _{7sus}	∕	D _{/A}	∕	A A _{7sus}	∕	D _{/A}	∕	
A _{7sus}	∕	D _{/A}	∕	A _{7sus}	∕	D _{/A}	∕	
A _{7sus}	∕	D _{/A}	∕	A _{7sus}	∕	D _{/A}	∕	
A _{7sus}	∕	D _{/A}	G [#] _{7#11}	A _{7sus}	∕	D _{/A}	A ^b _{7#11}	
B G _{Δ7}	C [#] ₇	C ₇	B ₇	B G _{Δ7}	A _{/G}	F [#] _{7b5}	B _{7alt}	
E ₋₇	A _{7sus}	D	G [#] _{7#11}	B ^b ₆	A _{7sus}	D _{/A}	A ^b _{7#11}	
G _{Δ7}	C [#] ₇	C ₇	B ₇	G _{Δ7}	A ^b _∅ D ^b ₇	C _{7sus}	B _{7sus} B _{7#11}	
E ₋₇	B ^b _{7#11}	A ₇	∕	E ₋₇	B ^b _{7sus}	B _{7#11}	C _{7sus}	
A A _{7sus}	∕	D _{/A}	∕	A B ^b _{7sus}	∕	E ^b _{/B^b}	∕	
A _{7sus}	∕	D _{/A}	∕	B ^b _{7sus}	∕	E ^b _{/B^b}	∕	
A _{7sus}	∕	D _{/A}	∕	B ^b _{7sus}	∕	E ^b _{/B^b}	∕	
A _{7sus}	∕	A D _{/A}	∕	B ^b _{7sus}	∕	E ^b _{/B^b}	∕	

FONTE: A autora (2021).

O quadro a seguir apresenta os acordes substituídos e suas análises:

QUADRO 6 – Acordes substituídos em Lugar Comum

Acordes originais	Acordes substituídos	Análise
C [#] ₇	A/G	Substituição que mantém o caminho do baixo por intervalos conjuntos
C ₇	F [#] _{7(b5)}	Substitui-se o sub V de B pelo II meio diminuto de Em
Em ₇	B ^b ₇	Substitui-se o II menor pelo sub V que mantém o caminho do baixo cromático
D	D/A	Inversão do acorde para manter o caminho do baixo
C [#] ₇	Abm _{7(b5)} – Db ₇	Substitui-se o sub V pelo II – V de Gb que resolve em C
A ₇	B ₇ – C ₇	Substituição que prepara para a modulação em Eb

FONTE: A autora (2021).

6.7.4 Improviso

Em uma vídeo-aula disponibilizada no *Youtube*, Nelson Ayres explica sua forma de pensar a improvisação da seguinte forma:

Aqui a gente vai falar sobre um tipo de improvisação que é aquele baseado no jazz que permeou esse século XX inteiro. E basicamente vamos fazer uma coisa: cifras, imagina algumas cifras escritas, alguns acordes escritos, em cima desses acordes que escalas podem ser usadas e em cima dessas escalas como é que a gente pode frasear (AYRES, data não publicada)

Nessa mesma vídeo-aula, Ayres propõe exercícios básicos para improvisação utilizando arpejos, notas de passagem e cromatismos. O pianista esclarece que são exercícios iniciais para a atividade da improvisação. Mas a análise das transcrições nos permite enxergar todos esses aspectos na construção melódica.

Você pensa no acorde como uma escala, como escalas e escalas que você pode sair dela, entrar nela, esse tipo de coisa né, usar tudo como cor. Então a ideia, o meu conceito de harmonia é mais ou menos isso. Na verdade, é a coisa das linhas internas que vão andando na harmonia. Pensar num negócio do Bach, do Debussy, tem aqueles meandros internos que vão andando junto que eu acho que é o bacana (AYRES, 2020)

O autor demonstra, através dessa fala, que a escola de improvisação utilizada, de forma geral, por músicos brasileiros para improvisar em música instrumental, provavelmente vem do jazz. Essa declaração revela uma concepção de improvisação parecida com a assumida por Amilton Godoy, que é a de utilizar escalas do acorde da harmonia e em cima delas criar frases por meio de inúmeros recursos. O conceito de se tocar *outside*, que nas palavras de Ayres se expressa por utilizar “escalas que você pode sair dela, entrar nela”, também acontece algumas vezes nesta gravação. Em diversos trechos, o pianista coloca notas que estão fora da harmonia, tensionando o trecho e causando surpresa no ouvinte, para depois resolver em notas pertencentes à escala do acorde. Outro elemento encontrado com frequência é a escala alterada. Os exemplos abaixo demonstram as duas ocorrências:

FIGURA 61 – USO DA ESCALA ALTERADA DE LÁ NOS COMPASSOS 6 E 8.

The figure consists of two musical staves. The first staff is labeled 'A7(sus4)' and shows a sequence of notes: A, G#, F#, E, D, C, B, A. A red box highlights the notes G#, F#, E, D, C, B. The second staff is also labeled 'A7(sus4)' and shows a sequence of notes: A, G#, F#, E, D, C, B, A. A red box highlights the notes G, F, E, D, C, B.

FONTE: A autora (2021).

FIGURA 62 – USO DA ESCALA ALTERADA DE Bb NO COMPASSO 18 E TRECHO *OUTSIDE* NO COMPASSO 19.



FONTE: A autora (2021).

FIGURA 63 – COMPASSOS 20 E 24.



FONTE: A autora (2021).

Nas figuras 62 e 63, os trechos destacados como escala alterada aparecem de forma muito semelhante. É possível inferir que o pianista está pensando no conceito de tríades sobrepostas para essa execução. Nos casos destacados, a tríade de mi maior sobre o acorde de Bb7(sus4).

Além disso, um aspecto que o pianista ressalta sobre seu próprio pianismo e que é perceptível na sua forma de tocar, são os caminhos das “linhas internas que vão andando na harmonia”, as quais formam uma estrutura polifônica, que o autor afirma como característico da música de Bach e Debussy. No caso desta gravação, esta polifonia pode ser notada no seguinte trecho da transcrição:

FIGURA 64 – TRECHO DA TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO COM “LINHAS INTERNAS”.



FONTE: A autora (2021).

No caso destacado, a polifonia acontece de forma contrapontística, sendo que as notas destacadas pelos quadrados em vermelho sugerem a melodia ascendente responsável pelo contraponto. No caso da gravação Dindi, veremos que a polifonia ocorre de outra maneira. É importante reparar, também, que todo este trecho está composto em cima de uma figuração rítmica que ficou conhecida popularmente entre músicos como “garfinho” ou “brasileirinho”,

que são as síncopes as quais ficaram cristalizadas como elemento brasileiro. Essa mesma figura rítmica é empregada com certa incidência no improviso de Nelson Ayres nesta gravação, sendo que aparece em 7 dos 25 compassos destinados ao improviso, o que representa 28% do total.

Outro caso que revela a preocupação textural em Nelson Ayres é o aparecimento de linhas melódicas conjuntas através, novamente, de estruturas polifônicas, como é o caso dos compassos 4, 5 e 6 em que há duas linhas melódicas simultâneas:

FIGURA 65 – COMPASSOS 4, 5 E 6 DO IMPROVISO.



FONTE: A autora (2021).

6.7.5 Forma de acompanhamento

Na introdução, há uma convenção rítmica entre os instrumentos para o acompanhamento da melodia que se estende até toda a primeira parte A. O pianista, então, executa os acordes de apoio na mão esquerda, seguindo essa convenção e um ostinato na mão direita, enquanto o contrabaixo executa a melodia do tema:

FIGURA 66 – INTRODUÇÃO REALIZADA PELO PIANO EM LUGAR COMUM.

FONTE: A autora (2021).

Na parte B, a melodia é executada pelo saxofone, então o pianista executa o acompanhamento com as duas mãos, realizando alguns contracantos com a mão direita somados dos acordes de apoio, que são distribuídos entre as duas mãos.

No último *chorus*, quando o tema retorna executado pelo piano, logo após a seção de improvisos, Ayres muda o padrão de acompanhamento, que ocorre através da criação de linhas melódicas nas duas mãos, na direita a melodia do tema e, na esquerda, alguns acordes misturados com contracantos mais graves, deixando uma ideia contrapontística de acompanhamento. Percebe-se, portanto, que o pianista explora diversos padrões de acompanhamento no piano, sendo este último composto de estruturas polifônicas – as quais já apareceram na improvisação – que são características de seu pianismo.

6.8 DINDI – NELSON AYRES

6.8.1 Instrumentação

A gravação de Dindi foi realizada pelo Nelson Ayres Trio, com os mesmos integrantes da música anteriormente analisada, porém sem o saxofone, lançada em 2003 no álbum “Perto do Coração”.

6.8.2 Forma

A forma identificada nesta gravação é introdução – A – A – B – A, sendo o primeiro *chorus* a exposição do tema. No segundo, ocorre o improviso do piano nas duas primeiras partes “A” da forma, o tema volta a ser executado a partir da parte B e, no final, há uma *coda* que finaliza a música.

6.8.3 Harmonia

Novamente, o arranjo de Dindi traz as substituições de alguns acordes de maneira muito sofisticada e inusitada, ressaltando sua complexidade harmônica. Para a comparação de harmonias, utilizamos a cifra original de Tom Jobim⁵³ – que está meio tom abaixo – transposta para a tonalidade da gravação e a versão do Nelson Ayres Trio:

⁵³ Disponível em: www.jobim.org/jobim/handle/2010/4783. Acesso em: 27/12/2020.

FIGURA 67 – ANÁLISE HARMÔNICA DE DINDI.

	Dindi Original				Tom Jobim	Dindi Nelson Ayres Trio				Nelson Ayres Trio		
(Ballad)	$D_{\Delta 7}^b$	$C_{\Delta 7}^b$	$D_{\Delta 7}^b$	$C_{\Delta 7}^b$		$D_{\Delta 7}^b$	A_{-7}^b	$D_{\Delta 7}^b$	G_{-6}^b	A_{\circ}		
	$B_{\Delta 7}^b$	G_{-7}	C_7	C_{7b13}	F_{7sus}	F_{7b9}	$D_{/F\#}$	$B_{/F}^b$	B_{7alt}^b	$E_{\Delta 7}^b$	$A_{7\#11}^b$	
A	$D_{\Delta 7}^b$	$C_{\Delta 7}^b$	$D_{\Delta 7}^b$	D_{7b9}^b	D_{7sus}^b	$D_{\Delta 7}^b$	$C_{/D^b}^b$	D_{-7}	$G_{7\#11}$	$G_{\Delta 7}^b$	G_{-6}^b	
	$G_{\Delta 7}^b$	$G_{-\Delta 7}^b$	$D_{\Delta 7}^b$	D_{7sus}^b		$B_{\Delta 7}^b$	$D_{/F\#}$	$B_{/F}^b$	A_{-6}^b	G_{-6}	C_7	$A_{7\#11}^b$
			1.			$D_{\Delta 7}^b$	G_{-6}^b	$D_{\Delta 7}^b$	C_{7b13}	B_6	$D_{/C\#}$	
			2.			$G_{\Delta 7}^b$	G_{-6}^b	$D_{\Delta 7}^b$	G_{-6}^b			
B	F_{-}	D_{-6}^b	F_{-}	D_{-6}^b	F_{-}	B_7^b	$D_{\Delta 7}^b$	C_7^b	B_{-7}^b	E_{7b9}^b	A_{-7}^b	$D_{/D^b}$
	E_{-}^b	C_{-6}^b	E_{-}^b	C_{-6}^b	E_{-}^b	A_{7b9}^b	$G_{\Delta 7}^b$	G_{-6}^b	G_{\circ}		C_{7b13}	
A	$D_{\Delta 7}^b$	$C_{\Delta 7}^b$	$D_{\Delta 7}^b$	D_{7b9}^b	D_{7sus}^b		$F_{-\Delta 7}$	D_{-6}^b	F_{-6}	D_{-6}^b	F_{-}	F_{\circ}
	$G_{\Delta 7}^b$	$G_{-\Delta 7}^b$	$E_{7\#11}^b$	$D_{\Delta 7\#11}$			$G_{\Delta 7}^b$	C_{-6}^b	$E_{/B^b}^b$	A_{-7b5}^b	$E_{/G^b}^b$	$B_{/D^b}^b$
							$D_{\Delta 7}^b$	G_{-6}^b	$\frac{12}{8} D_{7\#9}$	G_{7b13}	$C_{7\#9}$	
							$\frac{4}{4} F_{\circ}$	$D_{/D^b}$	$G_{\Delta 7}^b$	G_{-9}^b	B_{-7}^b	$E_{7\#11}^b$
							$D_{\Delta 7\#11}$					

FONTE: A autora (2021).

Os destaques em vermelho são os trechos em que há substituições de acordes. Percebe-se que esse acontecimento está presente em grande parte da música, sendo este um aspecto muito explorado nesta *performance*. O arranjo contém caminhos melódicos inusitados, se comparado com a cifra original. De forma geral, é possível perceber o estabelecimento do baixo pedal⁵⁴ e a presença de acordes invertidos que privilegiam os percursos do contrabaixo, para que caminhem por graus conjuntos. O pianista (que é quem fez o arranjo da música, de acordo com entrevista concedida à autora) explora diversas funções harmônicas para realizar as substituições. Percebe-se, logo na introdução, que Nelson Ayres emprega acordes de passagem que ficam entre outros dois acordes, como vimos nas análises de Cesar Camargo Mariano, como é o caso do A_{\circ} e do $D/F\#$. Nestes casos, as cadências são estendidas dobrando-se o ritmo

⁵⁴ O termo “baixo pedal” é utilizado quando a nota do contrabaixo permanece no mesmo lugar soando na região grave enquanto apenas os acordes vão modificando.

harmônico do compasso, que originalmente possui apenas um acorde e na reharmonização possui dois.

Outro ponto do arranjo que se necessita destacar é uma mudança na fórmula de compasso de 4/4 (compasso simples) para 12/8 (compasso composto) no último A do arranjo, quando a divisão passa a ser ternária e o ritmo harmônico passa a ter um acorde por tempo do compasso.

O quadro a seguir apresenta cada substituição de acordes e sua análise:

QUADRO 7 – Acordes substituídos em Dindi

Acordes originais	Acordes substituídos	Análise
Db7M	Db7M/Ab	Inversão do acorde para manter o baixo pedal
Cb7M/Db	Abm7	Os acordes são equivalentes, porém se mantém o baixo em Ab
Cb7M/Db	Gbm6/Ab	Acorde dominante sus que prepararia para o quarto grau substituído pelo quarto grau menor mantendo o baixo pedal em lá bemol
C7 e C7(b13)	Eb7M	Substitui-se a dominante do próximo acorde, que seria um F7 originalmente, pelo quarto grau do Bb, que é o acorde de repouso que veio anteriormente
F7sus e F7(b9)	Ab7(#11)	Substitui-se o V do Bb pelo V do Db
Cadência: Db7M – Cb7M/Db	/Dm – G7 / Gb7M – Gb7M/A	Dobra-se o ritmo harmônico fazendo uma cadência sub IIm – sub V7 de Gb7M.
Cadência Bbm7 – Gm7	/Bbm7 – D/F# / Bb/F – Abm6/	Dobre-se o ritmo harmônico mantendo as funções dos acordes originais, porém deixando os baixos caminhando por graus conjuntos
C7 – C7(b13)	Gm6 – C7	IIm6 – V7 no lugar do V7 apenas
Db7M / Db7(b9) – Db7sus	Db7M/Ab – C7(#9) / B – D/Db	Descida cromática de sub V até o B. O acorde escrito como D/Db possui a função de dominante preparatória para o Gb. Seria equivalente a um Db7(b13).
Db7M – Db7 sus	Bbm7 – Eb7(b9) / Abm7 – D/Db	Dobra-se o ritmo harmônico fazendo uma sequência de IIm7 – V7
Db7M	Bbm7 – Abm6	Substituição de acordes para manter o caminho do baixo por graus conjuntos
Bb7 – Ebm7	Fº - Gb7M	V7 – Im por diminuto ascendente – IM (acorde menor de repouso substituído pelo relativo maior)
Ebm – Cbm6 / Ebm – Ab7(b9)	Eb/Bb – Abm6 / Gb7M – Ab7(b9)	Substituições de acordes para manter o caminho do baixo por graus conjuntos
Db7M / Db7(b9) – Db7sus	$\frac{3}{4}$ Dm7(b5) – G7(b9) – C7 / $\frac{4}{4}$ Fº - D7	Mudança na fórmula de compasso (passa a ter 3 acordes por compasso) onde é executada a cadência II – V7 de C7. Logo após aparece um Fº e um D7, que são, respectivamente um diminuto ascendente (para Gb7M) e um bVI7 (dominante sem função dominante), também para Gb7M
Eb7	Bbm7 – Eb7	Dobra-se o ritmo harmônico do compasso estendendo a cadência para II – V

FONTE: A autora (2021).

6.8.4 Improviso

Percebe-se que nesse improviso, o pianista concentra mais a atenção na harmonia, como vimos a complexidade no item anterior, do que na melodia do improviso. As melodias improvisadas seguem as escalas propostas na harmonia e é nela que está todo o requinte. Uma vez que os acordes substituídos são bastante diferentes, o pianista opta por utilizar escalas mais simples e, assim, equilibrar a sonoridade. Nota-se também uma sonoridade muito limpa, sofisticada e delicada, pois o pianista opta por utilizar notas longas apenas ornamentadas por bordaduras. Isso reflete também o caráter da música, que é uma balada lenta. Este fator demonstra a maturidade musical e o imenso bom gosto do pianista, que consegue colocar as melodias do improviso de maneira muito elegante, sem se preocupar com virtuosismo. De certa forma, o virtuosismo está expresso pela sofisticação harmônica e não pela agilidade das notas.

FIGURA 68 – TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE DINDI.

The musical score for the improvisation of Dindi is presented in four staves. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as $8^{va} = 70$. The score includes various chords and ornaments, such as triplets and slurs. The chords are: $D\flat^{maj7}/Ab$, $G\flat m^6/Ab$, $D\flat^{maj7}/Ab$, $G\flat m^6/Ab$, $G7(add13)$, $G\flat^{maj7}$, $G\flat m^6/A$, $D\flat^{maj7}/Ab$, $G\flat m^6/Ab$, $D\flat^{maj7}$, $C\flat^7$, $B\flat m^7$, E^7 , $A\flat m^7$, $D^7(b9)$, $G\flat^{maj7}$, $G\flat m^6/A$, $B\flat m^7$, $A\flat m^6$, $Gm^7(b5)$, and $C^7(b13)$.

FONTE: A autora (2021).

As estruturas polifônicas no caso de Dindi estão evidentes nos compassos 7, 8, 14 e 15 da transcrição. Percebe-se que, diferentemente da gravação Lugar Comum, neste caso elas ocorrem formando texturas. São duas melodias que seguem a mesma divisão rítmica, sendo que, nos compassos 7 e 8, em intervalo de quarta.

O início do improviso – os três primeiros compassos – também é marcado pelo uso de ornamentos e bordaduras da melodia, assim como aparece em Cesar Camargo Mariano na análise de O Morro Não Tem vez.

6.8.5 Forma de acompanhamento

A introdução da música é executada apenas pelo piano, sendo assim, Ayres utiliza uma disposição das notas de maneira que consiga deixar a melodia na ponta da mão direita, as fundamentais do baixo na ponta da mão esquerda e os acordes distribuídos entre as duas mãos. Por vezes, o pianista toca baixo e acordes juntos e, por outras, arpeja essas estruturas, esparramando cada nota separadamente no tempo.

Na parte A, contrabaixo e bateria começam a tocar junto com o piano. Dessa forma, Ayres deixa de tocar as fundamentais no baixo da mão esquerda. Os acordes são colocados nos tempos fortes do compasso, portanto não há tantas explorações de contratempo, fato corroborado por a música ser uma balada lenta. Nesta mesma parte, Ayres executa a melodia em uma região média no primeiro A, o acompanhamento na região média-grave e, na repetição da seção, passa a executar em um registro mais agudo com o acompanhamento na região média-aguda. Portanto, o pianista explora as inversões dos acordes para não deixar buracos na extensão de frequências. Os acordes são formados nessa *performance*, de maneira mais econômica, com poucas notas, escolhendo as tensões desejadas e omitindo algumas notas não essenciais.

Na parte B, o pianista executa linhas melódicas junto com a melodia, fato que corrobora a percepção das estruturas polifônicas também encontradas na improvisação e a própria narrativa do músico. De forma geral, seu pianismo é marcado pela procura de caminhos melódicos que formem uma trama sonora.

7 CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

Este trabalho buscou oferecer uma visão de estudo da música através de um viés da *performance* que privilegia elementos técnicos e ferramentas reais de estudo. Partiu-se de uma revisão de conceitos considerados essenciais à prática da MPIB que foram confirmados através das narrativas musicais e das análises de *performances*. Através da análise musical somada aos aspectos culturais e históricos do piano popular paulista, foi possível extrair alguns paradigmas dos quatro pianistas deste estudo que revelam aspectos particulares de suas *performances*.

O resultado possibilitou compreender que há um tipo de sotaque geral que se refere à essa geração de pianistas paulistas, que engloba elementos comuns a todos. Ao mesmo tempo, entendo que existem outros paradigmas específicos de suas individualidades, sendo que cada um dos pianistas utiliza elementos que se tornam característicos de suas personalidades. A partir

disso, estabelecem-se paradigmas do nível micro para o macro. O primeiro define elementos que são representativos de suas individualidades e o segundo, do sotaque.

Amilton Godoy revela uma técnica pianística extremamente virtuosística que permite ao pianista executar coisas consideradas de extrema dificuldade, as quais se manifestam principalmente através da agilidade musical. Padrões de movimento das mãos que o pianista executa em seus improvisos são resultado de anos de dedicação ao estudo técnico do piano, fato comprovado pela sua experiência como concertista que teve uma formação completa em conservatório, participando de diversos concursos e notado por sua habilidade. Aplicando a técnica a um repertório de música popular, encontra-se como resultado sonoro um som considerado “pra frente”, percebido pela pesquisadora Cristina Gomes Machado (2008). A esta percepção, acrescento que a expressão se relaciona tanto em aspectos texturais e de intensidade, reforçados pelo uso de muitas notas blocadas com a melodia, como também pelas frequentes antecipações de compasso executadas pelo pianista. Essa característica se tornou emblemática do pianismo de Amilton Godoy.

Cesar Camargo Mariano é notavelmente caracterizado pelo *swing*, resultado de sua abordagem samba-jazz. O pianista revela uma tremenda consciência rítmica através de seu pianismo, que é emblemática de sua *performance* e citada por vários músicos e pesquisadores. Mariano que não teve uma formação tradicional de piano em conservatório, possuindo uma experiência autodidata cheia de ambições musicais, caracterizada pelo desenvolvimento de uma habilidade de ouvido exacerbada, revelada na aplicação rítmica, de articulação, harmônica e melódica. Essa habilidade situa o pianista em uma prática que, mesmo sem seguir os métodos tradicionais de ensino do piano, apresenta-se extremamente qualificada e erudita, no sentido da complexidade da palavra.

Laércio de Freitas é emblemático pela mescla homogênea do balanço do choro com as harmonias e melodias do jazz. Apesar de morar na capital paulista, o músico carrega uma memória afetiva muito ligada ao interior, onde nasceu, incorporando elementos de regionalismo em seu pianismo. Como um exemplo resultado dessa experiência, pode-se citar o álbum “Laércio de Freitas e o Som Roceiro”, seu álbum de estreia, lançado em 1972, que apresenta uma atmosfera rural e interiorana. A busca pela brasilidade, neste músico, não acontece através de uma inquietação ou de esforço, mas de forma natural. Freitas ainda demonstra um domínio da mão esquerda, frequentemente explorada com elevado nível técnico em suas *performances*, o uso das síncopes e a exploração de aspectos rítmicos complexos através de criação de ostinatos que se deslocam do tempo da música e formam polimetrias, como pudemos perceber pela transcrição do improviso de “Samba pro Pedrinho”. Seu pianismo, portanto, também é

marcado pela complexidade rítmica que se expressa tanto em suas construções melódicas dos improvisos quanto na forma de acompanhamento.

Nelson Ayres carrega em seu pianismo uma característica marcante da presença de estruturas polifônicas e exploração de texturas. Conforme visto nas análises, o pianista privilegia caminhos melódicos intermediários que podem ocorrer através de melodias contrapontísticas ou de camadas texturais. Essa característica revela uma forte ligação com a atividade de arranjador, da qual Ayres se destaca. Pode-se dizer que o pianista toca como um arranjador. Sua experiência com o repertório jazzístico também resulta em um pianismo expresso por grandes complexidades harmônicas, demonstradas através de reharmonizações, como nas duas gravações analisadas.

Além dos aspectos individuais a cada pianista, sugiro duas conexões entre eles. Mariano e Ayres, além da experimentação tímbrica evidenciada pelo espetáculo Prisma, apresentam uma característica sobressalente como arranjadores, inclusive se utilizando dessas tecnologias em estúdio para a realização deste trabalho. Godoy e Freitas se formaram através da metodologia tradicional do ensino de piano e cumpriram os programas e repertórios recomendados por essa escola. Essa experiência, de alguma forma, aparece no resultado sonoro de ambos.

Com relação ao sotaque paulista da terceira geração, destaca-se uma influência jazzística e, ao mesmo, tempo uma inquietação dos pianistas no sentido de se estabelecer uma sonoridade brasileira. Essa dicotomia é marcada pela fricção de musicalidades, termo proposto por Acácio Piedade. O caráter cosmopolita da cidade de São Paulo, que é uma capital de fluxos contínuos e marcada por receber pessoas de diversos lugares, além de ser uma cidade de anseios modernos, deve ser considerado na definição de um sotaque musical paulista. Nesse sentido, concordo com Hobsbawn, quando traça uma linha do tempo sobre os estilos do *jazz*, que as definições não são estanques e é praticamente impossível marcar uma data exata de quando surge um novo estilo. No caso do sotaque dos pianistas paulistas da terceira geração, a fluidez ocorre da mesma maneira. O fato de surgir uma nova sonoridade, não significa o desaparecimento de outra. Há uma lei de complementaridade, sendo possível esboçar sotaques característicos de cada uma, mesmo que ainda haja pianistas que se dedicam à produção de uma linguagem anterior. Sendo assim, a terceira geração de pianistas paulistas contribuiu para a ampliação do repertório de sotaques musicais, não somente em São Paulo, mas na cena da MPIB em geral.

Outro paradigma considerado como elemento formador do sotaque desta geração é o balanço, palavra que se torna protagonista nos títulos de dois álbuns estudados neste trabalho:

o “Sambalanço” do Sambalanço Trio, e o “São Paulo no Balanço do Choro” de Laércio de Freitas. A escolha dessas palavras para nomear os álbuns é sugestiva das *performances* contidas neles e reforça o balanço como um elemento formador do sotaque paulista da terceira geração, sendo este um elemento encontrado nos quatro pianistas.

A improvisação também é um elemento central das práticas desses pianistas e formadora do sotaque. Essa atividade pode ocorrer como é comum da tradição jazzística, em que há um *chorus* específico para ela ou pode ocorrer como no caso da gravação “Ao Nosso Amigo Esme”, que é característica do choro, ou seja, através de ornamentações e modificações na melodia do tema. Mesmo assim, é elemento central e quase que obrigatório para a prática da música popular instrumental brasileira. É comum, nos quatro pianistas, a prática do “tirar de ouvido”, pois se desenvolveram musicalmente em um período marcado pela separação extrema entre os universos erudito e popular, quando se considerava este último como inferior. Pela falta de uma pedagogia sistematizada, a percepção auditiva foi um elemento trabalhado intensamente e se tornou aguçada, fato que eleva a tradição oral além da escrita para essa geração. Entendo os pianistas da terceira geração como vanguardistas no estabelecimento do ensino de música popular, principalmente nos casos de Amilton Godoy, através do CLAM e de Nelson Ayres, através da Nelson Ayres Big Band.

Considero também que a terceira geração é formada por pianistas que passeiam entre os universos erudito e popular, colaborando para a desconstrução de um muro que separa uma prática de outra. Neste caso, não somente os pianistas paulistas, mas outros músicos como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal⁵⁵ por exemplo, pertencem a uma geração que colabora com a dissolução dessa dicotomia.

Na improvisação, destaca-se o pensamento verticalizado, que resulta na escolha da escala do acorde vigente, o modelo equivalente ao do jazz, que centraliza o ato de improvisar tornando-o elemento praticamente obrigatório, moldando, na maioria das vezes, a forma da música, para que haja um momento específico para isso, o uso frequente da escala *blues* que se constitui de uma das heranças da escola de improvisação do jazz, a escolha de padrões melódicos e rítmicos e o uso frequente de arpejos na construção melódica.

Outro paradigma destacado é a formação de trio, que se tornou corriqueira, principalmente nas décadas de 1960 e 1970, período em que se encontram as produções analisadas neste trabalho, com exceção do Nelson Ayres Trio, que teve uma produção tardia e

⁵⁵ Músicos multinstrumentistas e pianistas brasileiros considerados como figuras chaves para a produção de música instrumental brasileira.

de Laércio de Freitas, que foi o pianista que menos se ligou a essa tradição, apesar de, ainda assim, ter realizado trabalhos dessa forma.

Por fim, basicamente, proponho que o sotaque paulista da terceira geração seja resultado de contribuições jazzísticas somadas às contribuições populares brasileiras, que se expressam pelo caráter rítmico e de articulação e pelas inovações pianísticas advindas da geração anterior que se expressam pelo caráter lírico, cantábil e melodioso.

Os paradigmas extraídos por meio deste trabalho referentes à improvisação e ao acompanhamento pianístico podem servir como um acervo de elementos para guiar o estudo performático de músicos e alunos de música que estejam interessados no aprendizado da linguagem da música popular instrumental brasileira, tendo como referência quatro grandes pianistas paulistas.

Finalmente, espero ter deixado uma pequena contribuição para o campo da música popular instrumental brasileira através da análise de performances de quatro importantes pianistas, grandes referências da produção artística brasileira, fornecendo materiais que possam ser utilizados para ampliar a compreensão dos estudos da área.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. / Mário de Andrade; TONI, Flávia Camargo (organização, estabelecimento de texto e notas). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.
- ALLANBROOK, Wye Jamison. **Rhythmic gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro**. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- AGAWU, Victor Kofi. **Music as discourse: Semiotic adventures in romantic music**. New Jersey: Princeton University Press, 2009.
- AGAWU, Victor Kofi. **Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music**. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Unicamp, 2006.
- BENT, Ian D. "Analysis". In: SADIE, Stanley (org.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Macmillan, 1980, p. 340-388.
- BENT, Ian D. e POPLE, Anthony. "Analysis". In: **The New Grove Online**. Londres, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/page/about-gmo/about-grove-music-online>. Acesso: 03/03/2019
- BLACKING, John. **How musical is man?**. University of Washington Press, Seattle and London, 1974.
- BOLLOS, Liliana Harb. **Bossa Nova e crítica: polifonia de vozes na imprensa**. São Paulo: Annalumbre; Rio de Janeiro: Funarte, 2010.
- BORDIEU, Pierre. **Sociologia**. (Organizado por Renato Ortiz). São Paulo: Ática, 1983b.
- CÁFFARO, Vitor de Mello. **Linda Bustani e Laércio de Freitas: a constituição do sujeito e a construção do estilo**. Tese de conclusão de curso (graduação em Composição) – Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes – ECA, Universidade de São Paulo – USP, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Editora Global, 2001.

CASTRO, Ruy. **A onda que se ergueu no mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CIRINO, Giovanni. **Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira**. São Paulo: Annablume Editora, 2009.

CHECCHETTO NETO, Mario. **Jazz: Suporte e Improviso. A reinvenção da tradição oral na música ocidental**. São Paulo. Dissertação de mestrado – Faculdade Santa Marcelina, 2007.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Choro vol. 2**. Org. Mário Sève, Rogério Souza e Dininho. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1992.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Tom Jobim vol. 1**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2016.

CORRÊA, Maurício de Vargas; ROZADOS, Helen Beatriz Frota. A netnografia como método de pesquisa em Ciência da Informação. **Revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação**, v. 22, n. 49, p. 1-18, 2017.

CORRÊA, Antenor Ferreira; PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. **Ritmos diatônicos – isomorfismos entre los patrones rítmicos y de alturas, ¿naturalidad o arbitrariedad?** Revista Música em Perspectiva, v. 7, n. 2, 2014.

CORTES, Almir. **Improvisação no choro, frevo e baião**. Campinas. Tese (doutorado em Música) – Unicamp, 2012.

FALLEIROS, Manuel Silveira; DEL PINO, Ramon. A improvisação brasileira sob a perspectiva pós-colonial: por uma improvisação enquanto prática possível. **XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Pelotas, 2019.

FAOUR, Paula. **Acompanhamento pianístico em Bossa Nova: análise rítmica em duas performances de João Donato e Cesar Camargo Mariano**. Rio de Janeiro, RJ. Dissertação (mestrado em Música) – UNIRIO, 2006.

FERRAZ, Claudia Pereira. A etnografia digital e os fundamentos da Antropologia para estudos em redes on-line. Aurora: **revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v. 12, n. 35, p. 46-69, 2019.

FERRETTI, Mundicarmo M. R. **Baião de dois. Zedantas e Luiz Gonzaga**. Recife: Ed. Massangana, 1988.

FERRO, Ana Paula Rodrigues. **A netnografia como metodologia de pesquisa**: um recurso possível. Educação, Gestão e Sociedade: revista da Faculdade Eça de Queirós, ano 5, n. 19, 2015.

GALVÃO, Christiano Lima. **Adaptação, interpretação e desenvolvimento do baião na bateria no âmbito da música instrumental brasileira**: reflexões sobre processos de aprendizagem. Rio de Janeiro. Dissertação (mestrado em Música) – UNIRIO, 2015.

GARCIA, Walter. **Bim bom**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

GIL, Walmir de Almeida. **A improvisação de Odésio Jericó nos discos da Banda Mantiqueira: Aldeia, 1966; Bixiga, 2000 e Terra Amantiquira, 2005**. In: Campinas, SP. Dissertação de mestrado – Unicamp, 2016.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. **Do ensaio ao palco**: a “gramática” musical de Mário de Andrade em Egberto Gismonti. In: Festival de Música Contemporânea Brasileira, Volume V.: 2018, p. 13-31. Campinas – SP.

GIOIA, Ted. **The history of jazz**. Nova York: Oxford University Press, 1997.

GONÇALVES, Rafael. **Individualidade, narratividade e interação em música popular improvisada**. Juiz de Fora. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.

GRAJEW, Daniel. **O pianismo de Egberto Gismonti em sete anéis e karatê**. São Paulo. Dissertação de mestrado – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2016

GUBER, Rosana. **La etnografía: método, campo y reflexividad**. Bogotá: Grupo Editorial, Norma, 2001.

GUEST, Ian. **Arranjo Método prático vol. 1**. Rio de Janeiro/RJ: Editado por Almir Chediak. Lumiar Editora, 1996.

HATTEN, Robert S. **Interpreting musical gestures, topics and tropes: Mozart, Beethoven Schubert**. Indiana: Indiana University Press, 2004.

HERSCHMANN, Micael. Das Cenas e Circuitos às Territorialidades (sônico-musicais). *Logos* 49, v. 25, n. 01. **PPGCOM UERJ comunicação, territórios e re-existência** – 2, 2018.

HOBSBAWM, Eric J. **A história social do Jazz**. Trad. Angela Noronha. Sp: Paz e Terra, 2014.

HINE, Christine. **Etnografia virtual**. Barcelona: Editore UOC, 2004.

JARAMILLO, José M; Zúñiga, Lénica R. Software de análisis de músicas de tradición oral basado en el análisis paradigmático musical. In: **Actas do I Encontro Ibero-americano de jovens Musicólogos: Por uma Musicologia Criativa**. Lisboa: Tagus Atlanticus Associação Cultural. 2012.

LAPLANTINE, François. **A pesquisa etnográfica**. Tradução de João Manuel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LIMA, Sonia Albano; ALBINO, Cesar. A improvisação musical e a tradição escrita no Ocidente. **Música em perspectiva**. São Paulo, v. 2 n.1, março. 2009.

MACHADO, Cristina Gomes. **Zimbo Trio e o Fino da Bossa**. São Paulo. Dissertação (mestrado em Música) – Unesp, 2008.

MARIANO, Cesar Camargo. **Solo: Cesar Camargo Mariano – memórias**. São Paulo: Leya, 2011.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade – o lado mais escuro da modernidade. Tradução de Marco Oliveira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. vol. 32, nº 94. 1-17, junho. 2017.

MONELLE, Raymond. **The musical topic: hunt, military and pastoral**. Indiana: Indiana University Press, 2006.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira**. São Paulo: Global Editora, 1978.

MUKUNA, Kazadi wa. Sotaques: Style and Ethnicity in a Brazilian Folk Drama. **Revista Música**. São Paulo, v. 3, nº 118-135. 1992.

NETTL, B. Improvisation: Concepts and practices. In: **Grove Music Online**. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/13738pg1> . Acesso: 03 mar. 2019

NKETIA, J. H. Kwabena. **African music in Ghana**. Northwestern University African Studies, no 11. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1963. ix, 148 p.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. Estudo de áreas de fricção interétnica no Brasil. In: **América Latina**, ano V, nº 3, Rio de Janeiro, p. 85-90, 1962.

PASSINI, Pablo Andrés. **A improvisação e o momento**: abordagens de três performances de Misterioso de Thelonious Monk, pelo Paul Motian trio. Minas Gerais. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

PESSOA, George de Almeida. **Estudo dos elementos musicais e extra-musicais no processo de improvisação da música popular brasileira para quatro versões de Wave (1967)**. Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-graduação em Música de Universidade Federal do Paraná, orientador Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, Curitiba: PPGMúsica UFPR, 2016, p. 185.

PIEIDADE, Acácio. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **Opus 11**: 113-123, 2005. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/pt-br/issues/11>. Acesso em: 13 ago. 2019.

_____. 2010. Algumas questões da pesquisa em Etnomusicologia. In: FREIRE, Vanda Bellard (org.). **Horizontes da pesquisa em Música**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010. P. 63-81.

_____. 2011. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópica. **Per Musi**, 23: 103-112. Belo Horizonte.

_____. 2013. A Teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. **El oído pensante**, v. 1, n. Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>. Acesso em: 25 ago. 2019.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. **La clave: time-line** caribenho. In: Palestra no 3º FIP – Festival Internacional de Percussão de Curitiba, 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=X9Dr1JfqNFk>>. Acesso em: 30/11/2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: CLASCO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. P. 107 – 139.

RATNER, Leonard G. **Classic music: Expression, form, and style**. New York: Simon & Schuster Books For Young Readers, 1980.

REICHER, Beno. **Laércio de Freitas e seus arranjos na década de 1970**. Rio de Janeiro. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

RICE, Timothy. **Ethnomusicology: A very short introduction**. New York: Oxford University Press, 2014.

ROSA, Robervaldo Linhares. **Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira**. Goiânia: Cãnone Editorial, 2014.

SALLES, Paulo de Tarso. **Uma narrativa musical do ‘estado da alma’ do compositor: a Sinfonia nº 2 de Villa-Lobos**. Debates Unirio, n. 24, p. 27-73, 2020.

SADIE, S. (Ed.) **Dicionário Groove de Música (D 542 - edição concisa)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. Tradução de: Eduardo Francisco Alves.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. **Revista Opus** vol. 8, n. 1, 2002, p. 102-113.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. In: MYERS, Helen. **Ethnomusicology: an Introduction**. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 17, 2008, p. 237-260.

SENA, Eduardo Augusto. Um turbilhão sublime: Mário de Andrade e o Departamento de Cultura de São Paulo. In: **Cátedra Olavo Setúbal de Arte, Cultura e Ciência**. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/pesquisa/catedras-e-convenios/catedra-olavo-setubal-de-arte-cultura-e-ciencia/textos/catedraos_eduardo_sena_mario_de_andrade_final>. Acesso em: 28 mai. 2020.

SILVA, Renato Araújo da. **Brava Gente: Brasil indígena**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/publicações/brava-gente-brasil-ind%C3%ADgena.pdf?sfvrsn=0>>. Acesso: 08 jan. 2021.

SISMAN, Elaine Rochelle. **Haydn and the classical variation**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

SIQUEIRA, André R. **O Percurso Composicional de Giacinto Scelsi: improvisação, orientalismo e escritura**. In: Belo Horizonte. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais. 2006.

SOUSA, Miranda B. T. R. N. **O clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970**. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Música) – Unesp. 2009.

TELES, José. **O baião do mundo**. Recife: Editora FCCR, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros**. São Paulo: Editora 34, 2013.

TROTTA, Felipe. **Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise**. (Programa de pós-graduação em Comunicação – Universidade Federal de Pernambuco. Ícone v. 10, n. 2. 2008.

TUPINAMBÁ, Marcelo. **A criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910-1930)**. São Paulo. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, 2005.

VIEIRA, Sulamita. **O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural**. São Paulo: Annalumbre, 2000.

DOCUMENTOS CONSULTADOS

SOTAQUE. In: **Dicionário Online de Português**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br>. Acesso em: 11 jan. 2021.

SOTAQUE. In: **Dicionário Michaelis**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 11 jan. 2021.

ENTREVISTAS

AYRES, Nelson. Entrevista realizada para a série + 70 em março de 2018, em São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ASJ_TW1nh_4>. Acesso em: 04 de dez. 2020.

_____. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=BRoG3cqb_SY> Acesso em: 30 de nov. 2020.

AYRES, Nelson; BELINATI, Paulo; CARDOSO, Teco; MOSCA, Ricardo; STROETER, Rodolfo. Entrevista ao Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X0NX6wmGf-o>>. Acesso em: 01 de set. 2020.

GODOY, Amilton. Entrevista para o canal Som de peso no Youtube (22/11/2019). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2AIHjPX0W48>> . Acesso em 25 de ago. 2020.

_____. Live: Bate Papo com Thadeu Romano, Helton Altman, Amilton Godoy e Paulo Cesar Valdez Junior sobre Elizeth Cardoso. 16 de jul. 2020 - 20h.

FREITAS, Laércio de. Entrevista ao Programa Ensaio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rx_n9zDRmJM&t=61s>. Acesso em: 11 de ago. 2020.

MARIANO, Cesar Camargo. Entrevista à Radio Bandeirantes. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=c71UsCJPMb8>> acesso em: 03 de dez. 2020.

NUNES, Keila Linhares da Rocha. Curitiba, 2021. Informação verbal.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. Palestra no 3º FIP – Festival Internacional de Percussão de Curitiba, 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=X9Dr1JfqNFk>>. Acesso em: 30 de nov. 2020.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. Curitiba, 2021. Informação verbal.

ÁLBUNS ESCUTADOS

Amilton Godoy Trio. **Tributo a Zimbo Trio**. São Paulo: DG Produções, 2019. CD.

Laércio de Freitas. **São Paulo no Balanço do Choro**. São Paulo: Eldorado, 1980. Disco.

Nelson Ayres Trio. **Paixão**. São Paulo: Tratore, 2011. CD.

Nelson Ayres Trio. **Perto do Coração**. São Paulo: Atração Fonográfica, 2013. CD.

Sambalanço Trio. **Vol. I**. São Paulo: RGE, 1964. Disco.

Som Três. **Show**. São Paulo: Emi-Odeon, 1968. Disco.

Zimbo Trio. **Clã do Clam**. São Paulo: Selo MoviePlay, 1992. Disco.

APÊNDICE 1 – TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO EM GAROTA DE IPANEMA

Fmaj7 G7 Gm7
 6 C7 Fmaj7 C7 Fmaj7 G7
 12 Gm7 C7 Fmaj7
 17 Gbmaj7 B7
 21 F#m7 Am7 D7
 25 Gm7 Bbm7 Eb7
 29 Am7 D7 Gm7
 32 C7 8va Fmaj7
 35 15ma G7
 37 Gm7 C7 Fmaj7 8va

The musical score is written in G major and 4/4 time. It features a variety of chords including Fmaj7, G7, Gm7, C7, Gbmaj7, B7, F#m7, Am7, D7, Bbm7, Eb7, and 8va. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 12, 17, 21, 25, 29, 32, 35, and 37 indicated.

APÊNDICE 2 – TRANSCRIÇÃO DO SOLO ARRANJADO EM GAROTA DE
IPANEMA

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The melody in the treble clef moves upwards, while the bass line provides a steady accompaniment.

5

The second system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music continues with a similar rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The treble clef staff features a melodic line with some grace notes, and the bass clef staff continues the accompaniment.

9

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. This system shows a more complex rhythmic texture with many beamed sixteenth notes in both staves, creating a dense and intricate sound.

12

The fourth system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music concludes with a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line. The treble clef staff has a few grace notes before the final notes.

2



APÊNDICE 4 – TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE O MORRO NÃO TEM VEZ

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of seven staves of music, each containing measures 1 through 24. The notation includes various chords, triplets, and articulation marks.

Measure 1: Chord Cm⁷. Features a triplet of eighth notes and a dotted quarter note. A dashed line labeled "8^{vb}" indicates a dynamic marking.

Measure 5: Chords Gm⁷, Cm⁷, Gm⁷, Cm⁷. Includes triplets of eighth notes.

Measure 9: Chords Db⁷, Cm⁷, C⁷(b13). Includes triplets of eighth notes.

Measure 12: Chords Fm⁷, Bb⁷, Ab^o, Gm⁷(b5). Includes triplets of eighth notes.

Measure 15: Chords C⁷alt., F⁷, Dm⁷(b5), G⁷alt., Cm⁷. Includes a triplet of eighth notes.

Measure 19: Chords C⁷(b13), Fm⁷, Bbm⁷, Fm⁷, Bbm⁷. Features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Measure 24: Chords Fm⁷, Bbm⁷. Ends with a final chord and a whole rest.

APÊNDICE 5 – TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE FREVO RASGADO

Em⁷ A⁷(b⁹) Dmaj⁷ Bm⁷ Em⁷ A⁷ Am⁷ D⁷

6 G F^{#7} Bm⁷ Am⁷ D⁷ G F^{#7}

10 Em⁷ A⁷ Dmaj⁷ Em⁷ A⁷ C/D

14 G F^{#7} Bm⁷ Bm/A Gm D/F[#] Fm Am/E A⁷alt.

17 Am⁷ D⁷ G F^{#7}

19 Bm⁷ Bb⁶ D/A Em⁷ A⁷ D

APÊNDICE 6 – TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE LUGAR COMUM

A 7(sus4) Dmaj7/A
 4 A 7(sus4) Dmaj7/A A 7(sus4)
 7 Dmaj7/A A 7(sus4)
 9 Dmaj7/A Ab7(#11) Gmaj7 A/G F#m7(b5) B7alt.
 12 Bb7 A 7(sus4) Dmaj7/A Ab7(#11)
 14 Gmaj7 Abm7(b5) Db7alt. C6 B7alt.
 16 Em7 Bb7 B7 C7
 18 Bb7(sus4) Ebmaj7/Bb
 20 Bb7(sus4) Ebmaj7/Bb
 22 Bb7(sus4) Ebmaj7/Bb

2

24 B \flat 7(sus4) E \flat maj7/B \flat A7(sus4)

The image shows a musical score for a guitar solo in G major, spanning measures 24 to 26. Measure 24 begins with a B \flat 7(sus4) chord, indicated by a flat sign over the B and a flat sign over the 4th string. The melody consists of eighth notes: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Measure 25 features an E \flat maj7/B \flat chord, with a flat sign over the E and a flat sign over the B. The melody continues with eighth notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. Measure 26 is marked with an A7(sus4) chord and contains a whole rest, indicating a full measure of silence. The piece concludes with a double bar line.

APÊNDICE 8 – TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE SAMBA PRO PEDRINHO

Cmaj7 Am7 Dm7 G7 Em7 Am7 Dm7 G7

7 Em7 Eb7 Dm7 G7 Em7 Eb7 Dm7 G7 Cmaj7 Am7 Dm7 G

13 Em7 Am7 Dm7 G7 Em7 Eb7 Dm7 G7 C6 C6

19 Fm7 Bb7^{8va} Ebmaj7 Ebm7 Ab7

2 25 $D\flat\text{maj}^7$ $Dm^7(\flat 5)$ G^7 $C\text{maj}^7$ Dm^7 G^7 Am^7 Dm^7 G^7 Em^7 $E\flat^7$

32 Dm^7 G^7 C^6 $C\text{maj}^7$ Am^7 Dm^7 G^7 Am^7 Dm^7 G^7

39 Em^7 $E\flat^7$ Dm^7 G^7 Em^7 $E\flat^7$ Dm^7 $C\text{maj}^7$ Dm^7 G^7

45 Em^7 Am^7 Dm^7 G^7 Em^7 $E\flat^7$ G^7 C^6

ANEXO 1 – COMPOSIÇÃO AO NOSSO AMIGO ESMÊ

Songbook □ Choro

Ao nosso amigo Esmê

Laércio de Freitas

Musical score for "Ao nosso amigo Esmê" by Laércio de Freitas. The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of six systems of piano accompaniment with treble and bass staves. Chords are indicated below the bass staff. The piece includes various musical notations such as slurs, ties, and a triplet.

System 1: Treble clef, 2/4 time. Chords: Bb_m^7 , Ab_m^7 , Gb_m^7 , G_m^7 .

System 2: Treble clef, 2/4 time. Chords: $A_m^7(b5)$, $D^7(b9)$, G_m^7 , $E_m^7(b5)$, A_m^7 . Includes first ending bracket (A) and second ending bracket (B).

System 3: Treble clef, 2/4 time. Chords: D^7 , $D_m^7(b5)$, $G^7(b9)$, C_m^7 .

System 4: Treble clef, 2/4 time. Chords: F^7 , Bb^7M , Eb^7M , D_m^7 , C_m^7 , F^7 . Includes a triplet of eighth notes.

System 5: Treble clef, 2/4 time. Chords: $E^7(b9)$, A^7 , $D^7(b9)$, A^7 , $D^7(b9)$, G_m^7 , $E_m^7(b5)$. Includes second ending bracket (B).

System 6: Treble clef, 2/4 time. Chords: A_m^7 , D^7 , $D_m^7(b5)$, G^7 , D^7M .

Songbook □ Choro

35

36

40

45

50

55

Songbook □ Choro

60

60 61 62 63 64

$G7(b9)$ $Cm7$ / A_m7 $D7(b9)$

65

65 66 67 68 69

G_m7 $E_m7(b9)$ E_b7M D_m7 $G7$ $A7$ Bb/O

70

70 71 72 73 74

D_f $A7/E$ $C_m7(b9)$ $F7(b9)$ B_b7M $E_m7(b9)$ E_b6

75

75 76 77 78 79

$D_m7(b9)$ $G7(b9)$ C_m7 F_f F_m7

80

80 81 82 83 84

B_b7 E_b7M E_bm6 D_m7 D_b_f

85

85 86 87 88 89

$C_m7(b9)$ $F7$ E_bm6 D_m7 D_b_f C_m7 $F7$ $A_m7(b9)$

Songbook □ Choro

Musical notation for measures 80-81. Measure 80 features a treble clef with a melodic line containing two triplet eighth notes. The bass clef contains a single chord, D7(b9).

Musical notation for measures 82-87. Measure 82 begins with a square symbol containing a circled '4'. The system contains six measures. The bass clef chords are: Gm7, D7, Fm7, Bb7, Eb7M, and Am7(b5) D7 1/2. The final measure (87) contains the chords Gm7, Gb°, and Fm7.

Musical notation for measures 88-91. The system contains four measures. The bass clef chords are: B7, Bb7, Eb7M, Eb°9, Am7(b5) D7(b9), and Gm6.

ANEXO 2 – ROTEIRO DE ENTREVISTA A AMILTON GODOY

- 1- Você conta de seu processo para aprender piano, com seus primeiros professores, até aquela professora que tinha preconceito com a música popular. Conta do esforço e dedicação para fazer aulas em São Paulo e que pegava o trem toda semana pra isso... Depois desse processo, quando você de fato se muda para a capital paulista? Poderia me contar um pouco sobre essa trajetória?
- 2- Quando chegou em São Paulo, qual foi sua percepção da vida cultural, do meio musical da cidade e como fez para se inserir nesse meio?
- 3- Poderia me contar um pouco sobre seu início de carreira em São Paulo? Quais locais frequentava, tocava, com quem fazia contatos, quais contatos foram importantes para o senhor?
- 4- Na sua opinião, o que você considera característico dos pianistas paulistas? Se fossemos definir uma sonoridade de pianista paulista, como definiria?
- 5- Quais são os gêneros musicais que o senhor considera mais centrais para a sua maneira de fazer música e principalmente de tocar piano?
- 6- Qual a importância da bossa nova para a música brasileira?
- 7- E sobre o Zimbo Trio, como foram os processos do grupo? Como era o processo criativo, de arranjar as músicas por exemplo?
- 8- Nos teus arranjos, composições...você buscava e busca ainda experimentações sonoras? Quais as configurações de grupo que mais utilizava? Quando surgiram os instrumentos elétricos, sintetizadores, você brincava com isso também?
- 9- Como você pensa a improvisação? Como aprendeu a improvisar, quais foram suas influências, seus caminhos percorridos nesse sentido?

- 10- Eu notei que em algum momento da carreira, quase todos os pianistas trabalham acompanhando cantores. Como foi para o senhor, trabalhar com a Elizeth Cardoso e a Elis?
- 11- Já com relação à música instrumental, qual é sua concepção de acompanhamento ao piano, por exemplo para trio ou para outras formações com mais instrumentos?
- 12- Fazendo uma análise rápida sobre a atuação dos músicos em geral, e é perceptível na sua carreira também, é perceptível um perfil multifacetado, no sentido de que atuam em várias frentes, por ex: na indústria fonográfica, produção de jingles, trilhas sonoras, funções de arranjador, compositor, regente e professor. Quais dessas frentes você considera as mais relevantes na sua carreira? Você se considera um músico de perfil multifacetado? Como é sua relação com essas atividades? Trabalhou com jingles, trilha sonora e com regência?
- 13- Qual o papel das emissoras de TV e rádio na divulgação da música instrumental e cantada? O senhor acha que os programas de auditório que transmitiam conteúdos musicais em horário nobre na TV, toda essa cultura resultou em um processo de formação de público?
- 14- Como eram os programas de auditório, concursos e festivais?
- 15- Você acredita que essa época foi o auge da música instrumental? Como você enxerga o caminho dessa música no Brasil?
- 16- Poderia me contar um pouco sobre os meios de distribuição, comercialização de música? Como funcionava o mecanismo de trabalho dentro das gravadoras? O que mudou nesse sentido, da época das décadas de 60, 70, para os dias atuais, a forma de distribuir conteúdo musical? Você acha que essas mudanças provocaram algum impacto (positivo ou negativo) para a divulgação da música instrumental?

- 17- E os festivais, os circuitos universitários...poderia falar um pouco sobre isso?
- 18- Qual é o perfil do teu público?
- 19- Tem duas músicas que estou analisando e transcrevendo os improvisos: Só Danço Samba, pelo Zimbo Trio (1965) e Garota de Ipanema, já do álbum do Tributo a Zimbo Trio.. Poderia me contar sobre o arranjo dessas músicas?
- 20- Sobre os pianistas que estou estudando, você, Cesar Mariano, Nelson Ayres e Laércio de Freitas. Tem algo comum entre todos vocês, na sua visão?
- 21- E atualmente, eu tenho visto que o senhor tem participado de lives, apresentações online, por causa dessa pandemia que estamos vivendo. Além disso, senhor tem se concentrado em alguma produção ou projeto?

ANEXO 3 – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM LAÉRCIO DE FREITAS

- 1- Poderia me contar um pouco de como foi sua aproximação com a música, quais foram suas influências no início, o que você gostava de ouvir?
- 2- Quando o senhor chegou em São Paulo, qual foi sua percepção da vida cultural, do meio musical da cidade e como fez para se inserir nesse meio?
- 3- E sobre a cultura do interior, eu percebo que o senhor traz muito disso nas suas composições e arranjos. Capim gordura é emblemático nesse sentido né? Poderia comentar um pouco sobre isso? O senhor sempre buscou trazer o universo do interior para o seu trabalho?
- 4- O senhor se dá muito bem com a música brasileira né? Quais são os gêneros que o senhor considera mais centrais para a sua maneira de fazer música e principalmente de tocar piano?
- 5- Poderia me contar um pouco sobre seu início de carreira em São Paulo? Quais locais frequentava, tocava, com quem fazia contatos, quais contatos foram importantes para o senhor?
- 6- Nos teus arranjos, composições...o senhor buscava experimentações sonoras? Quais as configurações de grupo que mais utilizava?
- 7- Como o senhor pensa a improvisação? Como aprendeu a improvisar, quais foram suas influências, seus caminhos percorridos nesse sentido?
- 8- O senhor entende que os pianistas paulistas possuem uma identidade musical? Quais elementos caracterizariam essa identidade?
- 9- Eu notei que em algum momento da carreira, quase todos os pianistas trabalham acompanhando cantores. Com o senhor também aconteceu isso? (Wilson Simonal, Maria Bethânia, Emílio Santiago) Se sim, qual é a sua concepção de acompanhamento com cantores?

- 10- Já com relação à música instrumental, qual é sua concepção de acompanhamento ao piano, por exemplo para trio ou para outras formações com mais instrumentos?
- 11- O senhor tem um perfil multinstrumentista né? (tocou contrabaixo no conjunto de Luis Carlos Vinhas acompanhando Maria Bethânia, a história da flauta no programa do CCM)
- 12- Fazendo uma análise rápida sobre a atuação dos músicos em geral, e é perceptível na sua carreira também, é perceptível um perfil multifacetado, no sentido de que atuam em várias frentes, por ex: na indústria fonográfica, produção de jingles, trilhas sonoras, funções de arranjador, compositor, regente e professor. Quais dessas frentes o senhor considera as mais relevantes na sua carreira? Você se considera um músico de perfil multifacetado? Como é sua relação com essas atividades?
- 13- Qual é o papel que exerciam os meios de comunicação (TV, programas de auditório, rádio) para a atividade musical nas décadas de 1960 a 1980 e quais são as diferenças principais desses meios hoje?
- 14- O senhor acha que os programas de auditório que transmitiam conteúdos musicais em horário nobre na TV, toda essa cultura resultou em um processo de formação de público?
- 15- Poderia me contar um pouco sobre os meios de distribuição, comercialização de música? Como funcionava o mecanismo de trabalho dentro das gravadoras? O que mudou nesse sentido, da época das décadas de 60, 70, para os dias atuais, a forma de distribuir conteúdo musical?
- 16- E os festivais, os circuitos universitários...poderia falar um pouco sobre isso?
- 17- Qual era o perfil do teu público nas décadas de 60 a 90 e qual é o perfil hoje? Acredita que houve uma mudança de perfil de lá pra cá?

18- E atualmente, o senhor tem se concentrado em alguma produção ou projeto?

ANEXO 4 – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM NELSON AYRES

- 1- Quais foram os acontecimentos da sua vida, lá desde a infância, que te aproximaram do repertório da música popular? Ambiente familiar, a rádio, televisão etc...
- 2- Qual foi o papel que o jazz e sua temporada em Boston estudando na Berklee, como isso influenciou sua maneira de fazer música?
- 3- Eu percebi, de várias entrevistas que assisti e de outras entrevistas que realizei, que ao mesmo tempo que esse repertório exerce uma forte influência sobre os músicos em geral, há também uma inquietação desses músicos no sentido de se descolar dessa prática e se aproximar de elementos brasileiros. Você concorda com esse pensamento? O que pensa sobre isso?
- 4- Se a gente pensa na linguagem falada, a gente percebe que existem diferentes sotaques em cada região certo? O senhor acha que isso acontece também na música? Acha que seria possível identificarmos um sotaque do piano popular paulista?
- 5- Qual é a sua concepção de arranjo para trio e para outras formações?
- 6- Eu fiz a transcrição de dois improvisos teus. Lugar Comum, do álbum Paixão e Dindi, do Perto do Coração. Sobre improvisação agora, como você pensa essa atividade? Um pensamento vertical? Estudo de escalas pensando na harmonia?
- 7- Eu percebi uma sofisticação harmônica linda nessas músicas, algumas rearmonizações super interessantes e inteligentes. Queria saber se é o senhor que faz essas brincadeiras no arranjo do trio ou se pensam juntos tudo isso...
- 8- Sobre os instrumentos eletrônicos e recursos computacionais que surgiram anos atrás, você considera isso um ponto importante para a sua geração de pianistas? Acha que em geral se dedicaram a explorar isso? Eu sei que tem um espetáculo emblemático nesse sentido que o senhor participou com o CCM que é o Prisma né?

- 9- Indústria fonográfica, como funcionavam essas relações gravadoras-músicos. E queria saber se o senhor trabalhou com jingles também.
- 10- Como você enxerga a atmosfera cultural de São Paulo? Existe bastante espaço pra músicos mostrarem seu trabalho, pra música instrumental e etc? E mudou alguma coisa lá das décadas de 60,70,80 pra hoje?
- 11- Eu percebo que o senhor tem um perfil multifacetado né... e há um lado seu de professor também né? Eu vejo que existem algumas vídeo-aulas sobre improvisação, blues, no youtube. E pensando nisso, me parece que a sua geração é pioneira no sentido de desenvolver uma escola de música popular. Dois casos emblemáticos que me fazem pensar isso é a criação do CLAM e a Nelson Ayres Big Band, que conforme já vi em algumas entrevistas o senhor fala que funcionou como uma espécie de laboratório musical, funcionou como uma escola mesmo né?

ANEXO 5 – ÁUDIO DAS ENTREVISTAS COMPLETAS