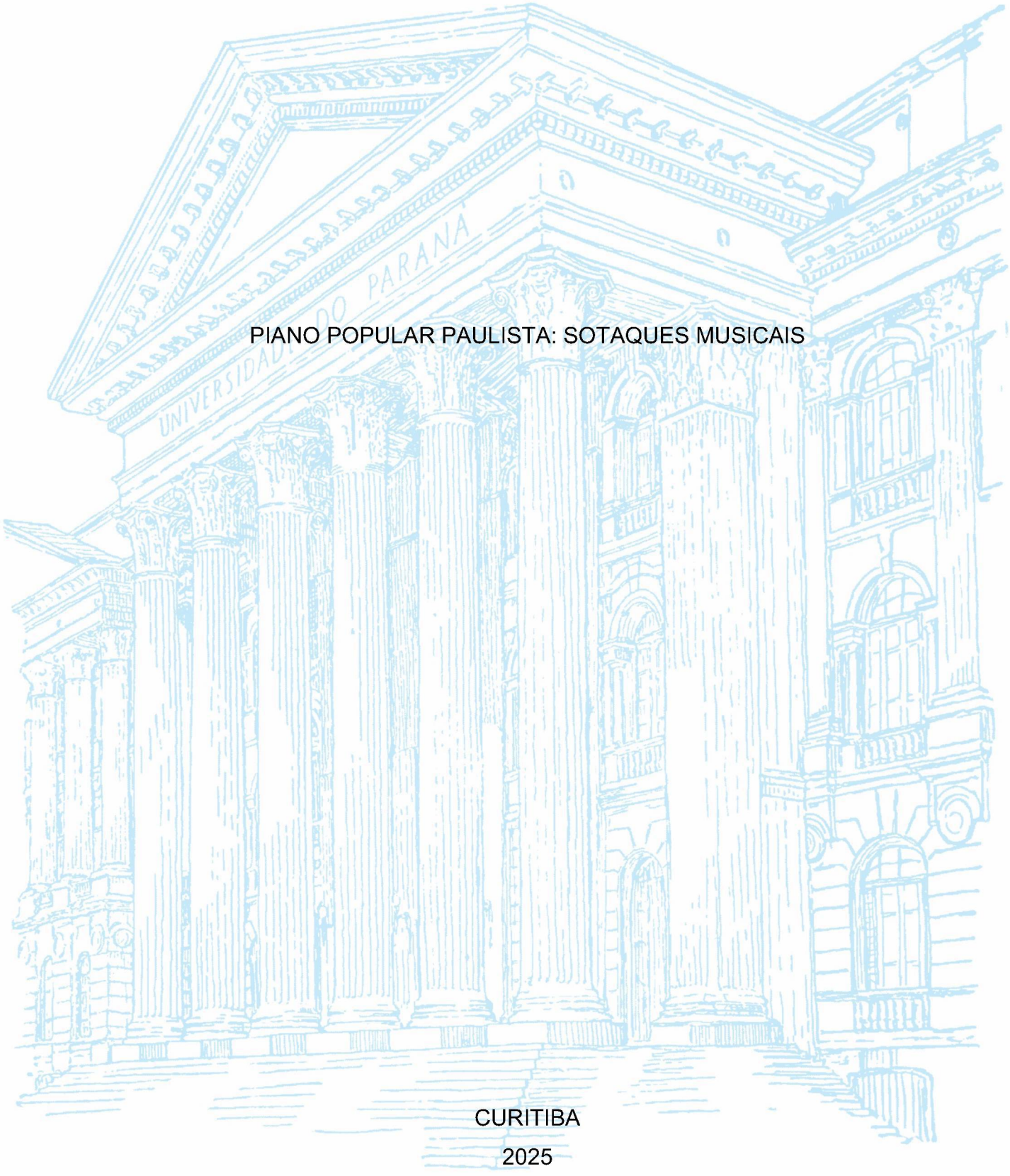
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

AMANDA MOURA POSSETTE



PIANO POPULAR PAULISTA: SOTAQUES MUSICAIS

CURITIBA

2025

AMANDA MOURA POSSETTE

PIANO POPULAR PAULISTA: SOTAQUES MUSICAIS

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música, na Linha de Pesquisa de Musicologia/ Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez

CURITIBA

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN

P856 Possette, Amanda Moura
Piano popular paulista: sotaques musicais. / Amanda Moura Possette. – 2025.
1 recurso online : PDF

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Música.
Inclui referências.

1. Música. 2. Piano. 3. Música popular instrumental brasileira. 3. Sotaque musical. 4. Etnomusicologia dialógica. 5. São Paulo I. Pitre-Vásquez, Edwin Ricardo. II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

CDD: 786

Bibliotecária: Sheila Barreto - CRB 9/1242

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

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **AMANDA MOURA POSSETTE**, intitulada: **PIANO POPULAR PAULISTA: SOTAQUES MUSICAIS**, 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 doutora 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, 13 de Março de 2025.

Assinatura Eletrônica
13/03/2025 14:50:41.0
EDWIN PITRE-VÁSQUEZ
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
17/03/2025 14:47:20.0
PAULO DE TARSO CAMARGO CAMBRAIA SALLES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica
17/03/2025 09:17:51.0
EVANDRO RODRIGUES HIGA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL)

Assinatura Eletrônica
17/03/2025 16:07:41.0
ANA CAROLINA NUNES DO COUTO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO)

Assinatura Eletrônica
17/03/2025 14:17:56.0
EURIDES DE SOUZA DOS SANTOS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA/UFPB)

À minha avó, Irandi Camargo de Moura,
quem me deu meu primeiro violão de presente.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio, incentivo e torcida sincera por me verem alcançando os objetivos de vida, e pelo afeto demonstrado através da constante preocupação.

Ao meu orientador, prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, pela generosidade, presença constante e pela orientação cuidadosa.

Às bancas, da qualificação e da defesa, formadas pelas(os) professoras(es) doutoras(es) Ana Carolina Nunes do Couto, Eurides de Souza dos Santos, Evandro Rodrigues Higa, Maria Teresa Madeira e Paulo de Tarso Camargo Cambria Salles, pela disponibilidade e grande contribuição para o desenvolvimento desta tese.

Aos colegas do GRUPETNO – UFPR (Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR), pelas ricas trocas, pelo apoio e pela inspiração para continuar ocupando espaços, construindo conhecimento e lutando juntos por tantas causas tão caras a todos nós. Agradeço especialmente à profa. Dra. Luzia Aparecida Ferreira – Lia.

A todas as pessoas entrevistadas, cujas narrativas foram imprescindíveis para as reflexões realizadas neste trabalho, agradeço pela generosidade ao compartilhar suas experiências de vida, profissionais e pessoais: João Donato, Luísa Mitre, Silvia Goes, André Juarez e Ivan Vilela, e especialmente aos pianistas analisados no trabalho, Christianne Neves, Debora Gurgel, Léa Freire e Paulo Braga.

Ao Programa de Pós-graduação em Música – Mestrado e Doutorado da UFPR e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo imprescindível apoio financeiro concedido através de bolsa a partir do segundo ano do doutorado.

RESUMO

Esta pesquisa surgiu a partir da percepção de uma maneira peculiar de soar a música em diferentes contextos, ainda que o idioma musical seja o mesmo. Chamo essa maneira peculiar de soar de sotaque musical. A partir dessa percepção, e tendo-a como elemento motivador, busquei identificar a presença de sotaques paulistas do piano popular. Há uma dicotomia entre a capital e o interior, fruto de relações sociais e econômicas estabelecidas a partir de um contexto de transformações constantes e de diversas contradições advindas de um processo de modernização acelerado no estado. A pesquisa foi realizada a partir da abordagem da etnomusicologia dialógica (PITRE-VÁSQUEZ; FERREIRA, 2022) e se apoiou em teorias e ferramentas metodológicas advindas dessa disciplina e de suas disciplinas irmãs, tais como a antropologia, a sociologia e a linguística constituindo, portanto, uma metodologia transdisciplinar. Partiu-se de uma orientação marxista para a realização de uma análise a partir do método do materialismo histórico-dialético que considera a perspectiva das classes sociais, aliado à dimensão simbólica da teoria de Bourdieu (1989, 2007a, 2007b), para a identificação dos sotaques musicais como um elemento de distinção social. O recorte temporal estabelecido foi o da geração de pianistas nascidos na década de 1960 e atuantes a partir de 1980, com foco nas figuras de Debora Gurgel, Léa Freire, Christianne Neves e Paulo Braga como pianistas analisados. Como resultado, a tese apresenta a construção de um conceito para o termo sotaque musical e identifica esses sotaques nos indivíduos analisados. Assim, o trabalho colabora com o estudo da produção do piano popular com base na observação da produção paulista identificada e aplicada em performances. Por meio da identificação de sotaques musicais do piano popular paulista, pretende-se valorizar e dar mais visibilidade à tradição das músicas populares brasileiras.

Palavras-chave: Sotaque Musical. Piano. Música Popular Instrumental Brasileira. Etnomusicologia Dialógica. São Paulo.

ABSTRACT

This research arose from the perception of a peculiar way in which music sounds in different contexts, even though the musical language is the same. I call this peculiar way of sounding a musical accent. From this perception, and with it as a motivating element, we sought to identify the presence of São Paulo accents in popular piano. There is a dichotomy between the capital and the interior, the result of social and economic relations established from a context of constant transformations and various contradictions arising from a process of accelerated modernization in the state. The research was carried out using the approach of dialogical ethnomusicology (PITRE-VÁSQUEZ; FERREIRA, 2022) and relied on theories and methodological tools from this discipline and its sister disciplines, such as anthropology and sociology, thus constituting a transdisciplinary methodology. It started from a Marxist orientation to carry out an analysis based on the method of historical-dialectical materialism, which considers the perspective of social classes, combined with the symbolic dimension of Bourdieu's theory (1989, 2007a, 2007b), to identify musical accents as an element of social distinction. The time frame established was the generation of pianists born in the 1960s and active from 1980 onwards, focusing on the figures of Debora Gurgel, Léa Freire, Christianne Neves and Paulo Braga as the pianists analyzed. As a principal outcome, the thesis articulates a conceptual framework for the notion of *musical accent* and identifies its manifestations in the musical practices of the selected individuals. Thus, the work contributes to the study of popular piano production based on the observation of São Paulo production identified and applied in performances. Through the identification of musical accents of São Paulo popular piano, the aim is to value and give greater visibility to the tradition of Brazilian popular music.

Keywords: Musical Accent. Piano. Brazilian Popular Instrumental Music. Dialogical Ethnomusicology. São Paulo.

RESUMEN

Esta investigación surgió de la percepción de cómo suena la música en diferentes contextos, siendo esta una manifestación expresiva del ser humano. Definimos esta forma de sonar como acento musical. A partir de esta percepción, y con ella como elemento motivador, buscamos identificar la presencia de acentos paulistas en el piano popular. Existe una dicotomía entre la capital y el interior, resultado de las relaciones sociales y económicas establecidas a partir de un contexto de transformación constante y de diversas contradicciones derivadas de un proceso de modernización acelerada en el Estado. La investigación se llevó a cabo utilizando el enfoque de la etnomusicología dialógica (PITRE-VÁSQUEZ; FERREIRA, 2022) y se apoyó en teorías y herramientas metodológicas de esta disciplina y de sus disciplinas hermanas, como la antropología y la sociología, constituyendo así una metodología transdisciplinaria. Se partió de una orientación marxista para realizar un análisis utilizando el método del materialismo histórico-dialéctico, que considera la perspectiva de las clases sociales, combinado con la dimensión simbólica de la teoría de Bourdieu (1989, 2007a, 2007b) para identificar los acentos musicales como elemento de distinción social. El marco temporal establecido fue la generación de pianistas nacidos en la década de 1960 y activos a partir de 1980, centrándose en las figuras de Debora Gurgel, Léa Freire, Christianne Neves y Paulo Braga como pianistas analizados. Como resultado, la tesis presenta la construcción de un concepto para el término acento musical e identifica estos acentos en los individuos analizados. De esta forma, el trabajo contribuye al estudio de la producción pianística popular a partir de la observación de la producción paulista identificada y aplicada en performances. Al identificar los acentos musicales del piano popular paulista, se pretende valorar y dar mayor visibilidad a la tradición de la música popular brasileña.

Keywords: Acento Musical. Piano. Música Popular Instrumental Brasileña. Etnomusicología Dialógica. São Paulo.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – MAPA DA PAULISTÂNIA 37
FIGURA 2 – ESPAÇO DO CARIRI 38
FIGURA 3 – COMPOSIÇÃO RACIAL DA POPULAÇÃO DE SÃO PAULO 44
FIGURA 4 – ENTRADA DE IMIGRANTES NO ESTADO DE SÃO PAULO 44
FIGURA 5 – QR CODE TRECHO DA ENTREVISTA COM DÉBORA GURGEL 76
FIGURA 6 – TRIPÉ CONCEITUAL 81
FIGURA 7 – DIAGRAMA DO MODELO LART DE INVESTIGAÇÃO 99
FIGURA 8 – QR CODE DA GRAVAÇÃO “DOMINGO” DE DÉBORA GURGEL 104
FIGURA 9 – A2 DA MÚSICA “DOMINGO” 106
FIGURA 10 – INTRODUÇÃO DA MÚSICA “DOMINGO” 106
FIGURA 11 – INDICAÇÃO DE SOLOS NA MÚSICA “DOMINGO” 107
FIGURA 12 – TRECHO MELÓDICO CONSIDERADO MOTE DA MÚSICA “DOMINGO” 107
FIGURA 13 – HEMÍOLAS EM “DOMINGO” 108
FIGURA 14 – FINAL INSPIRADO EM BACH 109
FIGURA 15 – QR CODE DA GRAVAÇÃO “BRINCANDO COM THEO” DE LÉA FREIRE 110
FIGURA 16 – INTERVALOS DE SEGUNDA EM “BRINCANDO COM THEO” 111
FIGURA 17 – QR CODE COM TRECHO DA ENTREVISTA 111
FIGURA 18 – TRECHO DA PARTE B DE “BRINCANDO COM THEO” 113
FIGURA 19 – QR CODE DA GRAVAÇÃO “CABEÇA DE MELÃO” DE PAULO BRAGA 114
FIGURA 20 – CITAÇÃO DE MARCHA SOLDADO EM “CABEÇA DE MELÃO” 114
FIGURA 21 – ACORDES INVERTIDOS E ARPEJOS NA MELODIA 115
FIGURA 22 – HEMÍOLAS EM “CABEÇA DE MELÃO” 117
FIGURA 23 – QR CODE DA GRAVAÇÃO “EUNICE” DE CHRISTIANNE NEVES 117
FIGURA 24 – HOMENAGEM A NINA SIMONE NA MÚSICA “EUNICE” 118
FIGURA 25 – CITAÇÃO A JOHN COLTRANE EM “EUNICE” 119
FIGURA 26 – CITAÇÃO DE “LITTLE GIRL BLUE" EM “EUNICE” 119
FIGURA 27 – ACORDES COM TENSÕES INDICADAS EM “EUNICE” 120
FIGURA 28 – FUGA EM “EUNICE” 121
FIGURA 29 – INÍCIO DO TEMA DE “EUNICE” 122

FIGURA 30 – QR CODE PARA COMPOSIÇÃO “FÉ” 142
FIGURA 31 – SEQUÊNCIA DE EXERCÍCIOS PARA IMPROVISAÇÃO PROPOSTA POR DEBORA GURGEL 144
FIGURA 32 – TRECHO MELÓDICO DA MÚSICA “DOMINGO” 146
FIGURA 33 – TRECHO MELÓDICO DA INTRODUÇÃO DO ARRANJO DE DÉBORA GURGEL DA MÚSICA ENCONTROS E DESPEDIDAS 147
FIGURA 34 – TRECHO MELÓDICO DA MÚSICA “PLATÔNICA” 147
FIGURA 35 – TRECHO MELÓDICO DA MÚSICA “PALHAÇO” 148
FIGURA 36 – MOTÍVO MELÓDICO EM “DOMINGO” 149
FIGURA 37 – CITAÇÃO DE “TRISTEZA DO JECA” NA MÚSICA “PALHAÇO” 149
FIGURA 38 – DESENHO MELÓDICO SINUOSO EM “CABEÇA DE MELÃO” 150
FIGURA 39 – TRECHO MELÓDICO DA INTRODUÇÃO DO ARRANJO DE DÉBORA GURGEL DA MÚSICA ENCONTROS E DESPEDIDAS 158
FIGURA 40 – DESCONSTRUÇÃO MELÓDICA EM SETE ANÉIS 162
FIGURA 41 – EXEMPLO DE PIANO PONTILHADO EXECUTADO POR SALOMÃO SOARES 163
FIGURA 42 – HEMÍOLAS EM “CABEÇA DE MELÃO” 166
FIGURA 43 – HEMÍOLAS EM “BRINCANDO COM THEO” 167
FIGURA 44 – HEMÍOLAS EM “DOMINGO” 168
FIGURA 45 – *LA CLAVE* DE SON CUBANO (16 pulsos) 174
FIGURA 46 – VARIAÇÃO DE *LA CLAVE* DE SON CUBANO (16 pulsos) 174
FIGURA 47 – *LA CLAVE* DE SAMBA 174
FIGURA 48 – *LA CLAVE* CITADA POR LEA FREIRE PARA O COMPASSO 7/8 (14 pulsos) 176
FIGURA 49 – *LA CLAVE* CITADA POR LEA FREIRE PARA O COMPASSO 7/8 DIVIDIDA EM DUAS PARTES 176

LISTA DE ABREVIATURAS OU SIGLAS

CLAM	- Centro Livre de Aprendizagem Musical
MPIB	- Música Popular Instrumental Brasileira

LISTA DE SÍMBOLOS

QRCode – algoritmo visual

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **16**
1 SÃO PAULO: HISTÓRIA, TRADIÇÕES E CONTRADIÇÕES **22**
1.1 SÃO PAULO CAPITAL: UM BREVE COMPARATIVO ENTRE SÃO PAULO E RIO DE JANEIRO 27
1.2 DA PAULISTÂNIA AO ESPAÇO CAIPIRA 34
1.3 O COMPONENTE ÉTNICO-RACIAL EM SÃO PAULO: POLÍTICA DE BRANQUEAMENTO 43
2 O PIANO EM SÃO PAULO **47**
2.1 GERAÇÕES DE PIANISTAS PAULISTAS 47
2.2 BIOGRAFIAS DOS PIANISTAS ANALISADOS 56
2.2.1 Christianne Neves 57
2.2.2 Debora Gurgel 58
2.2.3 Léa Freire 59
2.2.4 Paulo Braga 60
2.3 AS MULHERES NO PIANO: CENÁRIO DA MÚSICA POPULAR INSTRUMENTAL 61
3 É DESSE JEITO QUE EU FALO, É DESSE JEITO QUE EU TOCO: REVISÃO SOBRE O TERMO SOTAQUE **70**
3.1 O TERMO SOTAQUE NA LINGUAGEM 70
3.2 O TERMO SOTAQUE NA MÚSICA BRASILEIRA 74
4 CONSTRUINDO PONTES: MÉTODOS E METODOLOGIA **85**
4.1 ETNOMUSICOLOGIA DIALÓGICA 85
4.2 MATERIALISMO HISTÓRICO-DIALÉTICO E BOURDIEU 87
4.3 ETNOGRAFIA E NETNOGRAFIA 92
4.4 PERSPECTIVA SEMIÓTICA 97
4.5 MÉTODO LART E CATEGORIAS DE ANÁLISE DE ENTREVISTAS 98
4.6 ANÁLISE MUSICAL 100
5 ANÁLISES MUSICAIS **104**
5.1 DÉBORA GURGEL 104
5.1.1 Domingo 104
5.2 LÉA FREIRE 110
5.2.1 Brincando com Théo 110

5.3 PAULO BRAGA 113
5.3.1 Cabeça de Melão 113
5.4 CHRISTIANNE NEVES 117
5.4.1 Eunice 117
6 DESVENDANDO ALGUNS SOTAQUES DO PIANO POPULAR PAULISTA 123
6.1 CLASSE SOCIAL COMO COMPONENTE DO SOTAQUE MUSICAL 123
6.1.1 Sotaque como elemento de distinção 124
6.2 INTENCIONALIDADE INSTRUMENTAL 132
6.3 O ELEMENTO MELÓDICO 137
6.3.1 Linha melódica brasileira: algumas possibilidades de heranças 137
6.3.2 Improvisação e a lógica escala-acorde 150
6.4 O ELEMENTO HARMÔNICO 153
6.4.1 Requinte harmônico 153
6.4.2 Inversões harmônicas: o idiomatismo do violão como instrumento caraterístico do interior 157
6.5 O ELEMENTO RÍTMICO 159
6.5.1 Piano percussivo x piano passional 159
6.5.2 Hemíolas, sobreposição de ritmos ternários e binários e complexidade métrica 164
6.5.3 Las Claves 169
CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS 178
REFERÊNCIAS 185
ANEXO 1 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM IVAN VILELA 194
ANEXO 2 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM DÉBORA GURGEL 208
ANEXO 3 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM JOÃO DONATO 215
ANEXO 4 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM LEA FREIRE 218
ANEXO 5 - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM CHRISTIANNE NEVES 227
ANEXO 6 – PARTITURA DA MÚSICA "DOMINGO" 239
ANEXO 7 – PARTITURA DA MÚSICA "PLATÔNICA" 241
ANEXO 8 – PARTITURA DA MÚSICA "PALHAÇO" 248
ANEXO 9 – PARTITURA DA MÚSICA "BRINCANDO COM THEO" 249
ANEXO 10 – PARTITURA DA MÚSICA "CABEÇA DE MELÃO" 255
ANEXO 11 – PARTITURA DA MÚSICA "EUNICE" 257
ANEXO 12 – QR CODE PARA ACESSO AOS ÁUDIOS DAS ENTREVISTAS 260

ANEXO 13 – MAPA MENTAL INICIAL DA TESE 261
ANEXO 14 – MAPA MENTAL FINAL DA TESE 262
ANEXO 15 – MODELO DE AUTORIZAÇÃO DE ENTREVISTA UTILIZADO 263
ANEXO 16 –AUTORIZAÇÕES DE ENTREVISTA 264

INTRODUÇÃO

Em minha pesquisa de mestrado, concentrei-me no estudo de performances de quatro pianistas paulistas que atuam no cenário de produção de música popular: Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano, Laércio de Freitas e Nelson Ayres. No decorrer da pesquisa, tendo aguçado a percepção das sonoridades produzidas por esses indivíduos, percebi que há algo intrínseco à execução que faz soar a música de uma forma própria. Esse algo intrínseco é o que estou chamando de sotaque musical.

Durante essa investigação trabalhei como objeto o sotaque musical, na tentativa de desvendá-lo e melhor compreendê-lo. Naquele período, não tive a pretensão de aprofundar o estudo desses sotaques reconhecendo os limites espaciais e temporais que me foram colocados. A pesquisa mencionada tratou de extrair paradigmas musicais e extramusicais desses quatro pianistas que pudessem oferecer um avanço ou um ponto de partida para uma futura compreensão de possíveis sotaques musicais paulistas.

Como resultado desta pesquisa extraiu-se um paradigma comum aos quatro pianistas: uma relação dialética que tensiona uma forte influência jazzística de um lado, e uma inquietação constante desses músicos no sentido de marcar uma brasilidade na performance. Porém, obviamente há elementos que são mais particulares a cada pianista. Um desses casos de particularidade me instigou a fazer um questionamento que trago como ponto central para o desenvolvimento desta tese. Laércio de Freitas demonstra tanto em sua narrativa quanto em sua obra musical, um laço afetivo muito forte com a música e o universo caipira, bastante evidente no seu álbum “Laércio de Freitas e o som roceiro” lançado no ano de 1972.

Dessa descoberta, surgiram os primeiros questionamentos que impulsionam esta pesquisa. Como ignorar as contribuições do universo caipira quando se busca desvendar sotaques musicais paulistas? Ainda que a princípio, a música popular instrumental brasileira carregue influências muito fortes do jazz, certamente nos sotaques paulistas haverá elementos a serem destacados que fazem parte da constituição desse povo, como está tão claro em Laércio de Freitas, pois:

> Na produção musical há momentos como o da autonomia da exigência expressiva e principalmente o da lógica do objeto, respeitada pelo compositor, que se devem distinguir das leis da produção de bens para o mercado, leis que entretanto estão presentes durante toda a época burguesa e se infiltram veladamente até nos momentos estéticos mais sublimes. A tensão entre os dois momentos é essencial na esfera da produção musical (ADORNO, 1991, p. 264).

A compreensão desta tensão no universo simbólico entre a força gerada pela autonomia da exigência expressiva inerente ao indivíduo músico e a força gerada pela produção de bens para o mercado, pode ajudar na compreensão desses sotaques musicais. Resta-nos questionar em que medida as contribuições culturais advindas do processo histórico da constituição do estado de São Paulo e da capital fazem parte da obra dos músicos ou até mesmo são apropriadas ou rejeitadas por eles que atuam no cenário urbano da música popular instrumental. Nesse sentido, uma aproximação com a sociologia nos é necessária para a realização de uma análise dessa realidade na qual permeiam questões sobre hegemonia cultural e relações de poder.

Tendo dado o ponto de partida com essas questões instigantes e preliminares, deixando-as suspensas momentaneamente, seguiremos a introdução agora voltando a atenção especialmente para o objeto principal. Com a continuidade da pesquisa no doutorado, tive a oportunidade de avançar no estudo do sotaque aplicando este conceito, que vem da linguagem e se apoia em conteúdos semânticos, à música, que é uma arte também comunicadora, porém expressiva e abstrata.

Estabelecido o objeto desta pesquisa, comecei a buscar bibliografias na área de música que me pudessem oferecer uma definição de sotaque aplicado a essa área. O termo "sotaque" faz parte do vocabulário de músicos em geral de maneira coloquial. Não é incomum escutar o termo no meio da prática musical. No entanto, sua definição é bastante genérica, podendo se referir a um gênero, a um ritmo ou até mesmo a um indivíduo. Apesar de utilizado de forma corriqueira na prática, buscando identificar o estado da arte através de um mapeamento do que tem sido produzido nesse sentido e encontrar o ponto de partida para esta pesquisa, identifiquei uma escassez de trabalhos acadêmicos que trouxessem uma definição satisfatória, uma categorização e delimitação do termo aplicado à música de forma mais aprofundada. Como veremos adiante, alguns autores utilizam o termo direcionando-o a seus contextos de pesquisas, porém sem o compromisso de atribuir um significado ou conceituá-lo. Nesse sentido, esta pesquisa contribuirá com uma proposta de definição do termo

"sotaque" aplicado à música, gerando o que tenho chamado então de "sotaque musical".

Neste trabalho, há também uma intenção de qualificar e incluir São Paulo a um *status* de produção artística, cultural e musical, sendo esta uma capital de grande produção pianística. No Rio de Janeiro, por exemplo, nota-se uma conexão mais evidente com o violão, instrumento que ficou estabelecido como uma espécie de selo carioca, sobretudo a partir da bossa nova. Esse fato provavelmente se explica pela forte contribuição de matriz portuguesa do uso de instrumentos de cordas. Em contrapartida, em São Paulo o piano se cristalizou como instrumento de grande recepção. Além da região apresentar uma ligação muito mais forte com a cultura italiana, pelo alto contingente migratório dessa população, há também que se levar em consideração a condição econômica geral desses locais. Em São Paulo, centro industrial onde circula grande montante de dinheiro, o piano foi apropriado como símbolo de riqueza, ocupando as salas das famílias abastadas pertencentes às classes dominantes. Já o Rio de Janeiro se constituiu como um centro muito mais político do que econômico em relação a São Paulo. Assim, de maneira geral, o Rio de Janeiro se converte em uma capital imperial e política enquanto São Paulo se converte e transforma em uma capital cultural e econômica no Brasil.

Porém, o principal ponto que justifica este trabalho é que ele carrega uma visão de mundo que busca valorizar manifestações subalternizadas e lutar contra seu apagamento. Entendo que um dos papéis da etnomusicologia é olhar por uma perspectiva outra que não a advinda das epistemologias dominantes. Nesse ponto, buscamos situar um posicionamento decolonial, aguçando um olhar que valoriza manifestações locais estabelecidas como "menores" e submetidas ao apagamento e colocá-las em um outro patamar de visibilidade. É nesse ponto de vista que se encaixa, por exemplo, a importância da cultura caipira para a percepção dos sotaques musicais paulistas. Não se ouve falar geralmente das contribuições dessa cultura para a música popular instrumental brasileira. O jazz e a música erudita europeia ainda são estabelecidos como principais focos de influência da música instrumental, e embora tenham realmente relevância, existem outras contribuições a serem destacadas. Entendo que a força da colonialidade acaba por apagar as contribuições do universo caipira que compõem o paulista como ser sociológico de forma geral, mas principalmente na música instrumental, que é o foco de atenção desta pesquisa. Como falar de sotaque musical paulista ignorando as contribuições do universo caipira que

fazem parte da formação desse povo? Certamente esses elementos estão presentes. Mas o interesse em evidenciá-los não é tão comum.

A partir dessas percepções, surgiram inquietações no sentido de identificar a presença de sotaques paulistas do piano popular e discutir em que medida as diversas contribuições aparecem ou são apagadas, são apropriadas ou rejeitadas. Nota-se que existem peculiaridades nas práticas musicais dos músicos individualmente e as contribuições fazem parte de suas trajetórias em graus variados. Essa perspectiva do universo caipira e do interior para a definição de sotaques musicais paulistas se contrapõe ao contexto da capital, visto que existe uma distinção tácita e uma relação de contraposição entre os dois universos. Interessa-nos discutir essas contradições oriundas de um processo dialético que contrapõe a tradição do interior paulista e o processo de modernização e industrialização. Este fenômeno, de mescla entre o rural e o urbano, o antigo e o moderno, já foi identificado nos grandes centros urbanos da América Latina por antropólogos e sociólogos (GARCÍA CANCLINI, 2019; MARTINS, 1975, 2008) e se confirma no processo histórico de formação do estado de São Paulo.

Vale ressaltar que não há a intenção de realizar uma discussão moral referente aos pianistas paulistas, mas simplesmente realizar uma análise historicamente situada e com base na materialidade para ampliar a compreensão dos sotaques. Além disso, é importante considerar que a sociedade brasileira e paulista é uma sociedade estratificada em classes. E historicamente, o piano é um instrumento bastante elitizado, ainda que tenha se popularizado de alguma forma durante o século XX a partir da atuação dos pianeiros[1]. Assim, de maneira geral, os pianistas geralmente pertencem à classe média ou alta, podendo estar localizados em diferentes pontos dentro de um espectro. Dessa forma, a atuação e comportamento dos pianistas não é isenta, mas está circunscrita sob condicionamentos socioculturais, históricos, de classe e até mesmo de gênero.

O conceito de "sotaque musical" é trabalhado no plural pois entendo não ser possível aglutinar um único sotaque no estado todo e, principalmente na capital, que apresenta um caráter cosmopolita e de grande abertura para influências externas. Além disso, os sotaques estão intimamente ligados às muitas contradições que

---

[1] Pianeiro é um termo que designa a atuação de músicos intermediários que atuavam na intersecção entre a figura dos pianistas eruditos e as sinhazinhas na virada do século XIX para o XX, tocando piano como prática profissional remunerada e atuando no meio da música popular. Para melhor compreensão do termo, consultar a referência (ROSA, 2014).

existem na sociedade, e veremos mais adiante que eles de fato refletem essa realidade.

Neste sentido, a principal pergunta desta pesquisa é: como são os sotaques musicais paulistas percebidos na execução do piano popular? A partir disso, buscamos compreender que elementos históricos, antropológicos e sociológicos fazem parte dessas definições e que elementos musicológicos caracterizam os sotaques do piano popular paulista. Assim sendo, o principal objetivo desta tese é propor um conceito de sotaque musical e identificar esses sotaques musicais no piano popular paulista. Para isso, serão trilhados os seguintes caminhos que desembocarão nas considerações finais: 1) compreender aspectos socioculturais que culminam na construção e modelagem das sonoridades paulistas; 2) identificar os elementos musicais presentes frequentemente nas performances de pianistas paulistas, como construções harmônicas, melódicas e rítmicas.

A tese está dividida em seis capítulos além da introdução:

1) São Paulo: história, tradições e contradições. Neste capítulo se delineiam os aspectos sociológicos, políticos e históricos da formação do Estado de São Paulo para situar o leitor em relação aos aspectos extramusicais englobados na conceituação dos sotaques. Apresenta-se um breve comparativo entre as capitais São Paulo e Rio de Janeiro, a fim de destacar algumas peculiaridades da metrópole paulistana. Logo em seguida parte-se do conceito de Paulistânia para a definição de uma ideia de espaço caipira, expandindo a análise da capital para o interior. Levanta-se também uma discussão a respeito de um processo de branqueamento imposto na região, a fim de considerar este aspecto que se torna imprescindível para a análise. Por fim, apresentamos um mapeamento das gerações de pianistas paulistas atuantes no cenário da música popular instrumental, dedicando um subcapítulo à atuação das mulheres pianistas, principalmente a partir da geração de 1960.

2) É desse jeito que eu falo, é desse jeito que eu toco: revisão sobre o termo sotaque. Neste capítulo apresenta-se uma discussão sobre sotaque desde a perspectiva da linguagem até a aplicação do termo na música, a partir da contribuição de autores de ambas as áreas, para então vislumbrarmos uma conceituação própria.

3) Construindo pontes: métodos e metodologia é o capítulo dedicado às questões metodológicas da pesquisa, na qual optamos por um caminho transdisciplinar para buscar uma abordagem mais ampla na medida do possível, considerando a análise desde uma perspectiva complexa (MORIN, 1977, 2005). A

metodologia também esclarece o cunho etnomusicológico da pesquisa como um caminho viável para sua realização.

4) Análises musicais. Capítulo dedicado à análise de quatro composições para piano solo, uma de cada pianista selecionado: Debora Gurgel, Paulo Braga, Lea Freire e Christianne Neves. Os indivíduos foram selecionados com base no mapeamento de gerações de pianistas paulistas, com enfoque para a geração nascida na década de 1960, e de acordo com a disponibilidade de acesso aos indivíduos para coleta de dados a partir de entrevistas e de material de análise tais como gravações e partituras.

5) Desvendando sotaques musicais do piano popular paulista. Neste capítulo são realizadas algumas discussões a partir das análises musicais e extramusicais para se chegar às definições possíveis dos sotaques musicais paulistas.

6) Considerações transitórias, capítulo final da tese que aglutina e sintetiza as conclusões e os avanços possibilitados pelo trabalho, mas que vislumbra novas possibilidades e desdobramentos da pesquisa, reconhecendo a amplidão do tema e a necessidade de novas contribuições e outras perspectivas.

1 SÃO PAULO: HISTÓRIA, TRADIÇÕES E CONTRADIÇÕES

> Não se esqueça que você vai precisar de sertanejo. Não os dispense. Não esqueça do interior. [...] Aquilo tem marca própria. Não faça pouco deles. Eles também são filhos de Deus (Laércio de Freitas, 2019 – entrevista concedida à autora)

Quando percebi que a cultura caipira poderia ser um dos caminhos pelo qual seria possível identificar sotaques paulistas, uma pergunta pairou sobre minha mente durante algum tempo. Para solucioná-la busquei contato com um dos pesquisadores que realizou um trabalho consistente sobre a música e a cultura caipira. Em entrevista com Ivan Vilela, perguntei a ele o que define o paulista. Sua resposta me ajudou a pensar esse ser sociológico primeiro a partir de sua relação com a terra – pois, para ele, o paulista é historicamente um agricultor – e segundo, como "o primeiro resultado no Brasil de um enlace bem-sucedido de europeus com indígenas" (VILELA, 2022), sendo o indígena o substrato mais profundo desse enlace, o que que faz com que essa cultura esteja tão arraigada, enraizada, forte e resistente diante das transformações sociais do século XX e XXI. "Se for cavoucar lá dentro, vai achar um monte de coisa, um monte de informação, um monte de estudo, mas lá no fundo tem um índio" (*Ibidem*), inclusive na música brasileira, embora essa presença seja bastante apagada nas análises em geral. O desenvolvimento de toda sociedade brasileira, mas nesse caso do paulista, apresenta, portanto, um evidente caráter de hibridismo cultural.

Peter Burke (2003) introduz uma discussão, em formato de ensaio, na qual trabalha diversas nomenclaturas possíveis de serem utilizadas para se referir ao que ele chama de hibridismo cultural. Logo no sumário, o autor reitera o termo "variedades", que é trabalhado em cada capítulo do livro. Fica claro, portanto, que há uma variedade de objetos, de terminologias, de situações, de reações e resultados que pertencem a um determinado contexto específico. Por isso é tão importante nesse trabalho, considerar o contexto de hibridismo latino-americano, brasileiro e especificamente paulista.

A escolha do termo para se referir ao processo depende muito de quem o utiliza e de qual mensagem quer transmitir. Ela é imbuída de ideologia. Se a proposta é transmitir a imagem de que o processo é natural e homogêneo, escolhe-se, por

exemplo, o termo "harmonização". Dessa forma, se dissimula uma realidade apagando as violências nela contidas. Neste trabalho problematiza-se a hibridização considerando suas violências intrínsecas, a partir do estabelecimento do modo de produção capitalista e da industrialização, que atingiram diretamente os modos de vida e da cultura caipira, por exemplo. O processo carrega diversas tensões e contradições, pois a fusão não é homogênea e amigável. Não se pode medir em porcentagens exatas qual é a contribuição da cultura caipira, de matriz africana, italiana, japonesa e portuguesa que resultam no ser designado paulista. Esse ser também não pode ser considerado uma entidade unificada, como se não existisse uma pluralidade de culturas dentro do que se denomina paulista. Essa percepção encontra respaldo no que Burke chama de *continuum* cultural:

> Não existe uma fronteira cultural nítida ou firme entre grupos, e sim, pelo contrário, um *continuum* cultural. Os linguistas há muito vêm defendendo o mesmo ponto de vista a respeito de línguas vizinhas como o holandês e o alemão. Na fronteira, é impossível dizer quando ou onde o termina holandês e começa o alemão. (BURKE, 2003, p. 2)

Assim, a estratégia do autor de adotar a palavra-chave “variedades”, reiterada em cada capítulo, é essencial para alertar o leitor das especificidades de cada situação.

Ao abordar a situação das metrópoles, locais em que ocorre “o cruzamento tanto de comércio quanto de cultura, onde pessoas de diferentes origens se encontram e interagem" (*Ibidem*, p. 70), o autor sugere a adoção do termo “interculturas”, pois para ele, são “não apenas locais de encontro, mas também de sobreposições ou interseções entre culturas, nas quais o que começa como uma mistura acaba se transformando na criação de algo novo e diferente" (*Ibidem*, p. 73). Ainda assim, é necessário pontuar uma lacuna: o termo não dá conta de abarcar as fricções e choques de cultura, esclarecendo que a criação de algo novo não é um processo natural e livre de contradições.

Apesar de se constituir de uma boa leitura introdutória sobre o tema, o caráter ensaístico do texto nos deixa mais inquietações do que resoluções, a partir das quais se sente a necessidade de um aprofundamento que nos impele a buscar em outros autores, novas contribuições teóricas com as quais dialogar.

García Canclini (2001) constrói a partir de um ponto de vista sociológico, uma fundamentação mais robusta a respeito do que ele denomina “culturas híbridas”,

reconhecendo esse processo na cidade de São Paulo, visto que "as megalópoles multilíngues e multiculturais [...], são estudadas como centros em que a hibridação fomenta maiores conflitos e maior criatividade cultural" (p. XXX). Inicialmente, na introdução à edição de 2001, o autor faz uma ressalva sobre a utilização do termo "hibridação", o qual ele entende como "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (GARCÍA CANCLINI, 2001, p. XIX). Porém o termo deve ser problematizado uma vez que, se romantizado, pode sugerir que o processo é fluido e livre de contradições. Ao contrário, deve-se considerar as violências que fazem parte deste processo. Portanto, ele reconhece as contradições do termo e esclarece que o objeto de reflexão de seu livro não é a hibridação em si, mas seus processos não isentos de contradição, e que envolvem uma rede de outros conceitos, tais como a mestiçagem, o sincretismo, a transculturação e a crioulização (*Ibidem*, p. XXIV).

O contexto trabalhado por García Canclini é o dos países da América Latina, dentre os quais se encontra o Brasil e, portanto, há uma aplicabilidade dessas reflexões ao contexto de São Paulo. Segundo o autor, esses países estão permeados de contradições características do processo de modernização e pós modernização, no qual o tradicional e o moderno se conflitam e se misturam. Observando o contexto paulista, facilmente percebe-se essa característica.

Para García Canclini, o processo de modernização ocorreu seguindo etapas nos países da América Latina:

> 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. (GARCÍA CANCLINI, 2019, p. 67).

Apesar disso, não houve uma modernização socioeconômica paralela que formaria público para desfrutar da modernização na literatura e nas artes. Dessa forma, a democratização aconteceu apenas para uma minoria que já tinha acesso à alfabetização, o que favoreceu "às classes dominantes para preservar sua hegemonia, e as vezes para não ter que se preocupar em justificá-la, para ser simplesmente classes dominantes" (*Ibidem*, p. 69).

Essa constatação encontra eco na defesa de Martins (2008), desde uma perspectiva mais local, diferente de García Canclini que analisa a relação centro-periferia entre países. Para ele, há diferentes temporalidades entre periferia/subúrbio e o centro, tese à qual ele atribui a Henri Lefebvbre, mas argumenta com suas palavras:

> A sociedade atual não é constituída de uma temporalidade única. O contemporâneo é a contemporaneidade dos tempos históricos, das vivências desencontradas porque situadas diferencialmente no percurso da História. A sociedade contemporânea se desenvolve em ritmos desiguais: a agricultura caminha mais devagar do que a indústria, o proletariado mais devagar que a burguesia, os trabalhadores mais devagar do que os intelectuais: os acadêmicos debatem a pós-modernidade enquanto os operários da periferia disputam, no sacrifício pesado dos juros altos e das prestações mensais, modestos signos do moderno e da modernidade, como a televisão, a geladeira, o liquidificador. Muitos nem mesmo chegaram ainda ao mundo da escrita e do livro, enquanto em outros pontos da sociedade dizem que o livro já é obsoleto e está sendo superado pela tela do computador (MARTINS, 2008, p. 149)

A partir da reflexão sobre as diferentes temporalidades, o mesmo autor argumenta a existência de um mito da modernidade:

> Se levarmos em conta a historicidade do homem, o homem como autor e protagonista de sua própria história, a história de sua humanização, a modernidade só é possível como momento contraditório dessa humanização. Momento que, por sua vez, cobra do homem o tributo de sua coisificação, de seu estranhamento em relação a si próprio, no ver-se pela mediação alienadora de um outro que é ele mesmo, embora não pareça. A modernidade, porém, não é feita pelo encontro homogeneizante da diversidade do homem, como sugere a concepção de globalização. É constituída, ainda, pelos ritmos desiguais do desenvolvimento econômico e social, pelo acelerado avanço tecnológico, pela acelerada e desproporcional acumulação de capital, pela imensa e crescente miséria globalizada, dos que têm fome e sede não só do que é essencial à reprodução humana, mas também fome e sede de justiça, de trabalho, de sonho, de alegria. Fome e sede de realização democrática das promessas da modernidade, do que ela é para alguns e, ao mesmo tempo, apenas parece ser para todos (MARTINS, 2008, p. 18–19).

A perspectiva da luta de classes é, por isso, inevitável nesta tese, por abordar o desenvolvimento do estado de São Paulo e da sua capital através da análise dos processos de hibridização inerentes a esse contexto no qual se insere a prática do piano popular, em que os pianistas estão historicamente situados e pertencem a uma determinada classe social, fato que incidirá nas escolhas e no tratamento musical em suas práticas.

Se a hibridização é um fator estabelecido na análise, discutida já por diversos autores, e se o caipira é parte fundamental e integrante do paulista, por que pouco se falou sobre suas contribuições para a música instrumental popular?

A partir da industrialização e da urbanização houve uma "dissolução dos valores nucleares da sociedade brasileira" (MARTINS, 1975, p. 3), que é uma sociedade agrária. A partir desse fenômeno, o ser sociológico denominado caipira passa a ser associado a uma imagem estereotipada bastante negativa.

> A afirmação da existência urbana, ainda que anômica, exprimiu-se culturalmente na construção de estereótipos, alguns negativos, do homem rural. A figura do caipira tem reafirmadas e atualizadas, nessa fase, as suas conotações fundamentais: ingênuo, preguiçoso, desnutrido, doente, maltrapilho, rústico, desambicioso, etc. (*Ibidem*, p. 4).

Martins destaca o surgimento de uma ideologia urbana a partir desse estereótipo, na qual se demarca veementemente e intencionalmente as divisões e diferenças entre o rural e o urbano[2]. É essa ideologia que faz com que a população paulistana muitas vezes não reconheça suas raízes, considerando o grande contingente migratório do interior para a capital a partir da segunda metade do século XX.

Em consonância, Garcia (2011, p. 56) argumenta a existência de dois tipos de negação a partir do "estigma caipira" construído pela invenção sociocultural e político-ideológica. A primeira é a que ele chama de "alheia e involuntária", que "se refere à negação do universo rural e de seu representante pelo homem urbano, que não possui nenhum vínculo com a cultura caipira e com ela não compactua nenhuma relação de identidade". A segunda é a "negação de si próprio", que "se refere às reverberações que a invenção do estigma caipira teve sobre o próprio homem do campo, impondo uma negação de sua cultura ao próprio indivíduo que dela participa ou que com ela possui vínculos identitários." De acordo com o autor, em um primeiro momento que se refere ao final do século XIX e início do XX, São Paulo assume essa imagem estigmatizada de atraso de forma geral, construída baseada no imaginário principalmente vindo a partir do Rio de Janeiro. Mais tarde, essa estigmatização é reproduzida pelos próprios paulistas, principalmente dos pertencentes à classe

---

[2] O autor aborda a ideologia urbana por uma perspectiva política e econômica de crítica ao modo de produção capitalista. Para um aprofundamento dessas questões, consultar a referência.

dominante, desde uma perspectiva elitizada, como se negassem sua própria origem e tradição. Há um elemento distintivo aí que está atrelado sobretudo à classe social.

Há, portanto, um forte apagamento do universo caipira para o modo de fazer música instrumental brasileira. A relação dialética de centro-periferia/subúrbio que se manifesta na música sob a forma da relação música central versus música do interior é um dos temas centrais de discussão desta tese.

A relação de dominância entre campo e cidade está fundada no modo de produção capitalista, e por isso, Marx e Engels (2012, p. 68) propõem no Manifesto do Partido Comunista a "união das atividades agrícolas e industriais, empenho na eliminação gradativa da diferença entre cidade e campo" como uma das ações necessárias para a revolução. O contexto cultural da capital também deve ser observado pela ótica do sistema capitalista, no qual a sociedade está submetida ao setor privado onde quem detém o poder das produções são as grandes empresas. Dessa forma, a produção artística não pode ser considerada completamente autônoma pois ela fica a mercê da lógica do mercado. A música que circula em São Paulo deve ser analisada sem desconsiderar essa lógica, pois essa percepção ajuda a compreender os mecanismos pelos quais os sotaques musicais paulistas são definidos.

1.1 SÃO PAULO CAPITAL: UM BREVE COMPARATIVO ENTRE SÃO PAULO E RIO DE JANEIRO

Como vimos, há uma dicotomia entre capital e interior que se estabelece numa relação dialética e que é carregada de contradições. Para realizarmos a costura deste capítulo, inicialmente trataremos do recorte da capital paulista para depois expandirmos a discussão para a territorialidade total desta pesquisa, o território do Estado de São Paulo. Com o objetivo de estabelecermos um paradigma para fins comparativos, este subcapítulo tratará de descrever e destacar brevemente algumas semelhanças e diferenças entre as capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo. A escolha dessas capitais se justifica pela importância atribuída a ambas em relação à produção de música popular instrumental sobretudo a partir do instrumento piano. Dessa forma, entende-se que será possível chegar a uma ideia do que seja o paradigma paulistano de um ponto de vista histórico, geográfico, econômico e cultural. A partir desse primeiro mapeamento geral, será possível compreender as bases que

resultam no que chamo de sotaque musical, entendendo ser fundamental agregar nessa noção todos esses elementos extramusicais.

O antropólogo Darcy Ribeiro (1995) tratou de explicar a consolidação do povo brasileiro a partir de uma identidade brasileira que aglutina heranças de matrizes indígenas, africanas e portuguesas. Essa identidade está fundamentada no que o autor chama de "unidade étnica básica". Embora traga essa noção de unidade para a discussão, não se deve desconsiderar as inúmeras camadas variáveis dentro dessa estrutura social, tampouco assim o faz o autor. Sendo o Brasil um país de dimensões continentais, é muito importante que se tenha noção da diversidade e da riqueza cultural que ele abarca. A escolha de se descrever um breve comparativo entre São Paulo e Rio de Janeiro se deu através dessa noção considerando que

> Essa unidade étnica básica não significa, porém, nenhuma uniformidade, mesmo porque atuaram sobre ela três forças diversificadoras. A ecológica, fazendo surgir paisagens humanas distintas onde as condições de meio ambiente obrigaram a adaptações regionais. A econômica, criando formas diferenciadas de produção, que conduziram a especializações funcionais e aos seus correspondentes gêneros de vida. E, por último, a imigração, que introduziu, nesse magma, novos contingentes humanos, principalmente europeus, árabes e japoneses. Mas já o encontrando formado e capaz de absorvê-los e abrasileirá-los, apenas estrangeirou alguns brasileiros ao gerar diferenciações nas áreas ou nos estratos sociais onde os imigrantes mais se concentraram (RIBEIRO, 1995, p. 21).

A ecologia, a economia e a imigração compõem o tripé de forças diversificadoras dentro do que o autor considera a unidade étnica básica do povo brasileiro. Dessa forma, as diversas culturas regionais que estão abarcadas dentro do território brasileiro foram sendo constituídas a partir de processos históricos particulares. Por isso considero importante estabelecer o esquema comparativo, para ampliar a compreensão de como ocorreram esses processos históricos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Além disso, é importante destacar que Darcy Ribeiro entende e afirma que todo esse processo está submerso em um contexto de violências e opressões coloniais, vindas desde as elites lusitanas, que se transformaram em luso-brasileiras e, por fim, se consolidaram como brasileiras. Isso para esclarecer que não existe uma identidade nacional unificada, tampouco esta identidade foi forjada naturalmente e "não surge da evolução de formas anteriores de sociabilidade" (*Ibidem*, p. 23). Ela tem, portanto, um caráter mais sintético do que natural. Por isso, dentro do que se considera "povo brasileiro", existem muitas nuances. Isto posto, analisaremos

brevemente o contexto em que se formam as duas capitais como grandes metrópoles brasileiras.

Historicamente a cidade de Salvador na Bahia se constituiu como primeira capital do Brasil. Isso se deu pela grande produção da cana-de-açúcar que ocorria nesta localidade, por ser área de extração do Pau-Brasil, pela centralização comercial que se estabelece a partir disso e da facilidade de exportação por ser uma cidade portuária. Posteriormente, o grande centro administrativo brasileiro se deslocou para o Rio de Janeiro, com a ascensão das atividades de extração de ouro em Minas Gerais e com a chegada da corte portuguesa ao Brasil. A partir de 1763, a nova capital se consolidou como centro imperial trazendo, portanto, toda a pompa e luxo do império para o imaginário urbano, sendo esta, uma característica praticamente exclusiva do Rio de Janeiro no Brasil. O fato de a cidade se converter em uma capital imperial cria um simbolismo muito significativo que passa a ser aglutinado culturalmente na população de forma geral. Além disso, fortalece-a como centro político, econômico e militar, sendo sede do Comando do 1º Distrito Naval, da Força Aérea Brasileira e do Ministério da Guerra.

A partir dos anos 1800, o Rio de Janeiro também recebeu um enorme contingente de pessoas afrodescendentes a partir de uma diáspora baiana impulsionada pela seca no Nordeste e pelo Surto do Café. A partir da diáspora, a população de negros alforriados e trabalhadores rurais se fixou nos bairros mais populares da cidade (MOURA, 1995, p. 29) e começou a ocupar as ruas e espaços públicos, trazendo sua bagagem cultural para as manifestações populares locais. Deram origem aos blocos e cordões que futuramente originariam o carnaval carioca fortemente carregado da contribuição africana (*Ibidem*, p. 40), ponto que parece divergente em relação ao processo ocorrido em São Paulo, que embora também carregue essa contribuição, passou por um processo de branqueamento muito mais violento, através da miscigenação com outros grupos raciais e sociais. Retomaremos essa discussão adiante. Assim, o Rio de Janeiro consolida-se como a capital do samba, fortemente influenciado pela negritude.

Resultado de uma mentalidade colonial, Paris é adotada como modelo e utopia para a nova capital brasileira, provocando a tentativa de uma remodelação estética concretizada pelo movimento conhecido como Art Noveau (*Ibidem,* p. 47), expressão francesa traduzida como "Arte Nova". Como fruto de uma tentativa de reconstrução da cidade pelo imperador, nela são construídos o Teatro Municipal, a

Biblioteca Nacional, a Casa França-Brasil e a Escola de Artes Francesas. Com o objetivo de realizar uma limpeza da cidade, as populações marginalizadas foram sendo empurradas para as favelas sem receber qualquer suporte de políticas para soluções de moradia e transporte.

Culturalmente, o Rio de Janeiro recebeu a missão artística francesa, numa tentativa da corte de elevar o nível da produção artística e cultural para um *status* considerado páreo com o nível imperial estabelecido na cidade. Disso decorre a vasta produção artística e intelectual que se estabelece no Brasil a partir de autores franceses. Temos, portanto, a formação de um magma étnico no Rio de Janeiro que aglutina negros, portugueses e franceses de forma bastante contundente.

Já São Paulo firma-se como grande centro produtivo impulsionado pelo Surto do Café no século XIX e por um processo de industrialização acelerado, com foco em exportação. Disso resulta uma característica muito mais econômica e comercial, visto que a economia decolou com esse acontecimento. São Paulo passa a atrair as elites econômicas que se estabelecem neste território, caracterizando-a no imaginário como a cidade do futuro e da elite, embora ela abrigue enormes contradições pois, ao mesmo tempo em que carrega essa mentalidade elitizada, também se constitui como a capital da classe operária e do mundo fabril, pontuando mais uma dicotomia. A partir de uma política de branqueamento[3] instituída na região, houve um grande incentivo para a vinda de imigrantes europeus, italianos em sua maioria inicialmente, sobretudo no final do século XIX e início do XX, para atender à necessidade de mão de obra, desencadeando a exclusão das populações negras da região através do endurecimento de políticas que permitissem o estabelecimento delas no território, além da dificuldade de encontrar possibilidades de trabalho por conta da grande quantidade de imigrantes disputando os mesmos cargos disponíveis. São Paulo, dessa forma, recebeu um enorme contingente de italianos que até hoje são parte importante da composição do paulista. Disso decorre uma "fala acaipirada, cheia daqueles italianismos que se ouviam nas ruas de São Paulo" (MORAES, 2000, p. 13). Posteriormente, a capital assume um caráter cosmopolita, recebendo imigrantes de diversas etnias, como os japoneses e árabes.

---

[3] A política de branqueamento em São Paulo será discutida adiante no texto.

> Numa itinerância constante, imigrantes italianos, ex-escravos e grupos sociais os mais diversos conviviam no espaço cotidiano das ruas; toleravam-se numa sociedade cosmopolita marcada por grandes diferenças sociais, étnicas e culturais e buscavam, na batalha da sobrevivência, também uma vida comunitária própria, talvez para compensar possibilidades (sempre negadas) de participação política. Valores e tradições culturais europeias, principalmente italianas, começam a circular numa cidade de identidade instável, ainda saturada de usos africanos e costumes caipiras (SALIBA, 1995, p. 14).

A análise realizada por Moraes (2000) sobre o contexto paulistano é ilustrativa dessas diversas contradições. O autor regressa ao período da abolição da escravatura e da Proclamação da República para desenvolver esta análise. O contexto dessa época foi marcado pelo Surto do Café que gerou uma explosão de recursos econômicos. Evidentemente, esses recursos se concentraram em apenas uma camada da população, relegando à marginalização as camadas mais pobres, formadas majoritariamente por negros recém libertos e expulsos dos latifúndios e por imigrantes que formavam a mão de obra assalariada. Este cenário abriga uma enorme instabilidade política e diversas crises sociais (MORAES, 1995, p. 30). As contradições e dicotomias surgem na relação dialética entre o que é considerado rural e urbano, provinciano e moderno, enquanto há uma explosão de recursos financeiros ao mesmo tempo em que se marginaliza uma população, a modernização nas artes e literaturas enquanto se obtém altas taxas de analfabetismo.

Ocorreu então uma segregação de classes e novas relações sociais, culturais e políticas. Uma classe aproveitava do melhoramento da vida material e econômica desfrutando a vida nos salões, confeitarias e teatros enquanto outra classe procurava meios de subsistência, tanto econômica quanto cultural, ocupando as ruas e os espaços urbanos públicos. Nesse caso ocorria o que o autor chama de "encontros e confrontos culturais" dos negros libertos e imigrantes europeus trabalhadores, que resultaria numa nova rede de experiências humanas. Segundo o autor, é nesse terreno de instabilidades, encontros e confrontos que a música popular urbana se estabeleceria (*Ibidem,* p. 33).

A economia cafeeira na região começou a fomentar uma grande circulação através da construção de uma rede ferroviária que possibilitava a interligação entre regiões, principalmente entre o Porto de Santos e as províncias. Disso decorre a ocorrência de trocas culturais gerando uma espécie de "caldeirão cultural" a nível estadual e até mesmo nacional. A mão de obra imigrante se concentrava principalmente nas províncias, ocupada com os trabalhos do café. A mão de obra livre

assalariada nacional e os ex-escravos migravam para a capital em busca de subempregos, o que acarretava sua marginalização, enquanto a aristocracia do café cuidava dos seus negócios nas províncias e em Santos, ao mesmo tempo em que usufruía das comodidades que a vida urbana oferecia, principalmente com a vinda de companhias de teatro e ópera que antes só se apresentavam no Rio de Janeiro, mas neste momento podiam se locomover com facilidade através das ferrovias. Dessa forma, as redes ferroviárias possibilitaram uma facilidade de locomoção que permitiu com que os aristocratas vivessem no centro urbano desfrutando dos prazeres, ao mesmo tempo que cuidavam de seus negócios fora da cidade (MORAES, 1995, p. 37-38).

> É nesse espaço urbano e social contraditório e repleto de disparidades que os diversos cidadãos paulistanos, vindos das mais variadas partes do estado e do mundo, iriam construir suas trajetórias de vida. Criariam na cidade múltiplas formas de vê-la e senti-la, com doses de afetividade ou repulsa, de nostalgia ou crença no futuro, proporcionando a riqueza dos encontros e confrontos sociais e culturais que acabariam alinhavando o perfil da nova cidade que se constituía nos primeiros anos deste século [séc. XX]. As camadas populares, segregadas pela "nova ordem urbana", iam criando modos e alternativas informais de sobrevivência, a fim de ultrapassar e driblar a precariedade de sua cidadania. Sobretudo os imigrantes, os negros e os "caipiras", nessa luta pela vida longe dos aspectos formais e oficializados, e partindo de suas diversas experiências e especificidades de suas tradições, é que dariam o tom da formação da cultura popular urbana, estabelecendo encontros e confrontos com a cultura oficializada produzida pela elite paulistana. (MORAES, 1995, p. 49-59)

O Rio de Janeiro adotou uma política mais branda em relação às manifestações populares. É por isso que o carnaval carioca se consolidou de forma mais assertiva, pois foi instituído mais livremente. Em São Paulo, as festas foram duramente reprimidas, principalmente as manifestações populares relacionadas às religiões de matriz africana. Dessa forma, o espaço público foi conquistado pelo povo a duras penas em São Paulo, processo que ocorreu mais naturalmente no Rio de Janeiro. Dessa maneira, Moraes argumenta que as composições de músicas de cordão, por exemplo, surgiam espontaneamente através da vivência das festas e das rodas de samba, enquanto no Rio de Janeiro, eram compostas já com o propósito de acompanhar os desfiles e cortejos (*Ibidem*, p. 109). Outra peculiaridade que o autor destaca a respeito de São Paulo é que seu processo de modernização ocorreu de forma bastante acelerada e não acompanhado de planejamento, o que resultou em uma diluição da cultura popular urbana. Desse processo decorre a ausência de

criação de pontes para a transição do universo rural para o urbano, e que foi permeado de contradições em um terreno bastante instável. Diferente do que aconteceu no Rio de Janeiro e em Salvador, onde houve um certo planejamento do crescimento urbano acompanhando o processo de modernização. Esse planejamento permitiu com que a cultura popular urbana fosse menos diluída e o processo se configurasse com mais estabilidade (*Ibidem*, p. 116).

A percepção de Moraes, realizada a partir de um ponto de vista histórico, é o mesmo processo que García Canclini (2019) observa através de um viés sociológico. O que Moraes descreve como "polifonia de sons" equivale ao que García Canclini chama de "identidades fragmentadas", características das sociedades pós-modernas na América Latina. Não há como estabelecer uma única identidade, pois elas são múltiplas, formadas através de um processo de intensos conflitos e contradições, de uma dinâmica de hegemonia e dominação e de divisão de classes. Por esse motivo, o desafio de remontar as sonoridades paulistas é tão complexo. E por isso, o autor entende ser possível reconstruir esse cenário somente através da pluralidade. Sendo assim, o próprio título do livro é adequado para se referir a este processo, tendo seus termos escritos no plural, "Sonoridades Paulistanas", já que não é possível estabelecer uma única sonoridade paulistana. Da mesma forma, entendo que os sotaques devem ser tratados de forma múltipla.

> Dentro de todo este quadro urbano e de ebulição cultural se construía gradativamente uma sonoridade paulistana específica. Os trabalhadores ambulantes imigrantes serviam como disseminadores de sua cultura de origem por todos os cantos de São Paulo, mas eram sobretudo autênticos mediadores elementos da cultura já existente na cidade, tanto em nível linguístico quanto em nível rítmico e/ou musical, ao mesmo tempo que impunham à vida da cidade vários costumes e valores, formando este amálgama que, na verdade, tornou-se um dos pedaços da face paulistana (MORAES, 1995, p. 129).

Ao tratar da música associada ao trabalho de vendedores ambulantes que em sua maioria eram imigrantes, Moraes destaca a influência italiana nesse meio e chama a atenção para o fato de que esse fenômeno não pode ser apenas considerado como uma espécie de trilha sonora do trabalho, mas essas canções de trabalho expressam também os pensamentos simbólicos e as subjetividades dos atores envolvidos nesse processo, na medida em que o vendedor canta sua própria vida, seu trabalho e sua luta por sobrevivência (*Ibidem*, p. 130). Toda essa subjetividade estará presente na composição simbólica do paulistano delineando características e identidades próprias.

Em relação ao contexto musical, a partir do momento em que se consolida o rádio como meio de comunicação e veículo de transmissão da música no Brasil, de acordo com Moraes, São Paulo se distingue do Rio de Janeiro na medida em que a música sertaneja se adequa a esse novo modelo de difusão enquanto no Rio de Janeiro é o samba carioca quem assume essa liderança (2000, p. 22). De acordo com Felipe de Castro (2021, p. 96), há também uma diferença fundamental entre Rio de Janeiro e São Paulo neste quesito. O autor afirma que no Rio de Janeiro, a indústria fonográfica está mais preocupada com a busca por uma suposta autenticidade e brasilidade na música, uma imagem que compõe a ideia de arte nacional e pura. Já em São Paulo, existe uma abertura para maiores diálogos com influências externas, pois a imagem que a cidade busca transmitir é a da inovação, modernidade e cosmopolitismo, tentativa que reflete o caráter da cidade. A percepção da pianista Débora Gurgel corrobora essa tese:

> a cidade de São Paulo é uma cidade do mundo hoje em dia, ela não é Paulista, ela não é Brasileira, ela é uma cidade do mundo. Então se você for ver a música que se faz, é o que é, a gente vive naquela cidade, então naturalmente a gente é cosmopolita, a gente mistura tudo (GURGEL, 2022).

Assim, a capital paulista apresenta um caráter mais urbano, tanto pelo modo de vida dos cidadãos e pela predominância de atividades noturnas, quanto pelas paisagens, que revelam uma certa dureza e frieza visual. É uma capital que atrai muitos jovens pelo grande número de universidades que oferta. Todas essas características podem ser comparadas ao contexto urbano de Nova Iorque, por exemplo. Já o Rio de Janeiro, uma cidade praiana, marcada visualmente pela beleza natural das montanhas e do mar, se apresenta como o centro das celebridades, da pompa, do cinema, da vida diurna, tal qual a cidade de Los Angeles.

1.2 DA PAULISTÂNIA AO ESPAÇO CAIPIRA

Feita uma primeira reflexão a partir de um âmbito comparativo focado na capital paulista, neste subcapítulo, amplia-se o foco da observação extrapolando os limites da capital, e até mesmo do estado de São Paulo, onde se delimita o que chamaremos de espaço caipira.

Para discutir dados de aspectos socioculturais da formação do indivíduo paulista partiu-se do conceito de Paulistânia, que embora tenha sido discutido e questionado em determinados aspectos, servirá como base delimitadora para a discussão sem maiores pretensões de aprofundamento conceitual. Foi feito um levantamento bibliográfico sobre o termo para reunir os dados sobre o assunto para, a partir dele, pensarmos o percurso conceitual até a definição de um espaço caipira a por uma perspectiva cultural-geográfica.

O termo "Paulistânia" se refere a um recorte geográfico e cultural que se constituiu como "origem do campo de ação de um ser humano que mais tarde seria designado na literatura sociológica e antropológica como caipira" (CORDOVA; VICTAL, 2017, p. 263). Essa categoria nos interessa pois é impossível dissociar o paulista desse universo que o constitui e desconsiderar suas contribuições culturais. Se há a intenção de discutir os sotaques musicais paulistas, é necessário que haja um alargamento da compreensão das características que marcam essa população em sua origem[4].

Segundo Cordova e Victal, o território denominado Paulistânia tem origem a partir da expansão geográfica paulista e do bandeirantismo, em busca da captura de indígenas para escravização a procura de ouro. Portanto, a composição racial do caipira e do paulista, segundo esses autores, se daria inicialmente pelo cruzamento euro-ameríndio, sendo incluído nesse cruzamento o afrodescendente apenas a partir do século XVIII, quando esta mão de obra passou a ser requisitada "nas explorações auríferas de Cuiabá e principalmente nas áreas cafeicultoras do interior do Estado de São Paulo conhecida por Oeste Paulista (ELLIS JÚNIOR, 1948, apud CORDOVA; VICTAL, 2017, p. 264).

---

[4] Coloco uma ressalva na escolha do termo "origem" para evitar sugerir uma ideia essencialista de que seja possível delimitar exatamente a origem dos fenômenos. O termo foi mantido para ressaltar a importância histórica da constituição do paulista enquanto resultado de cruzamentos interculturais que não devem ser ignorados.

> Fatores responsáveis por muitos hábitos de comportamento social como a alimentação, as técnicas de combate, a língua falada (no caso, a língua geral, uma mistura entre o idioma português e o guarani), os muitos tipos de crenças criadas, como a figura do curandeiro e do feiticeiro e, também, a poligamia, gerando assim indivíduos miscigenados. Por esta miscigenação entre lusitanos e índias, o mameluco, um indivíduo que se classificava não como índio ou português, mas sim um ser a partir dessa hibridização, ficou conhecido mais tarde como caipira (CÂNDIDO, 1964 apud CORDOVA & VICTAL, 2017, p. 264).

Com a descoberta do ouro em Minas Gerais e o declínio do comércio de escravos, o nomadismo deu lugar a uma "fixação generalizada do paulista ao solo" (CÂNDIDO, 2001, p. 203 apud DE CASTRO, 2018). A partir de então, as famílias começaram a se estabelecer nas terras, cultivando pequenas culturas e formando núcleos de subsistência, fatores que corroboraram para o sentimento comunitário construído entre os indivíduos (CORDOVA & VICTAL, 2017, p. 264-265).

Em relação à forma de falar, "consolidava-se o nheengatu como a 'língua geral paulista', resistente até hoje nos confins rurais e proletários, o 'estropiado idioma do povo'" (SANT'ANNA, 2010, p. 44). De acordo com Sant`anna, nesse sotaque,

> variações fonéticas semelhantes a "muié linda de oiá", "côa marvada pinga que eu me atrapaio", "coiêta", "meu zoio", "chupano favo de mé" provêm da dificuldade que os indígenas e mestiços tinham (e têm) em articular certos sons como o "l", "lh" e "r" em determinadas sílabas (*Ibidem*, p. 44).

Embora Sant`anna tenha atribuído à dificuldade que os indígenas e mestiços tinham em articular esses sons para o resultado do sotaque caipira, é importante questionar a utilização de termos cristalizados na literatura histórica, tais como "dificuldade" ou até mesmo "preguiça", o que acaba reforçando o estigma colocado sobre os povos originários. Nesse sentido, pode-se refletir sobre a possibilidade de que o resultado gerado no sotaque seja fruto da própria resistência desses povos em relação à forma de falar.

O nheengatu, que chegou a ser mais utilizado do que o português no Brasil, passou a ser proibido numa tentativa de limpeza étnica e de imposição dominante da língua portuguesa. E é a partir dessa língua que se consolida o sotaque que hoje conhecemos como caipira, o qual carrega grande estigma depreciativo embora atualmente venha sendo apropriado e ressignificado por setores ligados ao agronegócio com o objetivo de difundir um projeto político-ideológico e cativar à

população, atribuindo uma falsa noção de cultura popular a um projeto direcionado e que beneficia apenas à elite brasileira.

FIGURA 1 – MAPA DA PAULISTÂNIA

FONTE: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mapa_Paulistânia.svg . Acesso em 08 mai. 2025.

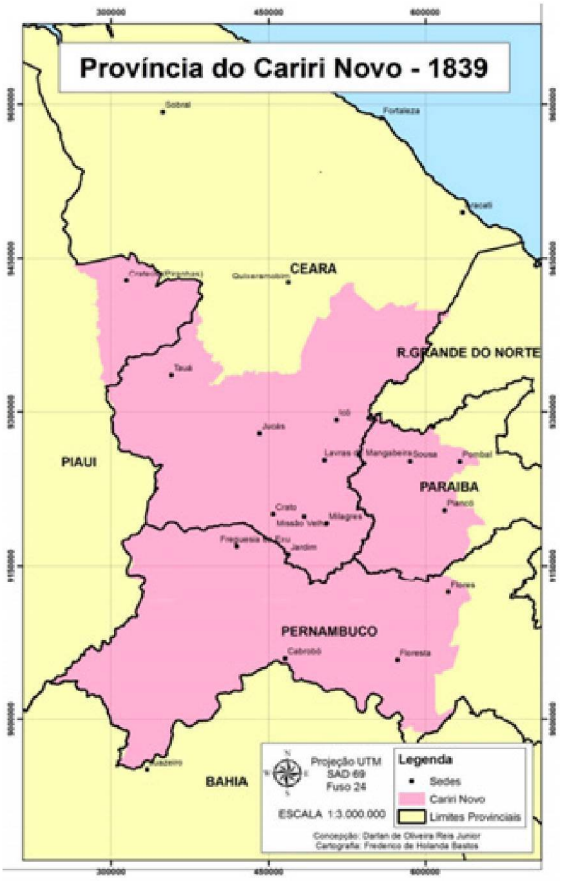
Apesar de trazer uma breve fundamentação sobre a Paulistânia, é importante esclarecer que este termo caiu em desuso e passou a ser questionado por sugerir uma apropriação paulista, embora essa região cultural-geográfica extrapole os limites do estado de São Paulo, abrangendo parte de Goiás, Minas Gerais, Mato grosso do Sul e Norte do Paraná. Por esse motivo, optou-se pela ressignificação do termo na ideia de espaço caipira, articulando o conceito de território da área da geografia cultural, mantendo a noção de que este espaço extrapola e borra seus limites. A nova definição sugere um caráter não estanque e mais fluido. É a partir da relação problemática que há entre fronteira cultural e fronteira geográfica que se delineia a ideia de espaço caipira, pensando a fronteira não como uma linha divisória, mas como uma zona de intersecção, uma interface de contato que possibilita fluidez.

A ideia de espaço caipira dialoga com o trabalho de Lucas Panitz (2017) que discute a geografia da música platina em sua tese intitulada “Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma Geografia da Música em contextos multi-localizados”. Neste caso, o contexto extrapola uma nacionalidade envolvendo três países: Brasil, Uruguai e Argentina. O autor trabalhou com a ideia de espaço platino como resultado de “diferentes processos mais ou menos sobrepostos que

dizem respeito a um espaço geográfico, uno e múltiplo" (2017, p. 131), articulando o conceito de território para se pensar questões imagéticas, representacionais e de identidade. Considerando as semelhanças dos fenômenos, busca-se reproduzir o modelo conceitual assentado sobre a perspectiva da geografia cultural, para se pensar então um espaço caipira.

Fenômeno semelhante ocorre na região do Cariri, que abrange parte do estado do Ceará, de Pernambuco, Paraíba e Piauí, conforme demonstra o mapa a seguir:

FIGURA 2 – ESPAÇO DO CARIRI



FONTE: Irffi (2021, p. 12).

O termo espaço se torna mais adequado para pensarmos essas regiões em que os limites geográficos não são suficientes para delimitá-la, pois a extrapolam. Isso é característico dos interiores, como se o processo de expansão da ocupação do território brasileiro a oeste tenha sedimentado, do ponto de vista cultural, o que surgiu de um espalhamento desta expansão e que sugere não apenas uma ideia

geograficamente limitante, mas uma perspectiva cultural-geográfica de uma região mais ampla, que poderia ser pensada através do termo transculturalidade regional. Irffi (2021) discute a situação do sertão nordestino, que parece muito semelhante ao que ocorre no espaço caipira. A autora trata especificamente da região do Cariri, de uma forma que corrobora esta ideia citando as impressões de um botânico viajante conhecido como Francisco Freire Alemão, que participou da Comissão Científica de Exploração e que viajou à província do Ceará em meados do século XIX. Através de um relato citado no texto, a autora aponta para uma percepção diferente a respeito das fronteiras do Ceará pelos próprios sertanejos, que não é muito clara e sugere ser baseada numa ideia cultural-geográfica, que abrange os costumes do povo:

> Os limites geopolíticos da província pareciam certos para o viajante, contudo, para os homens do sertão não parecia haver necessidade para uma preocupação como essa. Tensão que descortinava o embate de projetos ou percepções diferentes: a do homem que morava no sertão, para quem o sertão tinha um espaço definido por suas tradições e experiências – o Alto Sertão – e a do Império do Brasil, representada ali por Freire Alemão, com linhas geopolíticas que obedeciam aos interesses da centralização administrativa do Segundo Reinado (IRFFI, 2021, p. 6).

O trabalho da autora é interessante e relevante pois destaca uma história contada por uma outra perspectiva da historiografia oficial, que é recheada de tendencias e alinhada à ideologia dominante, sobre o território cearense. Essa história, que é contada e ensinada oficialmente, integra um projeto político-ideológico que anseia a uma adequação aos modelos europeus de modernidade e progresso. Pensar a história através do viés dos sertanejos nos leva a uma outra compreensão do território. Por isso há uma ideia de mobilidade na definição de região completamente oposta aos "riscos imaginários dos mapas" (*Ibidem*, p. 10), e muito mais alinhada à noção de espaço. A demarcação de limites geográficos foi imposta com objetivos políticos de delimitação de um território de soberania. Porém a percepção dos habitantes sobre a região do Cariri é mais fiel à realidade e se fundamenta na percepção sobre os próprios aspectos culturais.

Possivelmente, a região da Paulistânia passou por um processo muito semelhante em sua delimitação geográfica. Ela é artificial e imposta segundo interesses geopolíticos. No entanto, os costumes, a identificação da população a uma cultura própria, os sotaques e as formas de sociabilidade intrínsecas a esse povo, são expressões de vida que ultrapassam essas barreiras e aglutinam um amálgama

cultural de resistência impressionante, pois os indivíduos lutaram e ainda lutam pela manutenção dos seus modos de vida, gerando uma memória coletiva sobrevivente mesmo após o êxodo rural e que subsiste às constantes investidas da cultura dominante.

Algo semelhante ocorre também no território gauchesco, caracterizado pela estética do frio. Felipe Estivalet (2017), em pesquisa sobre as composições do músico gaúcho Vitor Ramil, ao contextualizar o gênero musical Milonga, salienta a percepção sobre o borramento das fronteiras, a partir das conexões culturais entre Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai. Citando o musicólogo e folclorista Lauro Ayestarán, o autor argumenta que "o folclore cavalga por cima e ri da geografia, e uma vez que o mapa político não coincide com o folclórico, 'todos os países da América compartilham com seus vizinhos suas espécies populares'" (2017, p. 54). Ayestarán destaca esse processo como sendo comum a todos os países da América, se referindo às interfaces entre países. Porém, sendo o Brasil um país de dimensões continentais, seguramente essas intersecções ocorrem entre as regiões internas. Isso denota que as linhas fronteiriças são divisões completamente artificiais às quais as identidades culturais não se submetem.

As fronteiras são desenhadas com propósitos delimitadores a fim de sedimentar um espaço de dominação estável. Acompanha essas divisões um processo de homogeneização imposto, na tentativa de unificar a população a partir da criação de uma identidade. É isso que ocorre com a formação dos Estados-Nações. Quijano (2005) nos explica bem esse processo do ponto de vista da colonialidade na América. Porém, a um nível micro espacial, como é o caso que observamos entre estados de um país, a insurgência da cultura em relação a essas linhas é bastante perceptível, embora ocorra também entre países.

> A cartografia tem a virtude de espacializar sua configuração. No entanto, as sociedades não são estáticas, o dinamismo da vida as coloca na presença umas das outras. Isso faz com que elementos de uma determinada matriz viajem "para fora", e outros, externos, sejam assimilados por ela. A problemática da transmissão cultural se impõe assim como um capítulo importante para a compreensão das influências mútuas (ORTIZ, 2007, p. 74).

Em termos musicais, pode-se pensar no conceito de "local musicking", proposto por Suzel Reily (2021), para uma perspectiva de prática musical – considerando o prefixo "ing" do inglês que pressupõe uma ação – atrelada a uma

espacialidade geográfica. Ainda, soma-se à dimensão espacialidade, a temporalidade e a intencionalidade (PITRE-VÁSQUEZ, 2023), sendo esta última o ponto em que se fundamenta a ação humana formando-se um tripé da prática musical. Essa perspectiva de "musicar local" aponta para a mediação entre uma prática musical com a localidade a partir da interatividade dos seres humanos (REILY; BRUCHER, 2018, p. 2).

A análise do discurso dos pianistas estudados nesse trabalho demonstra que em graus variados, a cultura caipira faz parte dos modos de vida de alguns deles, como é o caso de Paulo Braga e Lea Freire, ainda que de maneira indireta. Mas há uma peculiaridade nesse discurso que se torna até mesmo contraditória. E essa contradição está plenamente alinhada com as contradições do processo de modernização ocorrido em São Paulo. Braga afirma:

> Eu nasci no interior né eu sou jundiaiense, voltei a morar em Jundiaí agora né, depois de muito tempo, mas minha vida foi muito no interior. Então eu estudei em Tatuí, morei muitos anos lá, convivi muito com essa coisa do interior de São Paulo principalmente né. E isso é diferente, é diferente. Depois aí morei muitos anos também em São Paulo. A gente tem que estar aberto pro habitat que está em sua volta né. Então, a partir do momento que eu comecei a sair de Tatuí por exemplo para fazer outro tipo de trabalho, trabalhar com o Arrigo Barnabé, tocar na orquestra sinfônica, ter algumas coisas assim mais, fazer mais música contemporânea, viajar assim, você vai ampliando uma sonoridade né, porque você está aberto a isso. Então assim, com certeza a música que eu faço tem a ver com a vida que eu estou levando e o ambiente que eu vivo [...]. Então essa vivência que eu tive de interior acaba fazendo a minha formação como pessoa e a minha formação como pessoa, lógico, traduz para a música que eu faço né. É lógico que sei lá, eu saindo do interior e morando em grande centro, você respira diferente, você pensa diferente em tudo, então isso traduz na sua música também. Então assim, a roça tem mais a ver com comigo como pessoa do que com a música que eu faço (BRAGA, 2024)[5].

O discurso do músico nos mostra que a contradição reside justamente no fato de que a cultura caipira faz parte de sua vida, mas não da forma como ele faz música, isso reforçado pelo fato de ter morado na capital por bastante tempo, onde se conectou com a música contemporânea e com a orquestra, o que para ele, provocou a ampliação da sua sonoridade. No entanto, o próprio músico afirma que em sua composição "Muita hora nessa calma", aparece um elemento que ele chama de "roça".

---

[5] Entrevista realizada pela autora em dezembro de 2024.

Quando perguntado em entrevista como aparecia a "roça" na música, a resposta foi a seguinte:

> Eu queria uma coisa assim meio viola caipira sabe? uma coisa de tríade sem muita bomba. Muita bomba eu uso em outro momento né, então ali eu queria uma coisa mais simples mesmo, eu acho que tem a coisa da roça na simplicidade. Por mais que tenha sei lá essa coisa das hemíolas né que você falou, de alguma provocação de tensões em melodia assim, mas ela é muito orgânica. Então assim, eu já ouvi essa música em alguma vez né, o objetivo dela não é chocar nem nada. Então eu acho que tem isso. A roça do "Muita hora nessa calma", além do nome né da música, tem a ver com essa coisa das tríades sabe? dessa harmonia mais óbvia que eu digo assim, mais orgânica, que a gente já ouviu (BRAGA, 2024).

O fato de o pianista associar a harmonia que ele chama de orgânica com algo "que a gente já ouviu", demonstra a familiaridade com o repertório "da roça" e a relação que o pianista tem, em alguma medida, com essa cultura. E nesse caso, o elemento caipira está presente até mesmo de forma intencional e consciente na composição citada, estando presente portanto, na sua forma de compor e tocar piano.

Conclui-se, a partir dessas reflexões, que a cultura caipira está sedimentada em uma região bastante ampla tendo em si graus de variações, mas com uma característica de resistência muito peculiar à qual se atribui um forte enraizamento desta cultura mesmo com as constantes transformações da pós-modernidade, da industrialização e do modo de produção capitalista estabelecido no Brasil.

No decorrer da pesquisa surgiu um questionamento em relação à presença da cultura caiçara para as definições dos sotaques musicais paulistas. É importante esclarecer que a esta cultura no estado de São Paulo, por ter passado por vários processos que provocaram a migração do povo caiçara, tornou-se bastante enfraquecida se comparada com a cultura caiçara do Paraná, por exemplo. Cintia Ferrero explica a peculiaridade que ocorreu no litoral sul de São Paulo, precisamente nos municípios de Iguape e Cananéia, em que o Fandango perdeu a constância de sua prática chegando quase ao desaparecimento "devido a vários fatores como a criação de uma reserva ambiental de proteção integral, a influência de grupos religiosos e a busca de novos meios de vida" (2005, p. 189-190).

Também não foi identificado esse elemento cultural nas narrativas dos pianistas analisados, que são nascidos no interior ou na própria capital. Por esses motivos, esse trabalho deixa essa lacuna que poderá ser mais bem explorada e compreendida por outros pesquisadores. Porém, isso não significa que não haja

algum elemento que aponte para sotaques relacionados à cultura caiçara no piano popular paulista, mas esse aspecto ficará em aberto neste trabalho. Vale refletir também as similaridades, sobretudo em relação ao modo de vida e à forma de se relacionar com a natureza, entre caipiras e caiçaras, pontuando a principal diferença que é a proximidade com o mar, sendo os caiçaras "fruto da miscigenação entre índio, português e negro (em menor quantidade) que durante longo período ficaram relativamente isolados na Mata Atlântica e no litoral de São Paulo" (DIEGUES, 2008, p. 142).

1.3 O COMPONENTE ÉTNICO-RACIAL EM SÃO PAULO: POLÍTICA DE BRANQUEAMENTO

As bibliografias em geral que tratam do ser humano designado como caipira, ou da composição racial do paulista, apontam para uma predominância do cruzamento branco e indígena do qual se origina o caboclo. Para Antônio Candido, esse indivíduo é o "mestiço próximo ou remoto de branco e índio, que em São Paulo forma talvez a maioria da população" (2001, p. 28). Embora essa afirmação seja um tanto categórica e excludente das muitas nuances que existem nessas composições, existe uma defesa de que, de forma geral, o componente étnico-racial de matrizes africanas tenha sido suprimido, representando uma parte mínima da composição do paulista. O próprio autor da afirmação, Antônio Candido, reconhece que descrições feitas por Cornélio Pires sobre o "caipira branco", o "caipira caboclo", o "caipira preto" e o "caipira mulato" podem suscitar questionamentos nesse sentido. Segundo ele, essa seria

> a maneira justa de usar os termos, inclusive porque sugere a acentuada incorporação dos diversos tipos étnicos ao universo da cultura rústica de São Paulo - processo a que se poderia chamar acaipiramento, ou acaipiração, e que os integrou de fato num conjunto bastante homogêneo (*Ibidem*, p. 28).

O período que sucedeu a abolição da escravatura é marcado pelas consequências hostis dessa prática instituída por tanto tempo no Brasil. Assim como a colonização ressoa ainda através da colonialidade atualmente, mesmo após a independência da colônia em relação à metrópole, a escravidão deixou também suas marcas. A virada do século XIX para o XX é marcada por um processo de

branqueamento da população no Brasil intencional e instituído politicamente. Particularmente em São Paulo, esse processo ocorreu de maneira bastante violenta. Domingues (2002) reuniu diversos dados que embasam esse acontecimento. As tabelas a seguir apresentam, respectivamente, a diminuição da porcentagem da população negra de acordo com a composição racial dos habitantes de São Paulo entre os anos de 1872 e 1934 e a entrada de imigrantes no Estado entre 1827 e 1929, que demonstra a tentativa de branqueamento da população através do incentivo da imigração branca.

FIGURA 3 – COMPOSIÇÃO RACIAL DA POPULAÇÃO DE SÃO PAULO

População da Cidade de São Paulo segundo a "Composição Racial"

Ano	Negros (pretos e mulatos)	Brancos	Caboclos	total
1872	11 679	18 834	872	31 385
	37,2%	60,0%	2,8%	100%
	escravos (3 828)			
	14,7%			
1886	10 275	36 334	1 088	47 697
	21,5%	76,2%	2,3%	100%
	escravos (593)			
	1,2%			
1890	10 842	53 204	888	64 934
	16,6%	81,9%	1,3%	100%
1893	14 559	115 726	490	130 775
	11,1%	88,5%	0,4%	100,0%
1910	26 380*	-	-	239 820
	11%			100%
1920	52 112*	-	-	579 033
	9%			100%
1934	90 110*	-	-	1 060 120
	8,5%			100%

Fonte: Diversos Censos. Cf. Fernandes (1978:18,21,23,24,108); Bastide e Fernandes (1959:36,43,46).
*Número estimado.

FONTE: Domingues (2002).

FIGURA 4 – ENTRADA DE IMIGRANTES NO ESTADO DE SÃO PAULO

Entrada de Imigrantes no Estado de São Paulo entre 1827 e 1929

Ano	Número de Imigrantes
1827-1884	37.481
1885-1889	168.127
1890-1899	735.076
1900-1909	388.708
1910-1919	480.509
1920-1929	712.436
Total	2.522.337

Fonte: "Movimento Imigratório do Estado de São Paulo". *Boletim da Diretoria de Terras, Colonização e Imigração*, nº1, São Paulo, 1937.

FONTE: Domingues (2002).

Passado mais de um século, a colonialidade ainda interfere nas maneiras de pensar dos paulistanos, fazendo com que busquem refletir outra imagem, também branca, porém deslocada do eixo europeu para o norte-americano, visto que os lugares de onde parte a dominação hegemônica foram substituídos, de certa maneira, sobre a América Latina. A capital, que até hoje se espelha em modelos internacionais de sociedade e economia, tentava refletir uma imagem branca e europeia nessa época. Pode-se destacar inúmeros trechos publicados em jornais e livros, que contém essa ideologia de branqueamento explicitamente. O trecho a seguir, publicado pela própria "imprensa negra", demonstra o projeto de diluição do componente negro por meio de uma suposta fusão de raças: "O que devemos fazer é [...] o seguinte: Não pretendemos perpetuar a nossa raça, mas, sim, infiltramo-nos no seio da raça privilegiada — a branca, pois, repetimos, não somos africanos, mas puramente brasileiros (O Bandeirante, São Paulo, 1918, p. 3 apud Domingues, 2002, p. 588). Por meio dessa fusão, implicitamente se rejeita e nega a afrodescendência e assume-se uma suposta "identidade brasileira".

Esse processo de branqueamento ocorreu e ainda ocorre na música, como forma de expressão simbólica das subjetividades da cidade. Domingues destaca trecho publicado no Jornal O Patrocínio em 1930, que associa a dança e a música

negra ao grotesco, bárbaro e selvagem, ao mesmo tempo que revela um fôlego de resistência cultural desses povos.

> O negro ainda conserva a dança característica de rythmos grotescos e barbaros, que nos foram transmitidos pelos africanos ao som dos "batuques", "quigengues" e "pandeiros", instrumentos de sonoridades insípidas, mas bem rythmadas, que os fazem pular, voltear, numa sensualidade selvagem, verdadeiramente africana. E assim atravessam uma noite toda ao clarão de uma fogueira, que ao amanhecer só resta braseiro e cinza. (O Patrocínio, 19/10/1930, Piracicaba apud DOMINGUES, 2002, p. 576)

É importante destacar que o jornal O Patrocínio fazia parte da imprensa negra, comandada por um tipo de elite negra que surge, estratificando essa classe em duas e facilitando a permeabilidade das ideias hegemônicas burguesas no imaginário dessa população, que passa a assimilar o puritanismo branco como estilo de vida ideal, conforme nos aponta Domingues:

> O puritanismo, aliás, praticamente passou a definir o estilo de vida da pequeno-burguesia. Por isso, a fração mais elitizada dos negros paulistas o incorporou com tanta veemência ao seu estilo de vida. O puritanismo da elite negra paulista, reiteramos, foi um mecanismo sobretudo de distinção social, que é típico de grupos em ascensão (DOMINGUES, 2002, p. 577).

Esse processo de branqueamento suprimiu também elementos de matriz africana na música, num processo violento de apagamento. Embora considere que, apesar disso, esses elementos estejam presentes residualmente na música caipira de alguma maneira através de um tipo de resistência, entendo que apareçam de forma bem mais oculta do que em outras práticas musicais nas quais encontraram maior abertura, conforme aponta Ivan Vilela:

> Sob um recorte musical, podemos perceber a ausência de síncopas nos ritmos caipiras. Quase todos eles são sempre subdivididos por dois, não dando muita margem para deslocamentos do tempo forte; contrário ao samba, ao batuque e outros ritmos que tiveram notadamente a forte presença da cultura africana. Por isso acredito que a contribuição do negro para a formação de alguns gêneros da música caipira não foi tão expressiva como a das duas outras etnias (VILELA, 2004).

Além da força da ideologia de branqueamento imposta no estado de São Paulo de forma bastante veemente, historicamente o estado recebeu um contingente menor de pessoas afrodescendentes em relação a outros territórios brasileiros como os presentes na região nordeste, onde se concentraram as principais atividades

econômicas no início da colonização, sendo, portanto, um local de grande presença negra por conta do interesse no trabalho de pessoas escravizadas.

Sendo assim, os sotaques musicais do piano popular paulista podem ser marcados por esses processos. São Paulo é um território que buscou e ainda busca refletir uma imagem que não lhe é própria, distorcendo assim seus contornos no imaginário da população. Musicalmente falando, percebe-se que esse local sempre esteve muito aberto a influências externas, inicialmente buscando uma sonoridade europeizada da música e posteriormente, uma sonoridade norte-americanizada através da influência do jazz. A mensagem implícita nesse comportamento social é a de que para se ter valor, é necessário carregar uma pitada estrangeira, o que reflete uma autoestima colonizada.

Para confrontar essa análise à teoria, olhando por uma perspectiva sociológica, recorreremos à reflexão de Bourdieu a respeito do poder simbólico, que é "esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem" (BOURDIEU, 1989, p. 9). Esse poder de dominação simbólica só pode ocorrer através da distinção de classes sociais. Nesse processo, a classe dominante é quem dita o sentido da vida social, e atua de acordo com seus interesses particulares, e de forma a criar uma crença na legitimidade de sua própria dominação. Ela é também "o lugar de uma luta pela hierarquia dos princípios de hierarquização" (*Ibidem,* p.12). Assim, um dos pontos de análise do sotaque musical será calcado na distinção que ele representa nas relações simbólicas de classes. Retomaremos essa discussão no capítulo 6.

2 O PIANO EM SÃO PAULO

2.1 GERAÇÕES DE PIANISTAS PAULISTAS

Os autores supracitados na seção comparativa entre São Paulo e Rio de Janeiro, José Geraldo Vinci de Moraes (1995) e Roberto Moura (1995), identificam como se deu o processo de construção das sonoridades paulistana e carioca, respectivamente, através do estudo da formação dessas sociedades modernas, por meio de documentos e relatos que apontam indícios desse processo. O recorte dessas pesquisas se concentra nos anos finais do século XIX e iniciais do século XX, deixando, portanto, uma lacuna após este período. Neste subcapítulo, será

apresentado um mapeamento de pianistas paulistas seguido do percurso histórico da atividade do piano no Brasil, a partir desses referenciais, até a geração nascida em 1970.

Considerando que as culturas não são estáticas, mas, ao contrário, estão em constante movimento e transformação, a música, como cultura (MERRIAM, 1964), também se submete a esse fluxo. Cada gênero musical se transforma, incorporando influências, ressignificando-as e definindo sonoridades próprias. Nas palavras de Pinto, "o som não se rende facilmente a um raciocínio acostumado com coisas, locais e configurações estáveis" (PINTO, 2001, p. 221). Em minha pesquisa de mestrado, ao fazer uma análise sobre a vida e a obra de quatro pianistas populares paulistas, percebi esse fluxo de modificações em que as configurações sonoras se transformam no decorrer do tempo.

Na pesquisa mencionada, me concentrei no recorte temporal de pianistas nascidos na década de 1940, sendo eles: Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano, Laércio de Freitas e Nelson Ayres. Esses quatro pianistas, em alguma medida e de alguma forma, demonstraram um certo incômodo e desejo muito latente de produzir uma música brasileira, embora tenham recebido fortes influências do jazz norte-americano e da música erudita europeia em suas vivências e até mesmo demonstrem muita admiração por esses repertórios. Ainda assim, esse grupo pode se configurar como uma espécie de vanguarda na busca por uma identidade brasileira na música instrumental (POSSETTE, 2021), assim como o Quarteto Novo, grupo atuante no mesmo período (PINO; FALLEIROS, 2019).

Traço uma breve linha do tempo separada em gerações de pianistas paulistas (POSSETTE, 2021) para apresentar um panorama mais amplo sobre essa produção musical a partir da década de 1920, aliada ao histórico da atividade do piano no Brasil. Embora a estratégia de separar os pianistas por gerações possa sugerir uma categorização um tanto rigorosa, não há essa pretensão. Ao contrário, busco apresentar um panorama geral para facilitar a compreensão sobre o cenário do piano em São Paulo.

A primeira geração que destaco é formada basicamente por pianistas que carregavam em suas práticas uma linguagem relacionada aos ritmos de salão de origem europeia, o maxixe, a polca, a linguagem do choro e do tango brasileiro. Sendo assim, essa produção esteve diretamente relacionada às influências musicais de origem europeia. A figura paulista que destaco como pertencente a esta geração é a

de Marcello Tupynambá, que apresenta uma sonoridade com influências de pianistas como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, da mesma geração, porém que viveram no Rio de Janeiro e não em São Paulo. A segunda geração configura-se como grupo de pianistas cantores, da qual fazem parte Dick Farney, Johnny Alf e Tom Jobim, músicos que já traziam uma importante influência do jazz norte-americano e que de certa forma abriram o caminho para o estabelecimento da Bossa Nova no final da década de 1950 e as inovações harmônicas que vieram com ela. É neste momento que se consolida a voz como primeiro plano na música popular brasileira.

A terceira geração, já influenciada por essa última, a qual minha pesquisa de mestrado se concentrou e da qual fazem parte Dom Salvador, Laércio de Freitas, Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano, Nelson Ayres e Silvia Goes, que é uma geração com fortes influências norte americanas, a qual incorporou elementos jazzísticos a partir da difusão de música através das emissoras de rádio e televisão e apresentou uma produção fortemente ligada ao momento pós Bossa Nova. Ao mesmo tempo, apresentou grande inquietação no sentido de se buscar uma brasilidade na música. Através dessa inquietação, essa geração se mostra como uma espécie de vanguarda decolonial mais intencional na música popular (POSSETTE, 2021) e é caracterizada pela fricção de musicalidades jazzísticas e brasileiras (PIEDADE, 2005). Essa geração trouxe inovações musicais expressas através da forma musical de se tocar, da formação instrumental, das inovações harmônicas e improvisatórias, além de trabalhar pelo resgate da música instrumental buscando alcançar virtuosismo na execução, embora o papel de acompanhamento de cantores nunca tenha sido abandonado.

Avançando nesta linha do tempo, a partir de 1950 que é a geração a qual esta pesquisa se debruça, surgem nomes como os de Léa Freire, Benjamin Taubkin, Michel Freidenson, Débora Gurgel, Eliane Elias, Christianne Neves, Heloisa Fernandes, Paulo Braga, Bruno Cardoso, Jether Garotti, Hamilton Messias e Carlos Roberto Salvador, sobrinho de Dom Salvador. Curiosamente, esta é uma geração em que começam a se destacar muitas mulheres, cenário completamente diferente do que acontecia nas gerações anteriores, e que se configura como vanguarda de um movimento feminino na música que se sucederá, fato que será discutido adiante.

A partir de 1970 se destacam músicos como Fábio Torres, Tiago Costa, André Marques, Carla Corsino, Hércules Gomes e André Mehmari, compondo uma geração bastante atenta aos regionalismos presentes nas diversas manifestações musicais

brasileiras. É uma geração que, de forma geral, se distancia um pouco mais do jazz e se aproxima de elementos da canção brasileira, porém ainda com uma tradição de improvisação muito presente.

Paralelamente à linha do tempo referente aos pianistas paulistas, é importante traçar um breve histórico da atividade pianística no Brasil. Para isso, inicialmente necessita-se compreender qual é o ponto considerado inicial da atividade do piano popular no Brasil. De acordo com Tinhorão, até meados do século XIX, o piano era acessível somente às famílias ricas e era sinal de nobreza e de *status* social até que, no início do século XX, começou a haver uma certa democratização desse instrumento, que antes era próprio das sinhazinhas brancas e passou a ser tocado também por negros, mestiços, "músicos de gafieiras, salas de espera de cinema, de orquestras de teatro de revista e casas de família dos primeiros anos da república" (1998, p. 130). "A riqueza da cultura do café no vale do Paraíba multiplicou os salões da corte capazes de abrigar o instrumento da moda" (*Ibidem*, p. 31) – o piano – o que levou a um giro comercial deste instrumento. Nesse momento é que o piano foi incorporado à formação inicial do choro, junto com o cavaquinho, flauta e violão e surgiu a figura do pianeiro, que, de acordo com tinhorão, é "um novo tipo de artista: o tocador de piano possuidor de pouca teoria musical e muito balanço" (*Idem*). Conforme o autor, a data de 1856, quando o poeta Araújo Porto Alegre chamou o Rio de Janeiro de "a cidade dos pianos", tornou-se o "marco inicial da história do piano popular" no Brasil (*Idem*).

Robervaldo Linhares Rosa (2014) também trata de desenhar o percurso do piano, dentro de um processo de formação da identidade musical brasileira, através de um resgate histórico e musical da atividade pianeira, situada historicamente na cena urbana brasileira. Esse autor traz uma importante contribuição a esse respeito, sendo que sua pesquisa se concentra na produção realizada desde meados do século XIX até o princípio do século XX, nos grandes centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo. Rosa corrobora as afirmações de Tinhorão sobre o ponto inicial do piano popular no Brasil e destaca o papel intermediário da figura que surge dessa prática, o pianeiro: "nem pianista, nem sinhazinha: 'é preciso sacolejar! Ah, então chama o pianeiro!" (ROSA, 2014, p. 39). De acordo com o autor, como as mulheres deveriam ficar no lar e não participavam de bailes e festas, começou a surgir a figura dos pianeiros, que não eram nem os pianistas eruditos que tocavam as reduções de ópera e o repertório europeu, nem as moças. Eram músicos populares, "da noite", que

deveriam possuir a habilidade musical para improvisar e que agitavam os salões das casas no Rio de Janeiro, nas chamadas "assustadas", assumindo, portanto, um papel de entretenimento musical (*Ibidem*, p. 40-41). Ao comentar sobre a figura do pianeiro, Rosa destaca que este personagem estava estabelecido na interseção entre os universos profissional e pejorativo, revelando esta atividade, principalmente na virada do século, como uma profissão desvalorizada (*Ibidem*, p. 44-45).

Bloes corrobora essa afirmativa ao destacar a figura do pianeiro como um intermediário cultural entre as culturas populares e de elite, através da transposição de elementos musicais próprios das manifestações populares para um instrumento ainda considerado de elite, o piano. Para isso, a autora utiliza como embasamento teórico a reflexão do teórico Michel Vovelle sobre intermediários culturais (2004 apud BLOES, 2006, p. 14). Ao se pensar a figura do pianeiro como um intermediário cultural, percebe-se que essa atividade reflete nada mais do que a sociedade da época. Tinhorão destaca que, na segunda metade do século XIX, em um momento de crescimento comercial e industrialização do Brasil, após o surto do café no Vale do Paraíba, existia uma "sutil gradação social entre as camadas médias, pois admitiam uma 'terceira classe': a dos mestiços situados na linha divisória com os trabalhadores nacionais e os imigrantes e que forçavam sua ascensão através do apadrinhamento político" (TINHORÃO, 1998, p. 195) e é dessa classe, formada majoritariamente por funcionários públicos, que surgiu a prática do choro.

No entanto, percebe-se que há uma tentativa de desconstrução da dicotomia erudito-popular e suas relações socioculturais envolvidas. Por esse motivo, a palavra "pianeiro" com toda sua carga pejorativa caiu em desuso. Além disso, a produção dos músicos populares hoje reflete uma prática considerada de extrema qualidade técnica, muitas vezes virtuosística, e de requerido conhecimento teórico, reflexão corroborada pelo pianista Paulo Braga: "música clássica, que eu não chamo de música erudita, porque essa música popular que a gente faz está cheia de erudição, então eu acho um erro a gente falar música erudita e música popular" (BRAGA, 2024).

Apesar disso, considero que a dicotomia erudito-popular, mesmo que em processo de enfraquecimento, ainda aparece no meio musical, o que leva à diferenciação das duas práticas em alguma medida. Há uma diferença epistemológica entre ambas as práticas, que se mostra na maneira como se aprende cada um destes repertórios, sendo um predominantemente pela via visual, ou seja, pela leitura da partitura, e outro predominantemente pela via auditiva e corpórea. Paulo Braga,

quando explica como ocorreu seu processo de formação no piano, conta que sua aprendizagem se deu a partir das duas vertentes, sendo que se formou em "piano clássico" no conservatório de Tatuí, o que colaborou para sua habilidade de leitura de partituras, ao mesmo tempo que já fazia trabalhos remunerados tocando em bandas baile. O pianista reconhece, portanto, que sua habilidade de leitura veio da vertente que ele chama de "clássica" em sua formação. Além disso, ele afirma estar sempre tocando esse repertório por trazer "um horizonte sonoro de cuidado que normalmente não é muito exigido na música popular". Sendo assim, o próprio músico, embora considere que a música popular "está cheia de erudição", ainda diferencia as duas práticas em certa medida.

Segundo Braga, nas bandas baile as partituras fornecidas eram muito objetivas, contendo pouca informação. Sendo assim, ele como pianista precisava conhecer as músicas e utilizar da criatividade para uma execução que possibilitava bastante liberdade interpretativa, algo semelhante ao que ocorria na prática dos pianeiros.

> Comecei a estudar em Jundiaí. Passei ainda criança com 11 anos, eu fui estudar em Tatuí no conservatório e lá me formei em música clássica porque até então não existia um curso de música popular. Mas paralelo à minha formação de técnica e repertório de música clássica eu já fazia baile desde os 15 anos de idade. Eu sempre me interessei por esse tipo de música também e acabou pintando uma coisa de poder ajudar a pagar as contas tocando. E era mais divertido mesmo, não era nem por causa de grana, era mais uma diversão poder tocar em baile. E era uma big band grande né, então tinha 4 saxofones, 3 trombones, 3 trompetes. O repertório de big Band, então tinha muita coisa escrita e eu já fui acostumando a essa coisa de leitura de big band já bem jovem (BRAGA, 2024).

Há dois pontos que merecem ser destacados dessa fala de Paulo Braga: primeiro, de que a prática da música popular está associada ao mercado de trabalho, sendo uma possibilidade de sustento para músicos, fato que será aprofundado no capítulo 5. Segundo, o aspecto lúdico intrínseco a esse repertório, representado na fala de Braga pelo termo "divertido". Provavelmente isso esteja associado à liberdade interpretativa possibilitada e esperada na prática da música popular, pelo repertório mais próximo da vivência das pessoas em geral, além da situação de performance estar associada a alguma prática festiva, como é o caso dos bailes de formatura, aniversários e casamentos.

> [...] a criatividade é que você olhava, às vezes as partituras eram bem objetivas, vamos dizer assim né. Então você olhava para as partituras e falava assim: meu deus o que que é isso aqui? é uma cifra mais ou menos então aí até ajudava na criatividade que você tinha que conhecer o repertório e ver como é que você ia tocar aquela cifra que estava escrita de qualquer jeito (BRAGA, 2024).

Desta maneira, a relação interna que os indivíduos constroem no processo de aprendizagem com a representação da música, se diferencia a um nível cognitivo, mental e psicológico. Porém, para o universo da MPIB (Música Popular Instrumental Brasileira), "importa não a região de fronteira entre erudito e popular, mas a relação resultante entre esses polos, seus produtos e a forma com que são recepcionados pela própria comunidade musical e pela sociedade em geral" (CIRINO, 2005, p. 4).

Na virada do século XIX para o XX, a sociedade brasileira passou por novas transformações que interferiram na produção musical. Tinhorão destaca:

> o período de crescimento dos capitais norte-americanos, a partir da I República, a importação sucessiva das modas musicais do ragtime, do *cake-walk*, do *one-step*, do *two-step* e do *blackbottom* no início do século, do *fox-trot* e do *charleston* desde a Primeira Guerra Mundial, do *shimmy*, *swing*, *boogie-woogie* e *be-bop* até a Segunda Guerra (quando a Política de Boa Vizinhança do governo Roosevelt patrocinou ainda a exportação de rumbas, congas, mambos, cha-cha-chás e calipsos vagamente latino-americanos) e, finalmente, a partir de inícios da década de 1950, do *rock`n roll* até hoje dominante (TINHORÃO, 1998, p. 207).

As tecnologias avançadas possibilitaram que a música pudesse ser gravada e reproduzida, o que resultou em uma mudança de paradigma no que se refere à finalidade da obra musical, que antes só teria o valor artístico-criativo e passou a ter um valor comercial e a submeter-se às leis do mercado (*Ibidem*, p. 248). Depois da Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos assumiram um papel influenciador não só no Brasil, mas no mundo. No Brasil, essa influência começou a ser notada através da difusão do jazz, quando surgiu a prática das *jazz bands*, a partir da década de 1920 (*Ibidem*, p. 250). Nesse momento pós Primeira Guerra, é possível identificar um fenômeno de "exotisação" da cultura popular através da apropriação dessa cultura pelas elites (DE CERTEAU, 1995, p. 58). Tinhorão sugere esse fenômeno ao escrever:

> Esse momento [...] era o mais apropriado para essa espécie de cooptação dos artistas populares por parte da classe média emergente e das camadas mais altas pois, com o equilíbrio das finanças externas do país, a partir de 1924 (graças à política de valorização do café e à entrada de capitais internacionais), a importação de artigos de luxo e a imitação das modas europeias e norte-americanas levava as minorias dos grandes centros a enxergarem as classes mais baixas com o distanciamento de estrangeiros em seu próprio país. A música dos "nossos negros" ou do "nosso povo" – como então as classes mais altas diziam – valia pelo *exotismo*, pelo cultivo de "ritmos bárbaros", que se recebia como "novidade", já que os norte-americanos também assim o faziam em relação às camadas baixas, igualmente com predominância de negros, em seu país (TINHORÃO, 1998, p. 280 – grifo meu).

Com a ascensão do Estado Novo comandado por Getúlio Vargas, a música popular assumiu também um papel de produto e propaganda. O governo percebeu a popularidade dos desfiles de carnaval e assim legitimou a atividade. As letras das músicas se tornaram patriotas e ufanistas e o programa de rádio "A hora do Brasil" passou a transmitir os sambas-enredos (TINHORÃO, 2013, p. 200). Neste momento, o samba se tornou o "primeiro gênero de música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro" (TINHORÃO, 1998, p. 290) e, a partir daí, "a música popular brasileira iria dominar o mercado durante todo o período de Getúlio Vargas, de 1930 até 1945, em perfeita coincidência com a política econômica nacionalista de incentivo à produção brasileira e a ampliação do mercado interno" (*Ibidem*, p. 299). Rosa corrobora essas afirmativas e acrescenta o papel fundamental desempenhado pela rádio, que começou a se popularizar a partir da veiculação da música popular brasileira e assim atraiu os pianeiros para essas atividades, os quais encontraram uma nova abertura para atuação profissional e começaram a fazer parte dos *casts* dessas rádios (2014, p. 181).

Segundo Tinhorão, na década de 1950, no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, surgiu uma classe média de jovens que desencadeou um fenômeno de separação total entre as classes e uma alienação dessa classe média sobre as produções populares (*Ibidem*, p. 309-310). Como resultado desse acontecimento nasceu a bossa nova, caracterizada pelo autor como:

> resultante da incapacidade dos moços desligados dos segredos da percussão popular, de sentirem 'na pele' os impulsos dos ritmos dos negros, seria representado pela substituição rítmica, de caráter improvisativo, por um esquema cerebral: o da multiplicação das síncopes, acompanhada da descontinuidade do acento rítmico da melodia e do acompanhamento. A essa espécie de birritimia, originada pelo desencontro dos acentos, se daria o expressivo nome de violão gago, e sobre esse esquema iria repousar, basicamente, o acompanhamento dos sambas de bossa nova (TINHORÃO, 1998, p. 310).

Porém, pelo reconhecimento da própria birritmia, pode-se questionar a defesa do autor de que os precursores da bossa nova se distanciaram dos ritmos de matriz africana. Além disso, musicalmente, a bossa nova apresenta com frequência as síncopes e *Las Claves*[6] que se aproximam do tresillo, resultando no que o próprio Tinhorão chama de "violão gago". Harmonicamente apresenta acordes rebuscados com a presença de tensões que o compõem, se aproximando de certa forma da música europeia sobretudo do impressionismo de Debussy. No aspecto interpretativo, também se reconhece uma influência do Cool Jazz, conforme defende Liliana Bollos:

> 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)

Fato é que essas relações precisam ser mais bem compreendidas. Além disso, a bossa nova incorpora diversas contradições.

> De fato, um dos motivos de fascínio (e de repúdio) da bossa nova está no contraste criado entre sua rigorosa contenção musical, que prima pela discrição, e a propensão carnavalizante, dionisíaca, de muitas das nossas manifestações culturais. Ainda que ela se tenha em grande parte baseado na retomada da raiz entoativa que animava os sambas da Era de Ouro, assim como em seu balanço, a reformulação do Brasil contida na música de Tom e João era profunda e violenta, pois contrariava clichês já bastante incorporados. A aspereza do batuque de samba, as letras debochadas das marchinhas, os excessos de gesto e cores do carnaval, o gosto da retórica pomposa, o *tutti-frutti hat* de Carmen Miranda e os dribles de Garrincha, soavam demasiadamente expansivos e distantes do canto pequeno de João Gilberto ou da timidez de Nara Leão (COSTA e SILVA, 2010, p. 112-113).

---

[6] O termo *Las Claves* é adotado para se referir ao conceito rítmico de matriz africana ressignificado no Brasil e na América Latina no âmbito das músicas populares.

A intencionalidade intimista se descola da "agressividade" das manifestações populares brasileiras tais como o carnaval, sugerida pela citação de Costa e Silva. Não é ao acaso que as regras de etiqueta e o comportamento refinado, atrelado aos gestos sutis e silenciosos, apontam para um tipo de sotaque do comportamento que provoca distinção na perspectiva de Bourdieu, comportamento sempre associado às classes dominantes.

A produção dos pianistas de música popular os quais chamo de "terceira geração", no contexto paulista, apresenta uma forte ligação com a música norte-americana e com o jazz. Essa geração foi profundamente influenciada por essa prática e a teve, por muito tempo, como símbolo de excelência musical. Paulo Belinati deixa claro isso em entrevista[7] concedida ao Instrumental Sesc Brasil:

> O jazz é uma coisa muito enraigada [sic] né, na formação da gente. O músico que improvisa, ele tem o jazz como o livro de base, o *beabá* né. E aí você pega certas pronúncias né, nesse processo de aprendizado e as vezes é difícil de se livrar de alguns sotaques (BELINATI, 2009).[8]

A partir dessa influência e das inovações musicais que surgiram no Brasil com a bossa nova, essa geração se engajou na prática da música instrumental conhecida como samba-jazz. É possível perceber as semelhanças do jazz com essa prática musical através das formações instrumentais de trio – tendo como exemplos emblemáticos o Zimbo Trio, o Som Três, o Sambalanço Trio, o Nelson Ayres Trio –, da forma musical – tema, improvisos, tema –, da tradição da improvisação como um aspecto quase que obrigatório, e das harmonias sofisticadas com presença de notas dissonantes.

2.2 BIOGRAFIAS DOS PIANISTAS ANALISADOS

Este subcapítulo tem o objetivo de apresentar brevemente as trajetórias e produções realizadas no campo da música dos pianistas analisados neste trabalho.

---

[7] Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X0NX6wmGf-o> acesso em: 01/09/2020

[8] A escolha dos termos "pronúncias" e "sotaques" na fala de Paulo Belinati atesta o fato de que essa ideia de ligação entre música, linguagem e fala, já é bastante comum entre músicos atuantes neste cenário.

As informações contidas a seguir foram extraídas das entrevistas realizadas e de sites que contém dados biográficos de cada um dos indivíduos.

2.2.1 Christianne Neves

Christianne Neves nasceu na capital paulista onde atua até os dias atuais. Seu processo de musicalização teve início ainda na infância, quando ficava ouvindo o repertório erudito tocado por sua mãe que era pianista, ao mesmo tempo que frequentava a casa de sua avó, ambiente musical de prática da música popular brasileira, onde ouvia seus tios tocando violão, cavaquinho e instrumentos de percussão, sobretudo a partir do repertório de samba. Ela destaca então que boa parte de seu processo de aprendizagem se deu pelo observar desse contexto. Aos 7 anos, demonstrou interesse em aprender a tocar piano, então pediu aos pais que a colocassem para fazer aula. Fez aulas de piano até os 15 anos seguindo os métodos tradicionais dentre os quais cita Hanon, Czerny e Burgmuller. Porém, a prática de tirar repertório de ouvido, principalmente no que se refere à música popular, sempre a interessou e fez parte de sua forma de tocar piano.

A pianista afirma que por não ter uma escola de música popular nessa época, foi estudar no Conservatório Santa Cecília em São Paulo. Na época em que entraria na universidade, também não havia nenhum curso de ensino superior cujo foco estivesse voltado para o ensino da música popular. Existia apenas o curso de música da Universidade Estadual de São Paulo (USP) que era voltado para o estudo da música erudita. Por esse motivo, em 1983 ingressou no curso de direito no qual se formou. Na mesma época, começou a estudar no CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical) com o pianista Amilton Godoy, oportunidade que a aproximou de uma metodologia voltada para o ensino da música popular e da improvisação. Um tempo depois também foi convidada a atuar como professora na escola.

Christianne Neves atua como pianista, compositora, arranjadora e diretora musical. Também apresenta uma faceta acadêmica tendo o título de Mestre em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e atua como professora, realizando masterclasses sobretudo na Itália.

Sua discografia conta com os álbuns: Duas Madrugadas (2005), Refúgio (2006), Eyin Okan (2011), Andata e Ritorno (2016), Retalhos do Brasil (2019), Noite e Dias (2022) e Abertura das Águas (2024).

2.2.2 Debora Gurgel

Pianista, arranjadora e compositora, Debora Gurgel nasceu na capital paulista, onde se formou e atua como musicista atualmente. Ela afirma que, a partir do contato com as tias de seu pai que tocavam piano, e com uma vizinha que era professora de piano, demonstrou interesse pelo instrumento desde muito cedo, antes mesmo de falar. Começou a fazer aulas com essa professora seguindo a metodologia tradicional de conservatório, porém tirava coisas de ouvido dos discos de seus pais, que ouviam repertório de jazz, músicas de baile e pop da época. Aos 13 anos, quando inaugurou a primeira escola de música popular brasileira, o CLAM, começou a fazer aulas primeiro com Fernando Mota e depois com Amilton Godoy. Logo foi convidada para atuar na escola como monitora e começou a tocar na noite ainda na adolescência, experiência que classificou como "treino".

Como não havia nenhum curso de música popular no Brasil na época em que iniciaria os estudos no ensino superior, a pianista afirma que, influenciada por Herbie Hancook, começou a cursar engenharia elétrica com o objetivo de ampliar a compreensão sobre tecnologia e equipamentos de gravação ao optar pelo curso. Neste momento, a grande referência de escola de música popular a nível superior para os músicos em geral, era a Berklee College of Music, na cidade de Boston nos Estados Unidos. No Brasil, os cursos até então eram focados no estudo da música erudita europeia.

A pianista afirma que aos 20 anos se casou e aos 23 teve sua primeira filha, a cantora Dani Gurgel e, depois de alguns anos, a segunda filha Luiza Gurgel. Por este motivo, decidiu pausar com a carreira profissional e parar com os shows pelo durante a infância das filhas. Neste período ela afirma ter mantido os estudos em casa e as atividades de ensino, mas suspendeu a carreira artística por aproximadamente 10 anos.

Retornando às atividades profissionais com a música, Debora Gurgel se estabeleceu no cenário da MPIB em São Paulo com uma característica multifacetada, atuando como produtora musical através do Estúdio liderado juntamente com sua filha Dani Gurgel, o Da Pá Virada, como arranjadora, compositora e instrumentista.

No campo da composição, apresenta uma vertente consolidada da carreira, tendo trabalhos autorais registrados nas formações de trio, quarteto e septeto.

Sua discografia conta com os álbuns: Triálogo (2004), Debora Gurgel (2011), Um (2013), Luz (2014), Neon (2015), Garra (2015), DDG4 (2016), Piano Solo (2017), Rodopio (2019), DDG4+ (2023), DDG19 Big Band (2024), além de diversos singles lançados recentemente.

2.2.3 Léa Freire

Nascida na capital paulista em uma família que considera muito musical, Léa Freire afirma ter vivenciado um processo de musicalização bastante amplo. Começou a estudar piano aos 7 anos com uma professora, Dona Ercília Boggi, que segundo ela, permitia muita liberdade no estudo do piano, até mesmo de improvisar, atividade que raramente integra o processo de ensino-aprendizagem do piano pelos métodos mais tradicionais. No ginásio, Léa Freire começou a aprender flauta doce, instrumento que a engajou na atividade de tirar músicas de ouvido até mesmo sem o instrumento. Também participou de um coral por aproximadamente 15 anos, experienciando dessa forma a prática do canto. No CLAM, começou a estudar violão, onde teve seu primeiro contato com a música popular de forma mais expressiva no processo de aprendizagem, e onde iniciou seus estudos de harmonia. Logo foi para a Berklee College of Music em Boston no Estados Unidos, com o objetivo inicial de estudar música, mas não se identificou com a escola, o que a fez mudar os planos. Passou um tempo em Nova Iorque, onde teve a possibilidade de assistir a diversas apresentações musicais. De volta ao Brasil, montou um duo com o pianista Guilherme Vergueiro com quem tocou por 4 anos, iniciando então sua carreira profissional como instrumentista em São Paulo.

Assim como Debora Gurgel, Lea Freire afirma ter vivido um hiato na carreira de aproximadamente 10 anos, até que, retomando as atividades profissionais, iniciou carreira como produtora montando as próprias bandas e projetos. Tendo se formado em administração, aliou as duas carreiras montando a Maritaca, editora, gravadora e selo de música instrumental com mais de 60 títulos, mais de 25 cd`s e 2 livros lançados.

Léa Freire apresenta perfil multifacetado, atuando como flautista, pianista, arranjadora, produtora, compositora e professora ministrando cursos em oficinas de música por todo o Brasil.

Em sua discografia estão os álbuns Antologia da canção brasileira volumes 1 e 2 (2007), Ninhal (2007), Cartas Brasileiras (2007), Quinteto (2007), Vento em Madeira (2011), Brasiliana (2013), Amilton Godoy e a música de Léa Freire (2013), Arraial (2017), A Mil Tons (2017), Novos Caminhos (2019) e Cinepoesia (2020).

2.2.4 Paulo Braga

Paulo Braga começou a tocar piano por influência de sua irmã, Miriam Braga, que também é pianista, a partir de uma prática que ele chamou de "meio de brincadeira", até começar a "estudar mesmo" na cidade de Jundiaí, onde nasceu. Aos 11 anos começou a estudar no Conservatório de Tatuí, onde se formou em "música clássica", já que afirma que até esse momento, não havia uma escola de música popular. Paralelamente a essa formação de técnica e repertório que ele chamou de música clássica, o pianista afirma ter atuado desde muito jovem no cenário profissional da cidade, tocando em bailes e formaturas com uma big band, experiência que possibilitou ao músico a prática de tocar de ouvido e o exercício da criatividade, visto que as partituras fornecidas para estas ocasiões eram, na maioria das vezes, como rascunhos em que se poderia criar em cima.

No Conservatório de Tatuí foi responsável pela criação do Departamento de Música Popular o qual coordenou até 1994. Atuou como professor na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e como Coordenador Artístico e Pedagógico da EMESP – Tom Jobim de 2009 a 2023.[9]

É integrante do QuartaD, Trio 3-63, Duo com Lupa Santiago e compartilha vários projetos em parceria com Arrigo Barnabé. Sua discografia conta com os álbuns: Arrigo Barnabé & Paulo Braga – Ao vivo em Porto (2008), Muita Hora Nessa Calma (2010), N101 (2014) e Manhã (2015), ambos gravados com Lupa Santiago, e Farol (2023) gravado pelo Paulo Braga Piano Trio, do qual participaram o baterista Edu Ribeiro e o contrabaixista Bruno Migotto.

---

[9] Informações extraídas do site: https://paulobraga.mus.br/bio/ . Acesso em: 07 mai. 2025.

2.3 AS MULHERES NO PIANO: CENÁRIO DA MÚSICA POPULAR INSTRUMENTAL

Apresentado o panorama do piano em São Paulo e as breves biografias dos pianistas analisados neste trabalho, pontuo a geração de recorte da presente pesquisa como ponto de ascensão da presença de mulheres no cenário da música popular instrumental brasileira.

Antes de mais nada, considero importante destacar meu posicionamento e ponto de vista pessoal, pelo lugar privilegiado que ocupo na sociedade sendo uma mulher acadêmica, lugar onde é possível "pensar criticamente e promover transformações sociais" (TANAKA, 2018, p. 23). Tendo em vista essa oportunidade e a ciência de que essa luta é minha, julgo imprescindível dedicar um subcapítulo desta tese ao assunto "mulheres no piano", destacando a visibilidade e problematizando a invisibilidade destas, dentre as quais me incluo, no cenário da música popular instrumental brasileira.

Parto de um ponto de vista pessoal, pois faço parte desta minoria social que vive na pele a condição de subalternidade que nos é relegada por uma realidade que é histórica e estrutural. Saliento que as críticas aqui contidas não são baseadas na moralidade nem direcionadas a um público-alvo específico, mas são frutos do livre pensamento e servirão para a análise crítica de nossa realidade histórica e social, levando-se em consideração que ela não é isenta das forças coercitivas advindas de uma ideologia dominante. Pontuar a existência e dar visibilidade ao trabalho musical protagonizado por mulheres na música popular instrumental brasileira "é, também, estratégia de resistências, de refrações e de retraduções das pressões e imposições externas ao campo a fim de que seja possível o reconhecimento de suas próprias determinações e possibilidades" (ZERBINATTI; NOGUEIRA; PEDRO, 2018, p. 10), e é esse um dos objetivos dessa discussão aqui realizada.

Estudos de gênero têm sido realizados predominantemente em áreas de disciplinas humanas como a sociologia, a literatura, a antropologia. Na música, o tema ainda carece bastante ser explorado embora haja um avanço considerável nas últimas décadas. Duas autoras são referências na chamada musicologia feminista: Susan McClary (1990; 1993) e Suzanne Cuzick (2001). Porém, por entender que a etnomusicologia é um campo mais abrangente e a linha que abarca os estudos das músicas consideradas "menores", o tema será tratado aqui a partir de uma

> perspectiva teórica da etnomusicologia fortemente aliada aos estudos feministas que há algum tempo vem tirando tais questões "do armário", problematizando também as questões de poder que estão presentes e delineiam tais performances desde o campo da subjetividade até o campo do político em termos macros (ROSA, 2010, p. 2).

Isac de Almeida elenca o que tem sido produzido na academia em relação ao tema da música e gênero. Nota-se que há um considerável avanço nos estudos que envolvem música e gênero de forma geral. O autor afirma que no contexto do jazz temos estudiosos norte-americanos como "Alexander, 2011; Gibson, 2006; May, 2003; McKeage, 2004; Steinberg, 2001; Tucker, 2002, 2004; Wehr-Flowers, 2007" (ALMEIDA, 2020, p. 605) tratando do assunto. No Brasil, existem os trabalhos de "Segato, 1995, 1999; Mello, 2005, 2006; Rosa, 2009; Moreira, 2012; Holanda e Gerling, 2005; Silva, 2000; Tanaka, 2008; Segnini, 2015; Hollanda, Cunto e Bogado, 2018)" (*Ibidem*, p. 606). Em relação a livros e pesquisas de pós-graduação em música e gênero no Brasil, as autoras Zerbinatti, Nogueira e Pedro (2018) reconhecem uma "onda" crescente de publicações mapeadas até 2017 através de uma metodologia mista entre abordagem quantitativa e qualitativa e interpretam os números reconhecendo o contexto sociopolítico das décadas, destacando a crescente onda de publicações a partir dos anos 2000 e principalmente pós 2010, relacionadas a uma crescente dos movimentos e eventos feministas no Brasil e no mundo.

No entanto, trabalhos que direcionem a crítica especificamente ao contexto da música instrumental brasileira são pouquíssimos (ALMEIDA, 2020, p. 605 - 606). Por isso, este subcapítulo tem a função de fazer coro com os demais trabalhos referentes a este tão importante assunto a ser discutido neste nicho específico, mas com possibilidade de ecoar no macrocampo da música.

> Sabe-se que há muitos séculos o meio musical tem sido um privilégio dos homens. Estudos recentes têm mostrado que desde Platão podemos observar uma musicologia calcada "em metáforas de gênero, diferença sexual, atração e repulsa sexual" que favoreceram uma estruturação musical consolidada em valores que refletem predominantemente o ponto de vista da masculinidade (GOMES; MELLO, 2019, p. 2).

A invisibilidade feminina ocorre não apenas na prática musical, mas também no âmbito das pesquisas acadêmicas. Em mapeamento sobre o que tem sido produzido no Brasil em associações, instituições e periódicos de música em relação à

produção musical realizada por mulheres, em que estas são tratadas em primeiro plano, Rosa constatou que:

> Num recorte de 10 anos, foram encontrados apenas 66 trabalhos que de algum modo dialogam com nossa grande temática nos Anais das grandes associações brasileiras de música. Um número até expressivo, mas quando pensamos que o universo é no mínimo 10 vezes maior que isso, consideramos o panorama desanimador. Silenciamento maior se dá nos periódicos, onde, em 10 anos de publicações, foram encontrados apenas 17 artigos. O mesmo ocorre nas teses e dissertações sobre música, onde, num universo de cerca de 340 trabalhos defendidos, encontramos aproximadamente 12 resultados num hiato de 10 anos de produção (ROSA, 2014, p. 10 apud COSTA, 2017, p. 2).

O primeiro questionamento que facilmente viria a qualquer pessoa que se propusesse a analisar a cena da música popular instrumental brasileira é: por que há essa assimetria tão grande quando se trata de instrumentistas homens e mulheres neste contexto? Deste questionamento inicial, podem se desdobrar muitos outros. Será que a música é um dom masculino? As mulheres possuem uma capacidade intelectual menor de fazerem música do que os homens? As condições e locais de trabalhos que envolvem música popular são considerados adequados para a atuação de mulheres? As tarefas delegadas às mulheres na vida cotidiana são condizentes com as exigências do estudo e da prática de um instrumento? O tratamento dispensado a musicistas mulheres promove um ambiente acolhedor e motivador para que desenvolvam suas habilidades? Existem preconceitos e pré-julgamentos direcionados às mulheres pelo único fato de serem mulheres? São muitas questões a serem discutidas.

Há também uma invisibilização compulsória do trabalho de mulheres, sobretudo quando se aponta que, em geral, quem escreveu e escreve sobre música são homens, no âmbito das histórias das músicas, das críticas musicais, da realização de curadorias etc.

O papel das musicologias feministas – no plural porque são diversas e heterogêneas – é "(...) "resgatar da obscuridade as mulheres e a obra musical das mulheres (composicionais ou de outros tipos) que têm sido marginalizadas nas narrativas da musicologia" (CUSICK, 2001, p. 484 apud ZERBINATTI, NOGUEIRA, PEDRO, 2018, p. 7).

Todas essas inquietações fazem parte de minha trajetória como mulher instrumentista desde muito tempo por minhas próprias percepções na vida cotidiana.

Porém, a partir de meu trabalho de mestrado, em que me aprofundei no estudo de uma geração de pianistas composta predominantemente por homens, sendo que no trabalho mencionado foram analisados apenas homens, aprofundei minhas questões sobre esse assunto. Da mesma maneira que a classe social é uma categoria imprescindível neste trabalho para a análise crítica e mais ampla do contexto da música popular instrumental paulista, penso que abordar questões de gênero na análise seja de fundamental importância para a compreensão do cenário. Saliento que existem outros aspectos fundamentais à análise, tais como etnia e sexualidade, que não serão abordados neste trabalho, embora sejam pontos importantes e necessários de serem mencionados.

> Se metáforas de gênero realmente circulam completamente no discurso de uma sociedade, parece lógico que metáforas de gênero estejam circulando na música de uma sociedade – nos sons que os/as compositores/as escolhem, nos modos pelos quais as pessoas escutam estes e nas associações que estes fazem com eles (CUSICK, 1994, p. 14 apud ROSA, 2010, p. 6).

Isso significa que tanto a emissão quanto a recepção da música são moldadas por essas metáforas de gênero que circulam na sociedade e estão presentes no subconsciente dos indivíduos que dela fazem parte. Por isso é tão importante questioná-las e repensá-las.

A partir do recorte da cena da música popular instrumental paulistana, foram recolhidos alguns depoimentos sintomáticos da situação para iniciarmos a reflexão sobre o assunto.

> Os donos das casas, eles disputavam os melhores músicos e se gabavam com isso. E pagavam bem os profissionais né. [...] Aquilo tinha que ser feito com música ao vivo, então tinha trabalho pros músicos, **todos os músicos. E aquilo era uma escola pra gente, pra todo mundo** (Godoy, 2020 – grifo meu).

Este trecho foi transcrito de uma entrevista[10] realizada com o pianista Amilton Godoy em 2020. Como mulher, esta frase acendeu um alerta e gerou uma grande inquietação. O pianista, neste momento, estava me contando sobre uma casa noturna onde tocava com outros músicos. Era uma boate japonesa chamada "Ichiban".

---

[10] O áudio da entrevista foi disponibilizado via QR Code, na dissertação de mestrado da autora, de título "Pianistas Paulistas: paradigmas musicais e extramusicais", publicada em 2021.

Segundo ele, esta era uma dessas casas que "tinham mulher", onde "o cara chega com acompanhante ou chega lá e procura uma acompanhante". Muito provavelmente este era um ambiente que poderia ser considerado inadequado para as mulheres consideradas "de família". A presença delas neste local possivelmente provocaria o julgamento dos homens que seria direcionado à imagem da mulher, fazendo dela malvista neste meio. Por isso, mulheres instrumentistas muito provavelmente não se sentiriam confortáveis para frequentar o local para exercer seu trabalho e acumular a experiência prática. Consequentemente, foram privadas do que Amilton Godoy considerou ser uma escola para "todos" os músicos. É difícil quantificar a perda ocasionada pela privação desta escola de música da vida noturna, que era o ambiente em que se executava a música popular instrumental, mas certamente houve um grande prejuízo para que as mulheres conquistassem seu espaço no cenário. Este provavelmente é um dos fatores que explica uma maior quantidade de mulheres atuando no contexto da música erudita, em que os ambientes de execução do referido repertório são institucionalizados, englobam atividades diurnas e com acesso via concurso público, que pressupõe a prerrogativa de impessoalidade. É importante notar que o "todos" considerado por Amilton Godoy não engloba a presença feminina na profissão. Na verdade, se restringe à figura do homem cisgênero.

Curiosamente, a geração de 1960 se tornou emblemática por apresentar uma ascensão das mulheres no cenário da música popular instrumental brasileira como um todo e, a partir desta geração, a presença feminina ganhou bastante notoriedade. Nela encontramos nomes de destaque nacional e internacional como Eliane Elias, Débora Gurgel, Léa Freire, Christianne Neves e Heloísa Fernandes, musicistas que alcançaram um nível de excelência da produção musical e se consolidaram como expoentes da música brasileira e até mesmo internacional, no caso de Eliane Elias. Essa geração, na visão da produtora musical Laís Pires[11], pode ser considerada como precursora no Brasil, em relação à consolidação da imagem feminina no meio musical, tanto no que concerne à performance quanto à educação musical, visto que essas mulheres assumem o papel de professoras de piano, harmonia, improvisação e arranjo num momento fundamental para a elaboração de uma pedagogia da música popular no Brasil. E esse fenômeno de emergência da presença feminina no piano

[11] Produtora musical e cultural atuante na capital paulistana entrevistada pela pesquisadora em 2023.

começa a surgir não só em São Paulo, mas no Brasil todo, tendo o Rio de Janeiro o nome da pianista Delia Fischer e no Maranhão, Tânia Maria, por exemplo.

Porém, embora haja uma relevante mudança no cenário de forma geral, o meio musical brasileiro, reflexo da sociedade como um todo, é ainda bastante hostil com as mulheres reproduzindo comportamentos machistas. Por isso, com frequência vemos curadorias de festivais serem realizadas por homens que acabam privilegiando a escolha de outros homens para as participações e excluindo mulheres do rol. Além disso, é muito comum escutarmos comentários machistas e recebermos o pré-julgamento de nossa capacidade musical, criativa, intelectual e emocional apenas pelo fato de sermos mulheres.

Com o propósito de apresentar esta realidade, foram listados abaixo, alguns comentários pejorativos feitos para mulheres no contexto musical, a partir de depoimentos coletados, que são sintomáticos do machismo ainda tão presente na sociedade brasileira como um todo:

- "nossa, você toca como um homem!" (GURGEL, 2022)[12]
- "Por que você não vai ser cantora? Dá muito mais *status*" (FREIRE, 2024)[13]
- "você é tão bonita que nem precisava tocar";
- "faz aí um ré menor nesse violão para eu ver se você sabe tocar mesmo";
- "ela toca bem, né? Mas, você sabe, é mulher, não tem aquela pegada";
- "cara, achei muito massa, vocês tocam mesmo" (Gabriela Tunes, 2018)[14]

A pianista Silvia Goes também relata o grande desafio que teve em sua casa, fruto do machismo estrutural. Ela conta que a mãe era pianista e foi proibida pelo marido, pai de Silvia, de tocar seu instrumento. Da mesma maneira, a mãe a proibia de tocar piano e dizia que era porque quando Silvia se casasse, seu marido a proibiria assim como fez seu pai, e ela teria o mesmo desgosto de abandonar seu instrumento.

---

[12] Depoimento extraído de entrevista

[13] Fala transcrita do documentário "A música natureza de Lea Freire", lançado em 2024.

[14] Comentários extraídos de artigo escrito por Gabriela Tunes. Disponível em http://www.simposio2018.anpepp.org.br/informativo/view?ID_INFORMATIVO=22&impressao . Acesso em: 11/05/2018.

Percebe-se que a maioria dos comentários aparecem travestidos de elogio, porém carregados do estigma de que mulheres são menos capazes do que os homens, como exemplifica de forma clara o último citado, em que o autor se dirige a um grupo de choro composto apenas por mulheres, demonstrando surpresa por ter gostado da performance.

A partir disso, é fundamental avançar na discussão a respeito da existência de um Patriarcado Musical (GREEN, 2001; TANAKA, 2018) para que o trabalho com a música, principalmente no contexto da música popular brasileira, seja uma prática mais acolhedora, atraente e justa entre homens e mulheres.

> O conceito que chamarei de "patriarcado musical" contribui para o conhecimento da história das práticas musicais das mulheres. A divisão do trabalho musical em uma esfera pública em grande parte masculina e em uma esfera privada em grande parte feminina é uma característica da história da música ocidental, bem como de muitas culturas musicais ao redor do mundo (GREEN, 2001, p. 25 apud CAMARGO, 2020, p. 32).

Lucy Green aplica as discussões sobre gênero na área da música e propõe o conceito de Patriarcado Musical conectado à divisão do trabalho musical. Este conceito então é essencial para a análise da atuação profissional das musicistas, sendo estas, por conta disso, geralmente associadas ao que é considerado "natural", aos cuidados da casa, a trabalhos domésticos etc., enquanto os homens são tidos no imaginário como provedores, sendo mais aceitos no ambiente profissional da música e considerados mais racionais para o trabalho remunerado.

> As mulheres em todas as épocas padeceram do chamado 'patriarcado musical' cujo traço basilar contribui para o conhecimento da história das práticas musicais das mulheres e para a divisão do trabalho musical em: ocupação em esfera pública correspondendo a características masculinas e, em esfera privada, às femininas; a masculinidade definida como ativa e produtiva (racional, inventiva, experimental) e a feminilidade como passiva e reprodutora, ocupada na produção de objetos e serviços úteis, diligente [...] Green demostra, ainda, em sua obra que a 'combinação de tolerância e repressão, acordo e oposição, favorecem de forma sistemática as mesmas divisões marcadas pelo gênero das que surge no patriarcado musical (GREEN, 2001, p. 24-25 apud TANAKA, 2018, p. 4).

Os atributos de racionalidade, criatividade e experimentalismo são geralmente creditados aos homens, resultado do machismo emaranhado não só no meio musical, mas na sociedade toda. É sabido, no entanto, que isso é um mito. O comentário citado acima como sugestão de que Lea Freire fosse cantora ao invés de instrumentista,

também é bastante curioso para nossa reflexão. A imagem da cantora é, de certa forma, associada à sensualidade sendo, portanto, uma forma de atuação mais aceita, esperada e desejada pelos homens, enquanto o lugar de destaque racional, criativo e interpretativo associados à execução instrumental é reservado para os homens. Além disso, a sugestão carrega um apelo ao corpo feminino ainda que implicitamente, como se o fator mais almejado pelas mulheres no fazer musical fosse o "*status*". O comentário da pianista Luísa Mitre corrobora essa reflexão:

> Acho que a consciência está aumentando, mas o meio da música é muito machista ainda. A mulher sempre foi vista num lugar não atrelado à criatividade, a posições de liderança dentro da música, né as regentes, as *band leaders* sabe? nesse sentido, é muito a voz né, todo mundo "ah, você vai cantar?" "não, vou tocar piano". "Ah é, você toca piano?". Tem sempre uma desconfiança se a gente vai ser boa o suficiente. E sempre uma necessidade de provar que a gente é muito boa. Para a gente ocupar o mesmo espaço tem que fazer o dobro do trabalho, não é permitido que a gente vacile, porque senão, para reparar aquele vacilo, tem que fazer muito mais força do que se fosse um homem. Ah muita coisa... de duvidarem que a gente mesmo que fez alguma coisa, de não darem espaço para a gente (MITRE, 2024)[15].

Outro ponto de reflexão fundamental em relação a essa geração de pianistas é a representatividade que essas mulheres têm para as gerações seguintes de musicistas. É o que confirmam a pianista Erika Ribeiro e a cantora Tatiana Parra no documentário "A música natureza de Lea Freire" (WEGLINSKI, 2024). Parra comenta que sua juventude, quando começou a praticar a música profissionalmente iniciando sua carreira – momento que traz consigo uma imensidão de desafios –, ocorreu no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, período que antecedeu a quarta onda feminista. Assim, esse foi um período de machismo bastante incômodo e violento contra as mulheres de forma geral, e no meio musical especificamente. Portanto, ter uma figura de destaque como Lea Freire, que é a figura que a cantora destaca em sua fala, mas também de todas essas mulheres que começaram a ocupar os espaços de prática musical, é de fundamental importância para as gerações que surgem em seguida.

Paulo Braga também reconhece a importância da representatividade ao destacar as pianistas que compõem a geração de 1960 como mulheres que tem sido referência para as gerações mais novas:

---

[15] Entrevista realizada pela pesquisadora em janeiro de 2024.

> E são mulheres incríveis porque elas estão numa geração onde é muito complicado a mulher tocar piano popular né. Que você tem sei lá, a carreira da música clássica é muito mais aceita pela sociedade para as mulheres do que a música popular, porque a música popular você vai tocar a noite, vai tocar sei lá naqueles ambientes "impuros" né. Então normalmente, fala assim, "puxa minha filha nunca vai fazer uma coisa dessa né, minha mulher não vai fazer uma coisa dessa, minha mãe não". E isso é genial porque elas ajudaram muito a quebrar esse paradoxo, essa bobagem né. Então hoje você vê meninas vindo, tocando super bem e cada vez mais. E eu fico feliz com isso. Então assim, eu sou fã das 3, pelo trabalho musical lógico, em primeiro lugar, mas também por essa força, essa energia de quebrar esse mundo machista que a gente vive na música popular. [...] ainda bem porque aí que você tem esse tipo de vitrine, tem heroínas, falar assim "eu quero ser igual à Lea Freire, eu quero ser igual à Débora Gurgel, eu quero ser igual à Eliane Elias né. Fazer duo com o Herbie Hancock né, falar assim "pô eu também quero, porque não?" E as meninas veem gente fazendo e falam assim "oba, é possível. Eu não estou maluca" (BRAGA, 2024).

O propósito desse subcapítulo, embora deixe muito mais lacunas do que resoluções, é de fomentar a discussão e destacar a geração de 1960 de pianistas paulistas como uma importante vanguarda do movimento feminino na música instrumental popular brasileira, principalmente no que se refere à prática do instrumento e à ocupação dos espaços de prática. Tendo ciência de que esse tema está muito longe de ser esgotado, ressalto a importância e a necessidade de que ele seja trabalhado ainda por diversas perspectivas. Destaco também a necessidade de realização de trabalhos de cunho etnomusicológico aliados a teorias feministas como um caminho viável e possível para abordar o tema, principalmente quando o objeto de estudo é a música popular.

3 É DESSE JEITO QUE EU FALO, É DESSE JEITO QUE EU TOCO: REVISÃO SOBRE O TERMO SOTAQUE

Ninguém fala como está escrito.

Este capítulo tem por objetivo fazer uma revisão sobre o termo sotaque e um levantamento do estado da arte do que tem sido produzido no âmbito acadêmico nesse sentido, tanto desde a perspectiva da linguagem, quanto da música, para enfim vislumbrar uma conceituação própria para aplicação do ponto de vista deste trabalho.

3.1 O TERMO SOTAQUE NA LINGUAGEM

O termo sotaque tradicionalmente é utilizado na área da linguagem para se referir a uma forma peculiar de pronúncia de uma língua. Dentro desta área, a Fonética e a Fonologia se ocupam de seu estudo, sendo que a primeira foca no fenômeno acústico, físico e articulatório, e a segunda foca em aspectos que englobam a comunicação, portanto no "estudo dos sistemas de sons, de sua descrição, estrutura e funcionamento" (CASTILLHO, 2004, p. 19). É esta última, a fonologia, "o campo predileto da pesquisa sociolinguística" (COELHO; GORSKI, EDAIR MARIA; MAY, GUILHERME HENRIQUE; DE SOUZA, 2010, p. 47), área que se ocupa do estudo da linguagem no contexto social e das variações linguísticas que existem.

Para traçar um breve histórico da sociolinguística, sem a pretensão de aprofundamento no tema, recorreu-se ao didático texto Sociolinguística (COELHO; GORSKI, EDAIR MARIA; MAY, GUILHERME HENRIQUE; DE SOUZA, 2010), escrito por professores da área e direcionado a alunos para uma introdução a essa disciplina. Os autores situam a sociolinguística dentro do contexto amplo da linguística citando e explicando as diferentes abordagens existentes: 1) Estruturalista, da qual se ocupou o teórico Saussure; 2) Gerativista, trabalhada por Chomsky; e 3) Sociolinguística, a partir de Wiliam Labov. Segundo os autores, as duas primeiras abordagens analisam a linguagem desvinculada de fatores históricos e sociais, e desconsideram as variações que ocorrem dentro de uma língua, por considerá-la uma estrutura homogênea. A sociolinguística surge então nos Estados Unidos a partir de 1960 como reação a essas correntes (*Ibidem,* p. 14). Além dessas três correntes, os autores

mencionam também a Linguística Soviética, que considera posições marxistas, denominada "Marrismo", sendo trabalhada por Nicholas Marr.

> Nicholas Marr propunha que (i) todas as línguas do mundo têm uma mesma origem; (ii) as línguas são instrumento de poder e refletem a luta de classes sociais; (iii) as línguas são parte de uma superestrutura, passando por estágios de desenvolvimento de acordo com a base econômica de diferentes sociedades, ou seja, os estágios das línguas corresponderiam aos estágios da sociedade (*Ibidem,* p. 16).

A Linguística Soviética se apresenta como um importante ponto de partida para nossa discussão visto que o sotaque musical será trabalhado aqui considerando posições marxistas e a divisão da sociedade em classes. Bourdieu corrobora esse ponto de vista a partir de uma perspectiva mais sociológica. Voltaremos a isso posteriormente. Porém, embora essa linha suscite importantes questionamentos, ela foi bastante atacada por Stalin em sua intervenção política (*Ibidem*, p. 16), o que provocou seu declínio. Por isso, daremos ênfase à sociolinguística, que é a abordagem que tem se estruturado como campo científico – ainda que seu estabelecimento seja recente (década de 1960) – e tem se ocupado das questões a respeito da variação linguística.

Da mesma maneira que a sociolinguística se ocupa do estudo da língua atrelada à sociedade e, dessa forma, colabora para a compreensão da existência do preconceito linguístico, a etnomusicologia, ao defender o estudo da música atrelado à sociedade e à cultura, escancara questões sobre poder, hegemonia e dominância que ocorrem também nesta área, que é também um tipo de linguagem.

Coelho et.al exemplificam uma ocorrência muito interessante para se pensar o preconceito linguístico. Existe uma noção de erro quando se pronuncia algo que esteja fora da língua considerada padrão. Isso ocorre tanto na linguagem como na música. Por isso, quando alguém diz "nós vai", o peso de julgamento direcionado ao falante é muito maior do que quando alguém diz "tu vai", embora a variação seja referente à concordância do verbo em ambos os casos. No entanto, uma é indicativa da pronúncia do campo, ou das periferias, geralmente associada a pessoas de baixa renda, enquanto a outra não carrega nenhum estereótipo ou julgamento simbólico (2010, p. 31).

Um dos autores importantes que se debruçam sobre a questão do preconceito linguístico no Brasil é Marcos Bagno. Em seu livro "Preconceito linguístico: o que é,

como se faz" (2009), o autor apresenta críticas contundentes e refuta a ideia de existência de uma forma padrão de se falar uma língua apresentando e discutindo afirmações comuns, que muitos de nós já ouvimos ou até mesmo reproduzimos, e que são, na verdade, mitos sobre a língua portuguesa falada no Brasil. Dentre esses mitos, está a ideia de que o verdadeiro idioma português é aquele que se fala em Portugal. Este mito está imbuído de uma mentalidade colonial de atribuir ao que é oriundo da Europa a noção de modelo para o mundo todo, como se no Brasil não existissem particularidades e necessidades próprias de adaptação da língua ao contexto. Também carrega a falsa ideia de que lá, a língua seria homogênea e estática, não possuindo variantes e variáveis, o que seria grande inocência dessa forma considerar, visto que nenhuma língua é assim, mas, pelo contrário, a língua é viva e constantemente se transforma.

> A língua realmente viva, a que vive pela boca e é irredutível a sinais convencionais, é o que dá o sentido expressional duma nacionalidade. Mais que o significado especial das palavras, a entoação geral do idioma, a acentuação e o modo de pronunciar os vocábulos, o timbre das vozes é que representam os elementos específicos da língua de cada povo (ANDRADE, 2012).

E esses elementos específicos são plurais e diversos, frutos de toda uma conjuntura composta por uma variedade de fatores socioculturais a serem considerados em uma análise. Quando analisamos o contexto do Brasil, que é um país de dimensões continentais, facilmente perceberemos as incontáveis variações da língua, não somente relacionadas às diferentes regionalidades, mas também a muitas outras categorias tais como idade, gênero, classe social e outras. Tudo isso é objeto de discussão do livro de Marcos Bagno (2009), que de forma bastante didática, elucida muitas questões a respeito do preconceito linguístico.

Outro mito importante de se destacar que Bagno apresenta, é o que considera que "o certo é falar assim porque se escreve assim" (2009, p. 67). Isso é importante para pensarmos o papel da tradição escrita e da oralidade também na música. Sabe-se que a primeira geralmente engloba um repertório considerado erudito, sobretudo de matriz europeia, enquanto a segunda engloba um repertório popular, pressupondo intrinsecamente um julgamento de valor. Bagno afirma que a "supervalorização da língua escrita combinada com o desprezo da língua falada é um preconceito que data de antes de Cristo" (*Ibidem*, p. 67-68).

> É claro que é preciso ensinar a escrever de acordo com a ortografia oficial, mas não se pode fazer isso tentando criar uma língua falada "artificial" e reprovando como "erradas" as pronúncias que são resultado da história social e cultural das pessoas que falam a língua em cada canto do Brasil. Seria mais justo e democrático explicar ao aluno que ele pode dizer "bulacha" ou "bolacha", mas que só pode escrever BOLACHA, porque é necessária uma ortografia única para toda a língua, para que todos possam ler e compreender o que está escrito – mas é preciso lembrar que ela funciona como a partitura de uma música: cada instrumento vai interpretá-la de um modo todo seu, particular! (*Ibidem,* p. 69).

O próprio autor menciona o paralelo da língua com a música, o que nos interessa bastante aqui. Embora a afirmação acima citada coloque a aprendizagem da escrita como uma necessidade, na música, entendo que isso não seja necessariamente um imperativo, embora possa ser uma prática de grande importância. Não é imprescindível conhecer as normas da escrita musical erudita para se fazer música. Muitas vezes, a própria lógica de uma prática musical não se enquadra num molde escrito. Porém, ainda que a música esteja escrita numa partitura, mesmo assim haverá uma enormidade de possibilidades de execução permitidas pela interpretação pessoal. E assim como é comum que não se fale como está escrito, na música, também o é que não se toque como está na partitura. Além disso, a escrita não é capaz de nos fornecer nenhuma informação sobre a entonação. Bagno exemplifica esse fato mostrando que uma mesma palavra pode ser dita com diferentes intencionalidades – com entusiasmo, medo, como se fosse um segredo. E não há nenhum código no papel que nos indique, portanto, a entonação de uma fala, tampouco o sotaque na pronúncia.

A escrita está carregada de normas e regras baseadas na gramática que não correspondem à lógica da oralidade. Por isso,

> **No papel um pronome poderá estar mal colocado, na fala nunca.** As próprias deficiências de expressão verbal da gente iletrada, são mais que discutíveis. Elas não derivam da ignorância gramatical ou vocabular, mas afundam as suas raízes num estádio psíquico diverso que as justifica e lhes tira totalmente o caráter de "deficiências" (ANDRADE, 2012 – grifo meu).

Considerar a expressão verbal da gente iletrada como "deficiências" é bastante problemático e ecoa a realidade do preconceito linguístico discutido por Marcos Bagno.

Como a definição de sotaque musical desta tese está delimitada a partir da definição linguística, porém com foco na intersecção fundamental que há entre palavra

e música, força motriz geradora do que chamamos de canção, julgo importante mencionar uma discussão fomentada pela análise do Congresso da Língua Nacional Cantada, que teve como um de seus principais participantes a figura de Mário de Andrade. Fruto das condições de saber produzidas na época – 1937 especificamente – e movimentada por um interesse nacionalista profundo, a preocupação primordial de Mário de Andrade estava centrada na constituição de uma língua nacional padrão que fosse estabelecida para o canto lírico brasileiro. O autor defendia a apropriação da fala do povo para aplicação no canto erudito brasileiro como um todo.

É importante problematizar a tentativa de unificação nacional da língua que originou o mito da linguagem ou do sotaque padrão (Dragojevic et al., 2013; Lippi-Green, 2012 apud SOUZA et al., 2017, p. 249), desconsiderando as especificidades das oralidades regionais. Isso também se relaciona com o mito da democracia racial, fruto do pensamento da época, em que se buscava uma suposta identidade nacional a partir da mistura das três etnias – brancos, negros e indígenas – como se não houvesse racismo e violência e essa mistura fosse homogênea e harmônica, denotando uma romantização que sabemos, não existiu. Pelo contrário, esse é um mito que relativiza as violências praticadas pela classe dominante.

Porém, ainda que a proposta de Mário de Andrade seja um tanto essencialista neste sentido, alinhada com o pensamento de sua época, ainda assim o autor já defendia a oralidade como melhor mecanismo de expressão da realidade, ao afirmar que "a fala dum povo é porventura, mais que a própria linguagem, a melhor característica, a mais íntima realidade se não da sua maneira de pensar, pelo menos da sua maneira de expressão verbal" (ANDRADE, 2012).

A partir de Mário de Andrade, surge na nossa discussão a primeira intersecção entre música e fala que será retomada adiante, quando se destaca a relação intrínseca entre um idioma falado em determinada região e a música que ali se produz.

3.2 O TERMO SOTAQUE NA MÚSICA BRASILEIRA

Para começar a discutir o termo "sotaque musical", é importante esclarecer que apesar de ser constantemente utilizado na prática entre músicos, carece de uma fundamentação teórica mais consistente. Por isso, para iniciar a discussão, trago algumas contribuições encontradas, para depois delinear o modo como será abordado nesta tese.

Marta Ulhôa utiliza o termo sem muita pretensão de categorizá-lo. Porém a definição que a autora traz é interessante para pensarmos seu conceito. Na música brasileira ela entende que o sotaque se revela

> Na maneira de distribuir as notas entre melodia e acompanhamento, uma divisão que nem sempre respeita os tempos fortes do compasso. Na canção, o uso dessa maneira frouxa de sincronizar permite adequar o sistema de acentuações do português, que é irregular, à regularidade métrica dos compassos musicais. Esse aspecto rítmico, que chamo de "métrica derramada" distingue o estilo "brasileiro" na performance de vários gêneros de música popular (ULHÔA, [s.d.], p. 124).

A autora nos traz uma ideia interessante para pensarmos a música brasileira a qual ela denomina "métrica derramada". Ela estabelece uma ligação entre o idioma falado, a língua portuguesa, e a música. Para Ulhôa, o fato de grande parte das palavras neste idioma serem paroxítonas, ou seja, apresentarem o acento da pronúncia na penúltima sílaba, faz com que na música os tempos fortes e fracos sejam deslocados, o que pode dar origem às antecipações de compasso e às síncopes muito comuns da música brasileira. Curiosamente, tomando emprestada momentaneamente uma análise da área da fonologia em relação à língua portuguesa para corroborar essa defesa, autores afirmam que "há uma tendência de as proparoxítonas se igualarem às paroxítonas, que são muito mais frequentes no português" (COELHO; GORSKI, EDAIR MARIA; MAY, GUILHERME HENRIQUE; DE SOUZA, 2010, p. 55), variação fonológica denominada no estudos de variações exatamente de Síncope. Esse fenômeno provoca a "supressão de fonema no interior da palavra", resultando em variações como "árvre" (árvore), "fósfro" (fósforo), "figo" (fígado). Coincidência ou não, a ocorrência da síncope na música e na língua portuguesa (brasileira), nos aponta mais uma vez para uma relação próxima entre ambas. Vale ressaltar que essa definição se refere a um nível genérico, ou seja, diz respeito à música brasileira como uma unidade ampla que abarca uma variedade de estilos. Já na tradição da música europeia, por exemplo, os compassos são geralmente bastante regulares e apresentam os acentos métricos nos tempos um e três com mais frequência.

Corroborando essa ideia de que a língua falada influi diretamente na música que se produz, coletamos o depoimento da pianista paulista Debora Gurgel em entrevista, que traz sua percepção sobre o sotaque musical pela perspectiva da prática:

> O sotaque da língua [...] que influi no jeito que você faz as rítmicas, no jeito que você faz as melodias. [...] Vou te dar um exemplo [...]. Uma coisa que é muito fácil comparar por exemplo, a música brasileira com o jazz. Tô comparando sotaque né. Em inglês se fala em tercina: "round, sound, round...é tudo round round round round té-gue-du / té-gue-du / dá. É a fala deles que permitiu que o jazz fosse pa-ga-du /dá-ga-du / dá-ga-du / dá. Quando a gente fala português a gente fala em semicolcheia... acabei de falar...ta-ga-da-ga / ta-ga-da-ga / ta-ga-da-ga / dá. [...] O jeito da língua, o sotaque da língua é estampado na música assim na cara! (Gurgel, 2022)[16].

Como Gurgel utilizou o recurso da mimologia para exemplificar sua defesa acima citada, disponibiliza-se o trecho em áudio da entrevista para a melhor compreensão do leitor em relação à musicalidade da fala da pianista:

FIGURA 5 – QR CODE TRECHO DA ENTREVISTA COM DÉBORA GURGEL

FONTE: A autora (2025).

A língua falada ser a base da música é o que permite que a composição seja uma atividade passível de ser realizada seja por um profissional ou por um leigo por intuição. É o que nos diz Luiz Tatit: "A 'audácia' de se compor melodias sem formação musical só pode se apoiar nas entoações naturais da linguagem oral" (TATIT, 2012, p. 22). A linguagem se apresenta como um ponto fundamental não só para o sotaque falado, mas também para o sotaque musical.

George Pessoa (2016) também vislumbrou trazer uma definição do que seja sonoridade e sotaque musical. Para chegar a essa definição ele coloca que além de parâmetros relativos à propagação do som, ao comprimento da onda e ao timbre que resulta do material de construção do instrumento musical, deve-se considerar a ação do ser humano que o executa, pois esta ação interfere no resultado sonoro. Então ele conclui que "apenas as notas musicais não caracterizam uma sonoridade. Os

[16] Entrevista realizada pela pesquisadora em janeiro de 2022.

diferentes aspectos técnicos relacionados à execução dos instrumentos, que são deixados de fora da escrita musical, influenciam na sonoridade do resultado sonoro" (PESSOA, 2016, p. 47). Assim, o pesquisador destaca na discussão um elemento humano e um nível mais individual para a caracterização do sotaque musical.

Processos mentais a respeito de como o intérprete concebe a execução também são aspectos que extrapolam a escrita. É possível escrever um trecho musical de uma forma e pensá-lo de outra. Essa concepção mental também impacta sutilezas da execução e o resultado sonoro oriundo dela. Julio Borba (2022), ao realizar pesquisa sobre a polca paraguaia, em seu trabalho de campo, obteve uma percepção sobre uma sutil diferença na execução da divisão binária e ternária executada respectivamente no Paraguai e no Rio Grande do Sul. Segundo o pesquisador, teoricamente – ou no papel – as duas formas de execução seriam iguais. Porém, como a forma de conceber mentalmente essa execução é diferente, a sonoridade resulta sutilmente diferente.

Percebe-se, portanto, que o lócus no qual o sotaque reside, não é a escrita. Por isso, "nunca uma canção transcrita no papel ou no instrumento poderá dar a quem a estuda, a sua exata realidade" (ANDRADE, 2012, n.p). O sotaque é uma forma de expressar uma ideia que está intrinsecamente relacionada com a cultura. Na música, o sotaque é uma forma de fazer soar particular de determinado grupo. Se pensarmos pela perspectiva da linguagem, o sotaque é uma maneira de articular o idioma foneticamente. O idioma, portanto, é o mesmo, mas ele pode ser pronunciado por meio de diversos sotaques. Na música, pode-se pensar que o idioma corresponde a uma prática musical, no caso desta pesquisa, a música popular instrumental brasileira. O sotaque seria a maneira particular de soar esse idioma.

Uma outra definição de sotaque que aparece em uma manifestação musical a qual não poderia deixar de citar neste trabalho é a presente na festa popular conhecida como bumba-meu-boi. Tipicamente das regiões norte e nordeste, principalmente no estado do Maranhão, o bumba-meu-boi se baseia em uma narrativa popular conhecida como auto do boi, animal que se tornou o símbolo central da festa e que carrega um significado histórico sobre a fundamental importância do gado nas atividades econômicas dessas regiões.

A identificação dos sotaques do bumba-meu-boi é referente a alguns elementos primordiais: os instrumentos utilizados, a forma de execução desses instrumentos, as roupas e danças e a presença de determinadas figuras e

personagens que fazem parte de cada apresentação. É, portanto, uma definição bastante ampla de sotaque e que extrapola elementos puramente musicais. Os tipos de sotaques neste contexto são definidos para caracterizar determinados tipos de grupos de performance do Bumba-meu-boi. São eles:

a) Sotaque de orquestra, característico pela presença de instrumentos de sopro, cordas (violão, cavaquinho, banjo) e percussão (zabumba e maracás). As vestimentas são compostas por fantasias e roupas luxuosas, coloridas, feitas com muitas penas;
b) Sotaque de zabumba, caracterizado pela predominância desse instrumento além da presença do pandeirinho, dos maracás e do apito, responsável por puxar as toadas. O ritmo deste sotaque se assemelha ao samba e nas roupas típicas, chapéus com fitas são predominantes;
c) Sotaque da baixada, que apresenta apenas instrumentos percussivos dentre os quais os pandeirões, caixas, tambor-onça, maracás e matracas. As roupas são extravagantes, formadas por penas, bordados e veludos. Neste sotaque há a presença da figura do Cazumba, personagem criatura mágica do bumba-meu-boi;
d) Sotaque de matraca, que como sugere o nome, apresenta as matracas como definidoras da sonoridade, além dos maracás, pandeirões, tambores-onça e apitos;
e) Sotaque de costa de mão, em que a sonoridade é definida pela execução dos pandeirões tocados com as costas das mãos dos executantes. As vestimentas também são características pela abundância de bordados.

Cito também o trabalho "Os sotaques musicais na poesia de José Craveirinha" (CHAGAS, 2012), que apresenta uma relação entre música e poesia, focando na musicalidade da fala, e analisa a obra do poeta moçambicano como uma tentativa de descolonizar a língua portuguesa através de acentuações rítmicas na poesia oriundas da musicalidade africana. Há também, o artigo "Música de Câmara com 'Sotaque Brasileiro'" (DE BARROS; ROSA; HIGINO, 2023), direcionado à performance de obras camerísticas focadas no repertório erudito brasileiro que, embora utilize o termo sotaque, não o conceitua ou define. Por fim, o artigo "A utilização das linhas-guia na performance e no ensino da música brasileira" (CARVALHO, 2010), que menciona a existência de um sotaque brasileiro, porém também não o define. O texto é focado na

linha-guia como elemento de herança africana para definição de uma metodologia de ensino e de performance para estruturação dos ritmos brasileiros.

Os trabalhos citados acima foram levantados até o ano de 2024. Tendo ciência de que o conhecimento é fluido e avançam constantemente as discussões em torno de um assunto, percebi uma movimentação teórica sendo pensada em relação ao termo sotaque quando participei do XVI Congresso da IASPM-AL (International Association for the Study of Popular Music[17] - Seção Latino Americana), no qual foram apresentados cinco trabalhos cujos títulos abarcam a palavra "sotaque":

- Sotaques rítmico-percussivos do samba: perspectivas e possibilidades

Caio Fiori Bertazzoli (UFPB, Brasil)

- Os sotaques do Bumba-Boi do Maranhão a partir dos seus pandeiros, um olhar etnomusicológico

Rogério Ribeiro das Chagas Leitão (EMEM/UNESP, Brasil)

- O Sotaque Musical do Caribe no Nordeste do Brasil (2024)

Ana Cléria Soares da Rocha, Edwin Pitre-Vásquez (UFPR, Brasil)

- Instrumentos musicais e sociedade: o banjo-tenor no bumba-meu-boi do Maranhão, sotaque de orquestra

Amós Souza Noia (UFPE, Brasil) *Carlos Sandroni* (UFPE, Brasil)

- O sotaque caipira na obra e vida de Laércio de Freitas e Egberto Gismonti

Amanda Moura Possette (UFPR, Brasil)

Percebe-se, portanto, que a conceituação do termo sotaque musical na academia tem sido um objetivo de pesquisadores brasileiros da atualidade de forma mais intencional.

Tendo ciência de que as maneiras de se pensar o sotaque musical podem ser muitas, é importante estabelecermos neste trabalho a definição que será utilizada. Partirei da ideia da linguagem, na qual um idioma pode ser pronunciado de várias maneiras por um determinado grupo de pessoas. Portanto, o sotaque musical será conceituado a partir da interface entre fonética e música. Essa pronúncia está relacionada à localidade, à temporalidade, à intencionalidade e ao contexto de uma cultura específica. Ela pode se referir a um grupo de pessoas e à individualidade, reconhecendo que existem as particularidades de cada pianista as quais não há como

---

[17] Tradução: Associação Internacional para o Estudo da Música Popular

ignorar. Sendo assim, o sotaque musical poderá ser reconhecido musicalmente não pelo idioma da música popular instrumental brasileira, mas pela forma de manipular e articular os elementos musicais comuns desse idioma. Poderá ser percebido através dos elementos melódicos, harmônicos e rítmicos e outros elementos que compõe a sonoridade.

A partir destas constatações, percebe-se que uma análise da escrita musical isolada é incapaz de fornecer informações que possam desvendar o sotaque. Existe um "um algo entre as notas" (BLACKING, 1974), ou um algo para além das notas, que interfere no sotaque musical. Por isso, o cunho etnomusicológico dessa pesquisa se apresenta como um caminho viável para o estudo do sotaque. Deve-se, portanto, elencar uma somatória de elementos que permitirão desvendá-lo e considerar esses elementos como pontos coadjuvantes para a análise musical. A escrita, nesse caso, não é o único ponto de partida para a análise pois, um trecho musical pode ser transcrito corretamente para o papel de forma particular, porém sua execução depende muito da concepção mental do músico que executa. E é essa concepção mental que vai interferir no sotaque. Além disso, a forma de registro em formato melodia cifrada ou *leedsheet* é recorrente no âmbito da música popular brasileira, sendo que das quatro análises realizadas neste trabalho, três apresentam esse tipo de registro em partitura que fornece apenas os elementos mais estruturais de uma música permitindo ao intérprete bastante liberdade criativa.

Além desses elementos, há também que se levar em consideração processos extramusicais, que poderão fornecer informações para que se revele um quadro maior do fato musical, já que este é também um fato social e que não há como separar um do outro (MOLINO, 1995), da mesma forma que a sociolinguistica considera a língua também como um fato social. Cabe, portanto, primeiramente buscar uma maior compreensão do que seja o sotaque de uma perspectiva cultural, para então aplicá-lo à música.

Para este trabalho, proponho uma definição de sotaque musical que abarque essa somatória de elementos: 1) os parâmetros do som somados à ação do ser humano ao tocar o instrumento, como defende George Pessoa; 2) a maneira de conceber a execução através de processos mentais; 3) fatores extramusicais relacionados à sociedade e sua formação, levando em conta a territorialidade, já que proponho um estudo do sotaque musical do piano popular paulista. Sendo assim, o

sotaque musical estará apoiado em um tripé conceitual, conforme ilustra a imagem abaixo:

FIGURA 6 – TRIPÉ CONCEITUAL

FONTE: A autora (2023).

Há um fio condutor que guiará a análise para a definição do sotaque que adentra à área da sociologia e da antropologia de forma transdisciplinar para fornecer subsídios tão robustos quanto for possível sustentar. Por isso, a aproximação com o universo caipira é capaz de nos fornecer pistas sobre os sotaques musicais do piano popular paulista, visto que esse elemento sociocultural é imprescindível quando se trata da formação da população paulista. A cultura, a forma de falar, de vestir, a alimentação, a relação do caipira com a natureza, com a forma de sobrevivência e o estilo de vida característico do interior do estado de São Paulo e de toda a região que pode ser pensada a partir da ideia de espaço caipira, tudo isso aparece na música de alguma forma através de um processo de enraizamento. Ao mesmo tempo, o caráter cosmopolita e multicultural sobretudo da capital nos leva a compreender uma diversidade de influências que recaem sobre a formação e a prática musical dos músicos ali atuantes, e sobretudo na prática do piano que é um instrumento de elite, ou seja, um instrumento que simboliza o afastamento dessa realidade do interior, provocando dessa forma uma tensão entre os dois polos. Um olhar mais atento a tudo isso pode nos ajudar a compreender o que seja o sotaque musical de uma perspectiva cultural.

Para concluir a definição de sotaque musical desta tese, apresenta-se a perspectiva e algumas reflexões colhidas das narrativas dos próprios pianistas aqui analisados, entendendo a importância de se considerar o ponto de vista dos indivíduos que atuam no contexto observado para a definição conceitual pretendida.

Sobre sotaque musical, Debora Gurgel faz a seguinte reflexão:

> Eu acho que a gente é. Existe o que a gente quer fazer e o que a gente é, e o que a gente bebeu a vida inteira né. Então por exemplo, eu bebi muito da música erudita, gostaria de ter bebido muito mais, ainda vou, ainda tem tempo. Bebi muito do jazz e bebi muito da música brasileira, muito! Das levadas e tal... então naturalmente, se eu não pensar esteticamente, o que eu for jogar para fora, o que eu for tocar, o que eu for compor, vai ser uma mistura dessas 3 coisas. Tem um quê de erudito com um quê de jazz, de harmonia jazzística, com ritmos brasileiros, com melodias brasileiras e tal. Eu acho que a gente, sem querer, seleciona dentro dos campos da onde você se emociona mais né. Se eu fosse analisar a música que eu faço, eu acho que os contrapontos e as melodias, elas são muito mais ligadas à música erudita, as harmonias ligadas ao jazz, e a parte rítmica ligada ao Brasil né, a parte melódica também ligada ao Brasil, não sei... eu sou uma mistura de todas as coisas. E isso é o que eu sou. Agora na hora que você pensa esteticamente e quer direcionar o seu som, eu acho muito importante direcionar o meu som e tento sempre fazer isso para o país que eu sou, que é o país que me emociona, que é o país que eu gosto. Mas não vai nunca ser uma coisa única, porque eu já bebi dessas outras influências, então elas estão em mim. Então mesmo que eu fale assim "eu vou compor um baião", esse baião vai sair com influência da música erudita. Mas a linha mestra é a brasilidade, é a música brasileira (GURGEL, 2020).

Portanto, a pianista reconhece seu estilo musical como um resultado da mistura de três linguagens: a música erudita, o jazz e a música brasileira. Outro ponto interessante de sua definição é a dimensão do ser numa construção simbólica a partir da trajetória de formação musical, quando diz: "eu acho que a gente é", a partir do "que a gente bebeu a vida inteira".

A reflexão de Christianne Neves se conecta com a de Debora Gurgel na medida em que ambas pensam que o sotaque musical está relacionado às influências que recaem sobre a formação e a prática de um músico.

> Eu acho sinceramente que não existe um sotaque especificamente do piano em São Paulo, mas eu acho que existe um sotaque das influências. Quando eu comecei a tocar de noite, eu ainda era estudante do CLAM. E eu, embora não gostasse, era o que eu ouvia "ah você estudou no Clam né". Quer dizer, existe um sotaquezinho do piano que vinha do CLAM entendeu? No começo e porque tem uma forminha tal não sei o quê. Então às vezes eu acho que tem um sotaque sim das influências (NEVES, 2025).

Um ponto de destaque nesta fala de Christianne Neves é o fato de que o CLAM possui um papel fundamental na construção de sonoridade da música popular instrumental paulista, uma vez que foi uma escola pioneira de música popular brasileira, sendo um centro de formação de tantos músicos que passaram por ela, como é o caso de Christianne Neves, Debora Gurgel e Eliane Elias, por exemplo. Há que se considerar, portanto, que um dos sotaques presentes no piano popular em São Paulo, certamente está associado a esse contexto de formação musical do CLAM.

Lea Freire, assim como Gurgel e Neves, também reconhece o caráter cosmopolita e multicultural da capital paulista. Sua reflexão nos ajuda a compreender que existem diversas influências possíveis de aproximação cultural. Porém, no campo da música, o destaque reiterado é o da música erudita, como a pianista afirma ter vivenciado em sua experiência de formação musical.

> [...] o sotaque paulistano é esquisito porque aqui tem tudo, né, então, como você vai falar que é um sotaque que é meio latino, mas também não é, pode ser muito suéco né, aquela coisa mais... né, pode ser espanhol, pode ser de tudo, pode ser português, que tem aquela coisa do [inaudível] né, tem tudo aqui, então você pode, sei lá, entendeu? Fora isso você tem os eruditos todos que são universais né. Assim, no ocidente, Debussy, Bach, Chopin, enfim, todas aquelas coisas que você estuda no erudito né. Eu fiz até o sexto ano de piano. Em 10 anos eu fiz 6, porque também era só na casa da professora, então eu toquei várias coisas desses compositores e tal, e fora isso eu cantei as missas do Handel, Schubert, não sei o quê... então é uma bagunça né. Aqui por exemplo, tem as cantoras búlgaras, cantam assim *(voz anasalada),* aquela coisa, muito lindo o que elas cantam, tem muita coisa africana, tem tudo. Frequentei muita gafieira, cheguei a dar aula de samba, de dançar, né, salsa..., frequentei muita salsa também, quê mais que eu fiz? Um monte de música, entendeu? (FREIRE, 2024).

Paulo Braga também afirma em sua reflexão a ligação com as influências sonoras para a definição dos sotaques musicais de um indivíduo:

> Acho que o sotaque é um termo bonito para você designar influências sonoras das pessoas né, então quando você tem um sotaque x eu sei que você é do Paraná né ou você é do interior do Paraná e de São Paulo que fala porta né, então de onde você vem. Então quando a gente está conhecendo alguém tocando, de onde vem? Então assim, você vai acabar identificando influências. A hora que você ouve sei lá, o Jobim, você ouve um sotaque do Villa-Lobos. Quando você ouve o Egberto você vê um sotaque do Villa-Lobos e do Jobim. Quando você ouve o Tiago Costa você ouve um sotaque também do César Camargo né. Então assim, tem algumas pessoas que são importantes né. Essa coisa do samba no piano né, por um paulista que é o César Camargo, ele conseguiu trazer para o piano, traduzir pro piano uma forma de tocar música brasileira que até então não tinha ainda, então isso é importante assim de você buscar identidade mas não ter vergonha e nem pudor em saber de onde vêm as influências, elas podem ser mesmo de um mesmo instrumento seu de algum outro músico mais experiente ou que fez alguma coisa antes de você fazer ou mesmo de outro instrumento. Então, que nem a gente falou agora do César Camargo, ele não inventou nada. Ele só traduziu para o piano uma coisa que já rolava na seção rítmica. Então falo assim, como é que eu organizo isso né? Então você vê que tem muita gente que nem, o Salomão Soares hoje fazendo isso também né. Tem muita gente que traduz pro seu instrumento essa sonoridade que está em volta né. [...] voltando para a coisa do sotaque, é muito do universo sonoro da pessoa. Então sei lá, o que eu toco no piano a hora que eu estou improvisando, estou criando, eu estou compondo, não tem como eu negar os sons que estão dentro da minha cabeça, as informações que estão aqui dentro. Então eu vou organizar aquilo de alguma forma, mas a hora que eu vou tocar vem a Francisca Gonzaga como vem o Arrigo Barnabé né. Então fica essa bagunça dentro da minha cabeça e que de alguma forma eu consigo transformar isso no som que eu faço né. Então assim, são essas influências e influências que você se identifica que acaba trazendo o seu sotaque musical né, o seu jeito de tocar piano (BRAGA, 2024).

As narrativas dos pianistas se conectam em suas definições a respeito de sotaque musical na medida em que todos afirmam a importância das influências musicais para sua constituição. Assim, é fundamental considerá-las na análise, como será discutido posteriormente.

4 CONSTRUINDO PONTES: MÉTODOS E METODOLOGIA

Pensar a construção da metodologia de uma pesquisa é sempre um desafio pois é impossível aplicar ferramentas rígidas e fórmulas prontas para se atingir um objetivo sem considerar as especificidades de cada trabalho. Neste caso particular, em que um objeto é observado desde várias perspectivas, numa tentativa de ampliar as possibilidades de compreensão a seu respeito, optamos por um caminho transdisciplinar. Parte-se da definição proposta por Nicolescu, mantendo o entendimento de que "a transdisciplinaridade se interessa pela dinâmica gerada pela ação de vários níveis de Realidade ao mesmo tempo" (NICOLESCU, 1999, p. 16), para a ampliação de uma noção mais abrangente sobre um objeto. Este capítulo cuidará de demonstrar os procedimentos metodológicos utilizados para a identificação e definição dos sotaques musicais paulistas a partir da fundamentação de autores da etnomusicologia, da antropologia, da sociologia e da sociolinguística, em uma tentativa de construção metodológica transdisciplinar na medida em que foi possível para dar conta do objeto. Para isso, parte-se de uma abordagem que chamo de etnomusicologia dialógica.

4.1 ETNOMUSICOLOGIA DIALÓGICA

Kazadi wa Mukuna (2008) afirma que o objeto da etnomusicologia é a "busca pela verdade na música", e essa verdade extrapola os limites musicalmente definidos. Sendo assim, ele situa a etnomusicologia como uma disciplina sócio-humana que pressupõe a liberdade de tomar emprestadas teorias de disciplinas irmãs e adaptá-las à abordagem de pesquisa etnomusicológica (MUKUNA, 2008, p. 21), o que resulta em uma abordagem interdisciplinar. Para além desta visão interdisciplinar do estudo, esta pesquisa define uma abordagem dialógica da etnomusicologia, priorizando que sejam feitos diálogos e aproximações entre diversas áreas de conhecimento que possibilitem uma compreensão mais ampla sobre a música, extrapolando, portanto, a interdisciplinaridade para a transdisciplinaridade, de forma que a construção da pesquisa permeie e transite pelas diversas áreas do conhecimento estabelecidas. Além disso, penso a transdisciplinaridade para além das disciplinas, ou seja, considerando o conhecimento que extrapola os limites da academia ao acolher os saberes produzidos por pessoas que não pertencem aos espaços acadêmicos. Por

isso, as narrativas dos indivíduos são valorizadas neste trabalho do ponto de vista das análises.

Assim, busca-se atingir um nível de complexidade, no sentido de se considerar um emaranhado de elementos que constituem o todo, assim como esse todo é constituinte de suas partes. Como suporte teórico-metodológico, parte-se da perspectiva de Edgar Morin de complexidade, através da seguinte definição do termo:

> *Complexus* significa o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (como o econômico, o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico), e há um tecido interdependente, interativo e inter-retroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si. Por isso, a complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade (MORIN, 2010, p. 38).

A música se constitui, nesta perspectiva, como um fenômeno complexo pois é formada por uma variedade de práticas inseridas em um contexto sociocultural e imbuída de significados inerentes a esse contexto, que se torna um evento comunicativo a partir dos significados atribuídos em uma dada cultura. Assim, uma análise pensada isolada em sua estrutura apenas estaria incompleta para nossos propósitos.

O desenvolvimento da disciplina de etnomusicologia segue um curso de atualização de acordo com as necessidades do mundo pós-moderno. "A era planetária necessita situar tudo no contexto e no complexo planetário" (MORIN, 2010, p. 35) e "o conhecimento das informações ou dados isolados é insuficiente. É preciso situar as informações e os dados em seu contexto para que adquiram sentido" (*Ibidem,* p. 36). "Assim, considerar a música como e na cultura, e não apenas sua estrutura em si, torna-se uma necessidade cada vez mais evidente no mundo globalizado dos dias atuais" (POSSETTE; ELIAS; PITRE-VÁSQUEZ, 2022, p. 149; PITRE-VÁSQUEZ, 2023) .

A etnomusicologia, que desde seu surgimento e estabelecimento como campo de pesquisa, apresenta essa preocupação, tem se reatualizado constantemente em termos metodológicos a fim de dar conta de seu objeto.

A partir disso, vislumbrar perspectivas de uma etnomusicologia dialógica, que possibilite um estudo amplo apoiado não apenas na interdisciplinaridade, mas na transdisciplinaridade, torna-se um imperativo. A partir desta perspectiva transdisciplinar, a metodologia desta pesquisa assume a liberdade de transitar, na

medida do possível, entre as abordagens musicológica, antropológica, sociológica e histórica.

Dentro desta perspectiva dialógica da etnomusicologia, demarcamos o tripé da temporalidade, da espacialidade e da intencionalidade, de acordo com a definição proposta por Pitre-Vásquez (2023), como eixos fundamentais sobre os quais se constrói a noção de sotaque musical. Temporalidade e espacialidade, porque toda prática cultural está situada geograficamente e historicamente, então se reconhece a necessidade de estabelecimento de um recorte temporal e espacial-geográfico que será levado em conta para a compreensão do contexto estudado. E intencionalidade, pois há uma dimensão humana atrelada aos fenômenos observados. Especialmente em relação ao sotaque, ressalta-se esse elemento humanizado atrelado à sua existência. Este é, portanto, um ponto de fundamental importância para a pesquisa pois o sotaque reside não apenas na percepção sonora ou acústica do fenômeno e na recepção de quem o escuta e interpreta, gerando o que se define como intersubjetividade, mas a extrapola para uma dimensão humana de produção de sua existência. É isso que estamos chamando de intencionalidade.

A adoção do termo "etnomusicologia dialógica" e sua conceituação nesta tese é resultado de discussões muito recentes que têm sido realizadas com pesquisadores e pesquisadoras da área e membros do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia (GRUPETNO – UFPR), numa tentativa constante de atualizar, desenvolver e avançar no debate sobre a disciplina. Embora seja indiscutível a necessidade de um desenvolvimento futuro do conceito, optou-se por vislumbrar uma perspectiva dela já neste trabalho.

Como já mencionado, o conceito de sotaque musical nesta tese abarca uma definição mais ampla do que a contida apenas em aspectos musicológicos. A partir da etnomusicologia dialógica, trato o sotaque musical como um elemento de distinção na perspectiva de Bourdieu (2007a), colocando em diálogo os modelos teóricos propostos por esse autor, principalmente em *A Distinção*, e o método do materialismo histórico-dialético, proposto no arsenal teórico dos autores Marx e Engels, para firmarmos uma fundamentação conceitual.

4.2 MATERIALISMO HISTÓRICO-DIALÉTICO E BOURDIEU

Como nos interessa discutir as contradições advindas de um processo de modernização acelerado em contraposição à resistência das tradições, o materialismo histórico-dialético como método de análise dos fenômenos sociais e da realidade se apresentou como uma opção viável para a construção da metodologia, tendo como premissa um de seus princípios fundamentais de que "a dialética é o estudo da contradição na essência mesma das coisas" (ALVES, 2010, p. 1). Ao colocá-lo em diálogo com a noção de *habitus* em Bourdieu, abre-se um caminho para avançarmos na compreensão do contexto paulista gerado a partir da atuação de músicos desse território, tratando-os não como seres "apenas determinado(s) na/pela história, mas como transformador(es) da história, sendo a práxis, a forma por excelência desta relação" (ALVES, 2010, p. 2). Para a análise, dessa forma,

> Não se parte daquilo que os homens dizem, imaginam ou representam, tampouco [d]os homens pensados, imaginados ou representados pra, a partir daí, chegar aos homens de carne e osso; parte-se dos homens realmente ativos [...], do seu processo de vida real (MARX; ENGELS, 2007, p. 94).

Por esse motivo, as narrativas dos próprios músicos são de fundamental importância para a compreensão dos sotaques, porém alicerçadas na materialidade, de onde se extraem subsídios que forneçam elementos para uma análise mais próxima quanto for possível da realidade, tendo em vista que esta se constitui como processo e movimento fluido, não como produto acabado.

Como qualquer outra instância de atuação humana em sociedade, o modo como se faz música não é isento, neutro e descolado da realidade material. Toda atuação está situada historicamente. "Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhe foram transmitidas assim como se encontram" (MARX, 1969, p. 17). Por isso a indagação levantada nesta tese sugere respostas da etnomusicologia, pois esta área se preocupa com uma análise mais abrangente da música em uma perspectiva dialógica com outras disciplinas, que possam embasar teoricamente a análise. A partir disso, e tendo como objeto o sotaque musical, algo que está oculto, optamos pela utilização do materialismo histórico-dialético como método, pois ele "é fundamental para revelar as conexões que estão por trás das aparências, suas interconexões" (MORAES, 2021, p. 11). No entanto, não se desconsidera a dimensão de ação do sujeito no mundo que

a ele é imposto. Pelo contrário, o indivíduo age e transforma essa realidade. Por isso, os pianistas paulistas são plenamente capazes de transformar a realidade que lhes foi imposta ao tomar consciência dela. Considerando essa lacuna deixada pela visão marxista, é precisamente no arcabouço teórico oferecido por Bourdieu que se encontra respaldo no conceito que o autor chama de *habitus*. É a partir dele que o indivíduo, ao mesmo tempo que está submetido à realidade que lhe é imposta, age e transforma, colaborando para a reconstrução dessa mesma realidade.

> O *habitus* fornece, ao mesmo tempo, um princípio de sociação e de individuação: sociação porque as nossas categorias de juízo e de ação, vindas da sociedade, são partilhadas por todos aqueles que foram submetidos a condições e condicionamentos sociais similares (assim podemos falar de um habitus masculino, de um habitus nacional, de um habitus burguês, etc.); individuação porque cada pessoa, ao ter uma trajetória e uma localização únicas no mundo, internaliza uma combinação incomparável de esquemas. Porque é simultaneamente estruturado (por meios sociais passados) e estruturante (de ações e representações presentes), o habitus opera como o 'princípio não escolhido de todas as escolhas' guiando ações que assumem o caráter sistemático de estratégias mesmo que não sejam o resultado de intenção estratégica e sejam objetivamente 'orquestradas sem serem o produto da atividade organizadora de um maestro' (CATANI et. al. 2017, p. 215).

Apesar do conceito de *habitus* ser trabalhado anteriormente por várias perspectivas,

> é no trabalho de Pierre Bordieu [...] que encontramos a mais completa renovação sociológica do conceito delineado para transcender a oposição entre objetivismo e subjetivismo: o habitus é uma noção mediadora que ajuda a romper com a dualidade de senso comum entre indivíduo e sociedade ao captar 'a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade', ou seja, o modo como a sociedade se torna depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis, ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações do seu meio social existente (*Ibidem,* p. 214).

Para resguardo contra a possibilidade de crítica em relação a uma suposta demasiada tendência à observação do campo econômico em detrimento de outros campos, reforço a justificativa da escolha do método com uma citação do próprio Engels:

> De acordo com a concepção materialista da história, o elemento determinante final da história é a produção e a reprodução da vida real. Mais do que isso, nem eu e nem Marx jamais afirmamos. Assim, se alguém distorce isto afirmando que o fator econômico é o único determinante, ele transforma esta proposição em algo abstrato, sem sentido e em uma frase vazia. As condições econômicas são a infra-estrutura, a base, mas vários outros vetores da superestrutura [...] também exercitam sua influência no curso das lutas históricas e, em muitos casos, preponderam na determinação de sua forma (ENGELS, 1980).

No caso desta pesquisa, a análise se concentra em abordar um aspecto da superestrutura, que seriam as concepções dos músicos que atuam na produção de cultura no recorte do território paulista. Há uma forma de pensar a música que está submetida à condição material de existência dessa música. E "as ideias dominantes em todas as épocas sempre foram aquelas da classe dominante" (MARX; ENGELS, 2007, p. 47), ponto no qual destaco novamente o eixo da temporalidade. Por isso, é fundamental ampliar a compreensão sobre a ideologia dominante desta época que estará necessariamente imbuída na prática musical do contexto analisado. Porém, é necessário indicar a limitação do aparato da dialética marxista no sentido de considerar que os músicos podem escolher transformar essa realidade caso tomem consciência dela e assim o desejem fazer.

É importante esclarecer que não há a intenção de aplicação inflexível de um modelo metodológico desconsiderando as especificidades desta pesquisa. Dessa maneira, seria contraditório até mesmo com a concepção metodológica proposta por Marx, visto que o próprio autor não buscou aplicar uma metodologia fechada e inflexível para o seu objeto de estudo. Ele mesmo encontrou seus próprios caminhos metodológicos para resolver sua questão de pesquisa, que era a compreensão sobre a sociedade burguesa da época. É essa mentalidade que buscamos reproduzir neste trabalho para dar conta do objeto e chegar às respostas que forem possíveis neste recorte. Por este caminho metodológico será possível delinear a relação da música com a vida social, uma posição que "continua sendo uma importante força no estudo da música, especialmente em sociedades complexas e industrializadas" (SEEGER, 2008, p. 249).

> As premissas de que partimos não são bases arbitrárias, dogmas; são bases reais que só podemos abstrair na imaginação. São os indivíduos reais, sua ação e suas condições materiais de existência, tanto as que eles já encontraram prontas, como aquelas engendradas de sua própria ação. Essas bases são pois verificáveis por via puramente empírica (MARX; ENGELS, 1998, p.10).

Com a distinção, Bourdieu foca na "diferenciação simbólica das classes sociais" (DELGADO, 2021, p. 204), sendo o sotaque um dos dispositivos capazes de caracterizá-las. Por isso, a hipótese de que é possível que as teorias marxista e bourdieusiana dialoguem entre si, se sustenta, tendo já sido defendida pelo teórico marxista Michael Burawoy, para quem o pensamento de Bourdieu constitui "tanto uma revisão como um complemento às obras de Marx" (BURAWOY, 2010, p. 16 apud DELGADO, 2021, p. 201).

Em artigo publicado sob o título "A teoria literária Materialista de Pierre Bourdieu: autonomização social das letras como dilema", Delgado (2021) corrobora a conexão entre materialismo histórico-dialético e o pensamento sociológico de Bourdieu, do ponto de vista do campo literário. Ele defende que "Bourdieu aprofunda a teoria da ideologia que no clássico materialista logrou uma inflexão fundamental" (p. 203).

Quiniou também já havia apresentado e defendido a vertente materialista em Bourdieu, muito embora, segundo ele, as leituras dominantes do mercado editorial escondam

> um Bourdieu por ele [Marx] influenciado, materialista incontestavelmente, determinista com toda evidência, sensível, é o mínimo que se pode dizer, à realidade das classes e aos seus efeitos, ao "sofrimento social" e à "miséria do mundo", e que pretende através do seu trabalho remediá-la (QUINIOU, 1996, p. 44).

O autor destaca um elo de complementaridade entre as teorias na medida que reconhece suas fragilidades. No caso da teoria bourdieusiana, o autor critica a medida exacerbada de abstração teórica, mas que compensa a falta dela em Marx:

> Em compensação, essa passagem à abstração (teórica) da "diferença" tem como preço uma extensão quase ontológica do tema da luta, que não se encontra em Marx e que é problemática. A diferenciação conflitual (e aqui toda diferenciação é conflitual) deixa o campo econômico, o único no qual as classes são definidas de acordo com Marx e no qual ela desenha macroconflitos, para investir todos os campos que constituem uma sociedade, em que ela desenha uma miríade de microconflitos: o campo econômico, certamente, que nunca está oculto, mas também os campos cultural, político, etc. definindo, a cada vez, para a luta e seu objeto, um "campo de poder" (*Ibidem*, p. 46)

Em relação aos níveis de análise, Quiniou argumenta que a falta de campos extraeconômicos para definição da luta de classes em Marx, é suprida em Bourdieu,

que extrapola para todos os campos que constituem uma sociedade. Embora um dos trechos supracitados esclareça que Marx e Engels refutam a ideia de que o fator econômico é o único determinante, de fato, ao definirem as classes sociais, os autores partem deste campo. Nesta lacuna, Bourdieu apresenta novos campos para delinear a concepção de classe social. Ao explicar a noção de interesse, Quiniou afirma que para Bourdieu

> o interesse não é só econômico, ligado a ganhos materiais como os que se situam no coração dos grandes confrontos sociais; há também interesses simbólicos, ligados a investimentos em bens simbólicos, proporcionando eles mesmos ganhos simbólicos, e esses interesses são tão poderosos ou eficazes quanto o outro. [...] É o caso do conceito de capital que deixa de se aplicar apenas à esfera econômica: há um capital cultural, assim como há um capital simbólico (a ser distinguido do precedente), e é a distribuição das diferentes formas de "capital" à disposição de um indivíduo que determina sua conduta social (*Ibidem,* p. 48).

Essa atualização trabalhada por Bourdieu é importante justamente por incluir outros campos na análise, principalmente os que constituem o plano simbólico. Pois a luta de classes ocorre também através deste plano, que compõe o principal foco de interesse para a ideia de sotaque musical, principalmente pelo que o autor chama de dominação simbólica. As duas teorias se complementam, pois, a falta em Marx da análise desses planos é suprida em Bourdieu, e a demasiada abstração em Bourdieu, que limita a compreensão da realidade e, por consequência, bloqueia a consciência, cuja posse por parte dos agentes de luta é indispensável, é suprida em Marx.

4.3 ETNOGRAFIA E NETNOGRAFIA

Definido o objeto de pesquisa, os sotaques musicais paulistas, restava o problema de efetuar a escolha dos músicos a serem estudados. Inicialmente, definiu-se o recorte da geração de 1960 de pianistas paulistas, que é a geração posterior àquela trabalhada durante o mestrado. Para fazer essa seleção, foi necessário realizar um mapeamento dos pianistas paulistas atuantes na música popular para chegarmos aos nomes pertencentes a essa geração. A fim de resolver essa problemática, estando a pesquisadora longe da realidade musical paulistana, contou-se com o auxílio da produtora musical Laís Pires, da pianista Debora Gurgel e do vibrafonista paulistano André Juarez, que gentilmente colaboraram para redação de uma lista. Foi realizado então o mapeamento das gerações de 1920 a 1980, de acordo com os

dados que foram possíveis reunir nesse levantamento. Obviamente, a lista não deve ser considerada como finalizada, visto a impossibilidade de elencar a totalidade de pianistas paulistas atuantes no cenário. Porém, ela pode ser utilizada como ponto de partida também para outros pesquisadores que desejem acessar esse panorama contextual e, até mesmo, colaborar com a redação da lista.

Visto que esta pesquisa é de cunho etnomusicológico, a abordagem antropológica se configura imprescindível através da utilização da etnografia como método, tendo sido realizada como uma atividade perceptiva fundada no despertar do olhar que:

> não é por sua vez, da ordem do imediatamente visto, do conhecimento fulgurante da intuição, mas da visão (e consequentemente do conhecimento) mediada, distanciada, diferenciada, reavaliada, instrumentalizada (caneta, gravador, câmera fotográfica ou de vídeo...) e, em todos os casos, retrabalhada pela escrita (LAPLANTINE, 2004, p. 17).

Assim,

> a percepção etnográfica é de fato da ordem do olhar mais do que da visão, não se trata de qualquer olhar. É a capacidade de olhar bem e de olhar tudo, distinguindo e discernindo o que se encontra mobilizado, e tal exercício - ao contrário do que se percebe "em um piscar de olhos", do que "salta aos olhos", do que provoca um "impacto"... - supõe uma aprendizagem (*Ibidem*, 2004, p. 18).

Para a realização do trabalho etnográfico, leva-se em consideração a importância de que a pesquisadora esteja inserida no meio através do trabalho de campo, compartilhando as diferentes reflexividades que permitem a compreensão do objeto que se estuda..

Malinowski (MALINOWSKI, 1984, p. 35) destaca a importância de se aprender a língua nativa e de estar presente na observação, participando daquela sociedade sem um mediador, para que se possa compreender o ponto de vista dos nativos. Assim, a prática do repertório trabalhado por pianistas paulistas, seja por meio de composições ou arranjos, considerando "o que os nativos fazem e não o que eles dizem que fazem" (GUBER, 2001), tem sido uma ferramenta para ampliar a compreensão da dimensão musicológica desta prática. Sendo assim, considera-se a música como um tipo de "língua nativa", estabelecendo como um dos procedimentos metodológicos a prática do repertório estudado, apoiado no conceito de

bimusicalidade de Mantle Hood (1960). Este procedimento permite também maior compreensão musical sobre o que está além da partitura e que só pode ser adquirida através da escuta e da prática. Neste ponto, é importante definir o posicionamento da pesquisadora em um lugar de busca pelo equilíbrio entre as posições *ethic/emic*, tendo o conceito da bimusicalidade estabelecido como uma ponte que permite este equilíbrio. Através da prática do repertório, ainda que com limitações técnicas em relação à prática dos músicos estudados, buscou-se descobrir os elementos que podem dar acesso à identificação dos sotaques musicais. Sendo assim, alguns materiais tais como composições e arranjos de pianistas paulistas foram separados para a prática pessoal da pesquisadora e análise, além da realização de workshops e cursos particulares com esses pianistas.

Outra escolha metodológica de importante destaque para a realização da pesquisa é o trabalho netnográfico como ferramenta possibilitadora de acesso ao trabalho de campo. "Nestes dias em que é tão difícil encontrar o tempo necessário para estadias longas em locais físicos para capturar o trabalho de campo etnográfico, a Internet se tornou acessível a partir de praticamente qualquer escritório, a qualquer momento" (HINE, 2004, p. 34). Sendo esta pesquisa realizada em um período de transição entre o fechamento compulsório de estabelecimentos e de distanciamento social por conta da pandemia de coronavírus, e uma gradual abertura para socialização após a liberação e aplicação em massa de vacinas, alguns procedimentos para a realização de entrevistas e contato com músicos e pesquisadores foram adotados pela via da netnografia, a partir de ferramentas disponibilizadas online, como o Whatsapp, o Zoom e o Google Meet, por exemplo. Através desse caminho foi possível estabelecer contato com pessoas de diversas localidades e com maior facilidade de acesso, visto que muitas vezes não é necessário contato prévio para agendamento de horário, o que ampliou as possibilidades de conexões e coleta de depoimentos em uma maior amostragem. Todo o processo já está mais ou menos naturalizado no contexto das pessoas entrevistadas, sendo, portanto, o contato bastante facilitado via internet atualmente.

Hine considera duas possibilidades de funcionamento da internet: como cultura e como artefato cultural. A primeira possibilidade diz respeito a grupos que se formam no ciberespaço e que mantém características e comportamentos que os identificam perante o mundo virtual. Essas comunidades apresentam relações sociais bastante significativas e constroem seus significados por conta própria. São exemplos

desse tipo de organização os sites de pornografia, grupos neonazistas e os sites e aplicativos de relacionamento (HINE, 2004, p. 43)[18]. A segunda possibilidade – artefato cultural –, que é o caso que mais se aplica à nossa metodologia, diz respeito à internet funcionar como uma rede de comunicação e espaço de compartilhamento. Dessa forma "conteúdo de mídia e tecnologia se prestam à análise etnográfica" (*Ibidem*, p. 52). Por isso, a internet se apresenta como uma possibilidade importante para a realização de uma análise etnográfica, principalmente na atualidade quando o real e o virtual se misturam a ponto de se confundirem. Há uma grande quantidade de materiais de análise disponíveis online, como entrevistas, aulas e apresentações musicais gravadas, que formam um arsenal analítico passível de ser utilizado por netnógrafos.

Em consonância com Hine, Kozinets em seu livro "netnografia: realizando pesquisa etnográfica online" (2014), fornece um conjunto de diretrizes metodológicas para a realização da netnografia considerando a digitalização dos mundos sociais através da interação cada vez mais frequente das pessoas pela internet. Para este autor, esta é uma forma de atualização necessária ao próprio trabalho etnográfico.

> Existe uma distinção útil entre a vida social online e os mundos sociais da "vida real"? Cada vez mais, a resposta parece ser não. As duas se mesclaram em um mundo: o mundo da vida real, como as pessoas o vivem. É um mundo que inclui o uso da tecnologia para se comunicar, debater, socializar, expressar e compreender (KOZINETS, 2014, p. 11).

De forma bastante didática, o autor defende a atualização do método conforme as necessidades do mundo contemporâneo, traz uma definição do termo e propõe um caminho metodológico para sua realização aplicada a diferentes objetivos, sendo a música um dos tópicos possíveis.

> Quando abordamos determinados tópicos como o mundo da música contemporânea, da televisão, das comunidades de fãs de celebridades ou filmes, das comunidades de jogos eletrônicos, de artistas ou escritores amadores ou de criadores de software, nossos retratos culturais seriam extremamente limitados sem referência detalhada aos dados eletrônicos e comunicações mediadas por computador que, cada vez mais, tornam esses coletivos sociais possíveis (*Ibidem,* p. 11).

---

[18] Cito os exemplos trazidos pela própria autora sem a intenção de adentrar à discussão sobre as óbvias problemáticas existentes dentro dessas comunidades.

Tendo em vista a grande quantidade de conteúdos musicais que circulam através das redes sociais atualmente, sendo geralmente essas redes o principal meio de divulgação do trabalho artístico, reconhece-se a necessidade de considerar o trabalho netnográfico como ferramenta metodológica plausível.

Kozinets também embasa a realização da entrevista online necessariamente atrelada ao trabalho netnográfico, da mesma forma que a entrevista face a face não se descola da etnografia (*Ibidem,* p. 49). Porém, ele argumenta que entrevistas online feitas a partir de mensagens de texto, como por correio eletrônico por exemplo, podem ser menos eficazes por ocultarem a linguagem corporal. Para alguns casos de pesquisa, ela pode ser suficiente, porém, para outros não. Por isso, é importante definir bem o tipo de pesquisa e seus objetivos e qual tipo de entrevista será necessário para alcançá-los. As entrevistas realizadas neste trabalho, foram feitas via chamada de vídeo, o que não compromete esse tipo de comunicação, com exceção de um trecho de entrevista com a pianista Debora Gurgel obtido a partir de mensagens de áudio no whatsapp como reflexão posterior à entrevista síncrona.

É importante mencionar que tanto Hine quanto Kozinets publicaram seus livros anos antes da pandemia de Covid-19. Isso implica que a internet já vem sendo considerada como cultura e meio plausível para realização do trabalho etnográfico muito antes de se tornar praticamente a única realidade possível durante o período de isolamento social. Após esse período, as pessoas em geral estão muito mais familiarizadas e inseridas nesse meio interativo, o que reforça a necessidade de ampliar as discussões em torno deste método.

Sendo assim, para confrontar a teoria e as análises, as entrevistas com pianistas paulistas e outros músicos pertencentes à cena musical paulista foram semiestruturadas, a fim de que, através do conhecimento de diferentes reflexividades (GUBER, 2001), fosse possível apontar elementos musicais e extramusicais relativos aos sotaques musicais do piano popular paulista. Através dos dados coletados pelas entrevistas, buscou-se extrair e apresentar o ponto de vista dos pianistas estudados, tendo como um dos pilares fundamentais do trabalho as próprias narrativas musicais desses indivíduos, ou seja, o que esses pianistas dizem sobre seu próprio fazer musical.

4.4 PERSPECTIVA SEMIÓTICA

Também optou-se pelo caminho da perspectiva semiótica como subsídio teórico para trabalhar as análises musicais. A teoria semiótica é uma forma através da qual o ser humano consegue se comunicar com o mundo. É oriunda da linguagem e utilizada para analisar estruturas semânticas, a princípio. Porém, essa teoria também pode ser aplicada para análise de comunicações mais abstratas, como as artes visuais, plásticas e a música. Retomando o termo chave deste estudo – sotaque – percebe-se que ele está relacionado exatamente com a linguagem, o que justifica a utilização dessa teoria para embasar a proposição.

Para antecipar um possível questionamento, é importante esclarecer que, apesar de o objeto da pesquisa estar relacionado à música instrumental, o que nos traria algumas problemáticas a serem tratadas pela ausência da letra nessa música, partiremos da premissa de que essa prática, no Brasil, tem como fonte primária a própria canção. E isso já foi defendido por Luiz Tatit, que explica o estabelecimento da canção como sonoridade tipicamente brasileira aliada ao surgimento das tecnologias de gravação no início do século XX, consolidando então a oralidade brasileira na música. A partir de então, "jamais se interrompeu o fluxo de criação e perpetuação das formas cantáveis da fala, gerando no Brasil uma das tradições cancionais mais sólidas do planeta" (TATIT, 2008, p. 72). Por isso, tratando-se de música popular brasileira, percebe-se que sua base é a canção, sendo muito comum que as interpretações de música instrumental se constituam de releituras de músicas que originalmente contém letra. Também não deixa de ser verdadeiro o caso inverso, quando uma melodia é composta inicialmente sem letra e, tempos mais tarde, é como se a força da canção no universo musical brasileiro requisitasse uma letra para rechear os contornos melódicos. É o caso das músicas Carinhoso e Lamento de Pixinguinha, que foram compostas inicialmente como instrumentais e receberam letras depois de 20 e 30 anos respectivamente (*Ibidem,* p. 125).

Tatit argumenta que a consolidação da canção brasileira no século XX se deu a partir da linguagem oral, e mais do que isso, da linguagem coloquial. As canções assumem, portanto, um caráter comunicativo através das quais se veicula uma mensagem. Mas não uma mensagem poética que provém da tradição escrita, e sim uma mensagem construída a partir de uma base característica da fala corriqueira. É a união da oralidade com a melodia que resulta no cerne da canção brasileira. E de

acordo com o autor, o samba se constituiu de um estilo flexível e elástico o bastante para abarcar essa característica, ora se aproximando do romantismo das serestas pelo samba-canção, "valorizando sua trajetória melódica", e ora se aproximando da vivacidade temática "valorizando seus ataques e acentos", através do samba carnavalesco (*Ibidem*, p. 154).

Para além deste campo, pode-se considerar a canção um elemento criativo que concentra a primazia da produção intelectual brasileira. Ela é uma via através da qual se encontra uma possibilidade de produção intelectual de mais alto nível. É o que defende Caetano Veloso em sua composição "Língua" (1984)[19]: "Se você tem uma ideia incrível é melhor fazer uma canção".

Sobre o estabelecimento da canção na tradição popular brasileira, Moraes entende que ela é fruto de uma atmosfera conflitiva nas grandes cidades a partir da década de 1920, quando a situação política e social carregada de resquícios da sociedade escravista e patriarcal era confrontada pela modernização. Ao mesmo tempo, havia uma inexistência ou supressão de instituições (partidos, sindicatos etc.) que mediassem a sociedade. Neste terreno, a música assume esse papel mediador e se torna um "sistema de recados"[20] no qual a melodia funcionava como base para várias letras. Além disso, deve-se levar em consideração o perfil do público a quem a música popular brasileira atinge, composto por pessoas que geralmente se interessam pela música cantada.

Os conceitos de passionalização, tematização, tratamento entoativo e figurativização, propostos por Tatit (2012) para análise de canções, desde uma perspectiva composicional, foram utilizados para um encaminhamento analítico e embasamento teórico, embora em sua proposição inicial, sirvam de base para análises de canções.

4.5 MÉTODO LART E CATEGORIAS DE ANÁLISE DE ENTREVISTAS

Para a estruturação desta tese, foi utilizado o método LART (RIVAS-TOVAR, 2015; 2017) que consiste em fornecer um modelo de padronização científica aceito

---

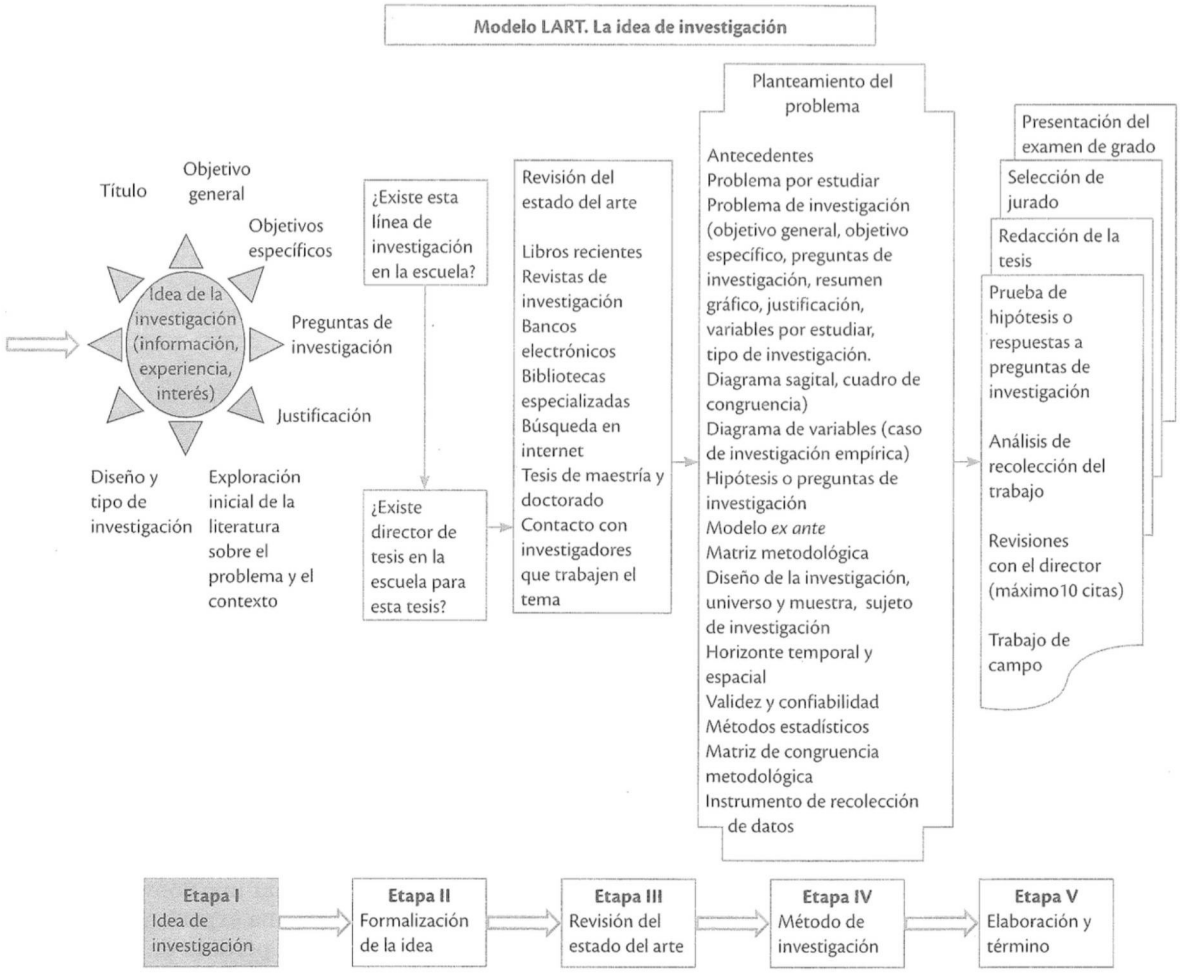
[19] Canção lançada em 1984 no disco Velô.

[20] Informação extraída das aulas do professor José Geraldo Vinci de Moraes no curso Constelação das Artes: Histórias da música e sonoridades brasileiras, promovido pelo Itaú Cultural.

internacionalmente. O modelo, aplicável não só à área da música, mas a diversas áreas do conhecimento, pretende conduzir uma estruturação do texto de forma que confira credibilidade e validação científica ao trabalho.

O método descreve as fases de uma pesquisa, desde a concepção da ideia inicial até a redação do texto, conforme demonstra o diagrama:

FIGURA 7 – DIAGRAMA DO MODELO LART DE INVESTIGAÇÃO



FONTE: Rivas-Tovar (2017, p. 62).

Cada etapa da investigação é trabalhada sistemática e detalhadamente por Rivas-Tovar para uma estruturação da tese que o autor afirma ser adequada em termos científicos. Não nos aprofundaremos aqui na explanação do método, por ser uma modelo bastante amplo e detalhado, e por não ser a própria metodologia da pesquisa o objeto de estudo deste trabalho. O leitor poderá acessar o material original para uma melhor compreensão do próprio método. Aqui, farei o recorte no

detalhamento das categorias de análise de entrevistas, aplicadas a esta pesquisa, para esclarecimento de como foi realizada esta etapa fundamental do trabalho.

As entrevistas foram elaboradas de forma semiestruturada a partir de categorias de análise que foram previamente criadas, tais como: biografia, processo de composição, sotaque musical, música e gênero, pianistas paulistas, caipira, improvisação e referências musicais. Assim foi possível organizar as falas em temas principais para depois mapear o ponto de vista individual de cada entrevistado. No entanto, as entrevistas ocorreram em formato de conversa, mantendo abertura para o desenvolvimento de assuntos transversais que surgiram do compartilhamento das reflexividades envolvidas. Cada uma das entrevistas foi gravada com autorização dos participantes para possibilitar a transcrição que foi realizada com o auxílio da ferramenta de ditado do Word e de inteligência artificial. Tendo em vista a grande quantidade de dados que foram trabalhados através das diferentes abordagens, as análises dos resultados foram realizadas através do uso da ferramenta Atlas.ti, um software que opera como filtro de informações organizando uma grande quantidade de dados qualitativos obtidos através de entrevistas, partituras, materiais bibliográficos, de áudio e vídeo, sendo, portanto, uma ferramenta facilitadora para a análise qualitativa. Por meio do software, foi possível codificar e organizar as categorias de análise, possibilitando assim uma análise dentro dos padrões e do rigor científico.

4.6 ANÁLISE MUSICAL

Para embasamento teórico-metodológico relacionado à análise musical, partiu-se do modelo semiológico de Nattiez (1990), e depois às teorias harmônicas que apoiam as concepções vigentes na música popular brasileira. Iniciaremos esse subcapítulo apresentando o modelo semiológico e depois será discutido um conjunto de teorias harmônicas que sustentam o pensamento musical por trás da prática a qual este trabalho se refere.

Nattiez, em “Semiologia musical e pedagogia da análise”, discute sobre a diversidade de modelos de análise e a problemática gerada pela visão derrotista de se considerar que a diferença entre modelos faz cair por terra “a verdade” da análise. Reconhecendo isso, o autor considera que:

> toda análise é uma construção simbólica, ou seja, não um reflexo dos fatos musicais de que buscamos dar conta, mas um modelo que supõe a seleção de traços considerados pertinentes pelo musicólogo, em função de realidades diversas mas tão efetivas quanto suas escolhas estéticas, sua concepção ontológica da música, sua orientação epistemológica, o modo de discurso adotado, os objetivos específicos da análise (NATTIEZ, 1990, p. 53).

A partir da problemática constatada ele propõe o modelo semiológico tripartite como possibilidade de superação da crise provocada pela "proliferação de paradigmas [analíticos] aparentemente concorrentes" (1990, p. 54). Na verdade, a defesa do autor é construída no sentido de permitir certa flexibilidade a partir do posicionamento do próprio musicólogo em relação a análise e dos traços que este considera como pertinentes para o trabalho.

Para identificação dos diferentes modelos é que se utiliza o modelo tripartite, do qual se destacam os três níveis de análise: poiético, neutro e estésico. O primeiro se refere ao **processo composicional** do qual a obra musical é produto. O segundo, se refere à **estrutura da obra em si mesma**, produto que pode ser captado por meio de gravação ou pela partitura. E o terceiro, está relacionado aos **processos perceptivos** do ouvinte, focado, portanto, na recepção da obra.

Assim, um modelo de análise não deve ser considerado como único paradigma, mas é necessário ser adaptado a cada contexto de análise de acordo com recorte proposto pelo analista a partir do modelo tripartite. Sendo assim, o autor define os seguintes tipos de análise: análise imanente, análise holista, poiétique indutiva, **poiétique externa,** estésica indutiva e estésica externa.

Pelas definições propostas por Nattiez a partir do modelo tripartite, o tipo de análise realizada nesta tese é a que o autor chama de *poiétique* externa, pois segundo ele, essa é a situação que se encontra em estudos etnomusicológicos, "quando a antropologia da música faz intervir o contexto cultural, as estratificações sociais, os comportamentos e propósitos autóctones como fatores explicativos do fato musical" (1990, p. 57).

Tratando-se de música popular instrumental brasileira, os materiais que tratam sobre harmonia e improvisação neste contexto se tornam de fundamental embasamento analítico, visto que ambas as atividades de harmonizar e improvisar se constituem como estruturantes desta prática musical. É impossível falar de MPIB desconectada do pensamento harmônico e da prática da improvisação que os integra.

Por esse motivo, foi feito um levantamento de materiais teóricos que tratam sobre harmonia funcional, encadeamento de vozes, métodos de improvisação, muitas vezes utilizados como referências bibliográficas em cursos de graduação em Música e outros, que embasam esse tipo de análise musical. Neste levantamento, há também materiais didáticos produzidos pelos próprios músicos, como é o caso do material digital "O piano brasileiro do solo à orquestra" (GURGEL, 2022)[21], "Curso de rítmica Debora Gurgel para piano e outros instrumentos" (GURGEL, 2020)[22], "Harmonia by Nelson Ayres" (AYRES, s.d.). Vale mencionar também as apostilas do curso de harmonia e piano da Berklee College of Music, escola que serviu de base para a concepção pedagógica de música popular brasileira, tendo sido utilizadas para a criação de material didático produzido pelo CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical) por exemplo, de acordo com Wendell Muller dos Santos Lima (2020), como é o caso do livro "Princípio de harmonia moderna" de Amilton Godoy (1983), além dos livros que tratam de harmonia funcional de autores como Barrie Nettles (1987) , Ian Guest (GUEST, 1996a, 1996b, 2006), Carlos Almada (2012), Koellreutter (1986) e Almir Chediak (CHEDIAK, [s.d.], 1986). No entanto, cada trabalho analisado separadamente, deixa lacunas importantes em suas teorias, o que nos levou a trabalhá-los de maneira complementar, a fim de obter uma visão mais ampla sobre as concepções neles contidas.

Os pianistas foram selecionados a partir do mapeamento das gerações, com recorte sobre a geração dos nascidos na década de 1960, e da possibilidade de acesso aos indivíduos para a coleta de dados através de entrevistas. As análises musicais foram realizadas a partir da separação de 4 partituras, uma de cada pianista selecionado: Débora Gurgel, Lea Freire, Paulo Braga e Christianne Neves. Como critério, optou-se por priorizar peças escritas para piano solo, com gravação da execução disponibilizada online, a partir de partitura fornecida pelos compositores. A partir dessa seleção, foram definidas algumas categorias de análise, tais como fórmula de compasso, tonalidade, forma, tipo de registro, elementos melódicos, elementos harmônicos e elementos rítmicos.

Essas categorias foram criadas a partir de códigos dentro do programa Atlas.ti. Por meio do software de análise qualitativa, foi possível identificar com maior

---

[21] Apostila digital disponibilizada por Debora Gurgel aos alunos da 40ª Oficina de Música de Curitiba.
[22] Material em PDF disponibilizado por Débora Gurgel aos alunos da 40ª Oficina de Música de Curitiba.

clareza os elementos que constituem cada uma das partituras utilizadas nas análises e quantificá-los, o que permitiu trazer uma dimensão quantitativa para a análise.

5 ANÁLISES MUSICAIS

Este capítulo se dedica às análises musicais de uma peça de cada um dos pianistas selecionados. A partir dessas análises, será possível visualizar com maior clareza os elementos musicais intrínsecos e como eles aparecem nas performances. As músicas foram selecionadas a partir de dois critérios: 1) músicas gravadas e disponibilizadas em versão piano solo[23]; 2) músicas as quais a pesquisadora obteve acesso às partituras, embora o registro escrito não seja o principal elemento sobre o qual se constrói a análise.

As análises foram realizadas com base nos pontos de vista dos próprios compositores sobre suas músicas, a partir das narrativas individuais de cada um deles e de dados coletados através das entrevistas que foram realizadas. Portanto, englobam elementos técnicos a respeito das músicas, mas também elementos sensoriais, emocionais e subjetivos.

5.1 DÉBORA GURGEL

5.1.1 Domingo

FIGURA 8 – QR CODE DA GRAVAÇÃO “DOMINGO” DE DÉBORA GURGEL

FONTE: a autora (2024).

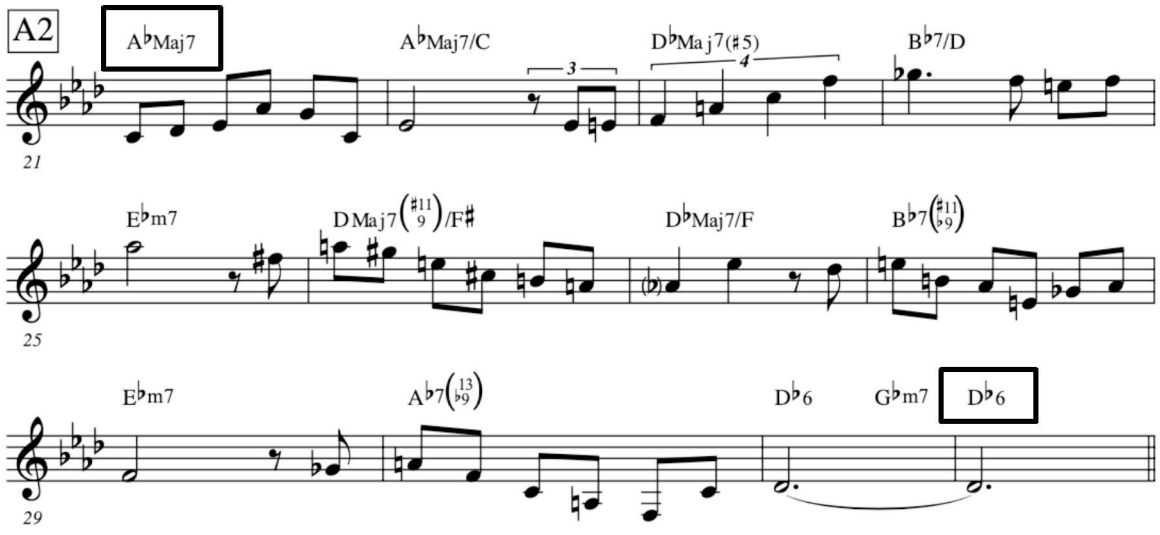
A partitura utilizada para a análise da música “Domingo” foi fornecida pela compositora da música e está escrita em formato *leedsheet* ou melodia cifrada sendo esse um tipo característico de registro da música popular brasileira em geral. Dessa

[23] A única exceção é a música Eunice que contém um trecho de solo de saxofone.

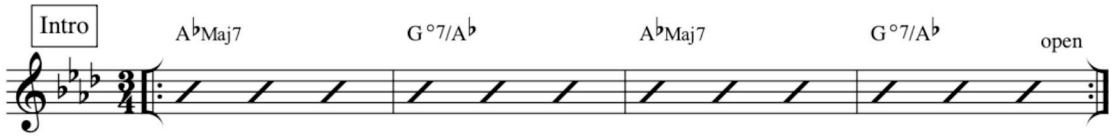
forma, a escrita fornece apenas elementos básicos como a harmonia e a melodia, sendo possível que diferentes intérpretes façam diferentes escolhas e até mesmo um mesmo intérprete execute a mesma música de maneiras completamente diferentes ao tocá-la mais de uma vez. Por isso no registro escrito é possível perceber os pontos elementares da composição, porém na execução realizada pela própria pianista aparecem mais elementos do que consta na partitura.

O título da música, de acordo com a pianista, está relacionado ao seu processo de composição, que aconteceu em um domingo. Gurgel explica que mora em uma região em São Paulo na qual durante a semana há bastante ruído de trânsito e da movimentação da cidade. Porém, aos domingos a rua se torna silenciosa. E foi em um desses domingos silenciosos que surgiu a composição.

A peça está escrita em ritmo ternário, ou seja, escrita a partir da fórmula de compasso ¾, sendo classificada na partitura como *Brazilian Waltz.* Gurgel explica que a escolha da fórmula de compasso para essa música está relacionada à sua percepção de que a valsa possui um caráter mais "sentimental" ou "doce", algo que ela quis trazer para a composição. A escolha da tonalidade de lá bemol maior também está conectada a esse caráter singelo, segundo a compositora. Ela explica que essa é sua tonalidade predileta para músicas lentas, emotivas ou baladas. No entanto, ao analisar a harmonia da música, percebe-se que ela passeia por várias regiões, podendo-se considerar até mesmo uma modulação, embora não haja a mudança na armadura de clave, que permanece a mesma do começo ao fim. Assim, nota-se que a parte A2 se inicia em lá bemol maior, mas finaliza em sensação de repouso no acorde de Db6, precedendo o início da parte B que se inicia com o acorde de Gb7M, que seria o quarto grau de Db, se considerarmos que este acorde se firma como primeiro grau no trecho. Há então uma complexidade harmônica na música que provoca a sensação de flutuação, visto que não há apenas a afirmação de uma única tonalidade.

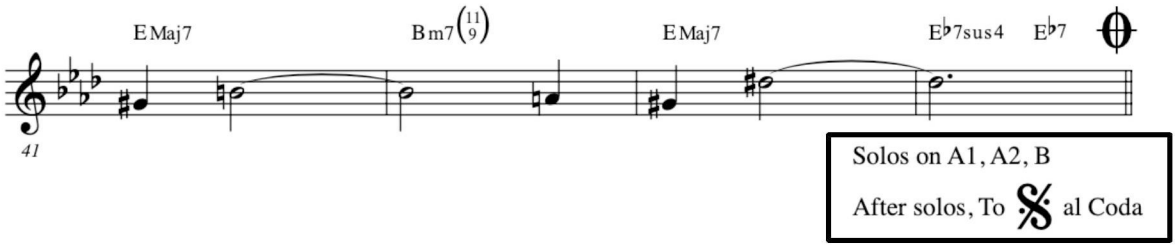
FIGURA 9 – A2 DA MÚSICA “DOMINGO”

FONTE: Gurgel (2011).

A primeira sessão de introdução é composta por quatro compassos que registram apenas os acordes na partitura, deixando em aberto a execução da melodia. Na gravação, pode-se perceber que a pianista executa esses acordes em forma de blocos, explorando suas aberturas e adicionando algumas notas de tensão. De acordo com Gurgel, a ideia era de que essa escolha de execução remetesse à sonoridade de sinos de uma igreja batendo. A autora explica que embora não seja uma pessoa religiosa, quis sugerir esse elemento na introdução da música “Domingo”, como sendo este dia, geralmente um dia de oração e comunhão familiar.

FIGURA 10 – INTRODUÇÃO DA MÚSICA “DOMINGO”

FONTE: Gurgel (2011).

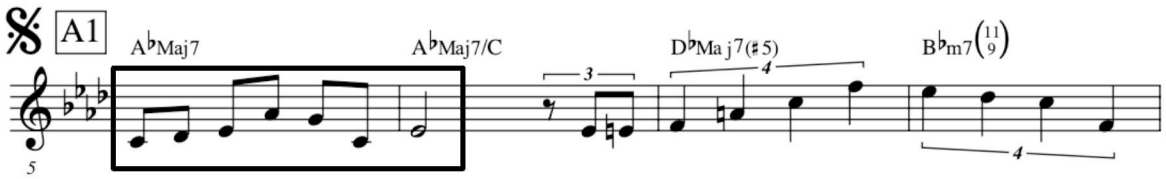
A forma da música é composta de introdução, A1, A2, B e coda, tendo sido a parte A composta em um dia e a parte B no outro. Na partitura também há uma indicação de trecho para solos, embora isso não ocorra na gravação de piano solo executada por Gurgel.

FIGURA 11 – INDICAÇÃO DE SOLOS NA MÚSICA “DOMINGO”



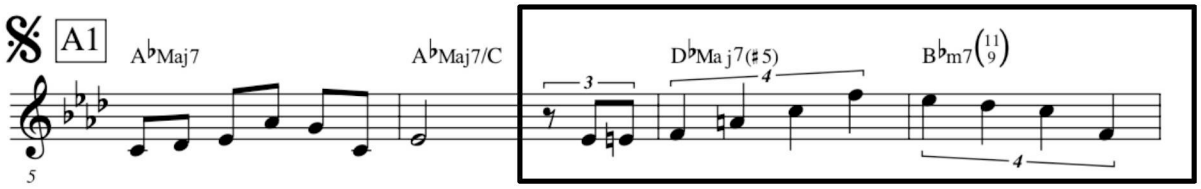
FONTE: Gurgel (2011).

O mote da música foi o motivo que aparece no começo da melodia. De acordo com Gurgel, tudo girou em torno dessa primeira frase:

FIGURA 12 – TRECHO MELÓDICO CONSIDERADO MOTE DA MÚSICA “DOMINGO”

FONTE: Gurgel (2011).

Debora explica que seu processo de composição geralmente ocorre a partir da junção da melodia e da harmonia. Para a pianista, as duas coisas vêm juntas no processo criativo. Então ela explica que o trecho destacado na figura acima serviu de mote para a composição, mas a harmonia foi criada de forma conjunta, às vezes até mesmo “passando à frente da melodia”, em suas palavras. A música surgiu de um processo de experimentação que foi sendo registrado intencionalmente em forma de rascunho apenas, pois para ela, quando se escreve “pra valer”, a música fica imortalizada, e não era essa sua intenção no momento. Além disso, o rascunho continha apenas as alturas da melodia sem nenhuma divisão rítmica, o que sugere que o âmbito melódico, ainda que apoiado pela harmonia, foi o que se assumiu como matriz composicional principal nesse caso.

Outro ponto de destaque na análise dessa composição é a ocorrência da sobreposição quaternária sobre o ritmo ternário, fenômeno também chamado de hemíola na musicologia.

FIGURA 13 – HEMÍOLAS EM “DOMINGO”

FONTE: Gurgel (2011).

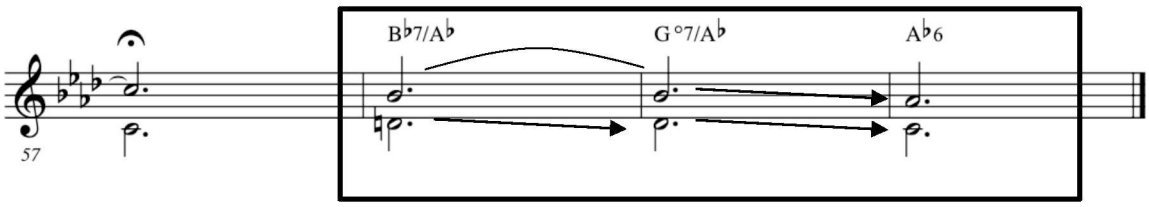
Sobre essa ocorrência, Gurgel afirma:

> Então esse deslocamento rítmico, eu adoro esse recurso, eu uso bastante, mas eu uso assim, improvisando... e é engraçado porque música em tempo par, em 4, em 2, usar tercina é muito natural pra gente que em música brasileira sempre usa, mas todas as minhas músicas em 3 ou em 6/8 ou em ritmo ternário, elas têm isso de você jogar com a melodia de forma par. Essa especificamente de você usar quiáltera de 4 em cima de ritmo de 3, eu adoro isso! Acho que está dentro de mim, não sei. Desde que eu estudei, não sei. ó uma música que é muito forte para mim e curiosamente é em la bemol, talvez o meu gosto por la bemol para balada venha daí, é “Palhaço” né [canta um trecho da melodia da música “Palhaço”] (GURGEL, 2024).

A afirmação “isso está dentro de mim, não sei”, sugere uma característica incorporada, que aparece naturalmente sem necessidade de muita racionalização na prática musical. O fato de ser algo incorporado, se aproxima muito do que chamo de sotaque, neste caso no âmbito rítmico, e que curiosamente está presente em todas as músicas analisadas aqui neste trabalho. Veremos adiante.

Finalmente, a coda da composição é composta por uma sequência harmônica inspirada, de acordo com Gurgel, no compositor alemão Johann Sebastian Bach. A sequência é marcada pelo encadeamento dos acordes mantendo o baixo pedal na nota lá bemol (tônica), enquanto a linha melódica mais grave faz um movimento cromático descendente (ré natural – ré bemol – dó natural), e a linha mais aguda mantém uma suspensão gerando um movimento oblíquo ao manter a nota si bemol por dois compassos até resolver, por fim, na nota lá bemol, tônica do acorde, conforme demonstra a figura abaixo:

FIGURA 14 – FINAL INSPIRADO EM BACH



FONTE: Gurgel (2011).

É curioso notar que, embora o acorde de Ab6 do compasso final esteja assim cifrado na partitura, na gravação não se percebe a execução da sexta, que seria a nota fá natural neste caso. A escolha de manter a cifragem assim mesmo executando o acorde tríade pode se explicar por um hábito de cifragem de acordes tétrades na música popular instrumental brasileira. De acordo com a teoria da música da Berklee College of Music, quando a melodia repousa na tônica do acorde, não se harmoniza com a sétima maior e sim com a sexta. E não cifrar com tríade pode sugerir até mesmo um hábito de distinção. Isso acontece em outros momentos da música também, como no caso do acorde de Ab7M do início do tema, que embora cifrado assim, na gravação soa como Ab tríade.

Uma característica muito impressionante da pianista são as linhas melódicas que ela coloca na mão esquerda, por vezes no baixo, por vezes em vozes intermediárias. São melodias de contracanto que também remetem à lógica composicional que se percebe em Bach, principalmente nos corais, na qual a harmonia se constrói a partir do encadeamento de vozes, dando à composição uma característica harmônica mais horizontalizada. Embora a partitura em formato melodia cifrada não nos permita visualizar essa execução em notas escritas, a gravação da execução disponível em vídeo, permite ouvir essas linhas e acompanhar o movimento da mão esquerda da pianista.

A referência a Johann Sebastian Bach na coda e as linhas de contracanto melódico perceptíveis na gravação, nos levam a considerar algo sugestivo desse sotaque o qual se conecta com a vivência da pianista que estudou esse repertório e, dessa forma, aplica-o em sua forma de tocar e compor de forma natural.

5.2 LÉA FREIRE

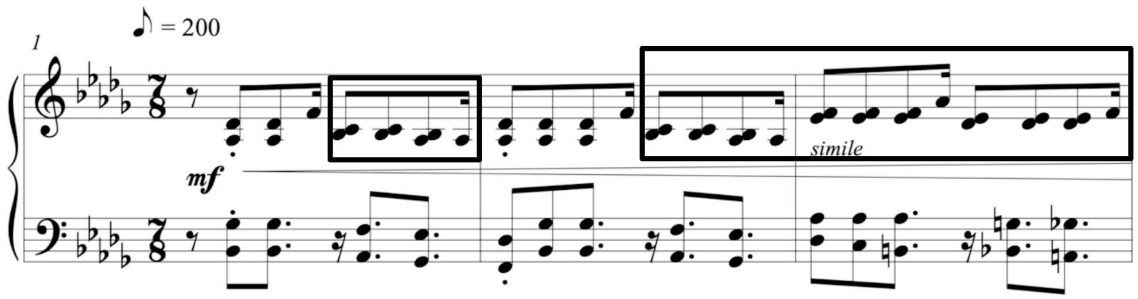
5.2.1 Brincando com Théo

FIGURA 15 – QR CODE DA GRAVAÇÃO “BRINCANDO COM THEO” DE LÉA FREIRE

FONTE: A autora (2025).

A peça “Brincando com Theo” se inicia na tonalidade de ré bemol maior, assim como a composição “Cabeça de Melão” que será analisada adiante, porém ocorre uma modulação na parte B, onde passa a estar registrada na armadura de clave de tonalidade lá bemol maior. A partitura está escrita de maneira convencional, tendo as linhas escritas tanto na clave de sol quanto na clave de fá, diferenciando-se do modelo melodia cifrada, e é executada tal qual está escrita, com exceção do trecho improvisado que acontece na gravação, sugerindo, dessa forma, menor liberdade interpretativa do que o modelo melodia cifrada.

Na rítmica da melodia predomina a figura das colcheias, mantendo então bastante dinamismo nesse sentido. Também há reiterada ocorrência de intervalos de segunda na linha melódica, o que corrobora a ideia de piano percussivo reforçado por um intervalo dissonante.

FIGURA 16 – INTERVALOS DE SEGUNDA EM “BRINCANDO COM THEO”

FONTE: Freire (2020)

De acordo com a pianista, a música foi composta a partir de experimentação batucada no piano: “as vezes eu sento e batuco, qualquer negócio, clusters, sabe?” (FREIRE, 2024). A partir dessa experimentação surgiu o compasso 7/8 anotado no início da parte A. Em entrevista, a compositora explica que a sua forma de pensar essa fórmula de compasso é encaixando-a numa lógica binária (7 + 7) conforme explica em sua fala. O trecho está disponibilizado em áudio através do seguinte QR Code para assegurar a compreensão da musicalidade contida na fala da pianista:

FIGURA 17 – QR CODE COM TRECHO DA ENTREVISTA

FONTE: A autora (2025).

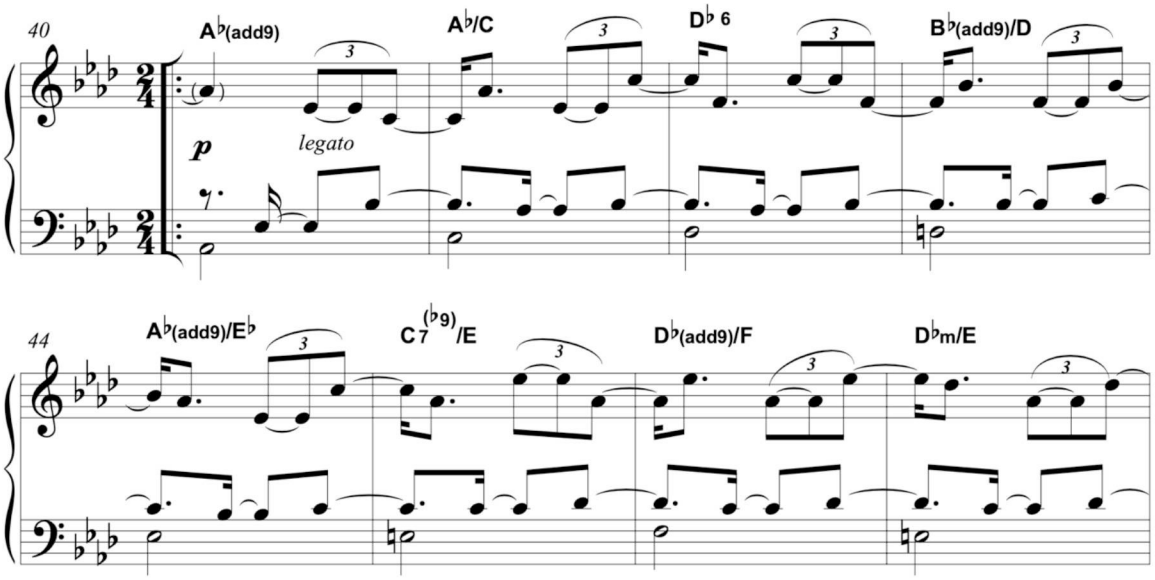
Embora a pianista não deixe isso claro em sua fala, é possível associar essa lógica à ideia de *La clave*, conceito que será discutido no capítulo seguinte. A forma de Lea Freire de pensar o compasso 7/4 encaixando-o numa lógica binária corrobora a afirmação de Pitre-Vásquez (2020) sobre *La clave* enquanto conceito binário de pergunta e resposta. Voltaremos a isso adiante.

A experimentação rítmica se expressa na parte A da música, na qual nota-se uma sonoridade bastante percussiva reforçada pelos intervalos de segunda que compõem a melodia principal na mão direita. Essa primeira parte da forma está escrita na fórmula de compasso 7/8, um compasso irregular que enfatiza mais uma vez a sonoridade percussiva e a valorização do âmbito rítmico na composição. Veremos que na parte B, haverá uma contradição neste sentido, quando a fórmula de compasso muda para 2/4 e a melodia assume outro caráter sonoro, mais melódico do que percussivo. Neste trecho, que possui um caráter mais doce e singelo, ocorre a modulação da tonalidade, a qual passa de ré bemol maior para lá bemol maior, curiosamente a tonalidade preferida por Debora Gurgel para músicas que ela considera sentimentais.

Há uma diversidade de fórmulas de compasso na música, que começa em 7/8, passa para 6/8 num trecho de poucos compassos, depois muda para 4/4 e finalmente 2/4, destacando a complexidade métrica presente na peça.

Nesta mesma parte B, ocorre o deslocamento rítmico da melodia provocado pela incidência da figura de tercina na clave de sol, sobrepondo a figura de colcheias na clave de fá, resultando no efeito da sobreposição rítmica de 3 tempos contra 2. Percebe-se portanto, na execução, uma sobreposição de ritmos binários e ternários. Na pauta da clave de sol está escrito um ostinato rítmico composto por uma tercina e algumas ligaduras, enquanto na clave de fá, onde geralmente toca a mão esquerda do pianista, ocorre um ostinato rítmico que lembra a clave do baião, porém não soa dessa forma pelo caráter expressivo dado ao trecho, reforçado pela dinâmica anotada “p” e pelo termo “legato”.

Harmonicamente, nessa parte do refrão, ocorre um encadeamento de acordes invertidos, deixando os baixos caminhando por graus conjuntos. Assim, se resulta em uma sonoridade um tanto neutralizada, mantendo em alguns acordes desse trecho apenas a nona e a sétima como notas de tensão, e em outros somente a notação das tríades.

FIGURA 18 – TRECHO DA PARTE B DE “BRINCANDO COM THEO”

FONTE: Freire (2020)

A forma da música segue o modelo A1 – A2 – B, com improviso sobre a parte B e retorno ao início até a indicação da coda. Nota-se que na partitura não há a indicação de abertura para improvisação, no entanto, na gravação é possível identificar o trecho improvisado que difere do que está escrito. Dessa forma, pode-se pensar as escolhas de notação dessa peça como uma mediação entre escrita e oralidade, ou seja, a partitura contém a maioria das informações para a execução, porém não se limita a ela, possibilitando ao intérprete que faça escolhas próprias, improvise ou até mesmo altere o arranjo, característica comum e desejada na prática da música popular. Dessa forma, a partitura contém indicações de dinâmica e expressão, seguindo assim a lógica da execução a partir da escrita, com exceção da parte que abre para improvisação, que ocorre na gravação embora não haja indicação na partitura.

5.3 PAULO BRAGA

5.3.1 Cabeça de Melão

FIGURA 19 – QR CODE DA GRAVAÇÃO “CABEÇA DE MELÃO” DE PAULO BRAGA

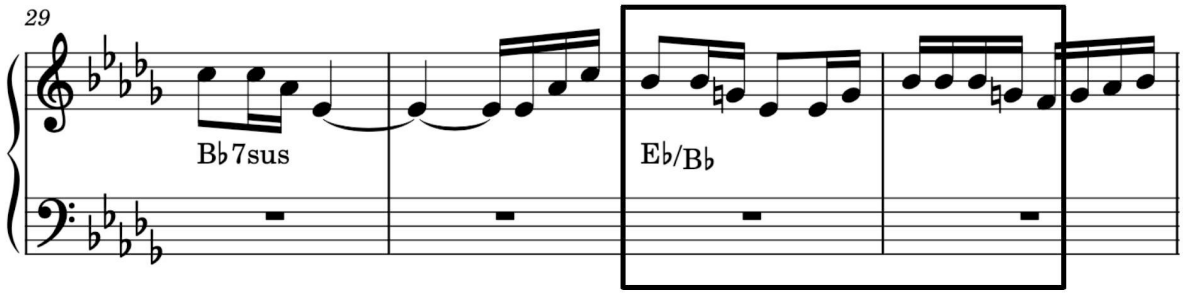
FONTE: A autora (2025)

A partitura de “Cabeça de Melão” fornecida para a autora foi escrita à mão. Para facilitar a análise, o documento foi reescrito através de um software de edição de partituras e exportado no formato PDF. Depois disso foi incluído no software Atlas.ti para codificação e análise. A partitura utilizada para a análise, assim como a música “Domingo” de Debora Gurgel, está escrita em formato *leedsheet* ou melodia cifrada.

A tonalidade da música está em ré bemol maior, tonalidade que, de acordo com Paulo Braga (2024), é muito orgânica para o piano e a anatomia da mão humana, mantendo o polegar da mão já posicionado nas notas brancas da escala, embora seja de difícil leitura pela quantidade de alterações que possui.

A composição “Cabeça de Melão”, segundo o autor, foi composta em homenagem às suas filhas, portanto possui um caráter singelo e lúdico. Por esse motivo, o autor explica a escolha do título “Cabeça de Melão”, que remete ao universo infantil brincante. Também relacionado a esse fato, há uma citação muito clara da melodia de Marcha Soldado na parte B da música, conforme demonstra o trecho transcrito abaixo:

FIGURA 20 – CITAÇÃO DE MARCHA SOLDADO EM “CABEÇA DE MELÃO”



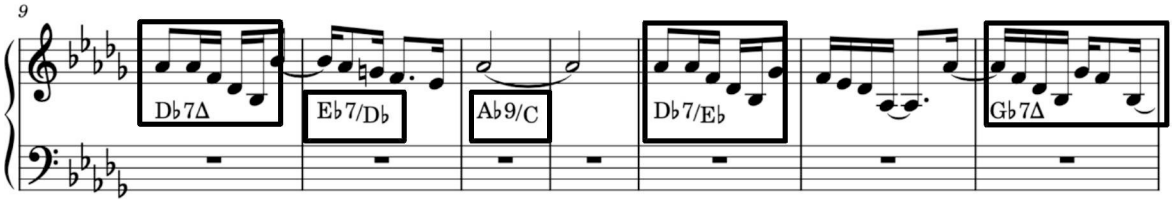
FONTE: Braga (2010).

O pianista ainda comenta que na última versão gravada em trio desta música, ele insere uma citação improvisada da canção “Bola de meia, bola de gude” de Milton Nascimento, para remeter ao universo infantil, demonstrando que esse é um caráter bastante desejado pelo pianista para a interpretação e expressão da música.

O compositor também reconhece que a música foi bastante influenciada pelo pianista Egberto Gismonti, já que na época em que foi composta, Braga afirma ter escutado muito o músico.

Em relação à harmonia, nota-se uma sonoridade triádica, tendo uma predominância de tríades sobrepostas na montagem dos acordes, algo que o pianista demonstra fazer parte de sua forma de tocar piano, como afirma em entrevista: “uma sonoridade que eu gosto bastante também é de mexer com tríades, então essas tríades sobrepostas eu acho que são muito interessantes como elemento, como ferramenta de sonoridade” (BRAGA, 2024). Esse aspecto aparece tanto no âmbito harmônico, que apresenta grande parte dos acordes invertidos, quanto no âmbito melódico, através da recorrência de arpejos na melodia.

FIGURA 21 – ACORDES INVERTIDOS E ARPEJOS NA MELODIA



FONTE: A autora (2024).

A sonoridade triádica predomina em toda a parte A, tendo como nota de tensão apenas as sétimas de alguns acordes, que embora apareçam na cifragem, nem sempre são executados na gravação. Sabe-se que é comum na cifragem de música popular brasileira, não indicar as notas de tensão como nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, deixando em aberto a possibilidade da execução. A transcrição da música foi fiel à partitura fornecida que foi escrita à mão e ela de fato não indica essas tensões, com exceção do acorde de Ab9/C do compasso 11. Porém, na gravação pode-se perceber que o pianista realmente não coloca essas notas de

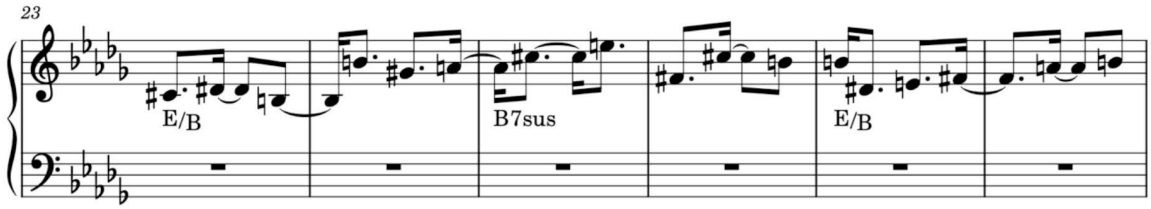
tensão, a não ser as sétimas dos acordes dominantes confirmando, portanto, essa intenção triádica na harmonia comentada por Braga. Porém, assim como ocorre na cifragem da música "Domingo" de Débora Gurgel, aqui também aparece o acorde da tônica, que neste caso é o ré bemol maior, cifrado com a sétima maior, indicado na partitura com o símbolo do triângulo, mas na gravação não se percebe a execução desta nota, que seria um dó natural. O que se escuta é a sonoridade da tríade apenas. Percebe-se novamente o hábito de cifragem de acordes tétrades embora nem sempre se execute dessa maneira.

Na parte A, os acordes são encadeados a partir de movimentos mínimos no baixo, privilegiando-se assim as inversões dos acordes. A audição da gravação da música executada por piano solo, inclusive demonstra que o acorde cifrado na partitura como Db7/Eb do compasso 14 é executado na verdade como um Db7/Cb, colocando o baixo na sétima, e o acorde de Gb7M do compasso 15 é executado com o baixo na terça, podendo ser cifrado como Gb7M/Bb. Assim, o pianista faz o baixo caminhar diatônicamente através da progressão: Db7M – Eb7/Db – Ab9/C – Db7/Cb – Gb/Bb – Ab7sus.

Na parte B, há uma recorrência de acordes do tipo dominante sus, ou seja, acordes maiores, com sétima menor, nona maior, décima primeira maior e décima terceira maior, que dão a sensação de instabilidade dentro do contexto da harmonia funcional, já que o acorde é dominante e, por esse motivo, possui uma força de atração muito forte em relação à resolução promovida pelo acorde de tônica, e ainda possui o intervalo de quarta em sua montagem, que provoca a sensação de suspensão.

No acompanhamento percebe-se a célula do baião como elemento estrutural da performance, sendo, portanto, *La Clave* sobre a qual se constrói toda a execução musical, estando presente principalmente na execução dos baixos da música, tocados sobretudo pela mão esquerda do pianista, e completada por parte do acorde vigente do compasso, podendo este acorde aparecer distribuído entre os dedos 1, 2 e 3 de ambas as mãos, deixando os dedos 4 e 5 livres para a execução do baixo (na esquerda) e da melodia (na direita). Essa é uma solução muito utilizada para se tocar piano solo sem deixar de executar nenhuma função na música. Isso porque, na música popular brasileira, de forma geral, a lógica de execução instrumental parte da transposição de variados instrumentos, ou da banda, para o instrumento solista, como já foi mencionado anteriormente e será melhor discutido no capítulo 5.

Ainda no âmbito rítmico, Paulo Braga destaca a presença das hemíolas, como algo que recorrentemente aparece em seu sotaque musical, seja através das composições ou nas interpretações em geral: “[...] no B da música tem essa coisa da hemíola que eu gosto bastante também, acentuando a cada 3 numa coisa de 4” (BRAGA, 2024). O músico afirma que esse aspecto aparece não só nas suas composições de forma geral, mas também na atividade de interpretação, sendo portanto, um destaque assumido de seu pianismo.

FIGURA 22 – HEMÍOLAS EM “CABEÇA DE MELÃO”

FONTE: Braga (2010).

5.4 CHRISTIANNE NEVES

5.4.1 Eunice

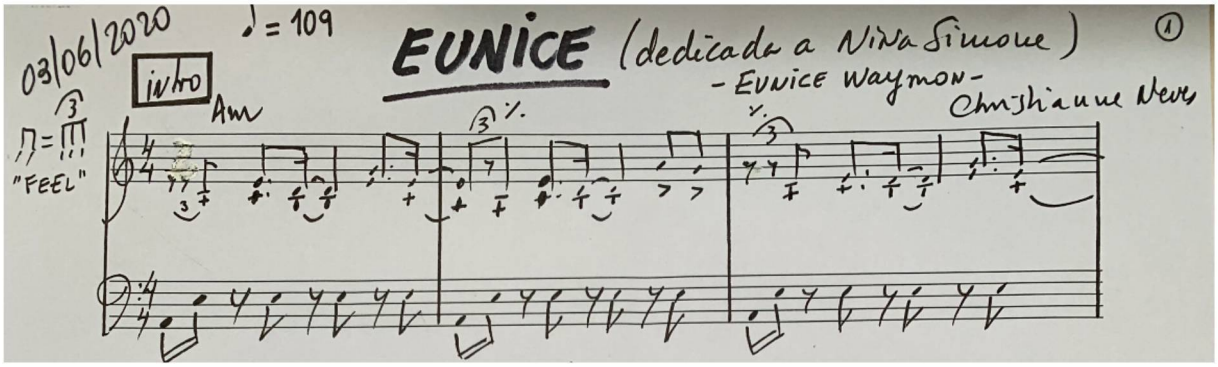
FIGURA 23 – QR CODE DA GRAVAÇÃO “EUNICE” DE CHRISTIANNE NEVES

FONTE: A autora (2025).

A composição “Eunice” faz parte do disco Noite e Dias de Christianne Neves, produzido em período de pandemia de Covid-19 e lançado em 2022. A música foi composta em homenagem a Eunice Kathleen Waymon, cantora e pianista norte-

americana de renome no meio do jazz e do blues conhecida pelo nome artístico Nina Simone. Traz, portanto, diversas referências à pessoa e à obra da musicista.

FIGURA 24 – HOMENAGEM A NINA SIMONE NA MÚSICA "EUNICE"



FONTE: Neves (2020).

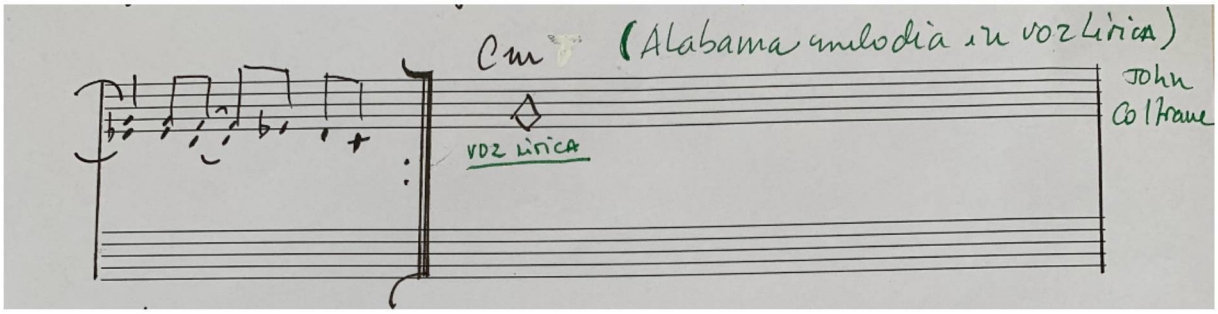
A partitura fornecida por Christianne Neves está escrita a mão em formato semelhante ao que se encontra em algumas peças contidas nos *Realbooks*[24]. A maioria das peças contidas nesses livros estão escritas em formato melodia cifrada, porém em alguns casos encontra-se a clave de fá também escrita, geralmente para indicar um ostinato para a mão esquerda ou a levada característica do tema. No entanto, esse tipo de escrita funciona como um rascunho do que se espera do resultado sonoro, podendo o intérprete incrementar a execução a partir de sua criatividade. É o que ocorre na música "Eunice", a qual a partitura contém vários elementos indicados, mas a execução de Christianne Neves na gravação apresenta diversos outros elementos não contidos no registro em papel.

Nota-se também a indicação de interpretação das colcheias como tercinas, algo característico da execução de música jazzística conhecida como *swing feel* ou *jazz feeling*, na qual se altera a duração e a intensidade das colcheias, provocando um resultado galopado que poderia ser escrito como se fossem sequencias de uma colcheia pontuada e uma semicolcheia. Além da homenagem a Nina Simone, da forma de registro escrito em partitura característica dos *Realbooks* e da anotação da interpretação *swing feel*, há uma parte dedicada a um solo de saxofone que cita o jazzista norte-americano John Coltrane e a música Alabama, e uma citação literal da

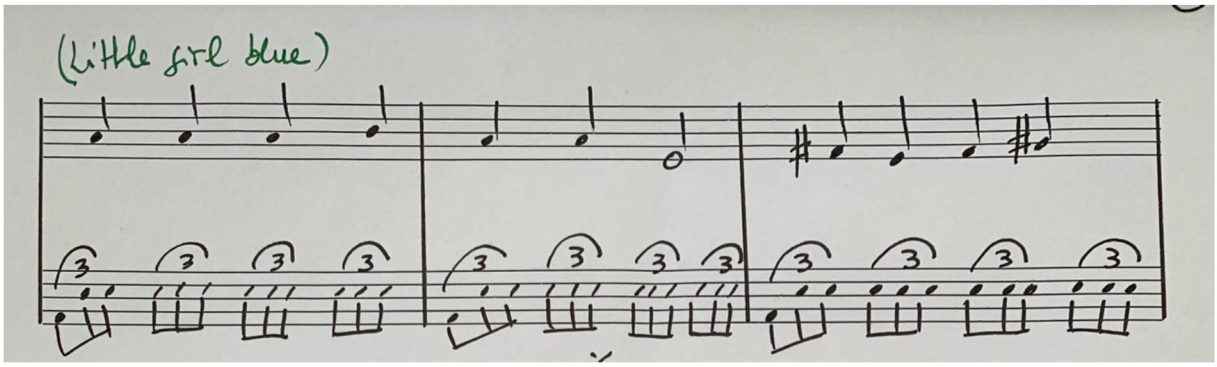
[24] Livros de partituras com temas clássicos de Jazz e Blues.

melodia da música Little Girl Blue, canção infantil tradicional norte-americana, também fazendo referência a Nina Simone que apresenta uma gravação da música:

FIGURA 25 – CITAÇÃO A JOHN COLTRANE EM “EUNICE”

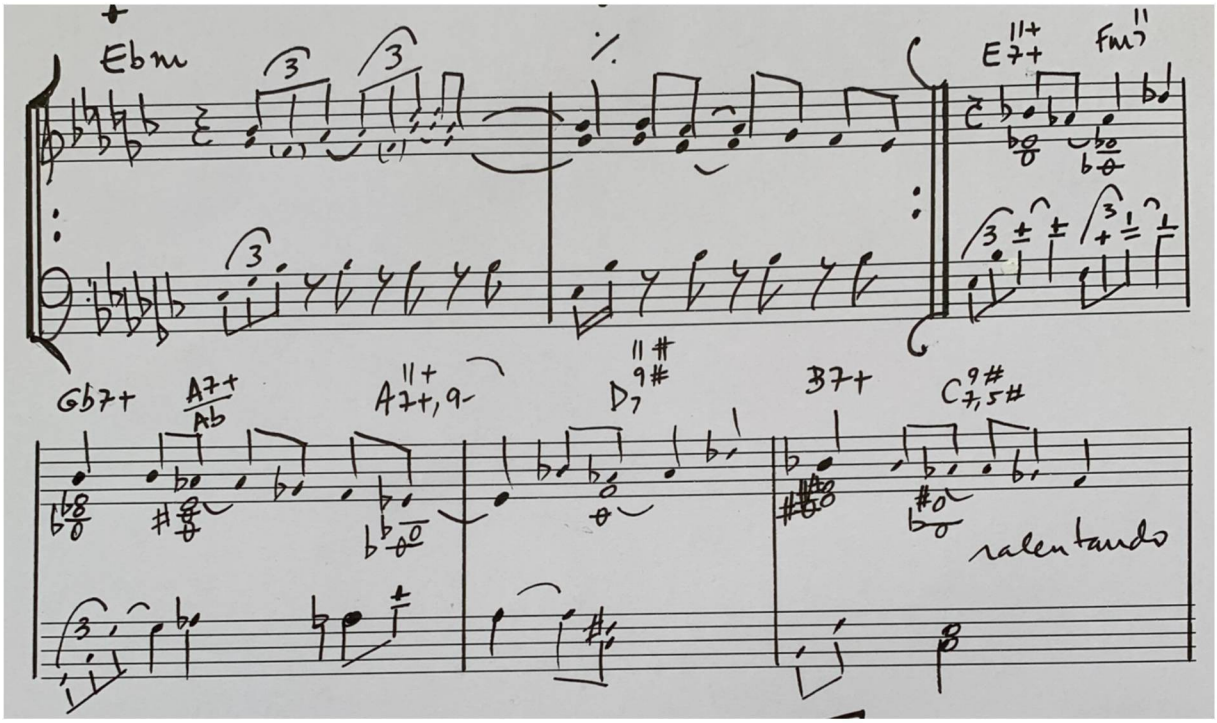


FONTE: Neves (2020).

FIGURA 26 – CITAÇÃO DE “LITTLE GIRL BLUE" EM “EUNICE”

FONTE: Neves (2020).

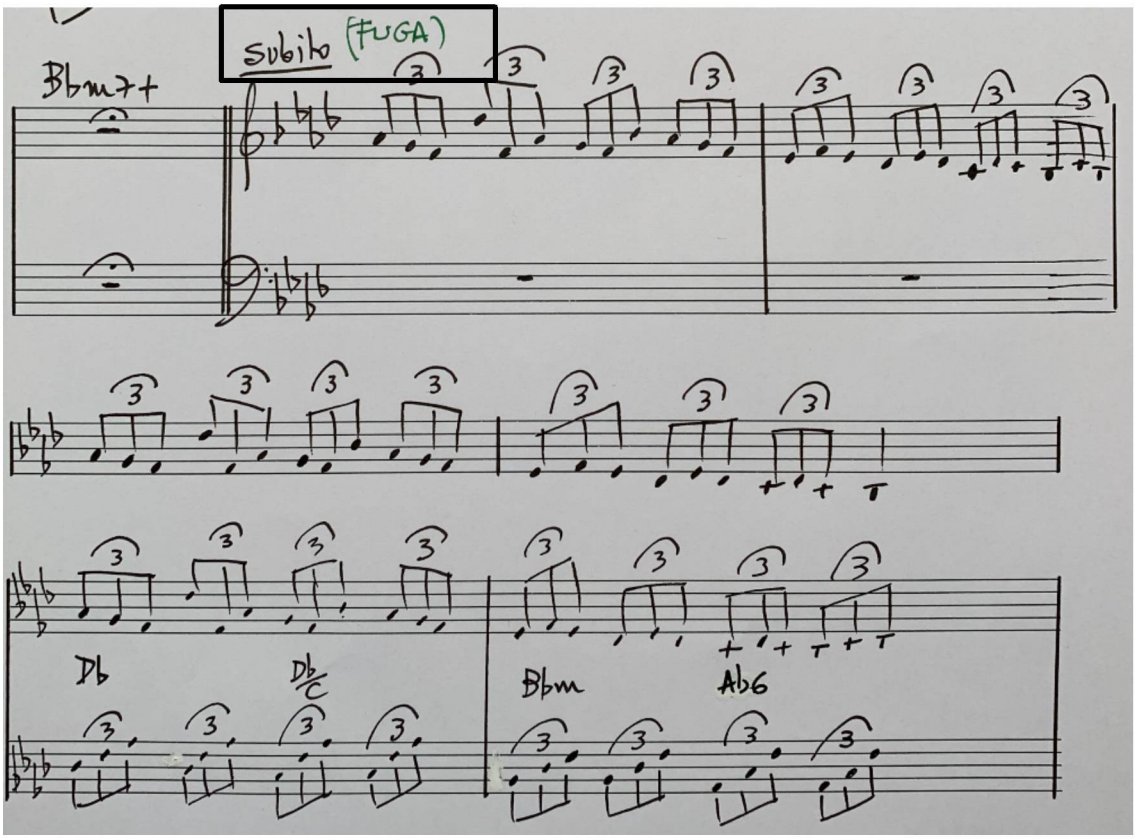
Assim, nota-se de imediato muitas referências que remetem aos Estados Unidos e ao jazz norte-americano destacando, portanto, um tipo de sotaque do jazz para a composição.

Harmonicamente, percebe-se de forma geral uma sonoridade modal a partir do encadeamento de acordes menores sob os quais se executa um motivo rítmico-melódico tema que se transpõe conforme os acordes mudam. Há um trecho em que esse padrão muda momentaneamente, que contém uma sequência de acordes que carregam muitas tensões, todas indicadas na cifra, bem como nas notas escritas na pauta, o que sugere que a pianista optou por indicar as aberturas pensadas especificamente para cada acorde, conforme demonstra a imagem abaixo:

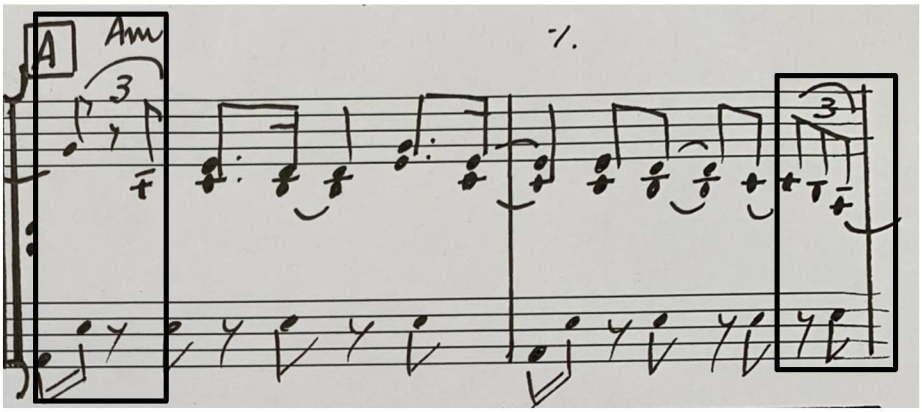
FIGURA 27 – ACORDES COM TENSÕES INDICADAS EM “EUNICE”

FONTE: Neves (2020).

Em relação à forma, a música apresenta seções com sonoridades bastante contrastantes. As indicações presentes na partitura contêm apenas introdução e parte A, o que se apresenta de forma ambígua uma vez que não há indicação de parte B, embora haja mudanças bruscas no caráter sonoro. Assim, não é possível afirmar se houve uma intencionalidade de manter a forma dessa maneira ou se houve uma falha no registro escrito da forma, não havendo indicação das demais partes. A parte A, assim definida na partitura, é composta pelo motivo rítmico-melódico mencionado no parágrafo acima. Em seguida, ocorre uma mudança súbita, indicada dessa forma na partitura, com alteração da armadura de clave e acompanhada do termo “fuga”, que faz referência ao estilo de composição contrapontístico, presente em compositores como Johann Sebastian Bach, destacando assim mais um sotaque relacionado à música erudita ocidental e, possivelmente, à formação pedagógica dos programas de ensino de piano, com os quais todos os pianistas tiveram contato em alguma medida, como é o caso da pianista que afirma ter estudado piano dos 7 aos 14 anos através de métodos tradicionais como o Hanon, Czerny e Burgmüller. Neste trecho, a música apresenta um caráter mais horizontal, mantendo uma melodia na clave de sol e outra

na clave de fá, ambas em ritmo de tercinas. Porém, a melodia da clave de fá soa como acompanhamento uma vez que apresenta os acordes indicados pela cifra arpejados.

FIGURA 28 – FUGA EM “EUNICE”

FONTE: Neves (2020).

No âmbito rítmico, percebe-se novamente o jogo da sobreposição 3 contra 2, reforçado pela indicação de *swing feel* e pela presença reiterada das tercinas no compasso 4/4. O motivo principal da composição também resulta um efeito de sobreposição rítmica, tendo no primeiro tempo do primeiro compasso a tercina na mão direita e duas semicolcheias seguidas de uma pausa de colcheia na esquerda, e no último tempo do segundo compasso, novamente a tercina na mão direita e uma pausa de colcheia seguida de colcheia na esquerda.

FIGURA 29 – INÍCIO DO TEMA DE “EUNICE”

FONTE: Neves (2020).

6 DESVENDANDO ALGUNS SOTAQUES DO PIANO POPULAR PAULISTA

Realizadas as análises, neste ponto, partiremos para a discussão de elementos identificados nas práticas musicais do piano popular paulista que nos apontarão para algumas configurações dos sotaques musicais. Como forma de embasar empiricamente as reflexões aqui levantadas, buscou-se costurá-las com as narrativas dos músicos entrevistados. Cabe alertar ao leitor de que alguns pontos de reflexão serão levantados, ainda que de forma incipiente como provocação, o que deixará lacunas para que novas reflexões sejam realizadas a partir disso. O capítulo está dividido em eixos que englobam aspectos musicais e extramusicais, onde serão discutidos os elementos identificados. O leitor notará que esses sotaques são marcados por tensões que acabam por definir constantemente um movimento dialético. Discutiremos esse último aspecto nas considerações transitórias da tese.

6.1 CLASSE SOCIAL COMO COMPONENTE DO SOTAQUE MUSICAL

A partir de uma análise marxista do contexto do piano popular paulista, percebe-se que a classe social se constitui como uma categoria fundamental para o estabelecimento dos sotaques. O piano, historicamente é um instrumento característico das elites. Mário de Andrade, ao escrever sobre a "evolução social da música brasileira", já afirmara que "a expansão extraordinária que teve o piano dentro da burguesia do Império foi perfeitamente lógica e mesmo necessária" (ANDRADE, 2012). E vai além, afirmando que a "floração pianística de São Paulo era uma excrescência social, embora lógica em nossa civilização e no esplendor do café, se prova não apenas pela sua rápida decadência, como pela pouca função, pela quase nula função nacional e mesmo regional dessa pianolatria paulista" (ANDRADE, 2012), demonstrando que o instrumento carregava desde aquela época um elemento simbólico de distinção entre as classes sociais. Rosa (2014) explica o percurso do piano no Brasil desde como esse instrumento se tornou um símbolo de *status* social e riqueza ocupando os lares das famílias mais abastadas, sendo ainda um símbolo das relações comerciais com a Inglaterra, de onde eram importados. Ter um piano em casa, desde essa época, e até hoje, embora se reconheça sua democratização a partir de 1850 (TINHORÃO, 1998, p. 130), é um marcador social que define bem uma classe, provocando dessa forma o que Rosa chama de "fetichização da mercadoria".

6.1.1 Sotaque como elemento de distinção

Para além da compreensão no senso comum do conceito de classe social, é necessário abordá-lo considerando sua complexidade. Bourdieu extrapola a noção puramente econômica do conceito, ao considerar que a classe social é definida "pela estrutura das relações entre todas as propriedades pertinentes que confere seu valor próprio a cada uma delas e aos efeitos que ela exerce sobre as práticas" (2007a, p. 101). Essa estrutura inclui variáveis extraeconômicas imprescindíveis à análise, tais como gênero, raça, idade, relações sociais como o casamento etc. Por isso há a necessidade de considerar uma rede de relações para a compreensão da classe social.

> Ao proceder à análise isolada de cada variável, como ocorre frequentemente, corre-se o risco de atribuir a uma das variáveis - por exemplo, sexo ou idade que, à sua maneira, podem exprimir a situação global ou o devir de uma classe - o que é o efeito do conjunto das variáveis (*Ibidem*, p. 100).

Bourdieu (2007b) trata dialeticamente das condições de classes e das posições de classe, contrapondo-as, pois entende, assim como Weber, que as posses distinguem as classes e determinam uma posição de *status*. Para Weber, classe se difere de grupo de *status*, pois a materialidade do dinheiro unicamente não indica status. Classe então seria um grupo de indivíduos que compartilham experiências parecidas por suas condições parecidas, enquanto *status* é posição de prestígio (*Ibidem*, p. 14). Para além das posses materiais, existem comportamentos sociais, modos de se pensar e atitudes, que distinguem as classes e que fazem parte do que o autor chama de *Habitus*.

Bourdieu enfatiza o uso de um bem para além de sua posse, reconfigurando-se como um poder simbólico. É a forma como se usa esse bem que origina o que ele chama de “distinção”. Os dispositivos que “melhor realizam a função de sociação e dissociação" (2007, p.18) e que são capazes de provocar a distinção, são a linguagem e a cultura. Por isso, a música, como fenômeno de cultura, é capaz de assumir esse papel simbólico de forma eficaz.

Na linguagem, um mesmo idioma pronunciado de diferentes maneiras e de acordo com o indivíduo que o pronuncia, pode ser indicativo de classe social. Bourdieu

traz uma inovação para este trabalho, através dessa perspectiva do sotaque como elemento de distinção. "A língua não é somente um instrumento de comunicação ou mesmo de conhecimento, mas um instrumento de poder" (BORDIEU, 1983, p. 160). Ainda do ponto de vista da linguagem, existe o mito da língua padrão, que considera um único tipo de sotaque como padrão em detrimento de outros "não padrão".

> Cabe salientar que a escolha pela forma a ser considerada padrão é justamente aquela que representa a forma de falar dos membros do grupo majoritário. Neste sentido, os indivíduos que representam minorias sociais são considerados como tendo um sotaque fora do padrão (SOUZA et al., 2017, p. 246).

Isso significa que o padrão de pronúncia é sempre aquele pertencente à classe dominante, estabelecido de forma impositiva e artificial, enquanto os demais são relegados à marginalidade e ao preconceito linguístico, denotando a pertença do indivíduo que o pronuncia a determinado grupo social. A pronúncia padrão depende necessariamente do capital linguístico herdado pelo indivíduo e que tem relação direta com sua condição material de existência.

Souza et al. (2017) argumentam que o sotaque apresenta um papel em relações intergrupais destacando sua atuação em três níveis: na escola, no emprego e na mídia. Para cada um desses níveis explica-se o modo de funcionamento do sotaque como elemento de distinção social[25]. Na escola, através da imposição da linguagem considerada culta e padrão, provocando muitas vezes o que eles denominam "bullying linguístico" (SOUZA, 2012 apud SOUZA et al., 2017, p. 250). No emprego, eles citam pesquisas conduzidas nos Estados Unidos em relação ao tema, que trazem dados que apontam que pessoas falantes do sotaque considerado não padrão são menos contratáveis e recebem menor renda do que falantes do sotaque padrão (*Ibidem*, p. 250-251). Em relação à mídia, os autores argumentam que ela funciona como mecanismo de afirmação e perpetuação do sotaque eleito como padrão. Assim, em novelas no Brasil, de forma geral, personagens com papeis subalternizados apresentam sotaques estereotipados da região nordeste, por exemplo. Nos Estados Unidos, desenhos animados atribuem o sotaque padrão a personagens com papeis de heróis enquanto os vilões falam com sotaques

---

[25] Embora os autores não referenciem Bourdieu, optamos pelo uso do termo "distinção" para estabelecer aqui esse diálogo.

estereotipados e negativos (*Ibidem*, p. 251). Percebe-se, portanto, que o sotaque atua como mecanismo de distinção intergrupal. E essa distinção está intimamente relacionada às diferenças de classe. Em Bourdieu, trata-se do conceito de capital linguístico, em que os agentes possuem maior ou menor capital linguístico que os coloca em vantagem ou desvantagem na economia das trocas linguísticas.

Este fenômeno ocorre na música também. Há uma presença marcante do jazz na capital paulista, estilo considerado urbano, moderno, experimental e inovador, fruto da ideologia urbana que surge principalmente a partir da década de 1940, quando "o predomínio do modelo americano [...] levou, no plano dos costumes e do lazer urbano, a um processo de americanização destinado a atribuir a tudo o que parecesse 'regional' ou 'nacional' o caráter de coisa ultrapassada" (ROSA, 2014, p. 307). Em contraposição ao que é considerado moderno, a música tradicional e caipira por exemplo, é tida no imaginário como atrasada, retrógrada, simples e primitiva. Há uma variedade de elementos que se tornam signos de distinção os quais determinam um tipo de poder simbólico.

> poderíamos dizer, ao preço de uma simplificação excessiva, que as classes se diferenciam segundo sua relação com a produção e com a aquisição de bens, e os grupos de status, ao contrário, segundo os princípios de seu consumo de bens, consumo que se cristaliza em tipos específicos de estilo de vida (WEBER apud BOURDIEU, 2007, p. 15-16).

O jazz, para a música instrumental brasileira em São Paulo, atua como símbolo de *status*. É uma maneira de utilizar a posse dessa música transformando-a em bem simbólico e criando-se, assim, uma distinção. Essa distinção, portanto, provocada por uma dominação simbólica, acaba por forçar, muitas vezes, o apagamento de menções musicais que sejam relacionadas ao tradicional, retrógrado, antigo, de raiz. Ainda que haja um interesse assumido por parte dos músicos pelas "raízes" do Brasil, a força do jazz geralmente se sobrepõe a ela, mesmo que inconscientemente. Pois, de forma geral, há um interesse maior no que é considerado moderno e experimental, adjetivos geralmente atribuídos ao jazz. A fala de Amilton Godoy, ao classificar a música brasileira feita pelo Zimbo Trio, é sintomática nesse sentido:

> 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 (GODOY, 2020).

Por conta da exportação da cultura norte-americana, na música a pedagogia do jazz se espalhou pelo mundo, chegando ao Brasil e sendo absorvida e retrabalhada pelos músicos aqui atuantes. Necessariamente, o jazz impactou a forma de tocar dos instrumentistas, tendo a improvisação como um dos pilares principais de sua caracterização. Por isso, essa prática é tão associadas ao jazz no imaginário coletivo, embora não seja exclusiva desse contexto.

Um fato atrelado ao aspecto da distinção na capital é que os locais em que ocorrem shows e apresentações de música instrumental são frequentemente chamados de "casas de jazz", o que demonstra a presença maciça dessa música e até mesmo uma certa confusão entre o que é reconhecido como jazz e como música brasileira, sendo ambos os termos compreendidos como similares no senso comum em muitos casos. Por isso, é comum que quando apresentações e shows são divulgados tendo como objeto o jazz, é de se esperar que dentre as músicas que compõem o repertório, apareçam algumas brasileiras e vice-versa. Por isso, a linha que define o que é jazz e o que é música brasileira no senso comum é tênue. E essa confusão se reforça pela adoção do termo "jazz brasileiro" para se referir à MPIB.

Além do jazz, nota-se uma experiência predominante nos indivíduos que estudam música, com o repertório da música erudita, na maioria das vezes vivenciada como escola desde os primeiros contatos com o instrumento. O padrão de aprendizagem do piano nestes modelos tradicionais segue um programa composto por diversas peças que compõem este repertório, inculcando a lógica desta música como um padrão epistemológico. No pensamento dominante que impera na música de cunho pianístico, o que é considerado como boa técnica no instrumento, necessariamente só pode ser conquistado a partir desta escola tradicional. Por este motivo, é muito raro encontrar pianistas que sejam reconhecidos como excelentes, que não tenham sido formados, pelo menos em alguma medida, por estes métodos de ensino. Nisto reside o sotaque como um elemento de distinção também. O depoimento de Paulo Braga confirma:

> [Estou] sempre fazendo música clássica porque eu gosto, porque eu gosto da sonoridade, e há uma coisa que me traz um horizonte sonoro assim né, de cuidado tal que normalmente você não é muito exigido na música popular né, então isso sempre me atrai (BRAGA, 2024).

Os primeiros contatos com o instrumento, na maioria das vezes, são feitos através do ensino tradicional de piano, focado na interpretação do repertório de música erudita europeia. Apenas na década de 1970 é criada uma das primeiras escolas de música popular, o CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical) pelos músicos integrantes do Zimbo Trio, Amilton Godoy, Rubens Barsotti e Luiz Chaves. A escola impactou toda a forma de ensino e aprendizagem da música popular para as gerações seguintes, o que se percebe ao constatar que Debora Gurgel, Lea Freire, Christianne Neves e Eliane Elias estudaram e atuaram como professoras na escola.

> Era uma turma naquela época, no CLAM, muito rica porque era um único centro de música popular, não existia faculdade de música popular, não existia nada. Fui tocando, fui tocando, fui tocando, quando eu cheguei na época de fazer uma universidade, em São Paulo não existia música popular, existia só se eu quisesse ir morar em Boston na Berklee. No Brasil não existia nenhum curso superior, só existia de música erudita (GURGEL, 2022).

É interessante observar que há um elemento de classe implícito nessa experiência citada, sendo que alguns músicos de renome realmente foram estudar em Boston na Berklee College of Music, como é o caso de Nelson Ayres, pianista da geração anterior, mas também é o caso de Eliane Elias e Lea Freire. Eliane Elias se aprofundou no repertório a partir desta experiência até mesmo fixando residência nos Estados Unidos, onde permanece até hoje, se aproximando muito mais do repertório jazzístico. Já Lea Freire, embora tenha ido para o Boston com este propósito, não prosseguiu com o plano de estudar na universidade tendo chegado lá:

> Aí comecei a estudar harmonia no CLAM, fui pra Berklee, que é a escola de música lá em Boston, mas não curti, aí vim embora pra Nova York primeiro. Assisti muita coisa muito boa lá em Nova York. E voltei pro Brasil, já com um duo, com um pianista que eu conheci lá, o Guilherme Vergueiro, e a gente tocou junto 4 anos (FREIRE, 2024).

Observando a trajetória de formação musical dos pianistas analisados neste trabalho, nota-se que todos eles tiveram alguma experiência de formação tradicional ao piano, executando o repertório da música erudita europeia, o que demonstra,

portanto, que é impossível desconsiderar esse sotaque para a prática do piano popular que acontece em São Paulo.

A forma de se fazer música funciona como um dispositivo, pensado a partir da perspectiva de Bourdieu, que distingue simbolicamente uma classe de outra. Há então tipos de comportamento que funcionam como signos para essa distinção. Esses signos aparecem por exemplo, através do uso de tecnologias que simbolizam um aspecto urbano e moderno, a adoção de harmonias rebuscadas consideradas modernas, complexas e sofisticadas, dos modelos improvisatórios baseados no jazz, do domínio da "boa técnica" do piano conquistada pela formação tradicional e pela vivência musical a partir do repertório erudito europeu.

No entanto, há uma força contrária que é justamente o que define a brasilidade na perspectiva desses músicos. A busca pelas "raízes", as levadas ou *Las Claves* típicas de ritmos brasileiros, a presença dos tambores, a música dos terreiros, das festas religiosas dos interiores, a presença da viola caipira, por exemplo, sendo incorporadas nas práticas de música popular instrumental, em alguma medida. Existe, portanto, um processo que tensiona dois lados opostos, gerando uma dicotomia entre modernidade e tradição, entre vanguarda e raiz.

Bourdieu, ao citar alguns exemplos linguísticos, afirma que "em todas as línguas há uma oposição entre a pronúncia do campo e a pronúncia das cidades, bem como entre a pronúncia das pessoas cultas e a dos ignorantes" (BOURDIEU, 2007, p. 20). A pronúncia está intimamente relacionada ao sotaque. Na música, há tipos de pronúncia, assim como na linguagem. Da mesma forma, existe uma pronúncia dos cultos e outra dos ignorantes.

Isso desencadeia um processo de censura, que pode ocorrer de maneira impositiva ou auto impositiva, da parte de músicos que, submetidos a esse tipo de poder simbólico, ainda que inconscientemente, podem rejeitar elementos que fazem parte de suas vivências censurando-os na aplicação musical ou não os reconhecendo. Na linguagem isso também ocorre, como no caso da existência de cursos de pronúncia para supostamente se falar sem sotaque, como se isso fosse possível, o que se configura como uma grande falácia, já que na verdade não existe uma pronúncia sem sotaque, embora ideologicamente se divulgue a existência de uma forma padrão de se falar um idioma.

Na música, existem algumas escolhas feitas pelo músico que são passíveis de censura impositiva ou auto impositiva. Um exemplo disso é a ideia que comumente

se aprende de que, para se tocar com uma sonoridade jazzística e moderna, deve-se evitar a formação de acordes tríades básicos. Ou na improvisação, deve-se evitar o apoio de notas longas em notas fundamentais. Curiosamente, esses são elementos característicos de algumas linguagens de música brasileira, como é o caso da música caipira, marcada pela sonoridade harmonicamente triádica, que não funciona bem, na perspectiva de músicos em geral, para a linguagem do jazz brasileiro. No entanto, vemos a utilização desses tipos de acorde com frequência em músicas populares brasileiras consideradas de alto nível, inclusive nas composições analisadas neste trabalho, como é o caso da sonoridade triádica em "Cabeça de Melão" de Paulo Braga. Nota-se também o caso da improvisação na linguagem do frevo por exemplo, em que a melodia constantemente repousa na tônica do acorde, desmistificando então a noção de proibição dessa prática. Assim, percebe-se que a ideia de modernidade musical divulgada em sua concepção epistemológica, não encontra respaldo na prática da música popular brasileira, configurando-se dessa forma uma contradição entre o que se aprende e o que se pratica.

A noção de *habitus* em Bourdieu se torna imprescindível então para compreendermos esse aspecto do sotaque como elemento simbólico.

> Estrutura estruturante que organiza as práticas e a percepção das práticas, o *habitus* é também estrutura estruturada: o princípio de divisão em classes lógicas que organiza a percepção do mundo social é, por sua vez, o produto da incorporação da divisão em classes sociais (BOURDIEU, 2007a, p. 164).

É a partir do *habitus* que se constroem as práticas e os gostos, configurando então o espaço dos estilos de vida, segundo o autor. O fato do *habitus* ser considerado estrutura estruturada e, ao mesmo tempo, estruturante, é um pilar para o autor, pois os agentes atuam nesse movimento cíclico.

> Cada agente, quer saiba ou não, quer queira ou não, é produtor e reprodutor de sentido objetivo porque suas ações e suas obras são produto de um *modus operandi* do qual ele não é o produtor e do qual ele não possui o domínio consciente; as ações encerram, pois, uma "intenção objetiva", como diria a escolástica, que ultrapassa sempre as intenções conscientes (BOURDIEU, 1983, p. 15).

Assim como o autor reconhece que *habitus* não é exclusivo das classes da perspectiva econômica apenas, pois existem, segundo ele, *habitus* masculinos, *habitus* da burguesia, entre outros, podemos desenvolver uma reflexão também sobre a

existência de *habitus* musicais. Nesse sentido, vale citar o conceito de *habitus conservatorial*, cuja construção foi dada na tese de doutorado de Marcus Vinícius Pereira (2013), e que se dá na intersecção entre os campos artístico musical e educativo.

> Não é por acaso que a distinção burguesa acaba investindo em sua relação com a linguagem a mesma intenção que ela mobiliza em sua relação com o corpo. O sentido da aceitabilidade que orienta as práticas linguísticas está inscrito no registro mais profundo das disposições corporais: é o corpo inteiro que responde à tensão do mercado por sua postura, mas também por suas reações internas [...], o esquema corporal característico de uma classe determina o sistema dos traços fonológicos que caracterizam uma pronúncia de classe: a posição articulatória mais frequente é um elemento de um *estilo global dos usos da boca* (no falar, mas também nas práticas de comer, beber, rir etc.), portanto de toda a *hexis* corporal, implicando uma informação sistemática de todo o aspecto fonológico do discurso (BOURDIEU, 2008, p. 74).

A partir do *habitus* são geradas as práticas na perspectiva bourdiesiana, engendradas por esse *habitus* e, ao mesmo tempo, engendrando-o.

Outro ponto identificado a partir de pesquisa de campo, que é importante para a discussão sobre classe social e a prática do piano em São Paulo, é o que explica o músico paulistano André Juarez (2024), em entrevista concedida à autora. Ele comenta a existência de três tipos de pianistas que atuam na capital: 1) os músicos de palco; 2) os de bares e restaurantes; e 3) os que atuam em ambos os contextos. Essa categorização é fundamental para a reflexão sobre a distinção de classes sociais, visto que a atuação de palco carrega muito mais prestígio entre artistas do que a atuação em bares e restaurantes, enquanto esta última, muitas vezes se configura como uma opção de fonte de renda para subsistência do músico. Dessa forma, o pianista exclusivamente de palco, provavelmente não possui a necessidade de se preocupar com seu próprio sustento, podendo concentrar atenção e energia para trabalhos que não serão necessariamente lucrativos, mas apenas de valor artístico. Podem, dessa forma, se dedicar a projetos autorais, grandes turnês e gravações de discos por exemplo.

Por fim, a MPIB, apesar de carregar o termo “popular” em sua definição, é uma prática que hoje abarca elementos considerados de cunho erudito, valoriza a tradição escrita, embora mantenha a tradição oral e a improvisação, e atinge uma população parcialmente elitizada. Por conta disso, ela circula em ambientes em que apenas determinadas classes da sociedade geralmente frequentam, como teatros,

bares e casas noturnas onde os preços de ingressos e de produtos ofertados para consumo são bastante elevados. Assim, não é toda a população que tem acesso a esse conteúdo musical de forma corriqueira, ainda que existam importantes iniciativas de democratização do acesso à cultura de forma geral por meio de políticas públicas, leis de incentivo e iniciativas institucionais. Por ser essa uma música direcionada a este público-alvo elitizado e produzida predominantemente por músicos pertencentes, pelo menos, à classe média, ela carrega indícios de processos desencadeados pela dominação simbólica produzida pela ideologia dominante.

São essas as bases teóricas colocadas como molde para o desenvolvimento do conceito de sotaque musical desde uma perspectiva extramusical, e, sobretudo, complexa, a partir da interação da música com a vida material e o universo simbólico.

6.2 INTENCIONALIDADE INSTRUMENTAL

Ao observar as produções musicais realizadas por grupos de música popular, percebe-se que embora haja uma prática muito consolidada de acompanhamento de cantores, visto que a canção é uma das bases da música popular brasileira, existe uma intencionalidade instrumental por parte dos músicos, fruto de uma imagem atribuída ao jazz norte-americano de caráter instrumental, tornando esta uma prática prestigiada. Principalmente a partir da década de 1940, quando houve uma forte influência no Brasil não só da música, mas de toda a cultura norte-americana, a prática da música instrumental passa a ser assimilada como sinônimo de qualidade e erudição, e a ser apropriada como meta a ser alcançada no fazer musical.

Esse fenômeno é bastante perceptível principalmente na tradição paulistana de música popular brasileira, que apresenta mais produções de caráter instrumental do que a carioca, por exemplo. Comparando grupos da geração de 1940, dessas duas regiões e que praticavam essa linguagem, temos em São Paulo um grande contingente de trios instrumentais, como o Zimbo Trio, o Jongo Trio, o Sambalanço Trio, que apesar de eventualmente acompanharem cantores em determinadas situações, tinham como foco central da prática a música instrumental e improvisada muito presente. Já no Rio de Janeiro, temos o exemplo emblemático do Tamba Trio, que embora anuncie no título algo sugestivo de prática instrumental através do termo "trio", que denota a formação básica e típica do jazz e da música instrumental brasileira, possui o cantor como ponto fundamental. A prática, portanto, permanece

cantada, ainda que mantendo a tradição da improvisação instrumental. O samba-jazz surge nesse contexto como um ímpeto dos músicos instrumentistas paulistanos de praticar as inovações da bossa nova de forma mais virtuosística. É o que afirma Amilton Godoy em sua participação em mesa de debate promovida pelo Centro de Música Sesc[26]. Segundo Godoy, os músicos de sua geração estavam se aprimorando e tinham necessidade de tocar de forma mais extrovertida em relação à introspecção da bossa nova. E ainda reitera dizendo que o pianista Luiz Eça, integrante do Tamba Trio, não teve muito a experiência de se tocar "acelerado", característica que relaciona com a prática musical realizada em bares, a qual define como "samba-jazz mesmo". Ao contrário disso, ele afirma que o Tamba Trio possuía a figura do cantor, e, por isso, "ficaram mais na coisa da Bossa Nova".

De acordo com Amilton Godoy, a proposta do Zimbo Trio carregava a intenção de se criar um grupo de música brasileira que fosse impessoal, cuja liderança ficaria a cargo de todos os indivíduos do grupo igualmente, e não de apenas um. Essa proposta se contrapõe à recorrente elevação da figura do cantor como protagonista da prática musical, algo que foi e ainda é bastante recorrente. Por isso, ela é sugestiva também do que estamos chamando de intencionalidade instrumental, na qual o som é construído em conjunto sem ter necessariamente a figura de um solista específico. Na verdade, a atribuição solista percorre por todas as atuações e entre todas as figuras do grupo, alternância possibilitada pela prática improvisatória, visto que todos improvisam e assumem o papel solista e preponderante momentaneamente.

Música instrumental e improvisação passam a ser consideradas práticas obrigatórias de um músico considerado virtuoso dentro do contexto da música popular, principalmente em São Paulo. Por isso, também há uma questão de status atribuída aos indivíduos que as exercem passando a serem práticas almejadas pelo estudante de música interessado em atuar neste contexto.

Retrocedendo um pouco na história da música popular brasileira, no final do século XIX e início do XX, o choro se apresentava como uma prática instrumental de grande relevância no Brasil. Hamilton de Holanda afirma[27] que o Jazz e o Choro são estilos musicais primos, "quase que sangue do mesmo sangue, porque tem essa

---

[26] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L_Yc8k_YdUU&t=2832s. Acesso em 15/05/2023.
[27] Disponível em: https://www.instagram.com/reel/CtsCq5UsJ9M/?igshid=Y2I2MzMwZWM3ZA==. Acesso em 28/06/2023.

função social, essa origem negra". Porém, o percurso da música popular no Brasil apresenta a peculiaridade do estabelecimento da canção como base, conforme já discutimos anteriormente e traça seu próprio caminho. Por isso, ele afirma que "talvez uma grande diferença [entre jazz e choro] é que o choro desembocou no samba. E o samba, por ter letra, se tornou uma coisa muito popular". E nesse ponto abre-se uma margem para nossa discussão, na medida em que se percebe que a matriz instrumental se consolida de forma mais contundente nos Estados Unidos através do jazz. Já no Brasil, perde força com o estabelecimento do samba cantado. No entanto, a partir da década de 1940, quando o poder de influência da cultura norte-americana se alastra sobre o Brasil todo, mas principalmente em São Paulo, que sempre se apresentou como uma capital aberta ao estrangeiro e que olha muito para o que vem de fora, o ímpeto de se fazer música instrumental volta a fazer parte da intencionalidade dos músicos, fato que acabou moldando a prática da música popular instrumental feita ali.

Nesse momento, firma-se a vertente cantada que nasce a partir do samba, com harmonias rebuscadas e uma riqueza melódica, a qual chamamos de Bossa Nova, e a vertente instrumental, que chamamos de Samba-Jazz. Tendo em vista a intencionalidade instrumental, se compararmos brevemente as duas, notando algumas especificidades interpretativas relacionadas às práticas que são mais comuns nas capitais Rio de Janeiro e São Paulo, veremos que o que difere uma de outra é a interpretação, moldada justamente pela intencionalidade instrumental. Voltaremos a isso no subcapítulo "*La Clave*".

Direcionando a análise para a geração de pianistas paulistas de 1960, reafirma-se a intencionalidade instrumental nas figuras de Léa Freire, Paulo Braga e Christianne Neves, por exemplo. Observando a produção gravada de Braga disponível nas plataformas digitais e o material audiovisual divulgado em seu próprio site[28], percebe-se que praticamente a totalidade do material constitui-se de formação instrumental. O mesmo acontece com a produção gravada e disponibilizada nas plataformas digitais de Léa Freire. Christianne Neves também define seu trabalho como majoritariamente instrumental, embora haja algumas produções em que ela acompanha cantores em seu portfólio. Da mesma forma, toda a obra disponível nas

[28] Disponível em https://paulobraga.mus.br . Acesso em 29 de agosto de 2023.

plataformas digitais de Silvia Goes, é composta por formação instrumental, sendo algumas em formato piano solo.

Contudo, nesta geração, a intencionalidade instrumental se tensiona na figura de Eliane Elias, que consolidou sua carreira como pianista cantora, resgatando, de certa forma, aquela tradição da geração de 1920, da qual se destacam as figuras de Dick Farney, Johnny Alf e Tom Jobim, pianistas cantores que se acompanhavam cantando ao piano. Porém, Eliane Elias se destaca na performance tanto no campo da voz quanto no instrumental, tendo alcançado prestígio a nível internacional em ambas as vertentes. O trabalho de Debora Gurgel também conta com muitas produções cantadas em parceria com sua filha, a cantora Dani Gurgel, e outras instrumentais e em formato piano solo. A obra disponibilizada nas plataformas de música da pianista Christianne Neves também apresenta grande parte da produção em formato de canção, sendo o piano um instrumento que acompanha diversos cantores, mantendo portanto, a tradição da canção em relevância, embora ela considere sua obra como majoritariamente instrumental.

Vale ressaltar que, embora haja a intencionalidade instrumental, a atividade de acompanhamento de cantores nunca deixou de ser uma realidade muito presente na atuação dos pianistas.

A tensão que provoca o movimento dialético neste ponto se dá por meio das forças que se opõe, de um lado, tendo a tradição cancioneira brasileira estabelecida, onde a canção se apresenta como base muito forte e arraigada e, por outro lado, tendo a intencionalidade instrumental fortemente atrelada ao virtuosismo, muitas vezes elevada à ideia de um nível sublime do fazer musical, bastante influenciada pela tradição jazzística instrumental norte-americana e também à música de concerto de tradição europeia.

Outro ponto fundamental relacionado à intencionalidade instrumental é a lógica da transposição idiomática de outros instrumentos para o piano. Essa transposição pode ocorrer de duas maneiras: a partir do idiomatismo de outros instrumentos e a partir do idiomatismo de determinados gêneros e estilos musicais. Essa lógica faz parte da prática da música popular não somente feita por pianistas, mas por variados instrumentistas, sobretudo os que executam instrumentos acompanhadores, visto que permitem uma gama maior de possibilidades de execução musical.

A transposição idiomática consiste na identificação dos elementos musicais característicos de um instrumento ou de um contexto, seguida da aplicação destes elementos no piano em busca de uma sonoridade que remeta ao contexto ou instrumento pretendido. Um exemplo é a identificação dos elementos presentes em um regional de choro para transposição para o piano. Portanto, é possível imitar o som de um cavaquinho no piano, basta priorizar as notas da região mais aguda do teclado, aplicar aberturas de acordes parecidos com os executados pelo cavaquinho e uma rítmica parecida com o que executam nos regionais. Outra forma, dentre inúmeras, é a aplicação rítmica de instrumentos percussivos no piano, que pode ser executada de variadas maneiras, até mesmo com clusters que produzirão uma sonoridade muito mais percussiva. Se o instrumentista quiser imitar o som de uma cuíca, existem estratégias como a aplicação de claves características a partir de duas notas oitavadas. Esses são alguns exemplos possíveis, mas existem tantos outros mais que podem surgir da observação e da criatividade do pianista.

Lea Freire reconhece essa lógica na sua forma de tocar piano, sendo ela uma figura multifacetada musicalmente, tendo experienciado a execução de diversos instrumentos além do piano, como a flauta a qual considera seu instrumento principal, mas também bateria, tendo já feito aulas, percussão e contrabaixo, ainda que não domine de maneira virtuosística cada um desses instrumentos.

> Tive aulas de bateria com o Celso Almeida na pandemia [...] estou tendo aula com Fernando Brant, que eu montei um quarteto de contrabaixo, mas não é pra tocar, é pra escrever, então, não pense que você vai me ver tocar baixo, não vai, nem bateria (risos). Mas, você tem a noção da dificuldade, do que que é possível e o que não é (FREIRE, 2024).

Paulo Braga também sugere em sua fala que sempre esteve muito interessado sobretudo nos instrumentos da seção rítmica, como bateria e percussão, sendo esses instrumentos os que mais capturam sua atenção durante a escuta de uma banda. Ele afirma a intencionalidade de capturar o idiomatismo desses instrumentos para traduzi-los ao piano na medida em que for possível:

> Quando eu comecei a tocar música popular eu saquei que eu me interessava às vezes mais pelo baterista ou pelo percussionista do que pelo próprio pianista que estava tocando, ouvindo né. E acabou rolando isso mesmo assim, eu sempre tive a sorte de tocar com grandes músicos bateristas e percussionistas que eu fiquei muito ligado no que que eles estavam fazendo, tentando conversar com eles né, então isso me ajudou bastante em ter, não academicamente né, mas o estudo na minha cabeça, falo assim ó "como é que eu vou conversar com o Guello, com o Suzano, com o Edu Ribeiro, com o Cleber Almeida" sabe? músicos muito bons e que tem ideias rítmicas muito abertas, e que alimentam a forma de eu tocar. Então falo assim, "pô como é que eu não pensei nisso antes?" Por quê? porque eu tenho instrumento que é diferente, então assim, quanto eu estou tocando com o baterista ou com o percussionista, eles têm outros tipos de timbres na frente deles que eles acabam me dando informações para o que eu faço no piano. Então academicamente eu penso nisso assim, o que que os percussionistas e bateristas estão tocando e aí traduzir o que for possível, que tem coisa que não tem tradução (BRAGA, 2024).

Esse ponto é relevante porque integra uma lógica presente tanto na prática quanto na pedagogia do piano popular, como pode-se identificar nos materiais didáticos produzidos por Debora Gurgel já citados neste trabalho. Também são exemplos dessa prática pedagógica outros pianistas como Salomão Soares em seu curso Piano Rítmico[29], Hércules Gomes e Luísa Mitre que utilizaram essa abordagem de ensino em cursos de piano brasileiro realizados respectivamente na 40ª e 41ª edições da Oficina de Música de Curitiba.

6.3 O ELEMENTO MELÓDICO

6.3.1 Linha melódica brasileira: algumas possibilidades de heranças

Quando se trata da Moda de Viola caipira, quem nos auxilia a compreender sua essência, seus elementos e significados é Romildo Sant`anna (2000), pesquisador e autor da obra "A moda é viola: ensaio do cantar caipira". Sant`anna realiza esse ensaio cuidadosamente valorizando a tradição caipira e elevando-a a um *status* de importância e relevância da produção cultural popular, na contramão do apagamento, da invisibilização e do menosprezo impostos violentamente a essa cultura.

Quando comecei a intensificar a escuta da música popular instrumental executada por paulistas, percebi uma característica que inicialmente senti dificuldade

---

[29] Disponível em: https://pianoritmico.salomaosoares.com.br . Acesso em: 23 jan. 2025.

de explicar em palavras. Um certo lirismo, sentimentalismo, melancolia e introspecção sugeridos pelas melodias de algumas composições. Quando li o ensaio de Sant`anna, entendi que possivelmente essa seria uma herança caipira. Esse é um ponto dessa obra que destaco para análise nesta tese que diz respeito à música: a aproximação da moda de viola com o romantismo.

Do ponto de vista sócio humano,

> a vida no campo cria um modo de civilização em que o que prevalece são os afetos do peito, centralizados no coração. O sentimentalismo é um dos componentes radicais da literatura popular; a atmosfera dolente é emblema essencial da cultura brasileira, ela mesma radicada no campo (SANT`ANNA, 2000 p. 136).

Já em relação à perspectiva musical, o autor exemplifica esses afetos do peito com as palavras precisas de Mário de Andrade a respeito da obra de Marcelo Tupinambá, considerada acaipirada por ele mesmo:

> trata-se de uma música que possui aquela dolência caprichosa, lânguida; aquela sensualidade trescalante, opressiva, quase angustiosa; aquela melancolia das vastas paragens desertas; aquele deserto, digamos assim, da **linha melódica brasileira**; e de quando em quando o arabesco inesperado; alerta, a vivacidade espiritual do caipira, a inteligência aguda, o burlesco repentino herdado dos negros (ANDRADE, p. 116 apud SANT`ANNA, 2000, p. 137 – grifo meu).

Esse lirismo também está relacionado a uma forma de interpretação que é mais fluida ritmicamente. Uma interpretação derramada da melodia dentro de um pulso oscilante. O derramamento sugerido pelo pulso oscilante possivelmente está ligado a um caráter recitativo, aspecto intrínseco à música caipira, pois o canto recitativo dos cantadores da moda-de-viola é carregado dessa ideia de pulso oscilante. É o que nos explica o pesquisador Rafael Garcia (2011). Possivelmente isso tenha origem em uma herança indígena para a música popular brasileira. Magda Pucci, pesquisadora do tema, demonstra alguns aspectos de influência da voz indígena para a música brasileira. Um desses aspectos são os recursos de artesania vocal empregados, dentre os quais estão "o uso de procedimentos como glissandos, portamentos, alongamentos de sílabas, nuances de dinâmica, mudanças de timbres". Ao citar o exemplo de uma narradora indígena descrita por Seeger, a autora acrescenta que é comum "o emprego de glissandos e sílabas longas que 'esticam a fala' mudando o *status* da fala cotidiana para a fala mítica, cheia de nuances" (PUCCI,

2016, p. 23–24). Provavelmente isso se relacione com a ideia de pulso oscilante sugerida por Rafael Garcia.

> Esses procedimentos são usados também na contação de histórias caipiras, os 'causos'. Eles servem para 'modular' a voz e dão movimento à narrativa. Diversos cantadores caipiras como a dupla Jararaca e Ratinho e muitos outros em todo o Brasil trabalham com esses recursos. A contação de causos é calcada numa "linguagem vagarosa, cantada, e se caracteriza justamente por um estiramento mais ou menos excessivo das vogais", como afirma Amadeu Amaral em seu artigo O Dialeto Caipira (PUCCI, 2016, p. 24).

Tatit (2008) também menciona a presença de conteúdo passional atrelado à música sertaneja. O autor destaca a importância desta música para a sonoridade brasileira dando destaque ao cenário da década de oitenta:

> Nos anos oitenta, [...], os conteúdos desbragadamente emotivos só podiam ser desfrutados em segmentos desprestigiados, cujo estigma já vinha expresso pelo termo "brega". Coube aos atentos e flexíveis produtores do mercado de disco detectar a carência de canções de apelo simples e direto ao mundo sensível (mais precisamente, sentimental) e promover a consagração de artistas estigmatizados – mas em franca atividade no meio rural ou no âmbito da multidão anônima, de pouco poder aquisitivo, dos grandes centros – bem nas barbas da "elite popular" [...]. A música sertaneja ocupou o quinhão da sonoridade passional brasileira e atingiu picos inimagináveis de venda. Hoje, o próprio conceito de "brega" deve ser revisto. Para além da qualidade da criação, brega significa *inflexão passional* na melodia e na letra da canção para salvaguardar a circulação dos conteúdos afetivos na comunidade (*Ibidem,* p. 64).

Conteúdos emotivos e afetivos, sentimentalismo, sonoridade passional e "brega" são palavras utilizadas pelo autor as quais devemos considerar como chaves para a compreensão desse sotaque na música popular paulista. O autor detém uma característica analítica que embora seja um tanto subjetiva em sua descrição, traduz com clareza a essência da música caipira que pretendo destacar aqui. Portanto, pode-se pensar a partir da teoria de análise de canção proposta por Tatit (2012), por meio da qual é possível perceber que essa característica se relaciona com o que ele chama de passionalização na música, caracterizada pelo uso de notas longas, em que o cantor é capaz de traduzir emoção pela voz através do ressalto das vogais, e a melodia trabalhada por saltos intervalares. Embora a princípio essa definição se aplique à canção, pode-se pensá-la também no âmbito instrumental, pois o instrumento melódico é capaz de assumir o papel de tradutor de emoção ao evidenciar a melodia em primeiro plano, como um fio condutor que se destaca do restante da

massa sonora, ainda que não haja letra na música. Vale destacar também que isso se relaciona com o deslocamento entoativo mencionado acima e ainda mais, se conecta com um aspecto rítmico de deslocamento da melodia a partir da sobreposição rítmica, fenômeno musical também conhecido como hemíola. Voltaremos a isso no subcapítulo "O elemento rítmico".

De acordo com Tatit (2021), a canção se consolida entrelaçando melodia e fala a partir de dois movimentos: tematização e passionalização. Para esta reflexão, interessa saber a respeito da passionalização. Assim o autor afirma:

> A forma desacelerada da estabilização deixa que as vogais se alonguem e se expandam no campo da tessitura, valorizando o percurso melódico em seus desdobramentos progressivos. Os temas tendem a se desfazer em direções que sugerem a busca. Esses traços que já compuseram o *éthos* das serestas e das modinhas migraram nos anos 1920 e 1930 para o samba-canção para cobrir as letras que amargavam o sentimento de falta e ainda descreviam as trajetórias do desencontro (2021, p 44).

Portanto, o elemento passional presente na construção melódica da música popular brasileira, identificado nas serestas, modinhas e no samba-canção, é característica marcante também na tradição caipira, o que pode indicar ou sugerir que seja elemento herdado desta música em alguma medida.

A música popular brasileira está intimamente ligada à oralidade, ainda que no caso da música instrumental, a tradição da transmissão ocorra também a partir da escrita, as manifestações culturais estão basicamente calcadas na fala. Por esse motivo, entendo que a teoria da análise da canção de Tatit se torne possível como fundamento para a análise dessa música.

Foi então que melhor compreendi o lirismo que capturou minha percepção, mas que não pude inicialmente desvendar nem explicar. Só pude encontrar algumas respostas precisamente na Moda de Viola, na Toada[30], na Música Caipira. E essa característica possivelmente tem origem na gênese do ser humano caipira, fruto de

---

[30] Utilizo o termo "toada" a partir da definição encontrada na Enciclopédia Itaú Cultural: "gênero cantado sem forma fixa, que se espalha por todo o Brasil, distinguindo-se pelo caráter melodioso e dolente. Seu texto, entoado de modo cadenciado e claro, é normalmente curto, narrativo e estruturado na forma de estrofe e refrão, podendo ser amoroso, lírico ou cômico. Embora suas características musicais variem bastante, a melodia costuma ser simples e plangente, conduzida por graus conjuntos e em andamento lento, podendo ser cantada em dueto de terças paralelas, sobretudo em áreas de cultura caipira (Regiões Sudeste e Centro-Oeste)". Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80233-toada . Acesso em: 15 de dez. de 2024.

um enlace melancólico, da tristeza de três etnias. Melancolia que vai ecoar no sentimentalismo das toadas que

> ultrapassam geralmente o plano espaço-temporal e a trivialidade narrativa para atingir zonas supratemporais simbólicas mais profundas da existência cabocla e coletiva. [...] Porém, na toada, a melancolia e a tragédia existencial do caboclo se refletem sinuosamente na destruição do território mais íntimo, representado simbolicamente pela perda da casa, como espaço do refúgio do ser, do mais santificado e absoluto domínio privado e das relações familiares (*Ibidem,* p. 154).

O que Mário de Andrade classificou em um dos trechos supracitados como "linha melódica brasileira" encontra eco na defesa do professor e pesquisador Alberto Ikeda (2019)[31], que desconstrói a ideia de que o samba seja a expressão musical por excelência do Brasil e defende que, na verdade, essa expressão poderia estar contida na toada. Mas por um motivo político-ideológico e por meio da vontade política e populista, principalmente a partir do governo Getúlio Vargas e da defesa da necessidade de um projeto nacionalista de se consolidar uma identidade brasileira que fosse capaz de unificar o país, a toada fora desprezada e assumiu-se o samba como projeto fundador dessa identidade construída artificialmente. Elevado como símbolo nacional, o samba carregou uma intenção de exibir um Brasil moderno, desenvolvimentista, alegre e extrovertido, enquanto a toada representava a tristeza, a saudade, o interior, a introspecção, a memória romântica.

Embora a riqueza rítmica seja inegável como característica da música brasileira, demonstrada já por diversos pesquisadores com os quais corroboro neste trabalho, defendo que a linha melódica pode também ser considerada uma das bases da música brasileira, podendo ser identificado o lirismo melódico em diversos contextos da música popular, tais como no samba e no choro por exemplo. Dentre outras possibilidades, considero que essa característica possa estar conectada a uma herança caipira para a música brasileira como um todo, mas especialmente para a música paulista que é o objeto desta pesquisa. Embora reconheça a necessidade de mais elementos empíricos que sustentem essa defesa, mantenho aqui esta provocação que pode ser objeto de novas reflexões mais aprofundadas no futuro. Se no samba, o ritmo constitui uma das bases mais importantes, na toada é a linha melódica quem executa esse papel e se apresenta como um pilar estrutural. Por esse

---

[31] Anotação de aula realizada por Alberto Ikeda na UFPR em 26 de abril de 2019.

motivo, as linhas melódicas da música instrumental brasileira são tão particulares e indicativas dessa música, funcionando como um tipo de selo de brasilidade. Por óbvio, não pretendo desconsiderar as demais contribuições culturais que incidem sobre a música popular brasileira no que se refere a esse aspecto, mas pontuar a herança caipira, que é bastante invisibilizada como uma delas.

Em entrevista, a pianista Lea Freire, quando questionada se considera que há algum elemento caipira em sua vida e obra e de que forma isso aparece, respondeu de maneira bastante incisiva e objetiva: “sim, eu faço toada né”. Como exemplo em sua obra, a musicista destaca sua composição “Fé”, classificada como toada por ela mesma.

FIGURA 30 – QR CODE PARA COMPOSIÇÃO “FÉ”

FONTE: Disponível em https://open.spotify.com/intl-pt/track/6L0YtqiMrOeBBhzlcfWS2T?si=059a98debad549ce . Acesso em: 15 de jan. 2025.

Se compararmos baladas de jazz com a música instrumental brasileira, percebe-se que nessas baladas a harmonia toma para si um papel preponderante em relação à melodia. Já na música brasileira, embora exista também a riqueza harmônica, a melodia assume uma posição central e atua até mesmo como fio condutor em muitos casos. É como se uma linha melódica, ainda que executada de forma instrumental, pudesse ser entoada como que através do canto. Daí o lirismo ao qual me refiro. E provavelmente daí também a prática comum de cantores brasileiros que pode ser entendida como “voz instrumental”. Basicamente, segundo Natália Lepri (2023), esse termo se refere a quando um cantor da música popular brasileira se apropria do idiomatismo instrumental para a construção de sua performance. São expoentes dessa prática cantores como Dani Gurgel, Vanessa Moreno, Ana Malta, Flora Purim, Leny Andrade, Rosa Passos, João Gilberto.

Proponho ainda uma inversão da ideia de "voz instrumental", onde a lógica se inverte e é o instrumentista que se baseia no idiomatismo da voz para a construção da performance no seu instrumento. São ocorrências muito comuns na música popular brasileira, o que fortalece a tese de que a base dessa música é a própria canção. Christianne Neves, ao explicar sobre sua forma de compor, corrobora essa ideia:

> A composição não tem muita regra não, mas o piano eu fico interpretando as minhas coisas mesmo. Assim, eu não gosto muito daquele chavão de ficar fazendo quinhentos solos sabe, de standard, que elas eu não sei... eu penso muito em quem está ouvindo sabe? Então eu tento fazer uma composição, uma apresentação, quando me pedem para fazer, eu fiz um show no Sesc, fiz show no Blue Note, eu penso assim sempre fazer uma coisa meio, **quase uma canção** sabe? (NEVES, 2025 – grifo meu).

O fato de a pianista considerar fazer "quase uma canção", mesmo que em uma composição instrumental, sugere essa lógica de que o músico se baseia muitas vezes na própria canção ainda que sua produção seja de caráter instrumental.

O instrumento atua como uma extensão do próprio corpo do instrumentista, seja pelo sopro que se origina nos pulmões do corpo humano, segue seu percurso, passa pelo instrumento e se transforma em energia sonora, seja pelo arco atuando como uma extensão da própria mão, e segue sendo assim com a peculiaridade de cada instrumento. Alguns possuem características que abrem maiores possibilidades de atuar nessa relação com a voz, geralmente instrumentos nos quais é possível executar o vibrato e controlar a intensidade do toque, o que permite a execução de *crescendos* e *diminuendos* em um mesmo ataque, como é o caso de alguns instrumentos de sopro (saxofone, clarinete, flauta) e de instrumentos de corda (violino, viola, violoncelo). Embora o piano não possibilite essas opções de execução, a mentalidade do instrumentista interfere na performance. Ele pode tocar pensando na atuação da voz e transportar essa intencionalidade no fraseado. E isso é muito comum na improvisação por exemplo, quando frequentemente vemos instrumentistas cantando seu próprio improviso. Para além da prática da improvisação, a mentalidade invertida da "voz instrumental", pode resultar em determinadas escolhas de materiais melódicos para as composições, se pensarmos que a improvisação é um tipo de composição executada em tempo.

Identifica-se essa mentalidade no material pedagógico sobre improvisação produzido por Debora Gurgel, o Guia Prático para o Estudo de Improvisação (Gurgel, 2020). Neste livro, a pianista sugere a seguinte sequência de exercícios:

FIGURA 31 – SEQUÊNCIA DE EXERCÍCIOS PARA IMPROVISAÇÃO PROPOSTA POR DEBORA GURGEL

EXERCÍCIO 1) Cante um pequeno trecho e tente reproduzir no instrumento.

EXERCÍCIO 2) Toque um pequeno trecho e tente cantar o que você tocou.

EXERCÍCIO 3) Cante e toque pequenos trechos simultaneamente (se o seu instrumento permitir).

EXERCÍCIO 4) Cante e toque a escala que você está estudando na maior região do instrumento que você puder, na velocidade que você conseguir. Além de tocar a escala na forma tradicional ascendente e descendente, toque de outras formas, por terças, por quartas, por tríades, seguindo uma simetria qualquer..Seja criativo. Apenas uma dica: invista seu tempo apenas em coisas que você gosta e vê aplicação imediata, senão isso se transforma num poço sem fundo.. Futuramente você achará aplicação para outros tipos de exercício.

EXERCÍCIO 5) Cante e toque todos os intervalos envolvidos na escala que você está estudando. Veja a figura a seguir, com exemplo para CMaj7 (escala jônica) e Cm(Maj7) (escala menor harmônica). Cante primeiro cada som, e depois toque como uma forma de verificação se você cantou o som certo do intervalo. É importante que o som e a sensação de cada nota esteja certa na sua cabeça (som interno) antes do seu ouvido escutá-la ao tocar. A voz é a melhor tradução do som que está cantando na sua cabeça.

FONTE: Gurgel (2020).

O exercício proposto por Gurgel se apresenta como uma evidência empírica da importância que a voz e a canção possuem para a mentalidade da execução instrumental. Outra identificação desta ocorrência está presente na fala da pianista que, em aula gravada[32], compartilha sua própria forma de compor música, e deixa claro a atuação do mecanismo vocal como força e matriz composicional:

> [...] é muito importante você ter o canto do que você quer fazer. Tudo eu canto. Eu canto improvisando, eu canto compondo. Qual é a forma que eu componho? Eu componho cantando. Sempre. O tempo todo! É o jeito que eu encontrei da minha composição não ser tão técnica e não depender tanto dos meandros técnicos do instrumento. A composição está em mim e o instrumento é só uma forma de externalizar o que eu estou pensando (GURGEL, 2021).

Cirino também discute sobre uma relação íntima entre corpo humano e o instrumento musical, "o instrumento pensado como corpo e o instrumento como extensão do corpo humano", onde se destaca novamente a intencionalidade instrumental a partir da dimensão humana do fazer musical. "O músico experimenta

[32] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=mXBbCw05JkU . Acesso em 11 de jul. de 2023.

sua execução (ou improvisação) como um fluxo unificado no qual as distinções entre ele próprio, o instrumento que está executando e o meio em que se 'locomove' (a música) são muito sutis" (CIRINO, 2009, p. 16).

Há também uma outra linha que precisa se considerar na análise que é a presença marcante do repertório romântico italiano no Brasil, que segundo Tatit, é carregada de conteúdos emocionais:

> Na década de sessenta, por exemplo, além da explosão da música brasileira na TV e da hegemonia habitual das canções de língua inglesa nas rádios, havia enorme penetração do repertório romântico italiano que, aliás, acabou conformando o estilo pós-jovem guarda de Roberto Carlos. Isso dava vazão aos conteúdos emocionais que, como já comentamos, se instalam predominantemente nas durações típicas do canto passional desacelerado (TATIT, 2008, p. 63)

Sabe-se que o estado de São Paulo recebeu um enorme contingente de imigrantes italianos que contribuiu culturalmente para a composição do paulista. Na capital, existem bairros italianos muito característicos que preservam a cultura, a culinária e outros aspectos. No entanto, a única pianista analisada nesse trabalho que reconhece essa influência em seu fazer musical é Christianne Neves. Em sua obra identifica-se uma conexão com elementos italianos principalmente em seu álbum "Andata e Ritorno", que é um álbum que contém canções italianas em que a pianista acompanha diversos cantores. Neves reconhece essa influência sobretudo a partir de sua ascendência italiana e de viagens que realizou ao país:

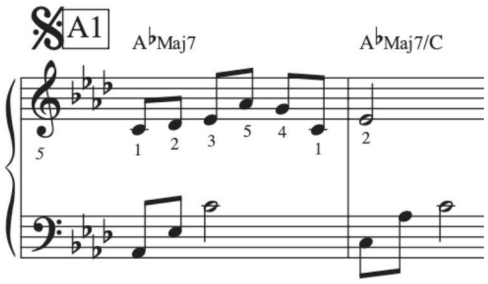
> E aí em 2011 eu tocava com uma cantora chamada Fernanda Porto, a gente fez um show, fez uma turnê na Europa e eu acabei indo pra Itália fazer um show com ela e me conectei com os italianos assim, de uma forma incrível. Eu tenho ascendente, eu tenho passaporte italiano também, meu nome é Christianne Maria de Dominicis Neves. Aí a Itália entrou na minha vida como uma... então assim, acabei de fazer duas viagens para a Itália, desde 2011 eu vou todo ano dar aula de música brasileira, tocar com as pessoas né. Aí eu resolvi, em homenagem a esse encontro e essa afinidade com os italianos que eu fui lá para a Sicília, eu fiz um disco chamado *Andata* e *Ritorno*, que eu peguei os clássicos italianos e fiz arranjos jazzístico sabe... aí é um disco de arranjo, então eu não fiz [canta] fiz uma coisa meio que tem um disco da Billie Holiday [canta], tudo meio salseado (NEVES, 2025).

No entanto, nota-se que essa influência é reconhecida por Neves mais pelo contato externo com a cultura italiana, proporcionado sobretudo pelas viagens que a pianista afirma fazer periodicamente, do que como uma influência constituída historicamente na sua experiência como paulistana, embora ela reconheça sua

ascendência italiana e isso se configure como um elemento de identificação simbólica a partir do fenômeno da imigração.

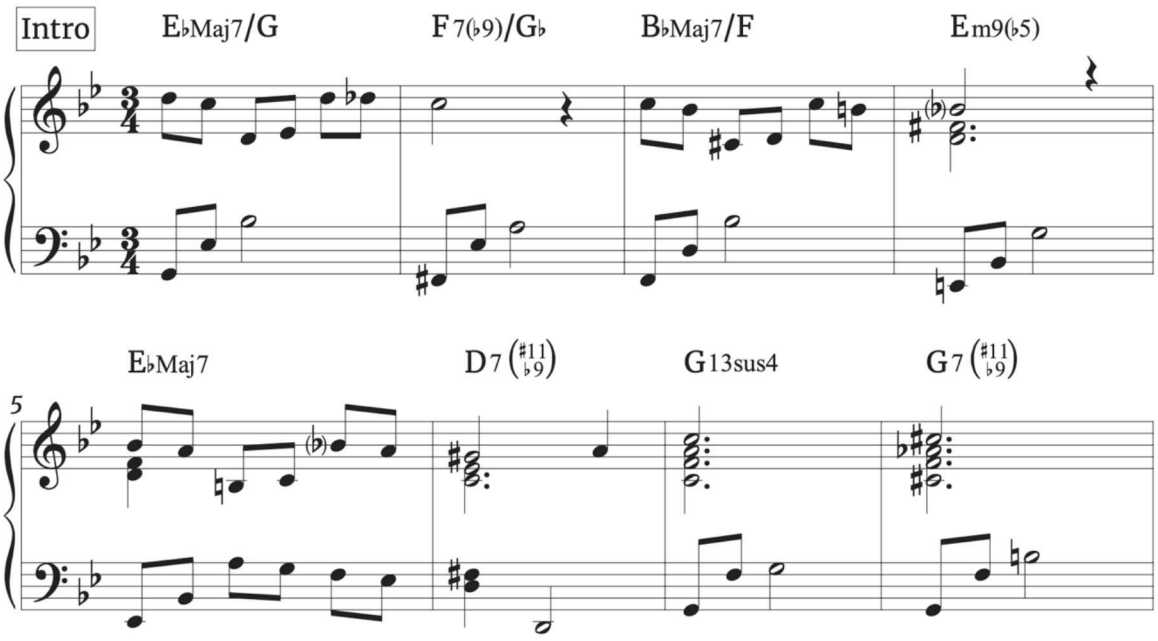
Uma característica que se identifica na música instrumental paulista, e que ocorre também em linguagens musicais como a do choro e do samba-canção, principalmente no que concerne aos materiais de composição, mistura ideias advindas de frases melódicas, através de determinados intervalos melódicos, com uma interpretação derramada. Analisando algumas composições, pode-se perceber o lirismo através dessa conexão. A melodia forma um desenho geométrico sinuoso que, com frequência caminha por um intervalo de segunda ascendente seguido de um salto intervalar e segunda descendente na melodia, como é o caso da música "Domingo" da pianista Débora Gurgel, em que o trecho inicial do tema, considerado mote da composição pela pianista, é composto pelas notas dó – ré bemol – mi bemol – lá bemol – sol – dó – mi bemol consecutivamente, como demonstra a imagem a seguir.

FIGURA 32 – TRECHO MELÓDICO DA MÚSICA "DOMINGO"



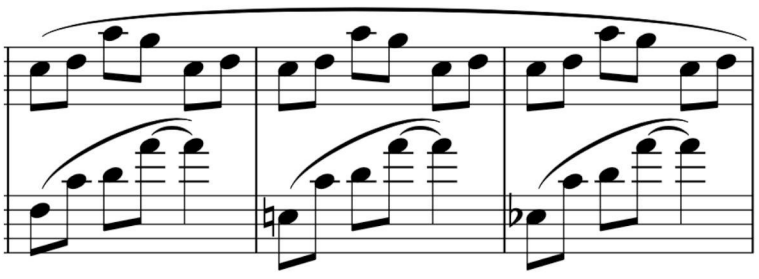
FONTE: Gurgel (2008).

Outra ocorrência deste tipo de melodia sinuosa aparece na introdução de um arranjo para piano solo, feito também pela pianista, da canção Encontros e Despedidas de Milton Nascimento e Fernando Brant.

FIGURA 33 – TRECHO MELÓDICO DA INTRODUÇÃO DO ARRANJO DE DÉBORA GURGEL DA MÚSICA ENCONTROS E DESPEDIDAS

FONTE: Gurgel (2023).

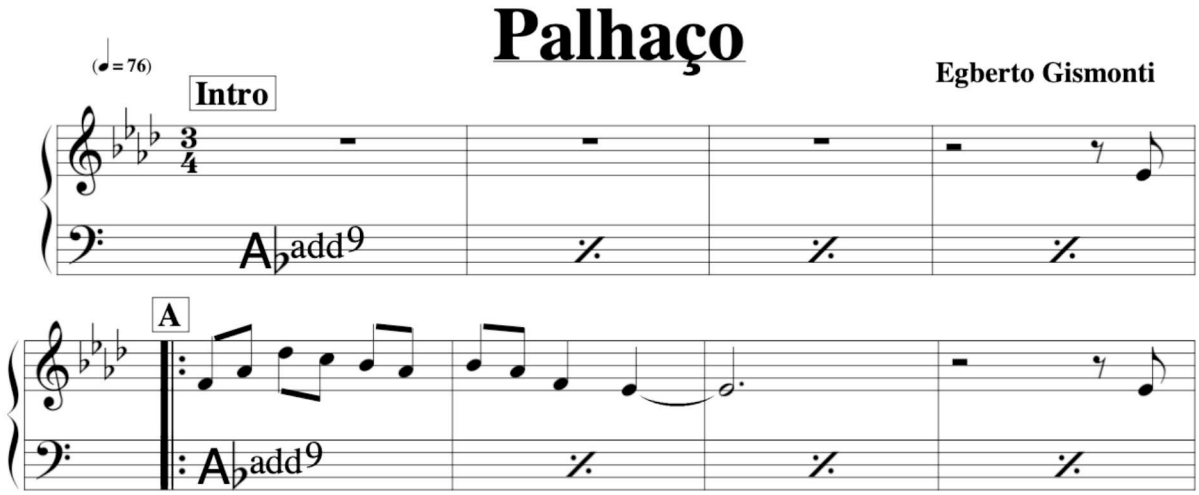
Há um motivo no qual se baseia a composição desta melodia introdutória que é fundamentado nesta ideia de melodia sinuosa que vai se adaptando à harmonia de cada compasso. Neste caso, o intervalo de segunda do início é descendente, seguido de um salto intervalar, seguido de outro intervalo de segunda ascendente. Logo após. há outro salto intervalar ascendente, seguido de intervalo de segunda descendente.

Algo semelhante ocorre em “Plantônica”, composição do pianista paulista Hércules Gomes:

FIGURA 34 – TRECHO MELÓDICO DA MÚSICA “PLATÔNICA”

FONTE: Gomes (2013).

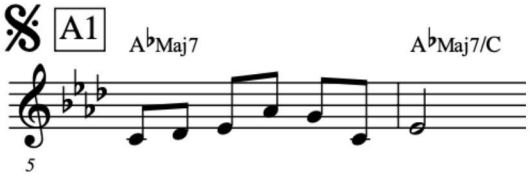
A tonalidade da peça curiosamente é lá bemol maior, contendo na armadura de clave as notas si, mi, lá e ré alteradas com bemol. Percebe-se que a melodia do trecho está construída sobre intervalos de segunda menores intercalados entre ascendente e descendente em cada compasso, originando o desenho melódico sinuoso.

Vale citar também o exemplo da música "Palhaço" de Egberto Gismonti, que embora não seja um pianista paulista, apresenta em sua trajetória uma vivência caipira, tendo nascido em Carmo, no interior do Rio de Janeiro, cidade localizada na fronteira com o estado de Minas Gerais, e apresentando em seu portifólio de trabalhos musicais frequentemente a temática caipira, como é o caso do Álbum intitulado Nó Caipira. Além disso, Egberto Gismonti se tornou uma grande referência no piano influenciando essa geração de pianistas, como foi possível identificar nas entrevistas de Debora Gurgel e Paulo Braga.

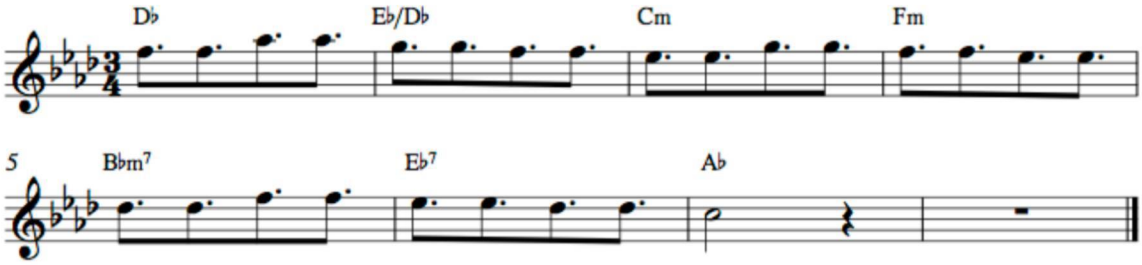
FIGURA 35 – TRECHO MELÓDICO DA MÚSICA "PALHAÇO"

FONTE: Brazilian Jazz Real Book

A melodia do tema se inicia apresentando o desenho melódico sinuoso também. Porém, neste caso, o primeiro intervalo ascendente é composto por uma segunda maior – mi bemol e fá – , seguido de uma terceira nota – lá bemol – que é acrescentada no salto intervalar, até chegar no ré bemol seguido da nota dó, formando um intervalo de segunda descendente.

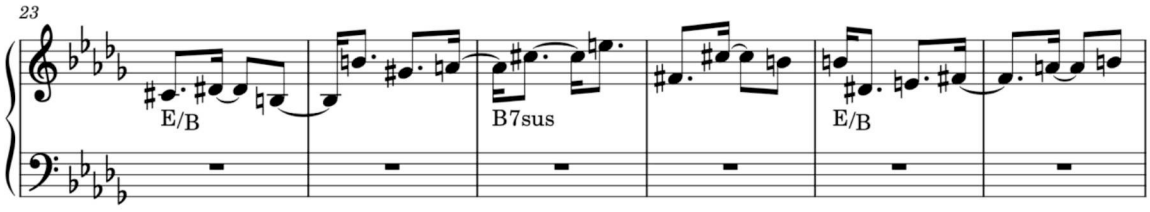
É interessante notar a semelhança entre os motivos da melodia inicial de “Palhaço” e da música “Domingo”, de Debora Gurgel, naquilo que a pianista chamou de mote:

FIGURA 36 – MOTÍVO MELÓDICO EM “DOMINGO”

FONTE: Gurgel (2011)

Outra ocorrência muito interessante para reafirmar a conexão com o universo caipira em Egberto Gismonti nessa mesma música é a percebida pelo pianista paulista e pesquisador Daniel Grajew em sua dissertação de mestrado (2016), da citação da música “Tristeza do Jeca”, de Angelino de Oliveira, na gravação de “Palhaço” contida no álbum Circense de 1980.

FIGURA 37 – CITAÇÃO DE “TRISTEZA DO JECA” NA MÚSICA “PALHAÇO”

FONTE: Grajew (2016, p. 42).

Também identifica-se a ocorrência do desenho melódico sinuoso em “Cabeça de Melão” de Paulo Braga, sobretudo no início da parte B:

FIGURA 38 – DESENHO MELÓDICO SINUOSO EM “CABEÇA DE MELÃO”

FONTE: Braga (2010).

Neste caso, o caráter melódico do desenho sinuoso ainda é reforçado pelo âmbito rítmico, que é construído a partir de antecipações dos ataques e pelas hemíolas.

6.3.2 Improvisação e a lógica escala-acorde

Outro ponto fundamental a ser considerado a respeito do elemento melódico é a maneira de pensar a improvisação a partir da lógica escala-acorde advinda principalmente da pedagogia do jazz. Essa lógica consiste no estudo de inúmeras escalas e padrões que poderão ser aplicados em cada tipologia de acorde. Assim, a escolha do material melódico a ser empregado na improvisação necessariamente fica conectada ao acorde vigente em cada compasso, verticalizando o pensamento musical. Dentre as várias escalas comuns nessa linguagem estão: escala blues, alterada, domdim (dominante diminuto), cromática, tons inteiros e as escalas provenientes dos modos gregos. Para cada uma dessas escalas existem acordes que darão o pano de fundo harmônico para que adquiram sentido dentro da sonoridade esperada.

É muito comum a prática de exercícios de improvisação a partir de padrões, frases, licks, executados em cima dos graus ii – V – I de uma tonalidade. Esse tipo de exercício é herdado dos livros de improvisação relacionados sobretudo ao repertório do jazz e do blues norte-americano. Esse é um caminho metodológico bastante presente ainda hoje nos cursos e workshops de improvisação em geral. Percebe-se essa maneira de pensar a improvisação principalmente na geração anterior de pianistas paulistas nascidos na década de 1940 (POSSETTE, 2021), conforme pode-se identificar na fala de Nelson Ayres:

> 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. É obviamente muito simples tudo, não vamos chegar a grandes voos de imaginação, fazer o trivial variado, e eu vou usar o teclado que é o mais fácil de ver, mas como a gente está falando de linhas melódicas em cima de escalas dos acordes, então isso vai servir pra qualquer instrumento (AYRES, 2014)[33].

A explicação de Amilton Godoy em entrevista concedida à autora sobre seu improviso na música Garota de Ipanema gravada pelo Zimbo Trio também é sugestiva dessa lógica:

> O improviso que você está tirando, ele está exatamente em cima da harmonia que o Jobim fez [...]. Mas tenha sempre em base que a harmonia que está embaixo, fá sétima maior [canta], certo? Sol com sétima né? a frase lá tem que estar em cima coincidindo com essa harmonia. O improviso é assim, você substitui a melodia por uma outra melodia que você tá fazendo, tá? (GODOY, 2020).

Porém, na geração de 1960, analisada neste trabalho, percebe-se uma mudança incipiente no paradigma não só da aprendizagem, mas da lógica da improvisação. É o que explica Paulo Braga ao compartilhar sua maneira de conceber a prática:

> Meu grande professor de improvisação foi o Mané Silveira, saxofonista. Na época eu já fazia, já estava tocando com um monte de gente já, tocando, estudando *bebop*, estudando assim muita coisa de improvisação, os 2-5-1 da vida, padrões, blá blá blá blá blá blá blá blá né. Eu não ficava feliz com nada que eu estava fazendo. Aí eu tive a sorte de ter o Mané Silveira como amigo na formação com o Arrigo Barnabé, e aí chamei ele para dar aula em Tatuí, que eu estava coordenando o curso, e a gente acabou fazendo um duo né, esse duo acabou virando um trio, que é o trio Bonsai. Aí a gente começou a fazer uma coisa de exercício que toda vez antes de começar o ensaio a gente ficava fazendo um *free* né. E aí eu vi que realmente depois que você tá lá um tempo fazendo *free*, você começa a improvisar. Que antes vem um monte de frase pronta na tua cabeça, vem aquilo que o teu dedo quer tocar e não você. E depois que você está fazendo um tempo de improvisação livre você sempre começa a falar assim: “oba! então eu não sei o que que eu vou tocar”. E a partir do que eu toquei eu falo assim: “ah isso me estimulou a tocar uma outra coisa” (BRAGA, 2024).

---

[33] Fala transcrita de vídeo-aula. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iM9W3MZZ9zM . Acesso em 09 jan. 2025.

Percebe-se nesta fala de Paulo Braga que o pianista teve contato com esses exercícios de improvisação por ele citados, mas tinha ciência de que não eram satisfatórios e suficientes para cumprir com o objetivo. Então cita a prática da improvisação livre, a qual ele chama de "*free*", como uma possibilidade de extrapolar a racionalidade mecânica desses exercícios.

> Ou então eu estou ouvindo o que a outra pessoa está tocando comigo e me deu vontade de fazer uma outra coisa. Então essa coisa do estímulo né, e você responder a esse estímulo e ter o domínio de transformar essa ideia em gesto para você passar pro instrumento né. Que às vezes também a gente tem umas ideias que a mão não está preparada para fazer ou não consegue mesmo. Aí fala assim: "puxa então eu preciso estudar isso aqui, porque a hora que eu tiver essa ideia de novo [...], aí eu tenho que ter isso embaixo da mão para poder fazer. Então essa coisa da improvisação, você tem que fazer né (BRAGA, 2024).

Nota-se o reconhecimento da necessidade dos exercícios práticos de improvisação para "ter [repertório] embaixo da mão", porém não são suficientes para o pianista. Neste ponto se identifica a mudança da lógica improvisatória em relação à geração anterior citada, e um certo descolamento desse paradigma pedagógico para a improvisação.

Outro ponto de destaque sobre a forma de Paulo Braga de conceber a improvisação é a interação entre músicos e o ambiente em que se executa a música, para além do domínio técnico e das escalas.

> Teve uma época que eu estava fazendo um workshop, falei assim: "exercícios de improvisação, eles existem?". Né, como provocação mesmo. Por quê? Porque aí você pega lá um livro de improvisação com trocentos licks né aí falo assim: "cara, isso não é improvisação". Ok, isso é um domínio técnico de você transpor a frase x para todos os tons, todos os modos, é um domínio técnico, mas não é improvisação. A improvisação tem a ver com esse estímulo. Se eu chegar aqui para conversar com você e souber tudo o que eu vou falar e falar, é chato! Então não precisava nem de você aqui, eu podia gravar e te mandar porque era, sabe? eu não tenho interação. Se eu não tiver interação com as perguntas que você está fazendo, com o ambiente que a gente está, então se eu chegar aqui e falar a mesma coisa que eu já falei sei lá quantas vezes, isso tem a ver se não for improvisação. A improvisação não. Assim, a improvisação eu não sei o que que vai acontecer. Pode ser que não aconteça nada daquilo que eu planejei (BRAGA, 2024).

O pianista não desconsidera a importância do estudo técnico e das escalas para a improvisação, mas afirma que somente esse domínio não é capaz de produzir uma prática que ele considera como legitimamente improvisada. A interação e abertura ao inesperado são aspectos que ele considera fundamentais.

Sendo assim, a concepção de improvisação na música popular instrumental brasileira tem passado por uma transição tanto no âmbito da prática quanto no âmbito pedagógico. Como não é o foco deste estudo, esta discussão se encerrará apenas nesta reflexão, a partir da constatação da forma de pensar a improvisação dos músicos aqui citados. Porém, este é um tema que merece ser aprofundado em outros trabalhos cujo foco esteja no processo criativo. Por ora, basta apenas a constatação.

6.4 O ELEMENTO HARMÔNICO

Em termos harmônicos, destaca-se uma tensão entre dois polos: o requinte harmônico e a neutralização harmônica, provocada pelas inversões de acordes características do idiomatismo do violão, sendo este o instrumento por excelência dos interiores do Brasil.

Considerando as definições de sotaque musical colhidas das narrativas dos próprios pianistas, de que a trajetória e as referências musicais individuais interferem no sotaque, é importante considerar que músicas esses indivíduos ouviam em sua trajetória de formação. Através das entrevistas, é possível perceber que todos tiveram contato auditivo com o repertório da bossa nova, do jazz e da música de concerto europeia, tanto ouvindo como tocando, a partir da formação tradicional no piano. Discutiremos esse ponto adiante.

6.4.1 Requinte harmônico

A harmonia rebuscada, cheia de tensões e graus altos, é uma marca bastante clara na MPIB de forma geral. Essa é uma sonoridade carregada de uma construção simbólica de requinte, modernidade e ousadia. Essa característica passou a ser incorporada principalmente no período da Bossa Nova e está presente na MPIB a partir de então, de forma geral, tendo sido apropriada até mesmo na pedagogia da música popular, em um momento em que se consolidava uma escola de música popular no Brasil, sobretudo a partir da década de 1970, sendo o CLAM um exemplo emblemático.

Existem muitas discussões a respeito das influências em termos de harmonia que ocorreram entre Brasil e Estados Unidos. Essas relações precisam ser mais bem compreendidas, pois de um lado, há um mito de que a harmonia do jazz teria

influenciado a bossa nova, principalmente a partir das jazz bands da primeira metade do século XX e das orquestras de sopro que tocavam este repertório. De fato, os pianistas da geração de 1940 e 1960 afirmam ter como referência auditiva esse repertório, que inclui compositores como Glenn Müller e Benny Goodman. Porém, é necessário questionar as narrativas uma vez que há material analítico e empírico a respeito da influência inversa, portanto sobre o interesse dos jazzistas norte-americanos pela harmonia brasileira. Sendo assim, a hipótese é de que a influência do jazz teria sido mais melódica, a partir da concepção de improvisação exportada, do que harmônica. De fato, as harmonias rebuscadas que encontramos em compositores como Johnny Alf, Tom Jobim, Ivan Lins, fogem ao padrão harmônico dos standards de jazz. Embora as cadências 2 – 5 – 1 estejam presentes em toda a música tonal, logo, em ambos os repertórios, existem algumas peculiaridades harmônicas que são características do repertório brasileiro. É o que afirma o guitarrista Mateus Starling em conversa com o uruguaio Leo Amuedo, guitarrista de Ivan Lins:

> Quem passa pela escola do jazz e aprende os temas de jazz, muitas vezes não tem uma referência dos caminhos harmônicos do Ivan Lins, por exemplo. É diferente, são outros caminhos. Tem os 2 – 5 – 1 e tudo ali, igual você falou, mas de vez em quando tem umas armadilhazinhas (STARLING, 2025).

É interessante pontuar que Mateus Starling estudou na Berklee College of Music, portanto possui a formação sobre a linguagem do jazz e reconhece essa peculiaridade harmônica brasileira em Ivan Lins. Além disso, nessa mesma entrevista, Amuedo comenta que Miles Davis quis gravar um disco com músicas de Ivan Lins, projeto que não foi executado por conta da doença e do falecimento do trompetista, fato que demonstra o interesse dos jazzistas norte-americanos na música e na harmonia brasileira.

Para além do ponto de vista dos músicos citados, a produção intelectual de Augusto de Campo também corrobora essa defesa quando o autor afirma:

> E foi justamente por não temer as influências e por ter tido a coragem de atualizar a nossa música com a assimilação das conquistas do *jazz,* até então a mais moderna música popular do Ocidente, que a bossa-nova deu a virada sensacional na música brasileira, fazendo com que ela passasse, logo mais, de influenciada a influenciadora do *jazz,* conseguindo que o Brasil passasse a exportar para o mundo produtos acabados e não mais matéria-prima musical (ritmos exóticos), "macumba para turistas", segundo a expressão de Oswald de Andrade (DE CAMPOS, 1974, p. 143).

Não pretendo resolver esse dilema nessa discussão, mas é necessário apontar as lacunas e questionar as narrativas a fim de ampliar a compreensão a respeito das influências harmônicas que ocorrem entre Brasil e Estados Unidos. O que é importante destacar nessa discussão é o fato identificado empiricamente de que o requinte harmônico é uma marca da MPIB. Além disso, a harmonia é um dos elementos considerados mais importantes para músicos em geral, como percebemos nas narrativas dos pianistas paulistas. Lea Freire, em entrevista, quando questionada sobre elementos que, em seu ponto de vista, eram comuns entre ela, Paulo Braga, Eliane Elias, Debora Gurgel e Christianne Neves, respondeu: "esses que você falou, eles têm um gosto especial pela rítmica e pela harmonia" (FREIRE, 2024). A fala de Christianne Neves também aponta para esta percepção:

> Me pediram para montar um workshop na Itália para cantores especificamente, que tem muita gente que canta. Ai mas como é que eu faço para improvisar na música brasileira? O que que você responde? Porque você vai dar uma aula de jazz para cantor, você tem [canta de de de de de] e aí na música brasileira... Aí sabe o que eu faço? mostro 4 cantores cantando "olha essa mulata quando o samba é luxo só". Luxo só. Mostrei a Gal com a bateria, batucada, e a Rosa Passos que começa em 7. Aí ela faz [canta quem não gosta de samba] ela faz assim, ela pega a 11ª pra ver como é que ela faz [Canta bom sujeito não é é ruim na cabeça ou doente do pé]. Então eu falei: "gente, olha o que ela fez aqui ó", começa a analisar. E a Gal Costa já é [canta quem não gosta de samba] já batucada. Então eu falei assim, não tem critério, **o que a gente tem que conhecer é harmonia, estudar harmonia, estudar os graus altos, o que que eu posso usar, 9+, 9-, 11ª e aí criar né**. Fica um pouco vago assim para as pessoas que querem..., mas não o que você vai falar? que resposta que você dá para isso? (NEVES, 2025 grifo meu).

O interesse pela harmonia por parte dos músicos é algo também percebido na geração anterior de pianistas. A pianista Silvia Goes reconhece em si o que ela chama de encantamento pela harmonia:

> O que acontece é o seguinte, eu me lembro sim que eu ouvia muita música e nessa época eu ouvia o repertório que tocava nessa época. E eu ficava encantada com aquilo e tocava aquilo no violão, acompanhando. Eu não fazia nenhum solo, mas eu sabia onde estava a harmonia, eu sabia, me encantava com a harmonia. Eu não sabia disso consciente nessa época, me lembro hoje que aquilo que eu sentia era um encanto pela harmonia, mas eu não sabia que existia esse nome, então eu simplesmente ouvia música, tocando eu sabia onde é que estava, procurava os acordes, sabia (GOES, 2025).

E esse encantamento veio para ela a partir da escuta do repertório que ouvia na época, o que demonstra a importância não somente da tradição oral para a prática

harmônica da música popular brasileira, mas a transmissão aural[34], conceito discutido por Bruno Nettl em "The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts" (2005). A transmissão aural se refere ao estudo musical por meio da escuta de performances gravadas. Essa prática se tornou um pilar fundamental do processo de aprendizagem da MPIB, sobretudo a partir da geração de 1940, e se reafirma na geração de 1960. Isso também é perceptível pela narrativa de Nelson Ayres por exemplo, que explica que como em sua época não havia uma escola de música popular, a forma que os pianistas tiveram para aprender a tocar o repertório de música popular foi pela prática de tirar de ouvido através escuta dos discos.

> [...] pelo fato de você não ter escolas, não ter livros, não ter nada, a gente aprendia ouvindo. Então as 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).

É muito comum encontrarmos cursos de harmonização, que geralmente vêm atrelados à improvisação, prática central da performance popular instrumental, voltados principalmente ao repertório do jazz e da MPIB[35]. Esse também é um assunto bastante trabalhado em *workshops* e festivais de música voltados ao ensino da música popular. Tendo São Paulo a característica de abertura ao que é estrangeiro, e principalmente à influência do jazz, o requinte harmônico se constitui como um elemento muito caro aos músicos pertencentes a esse contexto.

Pelas análises musicais, é possível perceber a presença desses acordes rebuscados tanto na execução quanto no estilo de cifragem. Discutimos anteriormente também sobre a cifragem adotando sempre acordes tétrades com tensões mesmo

---

[34] A transmissão aural se refere ao estudo musical por meio da escuta de performances gravadas. Essa prática se tornou um pilar fundamental do processo de aprendizagem da MPIB, sobretudo a partir da geração de 1940. Pianistas como Amilton Godoy e Nelson Ayres afirmam a importância dessa prática em suas trajetórias. Na geração de 1960 a transmissão aural se reafirma, como pode-se perceber pelas narrativas dos pianistas entrevistados.

[35] São exemplos o curso "Princípio de harmonia moderna" de Amilton Godoy (1983), o "Guia prático para estudo de improvisação" de Débora Gurgel (2020) e o "Curso de harmonia para todos os instrumentos" de Fábio Torres (Disponível em: https://jazzbrasil.guru/curso-de-harmonia/ Acesso em 31 jan. 2025).

quando se identificou na gravação uma execução triádica, sugerindo um elemento de distinção através da própria notação musical.

6.4.2 Inversões harmônicas: o idiomatismo do violão como instrumento caraterístico do interior

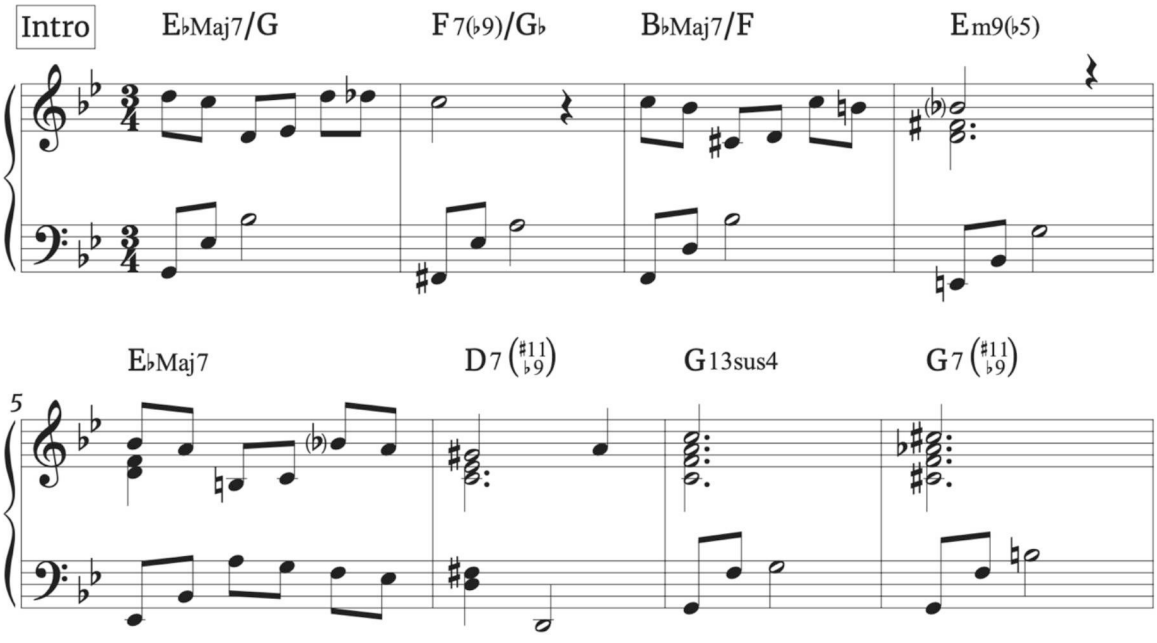
Por outro lado, são frequentes na música popular brasileira de forma geral, mas especificamente no contexto paulista, as inversões de acordes. Esse tipo de abertura de acordes produz um efeito de neutralização harmônica, em contraposição às tensões tão comuns dos acordes mais rebuscados e frequentemente associados à modernidade e ao jazz. Essa sonoridade é muito característica da música brasileira e é um dos aspectos que afirma sua emancipação e a diferencia do jazz. Há um tipo de abertura de acorde frequentemente utilizado que é sugestiva dessa sonoridade das inversões. Essa abertura compreende um salto intervalar seguido de um intervalo de segunda, por exemplo: o acorde de lá bemol maior na primeira inversão, tendo a nota dó na primeira posição. O acorde seria montado da seguinte forma: dó – sol – lá bemol. Assim se estabelece a terça maior, a sétima maior e a tônica do acorde cifrado como Ab7M/C. Vimos na seção anterior que essa mesma composição de intervalos aparece com frequência em desenhos melódicos.

O motivo da centralidade das inversões harmônicas para a música popular brasileira provavelmente seja atribuído ao lugar que ocupa o violão como instrumento brasileiro por excelência. Como já discutimos previamente, embora na capital paulistana haja uma proeminência da utilização do piano como instrumento, característica que atribuo ao *status* econômico e de elite da cidade, o violão predomina em sua utilização não apenas no Rio de Janeiro, mas é característico sobretudo de todos os interiores do Brasil. Os *voicings* ou aberturas que são mais comuns neste instrumento acabam por sugerir essas inversões, apesar de funcionarem com um baixo executando a nota fundamental no caso de uma execução em grupo. No entanto, pela centralidade do violão na música brasileira de forma geral, possivelmente essas aberturas acabaram por cristalizar um tipo de harmonia que podemos chamar de harmonia à brasileira.

A harmonia à brasileira dá origem a uma malha sonora propícia para se costurar a linha melódica brasileira. Sendo a harmonia de certa forma neutralizada pelas inversões, a melodia passa a assumir uma posição de primazia na sonoridade. Por

isso há uma força composicional na música instrumental que, mesmo sem a presença da letra, carrega uma energia tão forte quanto a que há na canção, como percebe-se na afirmação já citada de Christianne Neves sobre sua forma de compor música instrumental como se fosse canção.

No exemplo musical citado abaixo, vemos uma ocorrência muito comum e interessante das inversões na música popular brasileira na qual o baixo caminha por intervalos cromáticos e a harmonia se adapta para possibilitar essa ocorrência. Disso resulta uma sonoridade muito própria da música brasileira, reforçada mais uma vez pela força da matriz melódica sendo colocada em evidência também nas notas do baixo. Neste trecho específico, muito mais do que na harmonia, existem duas melodias evidenciadas em primeiro plano: a melodia sinuosa e a melodia cromática do baixo. O elemento harmônico é apenas pincelado pelas outras duas notas que completam o acorde arpejado, as quais aparecem escritas na clave de fá e que devem ser executadas pela mão esquerda do pianista. Esse fato corrobora a força que há na melodia brasileira em detrimento da harmonia e sugere o efeito de neutralização provocado pelas inversões de acorde.

FIGURA 39 – TRECHO MELÓDICO DA INTRODUÇÃO DO ARRANJO DE DÉBORA GURGEL DA MÚSICA ENCONTROS E DESPEDIDAS

FONTE: Gurgel (2023)

A afirmação de Paulo Braga, já trazida nesta tese anteriormente, sobre o elemento harmônico de sua composição "Muita hora nessa calma", também é bastante emblemática nesse sentido. A ideia de ter uma harmonia mais simples e familiar ao ouvido, o que ele chama de "tríade sem muita bomba", para remeter à sonoridade da viola caipira, tem a ver com esse efeito neutralizador da harmonia. Essa característica também aparece na música "Cabeça de Melão". A análise demonstra que, embora haja abertura para inserção de tensões e graus altos nos acordes a partir da cifragem, na execução isso não ocorre. A maioria dos acordes da música mostra apenas as sétimas como notas de tensão, sobretudo na escrita da cifra, já que na gravação nem sempre são identificadas, conforme já analisado no capítulo anterior.

Por isso, em termos harmônicos se destaca uma tensão entre o requinte harmônico provocado pelas harmonias recheadas de graus altos, e a neutralização harmônica provocada pelas aberturas de acordes e suas inversões a partir do idiomatismo do violão, aplicado ao piano.

Nota-se, portanto, uma sonoridade característica da música brasileira, já analisada em materiais bibliográficos que tratam sobre harmonia funcional, como o Harmonia de Carlos Almada (2012), que afirma, ao discutir inversões de acordes, que estas ocorrem com pelo menos dois propósitos:

> a) 'suavizar' a sonoridade de um acorde (por exemplo, ao invés de repetirmos literalmente um acorde surgido um pouco antes, podemos apresentá-lo invertido, o que faz com que, embora possua exatamente as mesmas notas do original, soe ligeiramente variado em relação àquele); b) criar, para a voz do baixo, linhas que se aproximem de verdadeiras melodias, e não meras sequencias de saltos de fundamentais (ALMADA, 2012, p. 47).

6.5 O ELEMENTO RÍTMICO

6.5.1 Piano percussivo x piano passional

Como já discutido no primeiro capítulo deste trabalho, onde se contextualiza algumas peculiaridades da formação histórica e social do estado de São Paulo, ocorreu um violento processo e tentativa de branqueamento da população, tanto em aspectos fenotípicos, através do incentivo do cruzamento mestiço, quanto culturais,

através da repressão de diversas manifestações populares. Toda a contribuição cultural de matriz africana, embora carregue uma enorme riqueza, fora bastante desprestigiada e anulada, até mesmo institucionalmente, como é o caso do carnaval de rua em São Paulo. Mesmo assim, essa cultura subsiste e deixa uma herança fundamental percebida através de fenômenos sincréticos, híbridos e interculturais. Isso se atribui provavelmente a uma forte resistência de uma cultura bastante arraigada e incorporada nos agentes que a carregam, possibilitada pela sociabilidade construída entre pessoas afrodescendentes a partir de uma conexão interpessoal nas comunidades excluídas e marginalizadas, mas que mantinham em comum um sentimento comunitário e uma memória afetiva de seu passado nostálgico.

Um elemento musical que se conecta com essa resistência é a prática que chamo de "piano percussivo". Inicialmente, o termo que surgiu das próprias falas dos pianistas entrevistados, foi o termo "piano batucado", para se referir a uma característica musical própria que privilegia o caráter rítmico da execução. No entanto, dada a história de racialização e violência que envolve o termo batuque, discutida por Santos (2020), optei pela utilização do termo piano percussivo, mesmo considerando a fala dos interlocutores. A tese do autor discute a utilização do termo nas páginas criminais dos jornais da Colônia e ainda na República, demonstrando que nele se agregam todas as manifestações sonoras de pessoas negras e escravizadas com uma conotação negativa e criminal.

Ao refletir sobre o piano percussivo, Christianne Neves, por exemplo, considera que seu estilo musical é marcado pelo elemento rítmico:

> Eu acho que meu piano é um piano mais rítmico, digamos assim né. Sempre eu coloco, eu gosto assim por exemplo, eu tenho esse último, eu fiz o Samba in Bari em 7 né [toca] sabe? Tem umas coisas assim que eu gosto de fazer. Eu gosto muito de pegar erudito, Erick Satie. Conhece Erick Satie? Eu tenho um arranjo que todo mundo gosta que eu faço umas coisas assim [toca] [...] É uma coisa que eu gosto, de pegar o arranjo e dar uma...surpreender né (NEVES, 2025).

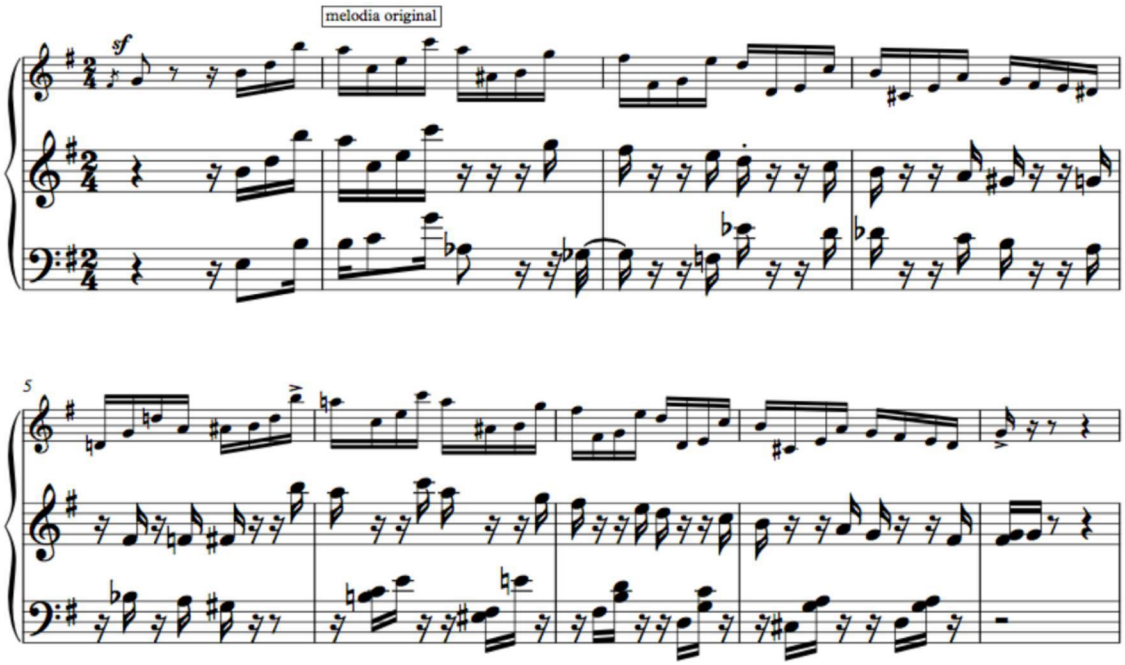
Lea Freire também apresenta uma característica bastante rítmica da prática do piano, identificada inclusive na análise da composição "Brincando com Theo". A compositora explica:

> Quando eu compus o "Brincando com Theo" eu fiquei só **batucando** no piano, né, às vezes eu sento e batuco, qualquer negócio, clusters, sabe? E é incrível como aquilo, depois de certo tempo, ele vai se transformando, se você tiver paciência, aquilo vai se transformando, então tem várias músicas minhas que são assim, tipo o "Mamulengo" também é assim, né, que é aquela coisa toda cheia de meios tons e tal, pra fazer percussivo o lance, pra desassociar de tonalidade, né, e aí, eu fico fazendo coisas bem assim, "contemporâneas" eu diria, que não tem menor sentido, aquela coisa louca, e aí daqui a pouco aquilo vai se..., vai se incorporando, vai se tornando..., então, "Brincando com Theo" também foi um negócio desse (FREIRE, 2024 – grifo da autora).

A pianista afirma que seu processo de composição muitas vezes parte exatamente do que ela chama de "batuque" no piano, demonstrando que este é um elemento no qual ancora os fundamentos de sua prática musical. Paulo Braga, pelo fato de afirmar seu interesse na escuta pelos percussionistas, captando seus idiomatismos para depois traduzir ao piano, também demonstra que o elemento rítmico se constitui como uma das bases da sua prática do piano popular, conforme já discutimos no subcapítulo 5.2 Intencionalidade Instrumental.

Direcionando a análise para a prática do piano, deslocaremos momentaneamente o foco da análise para alguns pianistas de fora de São Paulo a fim de viabilizar uma análise em termos comparativos. Em suas práticas, nota-se uma ocorrência bastante interessante do piano percussivo. Essa ideia é trabalhada aqui a partir da consideração feita por Pitre-Vásquez de que os dedos do pianista funcionam como tambores. Dessa forma, um pianista possui 10 tambores a sua disposição nas mãos, capazes de produzir uma sonoridade bastante desenvolvida ritmicamente.

Esse conceito de piano percussivo pode também ser pensado a partir da ideia de pontilhismo. É assim que Daniel Grajew (2016) analisa um dos sotaques musicais presentes em Egberto Gismonti na análise da composição Sete Anéis. Pela transcrição realizada pelo autor, nota-se que há uma presença maciça de notas de curta duração, representadas por semicolcheias seguidas de pausas. Pode se pensar essa sonoridade fazendo referência aos tambores, que produzem um som de ataque forte e curta duração dissipando-se rapidamente.

FIGURA 40 – DESCONSTRUÇÃO MELÓDICA EM SETE ANÉIS

FONTE: Grajew (2016, p. 86).

A figura acima demonstra o que Grajew chama de pontilhismo/construção e desconstrução na análise de 7 anéis de Gismonti, fenômeno que relaciono ao piano percussivo. Vale considerar que Egberto Gismonti é uma figura reconhecida como grande influência para as práticas dos pianistas paulistas desta geração, conforme pode-se identificar nas narrativas de Debora Gurgel e Paulo Braga:

> E foi uma coisa que num período, eu estava ouvindo muito Egberto né, que é uma influência muito grande tanto nas composições como na forma de tocar, então essa coisa de como ele resolveu né, a coisa mesmo do acompanhamento de baião e não sei o quê. Nas duas músicas que você perguntou tem uma influência muito grande do Egberto (BRAGA, 2024).

> A primeira vez que o que eu estudei que eu fiquei chapada assim de ver policorde, que ele sobe num policorde, o Egberto Gismonti no “Palhaço” sobe num policorde e sobe numa quartina também né. E isso eu sempre gostei. Se você for olhar, eu tenho várias músicas em 3, em 6, que usam esse deslocamento rítmico (GURGEL, 2024).

Outro pianista em que se pode perceber esse sotaque musical do piano percussivo é Salomão Soares, músico paraibano. Em contrapartida, na prática do piano popular paulista, vemos que esse aspecto não aparece de maneira tão incisiva ou, se aparece, se apresenta de outra maneira, sobretudo sendo trabalhado através

de levadas. Ao contrário, a ideia discutida aqui remete a uma prática de piano pontilhado:

FIGURA 41 – EXEMPLO DE PIANO PONTILHADO EXECUTADO POR SALOMÃO SOARES

FONTE: Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0FpyayzM4-U . Acesso em 31 de jul. 2023.

Porém, outro aspecto que aparece nos sotaques paulistas do piano popular e que tensiona a ideia de piano percussivo, é o que chamo de piano passional, onde o âmbito harmônico e melódico toma a frente do resultado sonoro, pensando a passionalização na perspectiva de Tatit (2012). Nesse fenômeno ocorre um alargamento da melodia, dando à performance um caráter mais lírico. Um bom exemplo dessa sonoridade é a música “Domingo” de Debora Gurgel que, além de ser uma valsa melódica e lenta, classificada como “balada” pela compositora, apresenta bastante riqueza no sentido melódico-harmônico. Corrobora ainda a fala da pianista sobre a forma de registro da partitura da obra no processo de composição, em que ela anotou em formato de rascunho apenas as alturas da melodia, sem se preocupar com a divisão rítmica, demonstrando a centralidade dos aspectos melódico e harmônico em detrimento do rítmico:

> E aí eu toco, aí eu escrevo só um rascunho do que está acontecendo porque na hora que você escreve para valer eu sinto como se eu tivesse deixando a música imortalizada sabe? sem mudanças e eu não gosto. Eu gosto só de gravar aqui no celular para não esquecer, alguma coisa assim, e depois eu vou só tocando, experimentando novos caminhos, experimentando coisas novas, vendo para onde vai, o que que eu gosto mais, o que que eu não gosto. Eu vou fazendo um rascunho muito rascunho mesmo, assim sem colocar ritmo de melodia, sem colocar divisão rítmica da melodia (GURGEL, 2024)

A música "Brincando com Theo" de Lea Freire, também apresenta um contraste nesse aspecto rítmico entre suas partes, sendo a parte A caracterizada pela sonoridade batucada do piano, inclusive com um elemento de complexidade métrica através da aparição de compassos irregulares, e a parte B caracterizada pela sonoridade mais melódica, a partir da aparição de notas mais longas reforçadas pelo deslocamento rítmico da melodia a partir das hemíolas, provocando uma sensação de derramamento e lirismo. Por fim, a música "Cabeça de Melão" de Paulo Braga também apresenta esse caráter mais passional reforçado principalmente pela ocorrência da melodia sinuosa e da harmonia neutralizada a partir das inversões de acordes.

6.5.2 Hemíolas, sobreposição de ritmos ternários e binários e complexidade métrica

Outro aspecto rítmico identificado nas análises musicais é a presença das hemíolas. O fenômeno musical conhecido na musicologia como hemíola ou sesquiáltero designa a sobreposição da subdivisão ternária sobre a métrica binária, deslocando o tempo forte e as acentuações dos ataques das notas, gerando um resultado sonoro que se aproxima à ideia de derramamento. Na execução ao piano as mãos esquerda e direita ficam desencontradas, sendo a mão esquerda geralmente responsável pelo acompanhamento a partir de alguma célula rítmica que se encaixa no compasso binário, enquanto a melodia, geralmente executada pela mão direita, se esparrama a partir da subdivisão ternária deslocando os acentos dentro dos compassos.

As hemíolas aparecem com frequência nas práticas musicais próprias da Península Ibérica, sobretudo a partir da ocupação moura. Assim, essa influência está bastante presente na América Latina, tendo em vista a ocupação espanhola e portuguesa no continente a partir da colonização (BORBA, 2022, p. 70). Porém, Rolando Fernandez no livro "La binarización de los ritmos ternários" (1986) discute a existência de uma relação problemática dos ritmos binários e ternários na América Latina. O argumento do autor é pautado na percepção de que os ritmos populares na América Latina foram binarizados, enquanto os ritmos presentes nos ambientes dos cultos religiosos de matriz africana continuam ternários, em conformidade com a música africana. Assim, o autor problematiza a ideia de que a característica ternária dos ritmos seja atribuída unicamente à herança ibérica, enquanto a característica binária é atribuída aos ritmos africanos. Ao contrário, para o autor, a característica

ternária também deriva da contribuição de matriz africana. Por isso, Fernandez considera um erro associar o ritmo ternário exclusivamente ao aporte ibérico e, ao mesmo tempo, relacionar o ritmo binário à herança africana.

> a contradição existente entre o predomínio absoluto da subdivisão binária na música latinoamericana de origem africana não mantida por cultos religiosos populares, por um lado; e o predomínio da subdivisão ternária na música dos cultos afroamericanos, assim como na música africana, por outro lado (FERNÁNDEZ, 1986, p. 8).

O fenômeno das hemíolas ainda pode ser notado em diversas manifestações musicais populares no Brasil, como é o caso da polca paraguaia, como demonstra o pesquisador Julio Borba (2022). O autor analisa

> Em relação ao baixo em pulsação ternária e ao acompanhamento em pulsação binária, o sincopado paraguaio da melodia nos agudos permanece com seus acentos deslocados. Por isso, ritmicamente, acontecem três eventos sonoros distintos, simultâneos e regulados entre si durante o fazer musical (BORBA, 2022, p. 72).

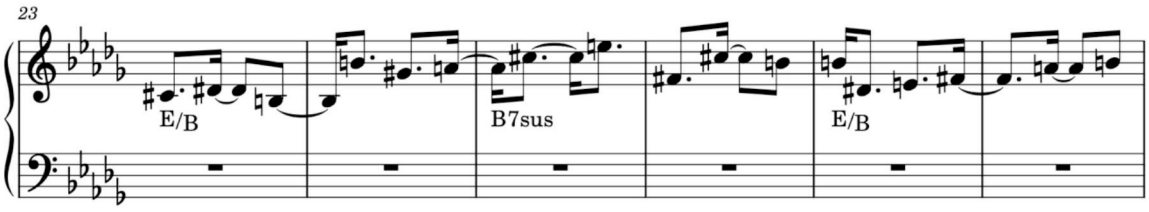
Lacerda (LACERDA, 2005, p. 219) identifica essa característica como um elemento estrutural comum entre diversos ritmos latino-americanos e o denomina como *offbeat*, estando presente nas vertentes rítmicas do candomblé, portanto manifestações de cunho religioso, e também nas culturas afro-brasileiras, em sua vertente popular.

Essa ocorrência se relaciona com a discussão polêmica sobre síncopas e quiálteras. Não pretendo aprofundar essa discussão aqui, porém o que importa destacar nesse momento é que o resultado sonoro se constrói a partir da sobreposição rítmica, tendo Clave de cima (mão direita) a figura ora formanda por semicolcheia + colcheia + semicolcheia, ora formada por tercinas, e na clave de baixo (mão esquerda), a figura formada por duas colcheias.

A mesma sobreposição também pode ser percebida na execução da Clave do Boi do Maranhão, porém num andamento mais acelerado, provocando uma sensação mais dançante, sendo essa uma manifestação que engloba também a dança e o movimento corporal, além de outros aspectos extramusicais diversos que compõem esta manifestação popular que ocorre sobretudo no estado do Maranhão.

As hemíolas foram identificadas em todas as análises musicais realizadas neste trabalho, com algumas peculiaridades entre elas. Em “Cabeça de Melão” de

Paulo Braga, é possível identificá-las na parte B da música, onde a melodia apresenta ataques antecipados, representados na escrita pelas ligaduras, o que provoca a sensação de deslocamento da melodia a partir de *Las Claves* compostas pela subdivisão em 3 contra 2.

FIGURA 42 – HEMÍOLAS EM "CABEÇA DE MELÃO"

FONTE: Braga (2010)

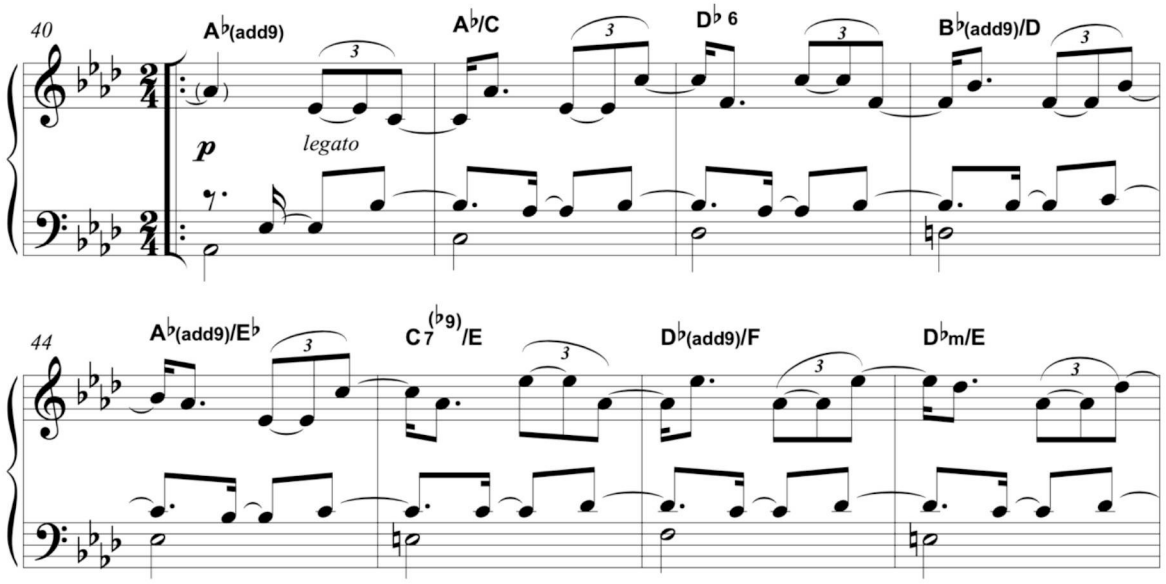
Sobre as hemíolas, Paulo Braga explica:

> Eu gosto porque essa coisa da hemíola, tanto com bateristas, eu sempre gostei disso. Aí depois eu fui apresentado à música do Moacir Santos né onde aparece muito isso e é muito legal, eu adoro isso né. É essa coisa de covardia né, 3 contra 4, 4 contra 5 né. 2 contra todo mundo né... mas é, então dá uma instabilidade assim que que me deixa me deixa feliz eu gosto de provocar esse tipo de instabilidade rítmica né, tanto nas composições como tocando também (BRAGA, 2024).

A afirmação do pianista coloca em destaque a figura de Moacir Santos como uma referência da exploração do aspecto rítmico na música popular brasileira e como influência para músicos em geral. Também é interessante destacar o termo "covardia" utilizado pelo pianista para definir a sobreposição rítmica, remetendo à ideia de um combate entre ritmos que provocará um novo resultado sonoro. Essa definição evoca uma dimensão dialética nesse aspecto musical.

Em Brincando com Theo" de Lea Freire, o fenômeno ocorre da seguinte maneira:

FIGURA 43 – HEMÍOLAS EM “BRINCANDO COM THEO”



FONTE: Freire (2020)

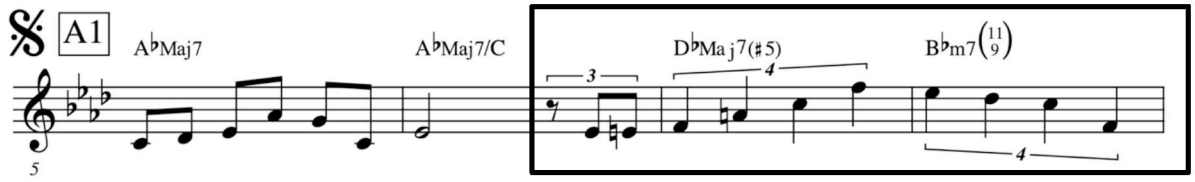
A pianista explica como pensa as hemíolas e como elas aparecem na sua prática e especificamente na música:

> Aparece também. E tem um lance também que eu comecei a fazer no Vento em Madeira que é um deslocamento da melodia, ela fica ou meio pra frente, ou meio pra trás, que eu curti muito esse negócio de ficar deslocando melodia, e achei que de uma certa maneira, ela dava um destaque pra melodia e pra harmonia, porque a harmonia ficava fora do…, não era só uma coisa vertical, ela estava sempre um pouquinho separada, então ela ganha um espaço, nem que seja uma semicolcheia, ela ganha um espaço só pra ela, respira. E também o lance do ritmo, ele fica meio duvidoso, então ele abre pra várias possibilidades, então, no B de “Brincando com Theo” tem essa coisa também, de deslocar a melodia pra frente e pra trás, e aí dá uma delicadeza e é como se tivesse um “blur”, você dá uma borrada na melodia… é, ela descola, então eu achei bem interessante isso aí que aconteceu numa dessas batucadas (FREIRE, 2024).

A explicação de Lea Freire nos ajuda a compreender o descolamento da melodia em relação à harmonia colocando-a em primeiro plano, como já discutido no subcapítulo 5.3 O elemento melódico. Esse destaque para a melodia reforça a defesa de que a canção é uma base para a música popular brasileira e a mentalidade dos músicos pode se basear nela ainda que estejam trabalhando com a música instrumental, como é o caso de “Brincando com Theo”. Além disso, deve-se considerar a música como um fenômeno complexo tendo em vista que um aspecto do âmbito rítmico impacta outros aspectos, embora as análises neste trabalho estejam sendo

realizadas de maneira mais ou menos isolada em seus elementos por uma questão metodológica.

Em “Domingo” de Debora Gurgel ocorre uma situação peculiar. A sobreposição rítmica se dá pelo 4 contra 3, tendo uma quartina executada sobre a fórmula de compasso ¾, conforme exemplifica a imagem abaixo:

FIGURA 44 – HEMÍOLAS EM “DOMINGO”

FONTE: Gurgel (2011)

Debora explica como pensa o deslocamento rítmico da melodia, resultando na sobreposição rítmica:

> Se você for olhar, eu tenho várias músicas em 3, em 6, que usam esse deslocamento rítmico. Por que que eu uso isso? não sei exatamente por quê. A primeira razão é porque eu gosto, eu acho muito bonito isso, da mesma forma que toda a música em 2, na música brasileira eu em 4, usa tercina para... e eu acho que o motivo de usar essa quartina dentro da música em 3 é o mesmo, você dá uma segurada na melodia, pode ser que você está adiantando, mas não está, você está atrasando a frase. Parece que dá uma... sabe aquele efeito de *laid back* do jazz? é a mesma coisa, você está jogando as coisas um pouco, está segurando as coisas um pouquinho né, o efeito que dá é como se tivesse tudo atrasado, não é adiantar por incrível que pareça. É como se você estivesse atrasando e eu gosto desse efeito. E improvisando naturalmente eu uso essas coisas. [...] esse 3 contra 4, de você estar numa música em 3 e a bateria levar em 4 sempre, isso eu acho muito interessante porque você cria assim uma água fervendo, sabe? Na hora que ferve você você fala “opa”, aí volta para o 3, esse tipo de coisa, acho que a explicação é essa (GURGEL, 2024).

O fato de a pianista dizer que não sabe exatamente por que usa tanto esse efeito de deslocamento rítmico, e ainda afirmar que usa muito improvisando, sugere que essa é uma prática incorporada, saindo quase naturalmente na execução. Isso provavelmente se explique pela recorrência desse fenômeno nas diversas músicas populares brasileiras, reforçando a riqueza do aspecto rítmico presente na música brasileira em geral e se configurando como um tipo de sotaque musical rítmico.

6.5.3 Las Claves

Não só no Brasil, mas em toda a América Latina, o fator rítmico é um dos elementos mais marcantes da constituição das músicas populares. No caso da MPIB não é diferente.

> Ora, a batida não é simples fundo neutro sobre o qual a canção viria passar com indiferença. Ao contrário, a primeira nos diz muito sobre o conteúdo da segunda. A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Neste país, e certamente em outros também, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado. Mas mesmo que tudo isso chegue a nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente deu o tom (SANDRONI, 2001, p. 14).

Para Sandroni, a batida é um dos elementos mais significativos para a classificação da música popular brasileira a partir dos diversos ritmos populares existentes em todas as regiões do país. Corroborando essa afirmativa, Marta Ulhôa defende a centralidade do aspecto rítmico na música brasileira:

> O aspecto rítmico é sem dúvida o elemento mais marcante dessa discussão. Mas o ritmo é muito mais que uma sequência de durações organizadas num motivo, reconhecível aqui e ali. Existem aspectos rítmicos muito sutis na música popular brasileira, responsáveis por seu "molho" e sua "ginga". Esse estilo brasileiro de fazer música foi construído num longo processo histórico de contatos, empréstimos e trocas entre gêneros brasileiros e estrangeiros (ULHÔA, [s.d.], p. 123).

A utilização subjetiva dos termos "molho" e "ginga" para se referir a um estilo musical brasileiro, se aproxima muito do que estamos chamando de sotaque musical. A definição da autora está localizada de maneira bastante genérica se referindo à música brasileira como um todo. Sabemos, no entanto, que a música brasileira é formada por muitas músicas, uma pluralidade de manifestações. O foco de interesse desta pesquisa está centralizado no recorte da música popular instrumental brasileira, que embora ainda seja bastante ampla, é apenas uma pequena parcela deste grande tópico chamado pela autora de "música brasileira". No entanto, ainda que a partir desta definição genérica, a ideia trazida pela autora serve como um ponto de partida para desenvolvermos nossa reflexão.

Tendo em vista a importância do elemento rítmico para a música popular brasileira e a utilização do conceito de *La Clave* cada vez mais presente na concepção musical de músicos populares, cabe apresentá-lo rapidamente. Herdado da musicalidade africana, ressignificado não apenas no Brasil, mas em toda a América Latina, o conceito de *La Clave* está presente na concepção rítmica que existe nessas localidades. Partindo da premissa da centralidade rítmica para a música popular brasileira, o fator rítmico constitui-se como um dos elementos chaves para a identificação dos sotaques do piano popular paulista e, considerando a enorme contribuição de matriz africana para a música brasileira como um todo, um dos caminhos metodológicos para essa definição rítmica é a observação e identificação de como os pianistas pensam e utilizam *Las Claves* em suas práticas.

> O termo Clave utilizado nas Américas, é de origem africana. Representa um ostinato – um padrão rítmico repetido sucessivamente sobre um pulso constante – , que designa a característica de um determinado gênero musical. O fundamento específico então, a síntese – um elemento primordial que permite a associação imediata com o que se pretende representar musicalmente (Pitre-Vásquez, 2021)[36].

Pitre-Vásquez (2020), em aula dada no Festival Internacional de Percussão[37], apresenta um levantamento do conceito trabalhado por diferentes nomenclaturas por alguns autores, o qual replico aqui:

a) "African signature tune" – Bogoshi Jonas (1959);
b) "Timeline" – Joseph Hanson Kwabena Nketia (1963);
c) Theory of African Music, Volume I-II – Gerhard Kubik (1972);
d) "Ghanaian children`s time-lines" – E. Y. Egblewogbe (1967);
e) "Timeline do samba" – Kazadi wa Mukuna (1979);
f) L`aksak – Simha Arom (1991)
g) "Líneas temporales" – Rolando António Pérez Fernández (1986);
h) "Patrones de tiempo asimétricos" – Maria Helena Vinueza González (1988);
i) "Linhas-guias" – Carlos Sandroni (2001);
j) "Patrones metrorrítmicos asimétricos" – Leonardo Acosta (2004);

---

[36] Definição dada na Conferencia La Música Afro Panameña y sus Orígenes Coloniales y Antillanos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HQgTy6Bhksw . Acesso em 2 de junho de 2025.
[37] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iADL7F3moMY . Acesso em 20 de maio de 2025.

k) "Frases rítmicas de referência" – Antenor Ferreira e Edwin Pitre-Vásquez (2006).

É um conceito que indica um padrão rítmico cíclico o qual atua como força motora musical. Herança da diáspora africana, este conceito foi integrado na forma de fazer música na América Latina e ressignificado na ideia de *La Clave* para a prática musical não necessariamente de cunho religioso.

> Ela (a *time-line*) pode ser definida como um padrão rítmico em forma aditiva ou divisiva, que incorpora o pulso básico ou a pulsação reguladora, assim como o referencial de densidade. Ao invés de grupos regulares de quatro notas, grupos de cinco, seis ou sete notas podem ser utilizados em padrões de subdivisão binária ou ternária (compasso simples ou composto) (NKETIA, 1974, p. 132).

No Brasil, o pesquisador Tiago de Oliveira Pinto classificou a *time-line pattern* como "linha rítmica de orientação para as demais partes da música na sua sequência temporal" (OLIVEIRA PINTO, 1999, p. 95). É, portanto, elemento estruturante responsável por embasar e dar suporte para todo o movimento musical para além de si mesma.

La Clave é uma força incorporada no músico que apresenta uma função impulsionadora do ritmo, sobre a qual se constroem não apenas as camadas rítmicas e suas variações, mas toda a orientação melódica e harmônica. Ela se assemelha à noção de pulso da tradição musical europeia, mas seu conceito e sua lógica são diferentes. Funciona como um ostinato que fica implícito na mente e no corpo do músico e que permite desenvolver toda a ideia rítmica a partir de si mesma, tornando-se "um componente organizador da temporalidade de diversos gêneros musicais, que apresenta uma série de pulsações não isócronas" (VALLES, 2015). Pitre-Vásquez, em estudo sobre o Son Cubano, explica que "em Cuba, a palavra 'Clave' é usada para se referir a um padrão rítmico chave que está por trás da maioria da música cubana" (2003, p. 352). Ecoando esta concepção, o baterista Kiko Freitas (2020) entende que "clave é uma chave que comanda o ritmo"[38].

A riqueza rítmica presente nas várias músicas populares brasileiras é notória e sua importância é praticamente um consenso nos estudos de música. Tendo essa base rítmica tamanha importância, a forma de concebê-la através do conceito de *La*

---

[38] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BR-nUQYJhFc . Acesso em: 04/11/2020.

Clave se apresenta como uma alternativa muito importante e justificada, sobretudo tendo em vista a notória incorporação do conceito no âmbito da prática da música popular.

Las Claves expressam uma ligação intrínseca com a corporalidade humana no fazer musical, sendo essa uma das características mais marcantes da prática de música popular de forma geral, tendo a dança como elemento associado à música. Por esse motivo, a corporalidade se torna um pilar estratégico defendido por muitos músicos para a resolução de desafios rítmicos na execução musical. Assim recomendou a pianista Débora Gurgel em oficina de Piano Brasileiro realizada na 40ª Oficina de Música de Curitiba: "Eu sei que muita gente tem dificuldade com ritmo. O segredo do ritmo é o corpo. Esquece o piano e faz no corpo" (Gurgel, 2023)[39]. Música, corpo e dança formam um tripé base para execução dos sotaques rítmicos presentes na música popular brasileira. Além disso, a pianista que apresenta uma face pedagógica através da elaboração de materiais para ensino de piano, adota o termo em seu "Curso de rítmica para piano e outros instrumentos" (2020). Neste curso, disponibilizado através de apostila digital, a autora mapeia uma variedade de ritmos populares brasileiros de acordo com cada região do Brasil. A partir deste primeiro mapeamento, ela desenvolve uma sequência de exercícios rítmicos, a princípio para serem realizados sem instrumento, propondo, portanto, a execução apenas com o corpo, e em seguida transportando para o instrumento, sobretudo o piano. Ao classificar os ritmos, separados por aulas, a pianista utiliza a nomenclatura *Clave* para a definição de cada um deles (exemplo: *Clave* de Bossa Nova).

Portanto, há uma intencionalidade corporal na execução de *Las Claves* na música popular brasileira. Por isso, a corporalidade é tão presente nas músicas populares de forma geral, sendo até mesmo indissociável da prática musical, que parte da combinação mente e corpo até chegar ao instrumento e produzir o resultado sonoro. Na música brasileira, o resultado mais óbvio dessa combinação é o balanço, tão característico dessa música. A música está no corpo, fato carregado de simbolismos da ancestralidade presente nos tambores africanos. Dessa forma, é impossível falar de *La Clave* sem falar de corporalidade.

---

[39] Fala da pianista Débora Gurgel em uma aula de Piano Brasileiro ministrada na 40ª Oficina de Música de Curitiba em janeiro de 2023.

O depoimento do pianista João Donato sobre sua concepção de *La Clave* sugere que seu funcionamento se dá muito mais através da incorporação e da intuição do que da divisão rítmica racional:

> Música é matemática. [...] você divide os compassos, divide as acentuações. Um, dois, três ou coisa parecida. Enfim, não dá para explicar. É uma coisa que, em se tratando de clave, eu não presto muita atenção a esse fator (DONATO, 2022)[40].

E continua reiterando que essa incorporação rítmica é adquirida através da vivência dentro do contexto musical:

> Eles [músicos cubanos] têm lá o modo de contar as claves deles: pá, pá, pá...pá, pá. E a gente faz: pá, pá, pá...pá...pá. Que é quase a mesma coisa. É uma fraçãozinha de matemática uma antes da outra, mas não muda quase nada. Na minha matemática não muda quase nada. É uma questão de balanço mesmo, balanço pra lá, balanço pra cá. [...] A música é geralmente dividida em quatro compassos (tempos): um, dois, três, quatro... um, dois, três, quatro... Agora, dentro desses quatro você pode dividir a coisa como você quiser, contanto que chegue no quatro e no um ao mesmo tempo. Agora, entre o dois e o três você faz o que quiser [...] dentro das variações de ritmo. Mas eu não presto muita atenção...como é que se diz...laboratorial, humanizar a coisa dentro de um microscópio pra ver em que fração de segundo que toca o ritmo. É mais uma coisa intuitiva. É como balançar o corpo, é como dançar, dançar um samba. Essas pessoas que dançam o samba, [...] elas dançam intuitivamente. Elas nunca aprenderam aquilo ali. Elas foram, desde criança, foram criadas naquele universo e aprenderam a fazer aquilo naturalmente. E na música, para o músico também é naturalmente. Eles aprenderam a tocar sem muita informação didática (DONATO, 2022).

O resultado das combinações rítmicas, muitas vezes diferentes por "uma fraçãozinha de matemática", se aproxima de um tipo de sotaque, que Donato define como balanço em sua fala. E esse balanço necessariamente atrelado à corporalidade, já que o pianista não deixa de mencionar a dança em sua explicação.

Kubik (1979) propôs um tipo de representação gráfica para sistematização de *Las Claves* na qual o "X" representa o som gerado a partir de um ataque e o "." que representa o silêncio, tendo como base um conjunto de 16 pulsações elementares. Em pesquisa sobre *La Clave* no Brasil, Pitre-Vásquez (2000) adotou essa grafia do *time-line pattern* como alternativa à escrita tradicional de tradição erudita europeia. No seu sentido analítico, define *La Calve*, como um conceito de matriz africano redefinido

---

[40] Entrevista concedida à autora. Transcrição disponível nos anexos.

nas Américas, como um sotaque sonoro. A partir desse sistema analítico, pode-se transcrever o que João Donato cantou no trecho da entrevista citada da seguinte maneira:

FIGURA 45 – *LA CLAVE* DE SON CUBANO (16 pulsos)

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

FONTE: Pitre-Vásquez (2000)

FIGURA 46 – VARIAÇÃO DE *LA CLAVE* DE SON CUBANO (16 pulsos)

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

FONTE: Pitre-Vásquez (2000)

Nota-se que a segunda definição indica a mudança de “uma fraçãozinha de matemática” que o pianista comentou em sua fala, gerando um resultado sutilmente diferente no balanço. Da mesma forma, pode-se transcrever *La Clave* de samba da seguinte maneira:

FIGURA 47 – *LA CLAVE* DE SAMBA

X.X.X..X.X.X.XX.

FONTE: Pitre-Vásquez (2000)

Se *La Clave* comanda o ritmo, como afirmaram Pitre-Vásquez (2023) e Kiko Freitas, a ela se submetem a voz e todos os instrumentos, sejam eles melódicos, rítmicos ou harmônicos. A partir dela, também é possível realizar inúmeras variações.

Uma inovação conceitual de *La Clave* trabalhada por Pitre-Vásquez em sua definição é a ideia binária de pergunta e resposta constituinte deste conceito. Segundo

o pesquisador, essa dimensão ontológica de *La Clave* se assemelha a diversos aspectos da corporalidade humana que sugerem essa ocorrência binária, tais como a respiração, realizada em dois movimentos (inspiração e expiração), os batimentos cardíacos ritmados pelos movimentos de sístole e diástole, o abrir e fechar dos olhos e o andar, por exemplo. Assim ele define *La Clave*: "é um conceito binário, constante, orgânico que nos coloca uma pergunta e uma resposta, uma conexão com a pulsação cardíaca, respiratória, visual, auditiva, táctil, aromática e nos convida para uma gestualidade corporal" (PITRE-VÁSQUEZ, 2020). Essa reflexão, embora pertencente a um campo mais abstrato, se torna bastante pertinente quando se pensa *La Clave* intrinsecamente ligada à corporalidade humana manifestada através de uma intencionalidade.

A lógica de execução rítmica a partir de *Las Claves* é algo que está presente também na prática musical de Lea Freire. Ao explicar o processo de composição de sua música "Brincando com Theo", a pianista comenta que a ideia surgiu da experimentação do batuque no piano. Dessa forma, surgiu a parte A escrita em fórmula de compasso 7/8, conforme analisado no capítulo anterior. Na entrevista, Freire explica que pensa a divisão do 7 em duas partes, como num conceito binário. E binário aqui, no sentido de compor uma espécie de pergunta e resposta, tal qual a definição de Pitre-Vásquez para *La Clave*. Portanto, a compreensão dessa fórmula de compasso ímpar, se dá não pela contagem racional dos ataques de maneira mecânica e cerebral, mas a partir da própria musicalidade e da corporalidade. E essa musicalidade vem da articulação da fala, conforme sugere a explicação da pianista:

> "Brincando com Theo" também foi um negócio desse, aí eu tava meio com nó do 7, é que eu gosto muito do 7, como o 14, né, você conta 7 e 7, então vira um compasso binário, na verdade, "tá tá tá, e tá tá tá", "besta é tu, besta é tu… e besta é tu, e besta é tu… tá tá tá, e tá tá tá", então fica esse motivo, e vai desenvolvendo, e aí conforme a melodia vai me chamando, assim, eu faço um outro negócio, às vezes eu descubro depois de anos que tem um compasso estranho aí no meio (FREIRE, 2024).

A afirmação de Lea Freire de que as vezes descobre o que ela chama de "compasso estranho" depois de anos, corrobora o fato de que a musicalidade e o processo de composição partem da prática e não da escrita. Sendo assim, não houve a intencionalidade prévia de compor uma música em compasso ímpar, mas ela veio da própria prática e experimentação, reforçando uma lógica mais orgânica do que

cerebral. Transformando essa lógica em registro de *La Clave*, teríamos a seguinte figura:

FIGURA 48 – *LA CLAVE* CITADA POR LEA FREIRE PARA O COMPASSO 7/8 (14 pulsos)

X.X.X.XX.X.X.X

FONTE: A autora (2025)

Dividindo *La Clave* em duas partes para compor o que chamamos acima de "lógica binária" ou conceito de pergunta e resposta, teríamos uma figura simétrica:

FIGURA 49 – *LA CLAVE* CITADA POR LEA FREIRE PARA O COMPASSO 7/8 DIVIDIDA EM DUAS PARTES

X.X.X.X / X.X.X.X

FONTE: A autora (2025)

Com o desenvolvimento de metodologias para a prática do piano popular no Brasil, *Las Claves* têm sido bastante utilizadas para o aprimoramento prático do elemento rítmico na execução. Com frequência vemos músicos-professores atuantes nesse contexto trabalhando com seus alunos através desse conceito. É o caso do pianista Salomão Soares, que lançou um método ao qual denominou "Piano Rítmico"[41]. O método é formado por vinte módulos nos quais são trabalhados os diversos ritmos brasileiros – tais como samba, choro, maxixe, bossa nova etc. – a partir de *Las Claves* principais que compõem esses ritmos. Em cada módulo se trabalha inicialmente *La Clave* para execução de acompanhamento no piano, ficando a mão esquerda responsável pelos baixos e a mão direita pelos acordes. Na etapa seguinte, devem ser executados alguns exercícios específicos para se alcançar a independência das mãos. E na última etapa de cada módulo, o exercício foca na execução de piano solo, distribuindo-se as funções de baixos, acordes e melodia entre as duas mãos para uma execução completa. Tudo isso é desenvolvido a partir da

[41] Disponível em: https://pianoritmico.salomaosoares.com.br . Acesso em: 23 jan. 2025.

ideia de *La Clave*, o que demonstra a importância desse conceito para a prática da música popular brasileira, sendo cada vez mais utilizado de forma consciente e até mesmo na pedagogia do piano.

Outro exemplo de metodologia que utiliza a concepção rítmica através de *Las Claves* é a proposta pelo pianista paulista André Marques no livro "Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros" (MARQUES, 2018). Embora utilize o termo "levadas", o pianista define elementos que considera característicos das linguagens rítmicas e melódicas dos ritmos brasileiros, a partir de pesquisas realizadas em algumas regiões do Brasil, partindo da análise de grupos e formações características para posterior aplicação ao piano. O primeiro volume do livro publicado foca nos ritmos baião, jongo e maracatu. É importante notar novamente a lógica de transposição idiomática de determinados contextos musicais para o piano, prática comum entre músicos que executam a música popular brasileira de maneira solo em seus instrumentos. Geralmente, trabalham para identificar os elementos que caracterizam o idiomatismo a partir da instrumentação, de *La Clave*, da linguagem harmônica e melódica, para transposição para o instrumento a que se pretende praticar em formato solo.

Pode-se afirmar que esse aspecto rítmico é inerente a toda a música popular brasileira e, portanto, integra um sotaque brasileiro de forma geral. A lógica rítmica implícita no conceito de *La Clave* advém de herança africana inegável para a música brasileira como um todo. Por esse motivo, é fácil distinguir os diferentes estilos dentro do que se chama música popular brasileira, tais como o baião, o maxixe, o maracatu, a guarânia, o samba, a bossa nova. Cada um desses ritmos apresentará combinações rítmicas peculiares que se distinguirão entre si indicando a que ritmo se refere. E o elemento mais marcante de distinção é *La Clave*, embora outros elementos (harmônicos, melódicos, de timbre etc.) possam ser indicativos também.

CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

Concluo este trabalho tendo ciência de que as considerações são transitórias e insuficientes para uma definição completa de sotaque musical do piano popular paulista. Trato do tema a partir de uma abordagem etnomusicológica, adotando como caminho a transdisciplinaridade entre as perspectivas sociológicas, antropológicas e musicológicas. A definição de sotaque musical, portanto, teve aqui um ponto crucial de consideração dos elementos extramusicais, mantendo a concepção da definição de sotaque como elemento de distinção na perspectiva de Bourdieu, aliada a uma análise a partir do materialismo histórico-dialético, tendo estabelecido o diálogo entre as abordagens como complementares.

Para ampliar a conceituação de sotaque musical da tese, são pontuadas as definições colhidas no âmbito da produção intelectual acadêmica, a partir de trabalhos que têm sido produzidos neste sentido, sobretudo através de apresentações de trabalhos em encontros e congressos, e no âmbito da prática musical, a partir da coleta das definições trazidas pelos músicos entrevistados.

No âmbito acadêmico, nota-se um crescente interesse pelo tema a partir do levantamento de trabalhos sendo produzidos tendo o termo "sotaque musical" como central, tal qual o caso do XVI Congresso da IASPM-AL que aconteceu na cidade de Recife em setembro de 2024 e que contou com cinco apresentações de trabalhos os quais continham o termo em seu título.

As definições de sotaque musical a partir das narrativas dos pianistas analisados ainda são bastante incipientes. Nota-se que esse é um termo que, embora seja utilizado na prática, é pouco conceituado tanto na academia quanto no cenário prático. A partir das entrevistas foi possível compreender que, pelo ponto de vista dos músicos, o termo ainda não está presente de forma tão consciente, mas tem despertado a curiosidade e reflexão dos músicos.

Debora Gurgel, nascida na capital, reconhece um tripé de influências para a definição dos seus sotaques no piano, formado pelo jazz, pela música erudita europeia e pelos ritmos presentes na música popular brasileira. A pianista estudou e atuou como professora no CLAM trazendo dessa forma, elementos de musicalidade formatados pela pedagogia sistematizada sobretudo por Amilton Godoy para o ensino do piano popular. Teve a iniciação da prática do piano a partir da formação por métodos tradicionais, seguindo o programa do ensino de piano erudito com uma

professora particular, tendo estudado segundo ela o equivalente a cinco ou seis anos do programa tradicional, mas a prática de tirar músicas de ouvido sempre esteve presente, prática essa que era muito comum da geração anterior de pianistas paulistas, reproduzindo então esse exercício musical a partir da oralidade. Ela afirma ter se encantado pelo repertório que escutava em casa com os pais, que era basicamente o repertório divulgado nas rádios da época: "jazz, música de baile e muita coisa mais pop da época" (GURGEL, 2022).

Lea Freire apresenta o fator rítmico como fundamento de sua prática no piano, reconhecendo o piano percussivo até mesmo como meio de experimentação para o processo composicional. Sua obra apresenta a complexidade métrica como característica, como foi identificado na análise da música "Brincando com Theo", além da presença reiterada das hemíolas. Sua formação musical passou por um processo de musicalização via diversos instrumentos, tendo estudado flauta doce e coral além do piano na infância. Sua prática também é marcada pela mentalidade de transposição de outros instrumentos para o piano, fato que se conecta com sua experiência musical múltipla, sendo a pianista também flautista e arranjadora, além de reiterar a lógica da prática da música popular brasileira de transposição idiomática de instrumentos, sobretudo os percussivos, para o piano. A pianista também reconhece uma aproximação com o universo caipira quando afirma que compõe toada.

Christianne Neves, também nascida na capital, reconhece que seu piano possui um caráter rítmico. Ela afirma a existência de um sotaque do CLAM e o reconhece em sua prática, tendo sido formada nessa escola, além de ter estudado o programa tradicional de piano erudito no início de sua formação. A influência da prática da música popular em sua família, através das frequentes rodas de samba que ocorriam na casa de sua avó, também tem impacto sobre sua musicalização a partir da oralidade e da aproximação do repertório de música popular brasileira. A intencionalidade instrumental está presente na sua prática, tendo seu trabalho majoritariamente instrumental com destaque para a formação de trio, embora ela reconheça a lógica da canção como essencial para sua forma de tocar piano quando afirma: "eu penso assim sempre fazer uma coisa meio, quase uma canção sabe?" (NEVES, 2025). A pianista também reconhece uma forte influência do exterior para sua obra, sendo notável que seus discos sejam até mesmo temáticos, como é o caso

dos discos “Andata e Ritorno” (2016), de influência italiana, e “Eyin Okan” (2011), de influência do candombe uruguaio.

Paulo Braga teve sua formação ao piano pela via tradicional, porém foi formado pelo âmbito da prática tocando em bailes desde a adolescência, o que possibilitou que desenvolvesse tanto a habilidade de leitura musical quanto de improvisação. O pianista apresenta um viés mais contemporâneo em sua prática atual, tendo o trabalho conjunto com Arrigo Barnabé como um de seus principais projetos nesse sentido. Ele também assume uma característica conectada com o interior, principalmente na composição Muita Hora nessa Calma, a qual conecta com a palavra “roça” quando descreve a música e na qual afirma ter buscado representar a sonoridade da viola caipira. Também destaca a sonoridade triádica no âmbito harmônico como algo que se aproxima da simplicidade do interior.

Os sotaques musicais do piano popular paulista são marcados por diversas tensões e contradições que constituem um movimento dialético, tanto em seus aspectos socioculturais quanto musicológicos. Isso fica mais claro em cada ponto de análise do capítulo anterior.

Ao refletir sobre o sotaque musical como um elemento de distinção, parte-se da premissa de que o piano é um instrumento de elite ainda hoje, de difícil acesso e custosa manutenção, estando muito longe de ser considerado um instrumento democrático. Além disso, o objeto representa um símbolo de *status* social e funciona como um elemento de distinção social, muitas vezes ocupando os espaços como um móvel decorativo e não necessariamente cumprindo sua função musical. Existem casos de pianistas que tiveram acesso ao primeiro piano muitos anos depois de iniciarem sua formação como instrumentistas. É o caso de Amaro Freitas que afirma ter começado a tocar o instrumento aos 11 anos e só conseguido comprar seu primeiro piano aos 33[42]. Além disso, esse instrumento não se paga por si só, tendo em vista que não é possível utilizá-lo na prática remunerada do cenário musical pela sua complicada locomoção. Sendo assim, os pianistas dependem que os locais em que se apresentam disponibilizem um piano, ou necessitam de um teclado ou piano digital

[42] Informação extraída de postagem de Amaro Freitas em seu perfil do instragram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DEFigUdpH11/?igsh=MWE1MWF0cDJoMW80dg%3D%3D . Acesso em 28 dez. 2024.

que possam transportar para realizar seus trabalhos, sendo necessário então mais um investimento para possibilitar a prática profissional.

Ainda no âmbito da distinção em termos musicais, refletiu-se sobre a influência do jazz norte-americano e da música erudita europeia, sobretudo no que se refere à formação musical, sendo ambas as influências muito fortes como escola, embora perceba-se um grande interesse por parte dos músicos na produção considerada brasileira e um descolamento dessa influência que começa a acontecer na geração anterior de pianistas (POSSETTE, 2021), e segue se aprofundando nesta geração de 1960 e nas seguintes. Também foi possível discutir a distinção no hábito de cifragem de acordes tétrades em partituras de música popular instrumental brasileira, embora muitas vezes essa notação não corresponda à realidade da execução, que nos casos analisados neste trabalho, eram triádicas. Há também a consciência de que essa sonoridade triádica remeta a um tipo de sotaque caipira na música, sendo reconhecida pelo pianista Paulo Braga, por exemplo.

Compreende-se também o cenário do piano popular em São Paulo segmentado em três grupos: um grupo de pianistas que atua de maneira mais comercial, tocando em bares e restaurantes; outro grupo que possui uma intencionalidade mais artística, atuando em projetos grandes, tanto no âmbito autoral quanto interpretativo, produzindo discos e turnês, e tendo o palco como local principal de circulação do seu trabalho. E o terceiro grupo que transita entre esses dois tipos de atuação. Essa dicotomia pode sugerir um elemento de distinção de classe social, visto que no primeiro grupo geralmente os músicos utilizam desse trabalho para seu sustento, sendo este um meio de manutenção da vida econômica e de oportunidade de subsistência. Já o segundo grupo possui menor preocupação com a rentabilidade dos projetos, já que nem sempre são lucrativos. Portanto, provavelmente esses pianistas têm a oportunidade de concentrar atenção e energia para projetos de maior interesse pessoal, enquanto o outro grupo precisa pensar em formas de subsistência.

Em termos harmônicos, vemos a tensão entre as harmonias rebuscadas e as harmonias neutralizadas a partir das inversões de acordes, sendo essa sonoridade possivelmente resultado do idiomatismo do violão, instrumento característico do interior de todo o Brasil, – e da viola caipira – e que defendo que seja responsável por moldar o que chamo de "harmonia à brasileira", fruto da contribuição sertaneja, caracterizando um dos sotaques paulistas. Essa vertente sertaneja é resultado do processo de expansão da ocupação territorial do Brasil, do litoral até o interior, e da

sedimentação de uma cultura profundamente enraizada e resistente às transformações da sociedade moderna. Percebe-se essa característica de forma intencional no discurso de Paulo Braga e Lea Freire. Braga afirma que buscou essa sonoridade a partir do que ele chamou de "tríades sem muita bomba" e conectou-a com a palavra "roça", o que sugere que há esse aspecto harmônico relacionado à sua noção simbólica de interior. Lea Freire reconhece o mesmo aspecto em sua composição "Fé", a qual classifica como toada, termo aqui entendido enquanto gênero de música popular associado ao interior paulista.

Em termos melódicos, vemos a tensão entre o que chamo, em consonância com Mário de Andrade, de linha melódica brasileira, como uma possível herança caipira para o sotaque paulista, e as melodias que são construídas a partir da lógica harmônica em que se pensa uma escala para cada acorde vigente. Esta última com matriz composicional de menor força, já que a harmonia fica em primeiro plano neste caso. Esta é uma lógica herdada da pedagogia do jazz norte-americano, principalmente para a prática da improvisação, que ainda é dominante no meio brasileiro. Percebe-se também a ocorrência do desenho melódico sinuoso, principalmente nas composições consideradas de caráter mais passional do que percussivo, sugerindo que esse desenho reforça uma característica lírica, doce, singela e sentimental, característica presente também no choro e no samba-canção, enquanto em composições de piano percussivo, como no caso da parte A da música "Brincando com Theo" de Lea Freire, há uma ocorrência reiterada de intervalos de segunda, um intervalo que pode ser considerado dissonante, para reforçar o caráter percussivo do piano.

Em termos rítmicos, há uma tensão entre o que chamo de piano percussivo e piano passional, sendo este último caracterizado por uma métrica mais derramada e fluida, herança que, dentre outras, também pode ser associada em alguma medida à sonoridade caipira. Em Lea Freire é possível notar a característica batucada de forma muito marcante não apenas pela análise da música "Brincando com Theo", mas pela explicação que a compositora dá a respeito do processo de composição da música a partir da experimentação batucada no piano. Isso explica a riqueza rítmica presente em sua obra, demonstrada nesta composição pela variação de fórmulas de compasso e pelo deslocamento da melodia provocado pela presença reiterada das hemíolas. Em Christianne Neves também se nota a centralidade do aspecto rítmico na forma de tocar piano, fator reconhecido pela própria pianista em entrevista. Nas demais

composições analisadas, de Paulo Braga e Débora Gurgel, a característica rítmica passional predomina. No entanto, é necessário pontuar que isso não significa que a característica batucada não esteja presente em outras obras desses pianistas.

Além disso, nota-se a apropriação do conceito de *La Clave* para a prática musical e pedagógica, que outrora era aplicada de forma mais intuitiva e inconsciente, e hoje tem se firmado como caminho metodológico para o processo de ensino e aprendizagem, presente intencionalmente nos métodos produzidos por diversos pianistas brasileiros, carregando a importância da corporalidade para esta lógica que é responsável por produzir o balanço da música brasileira. Percebe-se isso no discurso e no trabalho pedagógico produzido por Debora Gurgel e Christianne Neves de forma consciente e a partir da utilização do próprio termo "clave" ou "levada". Em Paulo Braga e Lea Freire, essa característica se apresenta de maneira mais intuitiva, mas ainda assim, muito corporal, o que nos permite relacionar ao conceito de *La clave*. Lea Freire sugere uma forma muito interessante de apropriação rítmica a partir da oralidade da fala quando, em entrevista, explica a execução do compasso 7/8 através da articulação da expressão falada "besta é tu e besta é tu".

Destaco e celebro esta geração de pianistas paulistas como uma geração de empoderamento feminino, de inegável e crescente valorização do trabalho de mulheres que têm ocupado os espaços, produzido com excelência e atuado neste cenário ainda tão hostil da música e sobretudo da música instrumental, alcançando um nível de reconhecimento nacional e internacional e pintando um cenário mais democrático e de representatividade para mulheres que trabalham ou desejam trabalhar com música.

Finalmente, esta tese valoriza o trabalho de músicos tão importantes para o cenário da música popular instrumental brasileira, buscando cavoucar e desvelar coisas que estão ocultas e que muitas vezes são apagadas e desvalorizadas sob a ideologia dominante e a colonialidade. Espero ter provocado e contribuído neste sentido.

O trabalho também deixa em aberto muitos caminhos que convidam outros pesquisadores a prosseguirem nesta reflexão sobre sotaque musical enquanto conceito. Dentre as possibilidades de desdobramento da pesquisa destaco:

a) A temática da relação da música popular instrumental brasileira e gênero como uma necessidade de discussão atual;

b) A possibilidade de uma análise que considere a correlação da estrutura musical com sotaque, ou seja, a importância da fala, da silabação e suas possibilidades de transposição para o instrumento;
c) Uma análise aprofundada sobre o tratamento da estrutura de terças, considerando as harmonias triádicas como uma possível "vontade de soar" como paulista;
d) Um aprofundamento a respeito da contribuição italiana sobre a composição histórica, social e cultural do paulista.
e) Uma análise crítica dos modelos de ensino a partir de uma pedagogia que silencia, tendo em vista que há uma contradição entre o que se prega e o que se pratica, percebida neste trabalho sobretudo pelo tratamento evitativo do repouso melódico em notas tônicas de acordes, embora isso possa ser percebido frequentemente na prática.

Há muito material de pesquisa ainda a ser aproveitado e as possibilidades de abordagem no cenário pós-moderno de pesquisa são amplas e ricas, sobretudo a partir da interdisciplinaridade, da transdisciplinaridade e, ecoando as palavras de Luiz Ricardo Queiroz (2016)[43], por que não, da indisciplinaridade?

Para concluir esta etapa do trabalho, cito o filósofo Edgar Morin que diz que há

> a necessidade de destacar, em qualquer educação, as grandes interrogações sobre nossas possibilidades de conhecer. Pôr em prática essas interrogações constitui o oxigênio de qualquer proposta de conhecimento. Assim como o oxigênio matava os seres vivos primitivos até que a vida utilizasse esse corruptor como desintoxicante, da mesma forma a incerteza, que mata o conhecimento simplista, é o desintoxicante do conhecimento complexo. De qualquer forma, o conhecimento permanece como uma aventura para a qual a educação deve fornecer o apoio indispensável (2010, p. 31).

Assim, sigo em busca do conhecimento como aventura, tendo ciência de que as considerações nunca serão finais. Pelo contrário, são as interrogações o oxigênio que possibilita novas construções, inovações e descobertas.

---

[43] Anotação de palestra realizada por Luiz Ricardo Queiroz sobre Educação Musical e Musicologias. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hrTsW2WuhUg . Acesso em: 16 mai. 2025.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Introdução à sociologia da música**: doze prelações teóricas. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

ALMADA, C. **Harmonia Funcional**. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

ALMEIDA, I. R. Reflexões sobre a presença da mulher instrumentista na música instrumental brasileira de orientação jazzística. **Anais do VI Simpom**, Rio de Janeiro, 2020.

ALVES, A. M. O método materialista histórico dialético : alguns apontamentos sobre a subjetividade. **Revista de Psicologia da UNESP**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 1–13, 2010.

ANDRADE, M. **Aspectos da música brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAGNO, M. **Preconceito linguístico:** o que é, como se faz. 52ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

BLACKING, J. **How Musical is Man?** Seattle and London: University of Washington Press, 1974.

BLOES, C. **Pianeiros:** dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX. 2006. 150 p. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação em Música. Instituto de Artes da UNESP. Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2006.

BOLLOS, L. H. **Bossa Nova e crítica**: polifonia de vozes na imprensa. São Paulo: Annalumbre; Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

BORBA, J. C. M. **Polca Paraguaia Instrumental e o violão de sete cordas :** o contexto e o fazer musical em Campo Grande, Asunción E Ypacaraí. 2022. 267 p. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

BORDIEU, P. **Pierre Bordieu:** Sociologia. São Paulo: Ática, 1983. BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.

BOURDIEU, P. **A distinção:** crítica social do julgamento. São Paulo; Porto Alegre: Edusp; Zouk, 2007. a.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. 6ª ed. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. b.

BOURDIEU, P. **A Economia das Trocas Linguísticas:** O que falar quer dizer. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

BURKE, P. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003.

CAMARGO, T. P. **Mulheres no PEPEU:** O poder interruptor da Educação Musical Feminista. 2020. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

CHAGAS, M. C. Os sotaques musicais na poesia de José Craveirinha. **Mulemba.** Rio de Janeiro: UFRJ, V.1, n. 7, pp. 132-145, jul./dez. 2012.

CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito:** estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2001.

CARVALHO, J. A. A utilização das linhas-guia na performance e no ensino da música brasileira. **Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música.** Rio de Janeiro, p. 787-793, 2010.

CASTILLHO, F. A. R. O. **Questões de pronúncia em língua inglesa:** fatores desencadeantes da percepção do sotaque do falante brasileiro de língua inglesa em relação à produção dos sons fricativos alveolares. 2004. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

CATANI, A. M; NOGUEIRA, M. A; HEY, A. P; DE MEDEIROS, C. C. C. [Org.]. **Vocabulário Boudieu.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CHEDIAK, A. **Harmonia e improvisação vol. II**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora,[s.d.]. Disponível em: https://r1cordas.files.wordpress.com/2017/06/harmonia-e-improvisac3a7c3a3o- parte-1-almir-chediak.pdf.

CHEDIAK, A. **Harmonia & improvisação vol. I**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986. Disponível em: <http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:Harmonia+&+Improvisação#0>.

CIRINO, G. **Narrativas musicais:** performance e experiência na música popular instrumental brasileira. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

COELHO, I. L; GORSKI, EDAIR, M; MAY, G. H; DE SOUZA, C. M. N. **Sociolinguistica**. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2010.

CORDOVA, V. S; VICTAL, J. O território paulistânico: um olhar existencial para além dos mapas antigos. **Labor & Engenho**, *[S. l.]*, v. 11, n. 3, p. 263–279, 2017. DOI: http://dx.doi.org/10.20396/labore.v11i3.8649202.

COSTA, A. M. ENTRE MÚSICAS E MUSICISTAS: A REVOLUÇÃO VIRÁ PELO VENTRE. **Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13 Women`s Worlds Congress**, Florianópolis, p. 1–13, 2017.

COSTA E SILVA, P. Comparar o incomparável: uma aproximação entre Jobim, Debussy e Monet. **Alea**, v. 12, n. 1. [*s.l.*] p 107-122, 2010.

CUSICK, S. Capítulo. In COOK, N; EVERIST, M. **Rethinking Music**. Gender, Musicology and Feminism. Oxford University Press, 2001, p.471-499

DE BARROS, J. P. S; ROSA, I. S; HIGINO, S. MÚSICA DE CÂMARA COM "SOTAQUE BRASILEIRO". **Revista Científica do UBM**, v. 25, n. 49, p. 114-123, 15 jul. 2023.

DE CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

DE CASTRO, F. S. **Uma noite no Sumaré:** o choro negro e paulistano de Esmeraldino Salles. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

DE CASTRO, T. R. C. A Paulistânia, o mineiro e o italiano: processo histórico, acesso à terra e a experiência histórica e cultural numa Moda de viola. **História e democracia: precisamos falar sobre isso**, Guarulhos, p. 1–15, 2018.

DE CERTEAU, M. A beleza do morto. *In*: **A cultura no plural**. [s.l: s.n.]. p. 55–85.

DELGADO, G. E. A teoria literária materialista de Pierre Bourdieu: autonomização social das letras como dilema. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 46, 2021.

DIEGUES, A. C. S. **O mito moderno a natureza intocada**. 6ª ed. São Paulo: Hucitec: Nuoaub-USP/CEC, 2008. Disponível em: https://raizesefrutos.files.wordpress.com/2009/09/diegues-o-mito-moderno-da-natureza-intocada.pdf .

DOMINGUES, P. J. Negros de Almas Brancas? A Ideologia do Branqueamento no Interior da Comunidade Negra em São Paulo, 1915-1930. **Estudos Afro-Asiáticos**, *[S. l.]*, v. 24, n. 3, p. 563–599, 2002.

ENGELS, F. **Carta para Joseph Bloch**. Berlim, 1980. Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/marx/1890/09/22.htm.

ESTIVALET, F. V. **Além da estética do frio: as dinâmicas culturais das canções de Vitor Ramil**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

FERNÁNDEZ, R. A. P. **La binarizacion de los ritmos ternarios africanos en America Latina**. Ciudad de la Habana: Casa de las Américas, 1986.

FERRERO, C. B. **Na trilha da viola branca**: aspetos sócio-culturais e técnico-musicais do seu uso no fandango de Iguape e Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo. Anais da Anppom - Décimo quinto congresso, 2005.

GARCÍA CANCLINI, N. **Culturas Híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

GARCIA, R. M. S. **Moda-de-viola: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira**. 2011. 335 p. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes, São Paulo, 2011.

GODOY, A. **Princípios de harmonia**. São Paulo: Zimbo Edições Musicais, 1983.

GOMES, R. C. S; MELLO, M. I. C. Relações de gênero e a música popular brasileira: um estudo sobre as bandas femininas. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 500–510, 2019. DOI: 10.5965/1808312902042007500.

GRAJEW, D. **O pianismo de Egberto Gismonti em Sete Anéis e Karatê.** 2016. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

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

GUEST, I. **Harmonia:** método prático (vol. 1). Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996. a.

GUEST, I. **Arranjo:** Método Pratico. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996. b.

GUEST, I. **Harmonia:** Método Prático (vol. 2). Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006.

HINE, C. **Etnografia virtual**. Barcelona: Editorial UOC, 2004. DOI: 10.1111/j.1468-5930.1987.tb00214.x.

HOOD, M. The Challenge of "Bi-Musicality". **Ethnomusicology**, v. 4, n. 2, p. 55- 59, 1960. Tradução de Iara Gomes.

IRFFI, A. S. C. "A HINTERLÂNDIA AINDA ERA MAIS PROFUNDA DO QUE NOS TEMPOS ATUAIS" - o 'Alto sertão' e a produção do território no Império do Brasil. **História (São Paulo)**, São Paulo, v. 40, p. 1–24, 2021. DOI: 10.1590/1980-4369e2021024.

KOELLREUTTER, H. J. **Harmonia Funcional: introdução à teoria das funções harmônicas**. 3ª ed. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A., 1986.

KOZINETS, R. V. **Netnografia**: realizando pesquisa etnográfica online. Porto Alegre: Penso, 2014

LACERDA, M. B. Transformação dos processos rítmicos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do brasil. **Anppom**, *[S. l.]*, v. 11, p. 208–220, 2005.

LAPLANTINE, F. **A descrição etnográfica**. São Paulo: Terceira Margem, 2004. v. 77

MALINOWSKI, B. Os Argonautas do Pacifico Ocidental. **Ethnologia n.6- 8**, *[S. l.]*, p. 17–37, 1997.

MARQUES, A. **Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros**. 1a ed. Sorocaba/SP, 2018.

MARTINS, J. S. **Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1975.

MARTINS, J. S. **A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala**. 2ª ed. rev ed. São Paulo: Contexto, 2008.

MARX, K; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

MARX, K. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte (1851/1852)**. [s.l.] : Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/4/o/brumario.pdf, 1969. Disponível em: https://neppec.fe.ufg.br/up/4/o/brumario.pdf.

MARX, K; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

MCCLARY, S. **Living to Tell**: Madonna's Resurrection of the Fleshly. Genders, Texas – University of Texas Press, n.7, p. 01-21, 1990.

MCCLARY, S. **Reshaping a discipline**: Musicology and Feminism in the 1990s. Feminist Studies, v. 19, n. 2, p. 399-423, 1993.

MERRIAM, A. P. **The Antropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MOLINO, J. El hecho musical y la semiología de la música. **Facultad de Música UNAM**, Cidade do México, p. 111–172, 1995.

MORAES, J. G. V. **As sonoridades paulistanas:** a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

MORAES, J. G. V. **Metrópole em sinfonia:** história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MORAES, L. E. P. MATERIALISMO HISTÓRICO E DIALÉTICO: perspectivas metodológicas introdutórias. **Revista Exitus**, *[S. l.]*, v. 11, 2021. DOI: 10.24065/2237-9460.2021v11n1id1743.

MORIN, E. **O método**. 2ª ed. [s.l.] : Publicações Europa-América, 1977. MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005. DOI: 10.4000/books.editionscnrs.1672.

MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 2ª ed. São Paulo; Brasília: Cortez; UNESCO, 2010. DOI: 10.31496/rpd.v1i3.44.

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

MUKUNA, K. W. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia. **Revista USP**, São Paulo, v. 0, n. 77, p. 12–23, 2008. DOI: 10.11606/issn.2316- 9036.v0i77p12-23.

NATTIEZ, J. J. Semiologia musical e pedagogia da análise. Trad. Régis Duprat. **Opus**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, 1990.

NETTL, B. **The study of ethnomusicology:** thirty-one issues and concepts. 2ª ed. Illinois: The University of Illinois Press, 2005.

NETTLES, B. **Harmony 1**. Boston: Berklee College of Music, 1987.

NICOLESCU, B. **O Manifesto da Transdisciplinaridade**. São Paulo: Triom, 1999. DOI: 10.25247/2595-3788.2018.v1n1.p8-12.

ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PANITZ, L. M. **Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata:** por uma Geografia da Música em contextos multilocalizados. 423 p. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Geociências. Porto Alegre, 2017.

PEREIRA, M. V. M. Habitus Conservatorial: do conceito a uma agenda de pesquisa. **XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.** Natal, p. 1-8, 2013.

PESSOA, G. A. **Estudo dos elementos musicais e extra- musicais no processo de improvisação da música popular brasileira para quatro versões de Wave (1967)**. 2016. Dissetação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

PIEDADE, A. T. C. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **Anppom**, *[S. l.]*, p. 1064–1071, 2005.

PINO, R. D; FALLEIROS, M. S. A improvisação brasileira sob a perspectiva pós-colonial: por uma improvisação enquanto prática possível. **XXIX Congresso da Associoção Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Pelotas, p. 1–8, 2019.

PINTO, T. de O. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, *[S. l.]*, v. 44, n. 1, p. 222–286, 2001. DOI: 10.1590/s0034-77012001000100007.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. A música na formação da identidade na América Latina: o universo afro-brasileiro e afro-cubano. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Acesso em: 17 fev. 2025.

PITRE-VÁSQUEZ, E. R; FERREIRA, L. A. Experiências de Gestão na Criação de um Grupo Pesquisa em Etnomusicologia. **Investigación Admnistrativa**, *[S. l.]*, v. 51, n. 130, 2022. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=456071633005 acesso em 23 de maio de 2025.

PITRE-VÁSQUEZ, E. R. ***Guiro, Claves e Maracas***. In J. Shepherd & E. Al (Eds.), Continuum encyclopedia of popular music of the world (Vol. II, pp. 372–372; 380-383; 606-608). London / New York: Bloomsbury, 2003.

PITRE-VÁSQUEZ, E. **Conferencia La Música Afro Panameña y sus Orígenes Coloniales y Antillanos.** Conferencia en la UDELAS Los Santos. Cidade do Panamá, Panamá. Produção Vina Lacerda, 2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=HQgTy6Bhksw, acesso em 20 de maio de 2025.

PITRE-VÁSQUEZ, E. ***La Clave*: o time-line caribenho.** No Festival International de Percussão. Curitiba, Brasil. Produção Vina Lacerda, 2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=iADL7F3moMY, acesso em 2 de junho de 2025.

PITRE-VÁSQUEZ, E. R. **Veredas sonoras da cúmbia panamenha: estilos e mudança de paradigma**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

POSSETTE, A. M. **Pianistas paulistas:** paradigmas de elementos musicais e extramusicais. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

POSSETTE, A. M; ELIAS, R; PITRE-VÁSQUEZ, E. R. Uma etnomusicologia dialógica sob a perspectiva de Edgar Morin. *In*: CURY, Lucilene; JUNIOR, João Carlos Teixeira (org.). **O gênio Morin e sua influência nas Comunicações e nas Artes**. São Paulo: ECA-USP, 2022. p. 1–202. DOI: 10.11606/9786588640609.

PUCCI, M. D. Influência da voz indígena na música brasileira. **Música Popular em Revista**, *[S. l.]*, v. 2, n. 4, p. 5–30, 2016.

QUIJANO, A. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. *In*: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227–278.

QUINIOU, Y. Das classes à ideologia: determinismo, materialismo e emancipação na obra de Pierre Bourdieu. **Actuel Marx**, *[S. l.]*, n. 20, p. 44–61, 1996. Disponível em: http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/02quinio.pdf.

REILY, S. A; BRUCHER, K. **The Routledge Companion to the Study of Local Musicking**. Disponível em

https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315687353. Acesso em 12 de abril de 2023, 2018. DOI: 10.4324/9781315687353.

REILY, S. A. O musicar local e a produção musical da localidade. **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**, *[S. l.]*, v. 6, n. 1, p. 1–21, 2021. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.185341.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil.** 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIVAS TOVAR, L. A. **Elaboración de tesis: estructura y metodología**. México: Trillas, 2017.

ROCHA, A. C. S. da; PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. "A Presença da Música Latina no Brasil e no Ceará entre as Décadas de 1030 e 1970". In Espaço e Diversidade: politicas e formação de educadores inclusivos. Fortaleza, CE: Objetivo Educacional, 2024, pag. 246-262. Disponível em https://app.sanusb.org/arquivos/ebookformprof.pdf#page=4.09 acesso dia 23 de maio de 2025.

ROSA, L. Pode performance ser no feminino? **Ictus - Periódico do {PPGMUS/UFBA}**, *[S. l.]*, v. 11, n. 2, p. 1–14, 2010.

ROSA, R. L. **Como é bom poder tocar um instrumento:** pianeiros na cena urbana brasileira. Goiânia: Cânone Editorial, 2014.

SALIBA, E. T. Prefácio. In: MORAES, J. G. V. de. **Sonoridades paulistanas:** a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

SANDRONI, C. **Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. São Paulo: Editora Schwarcz - Companhia das Letras, 2001.

SANT'ANNA, R. Moda caipira: dicções do cantador. **Revista USP**, São Paulo, v. 0, n. 87, p. 40–55, 2010. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i87p40-55.

SANT`ANNA, R. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. São Paulo; Marília: Arte & Ciência; UNIMAR, 2000.

SEEGER, A. Etnografia da música. **Cadernos de Campo (São Paulo 1991)**, *[S. l.]*, v. 17, n. 17, p. 237–260, 2008. DOI: 10.11606/issn.2316- 9133.v17i17p237-260.

SOARES, A. C. da R., PITRE-VÁSQUEZ, E.

SOUZA, L. E. C; CAMINO, L; LIMA, T. J. S; FONTENELE, A. B. G. O papel do sotaque nas relações intergrupais: apresentação de uma área de pesquisa. **Psicologia e Saber Social**, *[S. l.]*, v. 6, n. 2, p. 243–258, 2017. DOI: 10.12957/psi.saber.soc.2017.33626.

TANAKA, H. Mulheres na música: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora. **Claves**, João Pessoa, 2018. Disponível em: http://correiodaparaiba.com.br/cultura/musica/compositoras-paraibanas- apresentam-a-variedade-de-seus-traba-.

TATIT, L. A. M. **O século da canção**. 2ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, L. A.M. **O cancionista**. 2. ed. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TATIT, L. A. M. **O século da canção**. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2021.

TINHORÃO, J. R. **História Social da Música Popular Brasileira**. 2ª ed. São Paulo: 34, 1998.

ULHÔA, M. T. **Novos ritmos e nomes: Marisa Monte, Carlinhos**. [s.l: s.n.].

VILELA, I. O caipira e a viola brasileira. In: PAIS, José Machado; BRITO, Joaquim Pais; CARVALHO, Mário Vieira. **Sonoridades luso-afro-brasileiras.** Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

A MÚSICA NATUREZA DE LEA FREIRE. Direção: Lucas Weglinski. Brasil: Descoloniza Filmes, 2024.

ZERBINATTI, C. D; NOGUEIRA, I. P; PEDRO, J. M. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. **Descentrada**, *[S. l.]*, v. 2, n. 1, p. 1–18, 2018.

ANEXO 1 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM IVAN VILELA

I: E então como eu estava dizendo a gente vive num país multicultural e cada um desses tipos foi construído... construiu sua cultura a partir sobretudo de adição de outras culturas né. O Brasil é um país de soma né, a América é um continente de...as 3 Américas são continentes de somas, de misturas né. e então há tipos diferentes há costumes, alimentações... agora o que que define Paulista? se a gente for olhar um pouco historicamente que que foi o Paulista ao longo dos tempos, o Paulista ele historicamente, isso antes do século 20, ele foi um agricultor. Eram os Paulistas que forneciam alimento para a região de Ouro Preto. Saiam caravanas imensas de carros de boi e carros de bois saindo da região de São Paulo mesmo né, e de interior próximo levando comida para a região de Ouro Preto... que região de minério não se produz... é engraçado... lugar de monocultura, qualquer que seja, extrativa, plantação, não existe produção de gêneros alimentícios né, muito curioso isso. Tanto é que desde os anos 1600 era comum alguns fazendeiros darem um dia de folga para o escravizado para ele plantar uma horta, produzir alimento para ele... que o senhor comprava dele até sabe, para estimular porque num... era só a cana cana cana antigamente né e hoje também né... e então o Paulista foi construído a partir dessa adição e o fato é que a partir do início do século 20, com a coisa do café e depois da industrialização, São Paulo dá um passo à frente né a todas as outras oligarquias rurais que existiam, e avança no sentido de industrializar o estado né ... Tanto é que é um estado, se você pensar hoje, São Paulo é um estado agro industrial. Aonde não tem cana plantada tem indústria né gerando dinheiro. E então a priori é interessante a gente pensar o Paulista desse jeito e como fruto de um enlace que é um enlace caipira né... os Bandeirantes que a gente conheceu, a gente estudou, aqueles homens com barbas, bota... tudo mentira entende? os caras fiavam a roupa de algodão, andavam descalços, eram semi-índios assim sabe? E eram predadores mesmo né, que tinha a mentalidade portuguesa de .... mas a maioria deles já mamelucos né, misturados né, poucos de sangue europeu só europeu né. Não vou usar a palavra puro não porque eu não gosto dela. Então isso acabou plasmando um tipo de pessoa e é importante a gente lembrar que as elites, mesmo as rurais, estavam conectadas com a Europa, os filhos ricos estudavam na Europa... eu acho que um exemplo claro disso é a primeira fase do Monteiro Lobato. Enquanto um latifundiário, tratando o caipira nos textos dele como algo que não valia nada, que a mão de obra boa agora que chegou o arado,

chegou italiano, ele escreve isso né no Urupes né. E tem uma outra mistura que se dá em São Paulo também em todo o estado, que é uma mistura de muitos migrantes né... veio mais italiano que português para o Brasil no século 20 né foram 3 milhões e meio de italianos né que chegaram no final do XIX até metade do século 20 no Brasil. Então acabou que a... agora a cultura caipira é uma cultura tão forte tão tão arraigada, porque no fundo é uma cultura indígena né, embora o indígena tenha sido apagado dessa cultura né, não se tem notícia como é que eles cantavam, como é que eles faziam as coisas porque foram exterminados... até o japonês virou caipira em São Paulo. Isso é uma coisa da gente de rir até, entende? que até o japonês que tem uma cultura super milenar e antiga, chega em São Paulo os caras viram caipira. então eu acho que assim, o caipira no fundo ele acabou virando um substrato dessa cultura. É como se fosse assim, qual é a parte mais profunda que tem num ser humano Paulista? se for cavoucar lá dentro vai achar um monte de coisa, um monte de informação, um monte de estudo, mas lá no fundo tem um índio lá no fundo entende? tem que ter um caipira lá no fundo, tem uma base muito forte. Então historicamente eu acho que o Paulista foi o primeiro resultado no Brasil de um enlace bem-sucedido de europeus com indígenas.

A: e o negro vem mais tarde?

I: O negro vem mais tarde né. Vem mais tarde. E em São Paulo há um apagamento fortíssimo que não ocorre na Bahia e no Rio de Janeiro em relação a isso né. Eu me lembro do maestro Sarrafo, que ele deve estar morto já. É conhecido com 90 e poucos anos em Itanhaém, que fazia um projeto lá com crianças, montava bandas de choro. E ele tocava todos... chegou a tocar com Pixinguinha. Foi na guerra sabe assim, foi soldado na segunda guerra. E ele falou que quando saiu do Rio e veio para São Paulo, ele falou "o Paulista é muito racista em relação ao carioca". Ele tocava muito bem e quando ele ia nos bares tocar ele impressionava com o saxofone dele, mas os músicos Paulistas chegaram... ele falou "você é bom mas você é preto". Então a relação em São Paulo em relação ao negro é uma relação muito forte de racismo né. Não que não seja em qualquer outro lugar do Brasil mas eu acho que a quantidade de negros no Rio de Janeiro durante muito tempo na zona urbana, que nós estamos pensando aí no final do século 18 começa essas migrações da Bahia pro Rio né...que vai resultar no choro ali, primeiro na música dos barbeiros né nas praças... é um convívio mais...puxa que palavra? aceitável talvez entende? é mais normalizado embora haja racismo do mesmo jeito, ele é mais normalizado.

A: em São Paulo ele para a parece que existe uma política institucionalizada assim de branqueamento né em São Paulo?

I: é... pelo menos por parte da polícia sim né, é bem visível, por parte dos governos de estado né que apoia essas polícias né. E Existe também porque hoje São Paulo é um reduto do reacionarismo né... o agronegócio o mais reacionário do mundo hoje não é né, é o povo que apoia essa besta que está aí no poder né .E então você vê que em São Paulo o PSDB ganha há décadas de São Paulo e é um partido ultra reacionário que está querendo acabar com as universidades públicas. Já vinham sinalizando isso já há muito tempo e com Dória então a coisa ficou explícita.

A: parecido com aqui no Paraná.

I: é...eu acho que o paraná é pior. Desculpa falar isso assim não sei se você é paranaense me desculpe mas Paraná é pior. O Paraná é mais reacionário ainda entende? eu espero que o Curitiba que é uma cidade que eu gosto tanto, tenho tanto afeto assim por ter ido muitas vezes da minha vida trabalhar entende? Nossa...e dando aula nos festivais aí de música em janeiro e fazendo shows desde a década de 80... eu espero que Curitiba não seja lembrada por causa do moro entende? é porque a estampa que passa para o país é essa entende? que é um Reduto do reacionário mesmo né ....mas São Paulo também é. Mas como São Paulo é muito grande, é muito populoso, há a possibilidade de aparecer outras coisas né. Você tem coisas interessantes. Nos anos 80 os primeiros governos do do PT em São Paulo, eles começaram a fazer gestões... porque eu estava até explicando para um amigo. O PT ele é super racional na gestão enquanto programa de partido. Não é aquela coisa... Pra você ver, eles criaram orçamento participativo eu não sei se você sabe o que é o orçamento participativo. Isso foi criado pelo PT nas prefeituras né sobretudo o estado de São Paulo. Bom, você mora numa cidade então em vez da prefeitura distribuir as verbas para os problemas... não. A gente chama as comunidades de bairro e cada um deles apresenta seus problemas. E aí a gente vê as que têm mais necessidade e aí então a gente faz a distribuição do dinheiro para as obras né. Isso é uma coisa genial isso é super racional. Então o PT sempre foi muito racionalizado em relação a isso. Você você vê que historicamente... o Haddad fala isso num vídeo até, posso até te mandar esse link do do Instagram... ele está na jovem pan que é um horror né, aquela rádio Extrema direita. Os caras falam "ué mas você fala aí... falam por que que o PT não é bom administrador é porque São Paulo que é o estado mais rico sempre ganha o PSDB. Aí ele começa a enumerar as coisas que o PT fez. "nós acabamos com a

vida de externa no Brasil, viramos credor do FMI, viramos"...aí ele vai falando um monte de coisas que foram feitas entende? "demos 20 milhões de empregos, tiramos 35 milhões de pessoas da miséria. Você vai falar que a gente não administra bem? A questão é o objetivo da administração, é para onde você quer administrar: para uma elite ou quer administrar para o povo? E nos anos 80 começaram a surgir prefeituras de São Paulo com gestões assim fabulosas entende? os caras tirando água de pedra porque pegava o dinheiro e direcionava para área certa né. Então ao mesmo tempo que São Paulo é esse reduto do reacionarismo é um reduto de administrações de vanguardas também, é um laboratório de muitas coisas porque tem muito dinheiro e aonde tem muito dinheiro tem muita gente. E tem muita gente interessada também em fazer coisas né. E gente inteligente tem em todo lugar mas às vezes tem gente que não tem o dinheiro para por inteligência para funcionar e realizar né. Então São Paulo é um misto disso tudo hoje. Mas historicamente eu acho que todos esses, sobretudo do jazz aí, o Laércio não porque ele é mais autêntico nesse sentido.... não tiveram uma relação maior com o caipira porque eles são todos nascidos o que? nos anos....o Laércio é mais velho né, o Laércio deve ser dos anos 40...

A: é esses 4 que eu que eu te falei são dos anos 40

I: o Nelson Ayres também?

A: Também. Ele é mais para o final mas é também.

I: dos anos 40.... eles viveram numa época em que existia um apagamento total da cultura caipira em São Paulo no caso do êxodo rural que já vinha acontecendo desde o final do século. O próprio Antônio Cândido fala que o teatro em São Paulo no final do século XIX, quando se relacionava o caipira, era sempre uma insinuação ao ridículo. Porque você tem uma questão no mundo quando, sobretudo no século 20, quando começa a se industrializar com mais potência, Europa até um pouco antes e depois a América, existe uma oposição de campo e cidade muito grande. Que se você pensar historicamente o Brasil não tinha cidades quase. As cidades, muitas cidades como Taubaté, que é uma cidade antiquíssima né, dos 1600.... Jundiaí, que hoje é uma cidade tem 400 mil habitantes do lado de São Paulo. Eram cidades que os fazendeiros iam no final de semana para a missa, para passar o final de semana e depois voltavam para o campo. A vida era no campo né. Você pode pegar o censo do Brasil, entra no IBGE e vê o censo dos anos 40 para cá. Você vê como foi mudando né. Então tem um crescimento das cidades. Então essa contraposição campo e cidade é uma coisa que já vinha sendo estudado né pelo Thompson, pelo Reymond William,

os próprios ingleses estavam estudando isso. Isso acontece no Brasil também e na América toda. o Angel Rama que é um teórico da literatura Uruguaia, um cara genial que é como um Alfredo Bosi assim, que coloca o conhecimento dele para um lado que é crítico na área de literatura, mas tem um quê de ideologia também entende? por trás. Uma ideologia mais humanista, de distribuição de bens. No caso do Alfredo ele era um comunista pelo Cristo. Ele não era um comunista pelo marxismo entende? Ele e o Bosi eram comunistas porque eles acreditavam que essa era a ideia do Jesus mesmo entende? e então criaram uma consciência crítica né de amor à cultura popular, ao povo. Mas de maneira geral o Angel Ramos fala que do final do século XIX, como a nossa elite também intelectual ela desconhecia o próprio país. Tanto é que a semana de arte Moderna, na realidade, não foi uma descoberta da arte Brasileira. O choro já estava comendo solto. Pixinguinha já estava tocando na França com os 8 batutas. Isso foi um olhar da elite para a cultura Brasileira, que é importante também entende? porque as elites têm uma importância. No caso a nossa a nossa elite enquanto administradora é uma rapina, eles acostumaram só a rapinar, só roubar. Eles não sabem fazer outra coisa. Mas elite intelectual não, ela aponta caminhos né. Você pega os próprios modernistas né. Todos ali né. Apontaram... estavam apontando caminhos né, tentando romper a literatura Brasileira a uma subserviência literatura portuguesa, europeia etc né. Mas isso foi quando a elite descobriu o povo... que o povo estava ali fazendo coisa, a música popular já existia. E então nesse sentido, quando se fala desses pianistas, eu acho que eles são alguns são de elite. O Nelson é um cara de elite. O Nelson é um cara que foi estudar nos Estados Unidos. Quem que pode estudar nos Estados Unidos? eu não posso! Embora não tivesse vontade também. Mas eu não posso, eu não tenho ninguém que me pague para eu morar em Boston entende? fazer Berklee. Então... e o jazz, de alguma maneira, ele é uma.... eu estou fugindo um pouco desculpa, mas.... ele acabou sendo uma estampa da música popular instrumental no mundo, foram os primeiros caras que puseram a música popular num nível de execução, de performance, e porque era também dos Estados Unidos né. Eles têm um controle da distribuição. O que que você escuta em rádio do mundo inteiro hoje que não seja música pop de língua inglesa? Qualquer lugar. "Ah Europa é diferente". Não é diferente, é tudo igual hoje. O consumo deixou todo mundo igual. Pára no metrô para tocar você vai morrer de fome na Europa, ninguém vai te dar dinheiro. Tá todo mundo de fone ouvindo música pop. [...] o jazz ele é uma música que acabou virando uma música de excelência e uma representante

da música instrumental. Tanto é que quando eu vou tocar na Europa eles têm que pôr o Brazilian jazz. Porque o jazz não quer dizer que eu toco jazz, mas quer dizer que eu toco música popular instrumental. Então eu sempre ponho "from roots to contemporary" – "das raízes ao contemporâneo" né, para demarcar. Então já que eu sou Brazilian jazz, eu quero mostrar que eu sou um pouco diferente aqui. Eu também mexo com raiz, mexo com outras coisas.

O que que é um paulista? Ele é uma mistura disso tudo né. Mas no imo dele tem um sentimento caipira, haja visto o estado de São Paulo ter aproximadamente 220 orquestras de viola. Agora, eu vou te dar um dado. Eu eu fui convidado pelo iepha em 2017, 18... o Iepha de Minas Gerais. Porque um deputado quis criar uma lei de patrimonializando a viola e foi pedido ao iepha, então o instituto de patrimônio histórico que fizesse uma pesquisa no estado para ver se era plausível de se patrimonializar a viola como patrimônio imaterial do estado. E eu fiquei um ano e meio trabalhando com eles né eles, fazendo umas pesquisas, mandando. Foram catalogados em Minas 1500 violeiros, catalogados. Talvez haja uns 500 a mais, pode ser. Porque como eles trabalham com o esquema de ICMS cultural, quando o iepha aciona as prefeituras, as que mandam informação recebem mais de repasse, então todo mundo mandou a informação, todas as cidades mandaram. No estado de São Paulo, você pensar em 220 orquestra, algumas com 10, outras com 20 e outras até 50 pessoas tocando, só nas orquestras você já tem mais de 4000 pessoas tocando. Fora as pessoas que não estão tocando então assim... eu acho que por um lado demonstra a força que tem essa cultura dentro desse estado, que é o estado que mais tem violeiro no Brasil, de longe. E virou meio que um centro nervoso mesmo da viola do país assim. Os primeiros conservatórios a introduzir viola foram em São Paulo.

A: e ela está na viola está bastante presente assim agora na música instrumental...

I: tá bombando né. Tá bombando. Cê pega sobretudo no período da pandemia, foi um período super rico para viola porque todo mundo tinha que se comunicar pela via online e as violas tomaram conta do Instagram, tomaram as contas dos cursos, festivais, tinha curso de viola, oficina... eu mesmo dei algumas oficinas de arranjo de viola pelo YouTube pelo YouTube mentira, pelo Facebook, pelo Instagram... então cresceu muito e é uma coisa que vem crescendo porque agora tem jovens tocando. Quando tem jovem tocando um negócio é porque você está garantindo a perpetuação. E antes do Almir Sater entrar em novela era só velho que fazia aula de viola. Então tem uma raiz muito forte, um sentimento muito forte, só que na música popular

Brasileira, só para terminar essa ideia, eu estava agora no festival de Ourinhos conversando com o Marco Pereira, violonista. E o Marco falou "olha tem uma coisa que é comum aos músicos", porque ele tem um trabalho solo mas ele trabalha muito como acompanhante de grandes cantores, né tocou com a Gal etc. Existe uma uma normalidade que é o seguinte: todos conhecem jazz e todos sabem improvisar. Porque é como se o jazz tivesse virado, como a gente da música que estudou música clássica, a gente tivesse que saber contraponto, inclusive o contraponto é o meu diferencial da minha viola, é o jeito que eu uso o contraponto que estudei muito contraponto né, porque eu achava que aquilo era muito importante, eu fiz composição musical né. E então é nesse sentido, eu acho que existe uma raiz. Só que muitas vezes para esses músicos, vamos dizer de mais alta expressão, como pianistas, isso talvez não chegue tão perto né, mas chega num Camargo Guarnieri. Se for ver a obra do Camargo tá cheio de citação de coisas caipiras. Que era um nacionalista, ele estava querendo até uma identidade ali.

A: Então você acha que é possível pensar num sotaque Paulista assim? Agora eu estou tentando expandir um pouco mais a geração né, porque no mestrado eu trabalhei com esses 4 que são de 40, depois tem outros pianistas também né. Você acha que é possível identificar um sotaque Paulista e pensar isso a partir da música caipira?

I: da música caipira sim. Quando a gente fala em música a gente sempre pensa em melodias né e harmonias, mas e os ritmos? não sei se já viu falando nisso, a gente tem 4 parâmetros que determinam uma fonte sonora: altura, intensidade, duração e timbre. E a altura rege o mundo das harmonias e das melodias. Agora as durações regem o mundo dos ritmos né. E a gente como herdou, tem uma herança da música europeia e do jazz de que as alturas são mais importantes que as outras coisas "olha a harmonia, essa música é boa, tem 57 acordes, olha aquela ali é ruim, tem 5 acordes só". Isso é um equívoco porque e os outros parâmetros? Se você pegar do ponto de vista tímbrico entende? essas duplas, essas centenas de duplas históricas Paulistas, e cada um cantando com um nasalado diferente, com o timbre de voz diferente, com a timbragem diferente, com som de viola... e que trabalhando com 17 ritmos. Não existe nada na música popular Brasileira, nenhum gênero que tenha tantos ritmos. Agora por que que esses pianistas não se aproveitam dessas coisas também? Porque eles precisariam estar conhecendo mais a música que foi gerada por essa cultura. E eles normalmente não se aproximam disso. Nenhum desses quatro, talvez só o

Laércio tenha se aproximado mais desse universo. Agora ao mesmo tempo você pega um Gismonti que se aproxima. Você pega um trecho do palhaço, da música palhaço, que está no circense, tem um trecho que ele vem fazendo com orquestra: Lalarira larara, lalarira larara (canta) - eu sou como o Sabiá quando (canta). O cara está citando "Tristeza do Jeca" né. E mesmo ontem eu estava ouvindo aqui o Nó caipira, um outro disco dele, que é 2 anos antes né... Então você tem músicos, mesmo assim, no caso Gismonti, um músico Fluminense, ele é do interior do Rio, que tem um ar caipira também nessa região, essas bordas de Minas ali é tudo meio caipira também. Então ele cita. Eu acho que o pessoal não cita muito por falta de acesso criado por uma visão preconceituosa e distorcida do que que é o material temático que pode ser utilizado dessa música. Minhas músicas novas não tem nada a ver com caipira mas tem coisa caipira no meio ali, você pode ter certeza! além das tercinhas.

A: Então eu conheci um álbum que você lançou com Benjamin Taubkin. Maravilhoso, muito lindo! E o Benjamin é um pianista Paulista não é?

I: Paulista. Ele não conhece muito a cultura caipira. Ele estava ali, ele se embrenhou numa curadoria de um projeto em Pardinho, Pardinho, terra de Botucatu, terra do Carreirinho, ah dum bando de gente da música caipira, e do Pardinho do Tião Carreiro e Pardinho. Chama Pardinho por causa da cidade né. É como se eu te chamasse de Curitiba entende? aí ele começou a se embrenhar mais, ele fez até aquela música linda chamada caipira que está no disco.

A: E aí o processo assim de composição foi a partir dessa pesquisa então?

I: no caso dele? ele eu acho que foi com essa aproximação, porque ele é irmão da Miriam Taubkin que fez o Violeiros do Brasil né. E o Benjamin é um músico muito esperto, muito vivo. Ele vai olhando as coisas e vai incorporando né no material temático e criativo dele. É um brasileiro né, embora seja de origem judaica, ele age.... eu falei, eu brinquei que eu falei "você é um judeu que não deu certo" entende? Porque normalmente o pessoal, pelo menos São Paulo, os judeus são muito bem definidos musicalmente assim. E ouvem muito jazz ou então tem uma coisa ali cultural. O Benjamin não, é um cara que andou por todas as áreas.

A: então tem esse conflito mesmo assim né, de alguns músicos que se apropriam mais disso e outros não tanto né?

I: não tanto...e muitas vezes por desconhecimento. Um preconceito, então já nem escutou. Por que por que que... você já viu que os músicos de orquestra Brasileira tocam mal música Brasileira? O Radamés falava "o que que acontece com as

orquestras brasileiras que quando vão tocar uma música russa parece uma orquestra Brasileira e quando vão tocar uma música brasileira parece uma orquestra russa tocando? é porque eles não ouvem! Você só toca bem o que você ouve. Então o pessoal que cresce aqui no Brasil ouvindo só música clássica, dificilmente vão chegar aos pés dos europeus tocando isso, porque isso lá é arroz com feijão né na cultura deles. E na nossa não é. Então eles crescem mas conhecendo, é muito curioso, o lixo do Brasil. Vou te contar uma história. Uma vez eu fazer um concerto com a orquestra de Ribeirão (inaudível), uma cidade do interior. E na volta, eu era o solista né, com a orquestra, concerto de orquestra de viola... orquestra de cordas. Aí eles vieram no ônibus e eu vim sentado, eu estava cansado, sentei na frente na primeira cadeira, um ônibus fretado né, e vim quieto, tava cansado. E aí 3 deles se levantaram e ficaram de pé no ônibus segurando ali no maneiro ali e para me agradar começaram a cantar música caipira. Aí começaram a cantar a "Tristeza do Jeca", não souberam a letra pararam. Aí começaram o menino da porteira, não souberam a letra. Aí tentaram saudade da minha Terra "de quem me adianta viver na cidade se a Felicidade"... a Paulistinha que a gente chama. Não conseguiram também. Aí alguém lá do fundo começou a gritar "pensa em mim chore por mim não liga Pra Ele" aquela. O ônibus inteiro começou a cantar. Então eles conhecem o lixo da música popular que é vendida pela mídia e não conhecem a música popular, porque eles não estudam. Eu cheguei na USP, não tinha uma matéria de história da música popular Brasileira no curso entende? Eu abri uma matéria de história da mmúsica. Agora como você vai conhecer os brasileiros se você não escuta? como que você vai introduzir no seu piano elementos da sua cultura se você não ouve a sua cultura? porque você a trata como uma cultura menor, entende?

A: Essa coisa do músico de orquestra que toca mal música Brasileira popular né. É interessante porque parece que o Balanço falta assim né. Eu acho que a música Brasileira ela parece que tem uma matriz rítmica forte né.

I: muito própria, muito própria né. Você pega o garfinho né, semicolcheia, colcheia, semicolcheia. Eu falo "só na música europeia que é 25% e 50% e 25%. Se você põe num samba e põe no medidor aí, desse no computador que mede tempo do ataque, ce vai ver que dá 30%, 43 e não sei o que. Nunca. Você vai ouvir isso na música caipira, é de outro jeito. Você vai ouvir no, sei lá, no boi do Maranhão, é de outro jeito. A divisão é outra, porque cada cultura... porque a gente tem que pensar no Brasil também como um país multicultural. A gente está falando de milhares de etnias

indígenas e talvez um milhar de etnias africanas entende? Do Saara para baixo falam-se 2 mil línguas. Como que você fala "ai a África". A gente tem essa ideia etnocêntrica. Você não fala "a Europa". Você fala França, Alemanha né. Agora a África é como se fosse um país, um lugar que deve ter, sei lá 2 mil e não sei quantas línguas sendo faladas entende? Como que é a África né? A gente generaliza. Porque a gente também é etnocêntrico, a gente aprende a pensar etnocentricamente.

A: e essa coisa do garfinho é interessante pensar porque se você for analisar na partitura, a parte escrita, ela não vai te dizer muita coisa né? essa coisa de oralidade é muito forte e incorporar o ritmo.

I: Corpo. É corpo. A gente não pode separar a música de corpo entende? E essa informação corporal ela chega pelo repertório para a gente. Então isso é uma coisa interessante de se pensar. Isso que você está falando é muito verdade. Que nem a gente fala "ah tá parecendo um inglês tocando o samba". Porque ele vai fazer Tá Tá Tá Tá Tá Tá tá ,vai vai tocar aquilo do jeito que tá escrito entende? mas não é daquele jeito. Vamo nós tocar tango, a gente não consegue porque tango toca com rubato. Uma vez eu fui transcrever uma música do Piazzola para fazer um arranjo. Eu fiquei que nem louco transcrevendo aquilo, que era a nota pontuada com dois pontos o tempo inteiro. Aí um dia foi um amigo de Curitiba, o Alejandro que afina piano, um argentino. Veio em Campinas para afinar piano da turma, a gente trazia ele pra afinar, já vinha com encomenda já. E ele toca Bandoneón. Ele falou "vamos tocar uma música comigo pega o violão". Aí ele pôs a mesma música, era tudo com colcheias. Eu falei "mas como assim né? Ele falou "meu amigo, tango tem que ter rubato, se você não tocar com rubato não é tango. Eu falei "pronto". Tá vendo? eu jamais ia entender isso né.

A: Retomando então né a gente estava falando na corporalidade na música né. Eu acho que isso é uma contribuição também importante dos negros né para música. A ideia de clave de timeline....

I: fundamental! você pode ver que esse conceito que a gente tem de música popular é um conceito do continente americano. Não existe um país no mundo com música popular com diversidade como tem nos países da América, como tem no Brasil, que é o que mais tem, como tem... na Argentina tem menos porque eles expulsaram os negros de lá, você sabe disso né? depois da Guerra do Paraguai eles deram um mês para todos os negros saírem do país senão seriam mortos. Tando é que você que Porto Alegre, que é uma cidade branca, tem cem terreiros de umbanda e candomblé.

100 terreiros! 99, 100. É muito! Mas o negro é apagado. Você nunca imagina em Porto Alegre, uma cidade com a cultura negra tão forte... tem! Então você vê nos Estados Unidos... é curioso que as músicas populares dos Estados Unidos que é o reggaetime, e o maxixe no Brasil, a milonga na Argentina, que vai ser a mãe do tango, e o danzon em Cuba, que é o avô da salsa, eles surgem no mesmo momento, nos 870, que é um tempo de maturação de encontros culturais para poder gerar uma coisa própria. Que certamente teve um... porque todos esses lugares, do Mississipi até Argentina tinha fazendas com negros escravizados músicos. Que era chique eu ter uma orquestra para receber a visita entende? então tinha isso, então gerou muito músico e que aprenderam a ler partitura lendo partitura europeia, de polcas, de valsas, de Scottish, do que fosse né, que eram orquestras de sopro. E o Debret fala assim em 1819 no Rio de Janeiro "ah é curioso os negros na praça, os negros barbeiros, porque eles tocam música europeia já antiga, que já tinha caído de moda lá de salão, essas danças ... mas eles tocam de um jeito diferente" ele explica de um jeito muito sisudo, mas é como se como se tivesse um calor diferente na música. Agora esse negro não estudou a história da música europeia, não viveu na Europa, não estudou estética nem estilo de música europeia, então na hora que ele vai ler a partitura, ele lê a partir do seu arcabouço cultural. Então ele gera aquela outra coisa. Então os negros são fundamentais né, fundamental.

A: Então voltando a essa coisa do negro.... aproveitar para fazer uma pergunta relacionada a isso. Esse apagamento do negro em São Paulo, como que você acha que isso interfere na música assim, até na música caipira?

I: a música caipira não, porque esses negros todos se acaipiraram. O Tião Carreiro nasceu em Montes Claros. Ele veio criança para São Paulo do interior, mas foi ninado por uma mãe por, um pai montes clarenses. E Montes Claros, que fazia parte da Capitania de Pernambuco, a área de influência por causa do ciclo das boiadas do São Francisco... depois você escreve 1709 - mapa do Brasil. Você vai ver que a Capitania de Pernambuco ela faz uma volta, faz a Bahia e vem até o norte de Minas. E lá eles cantam naturalmente mixolídio. E o Tião vai introduzir o mixolídio na música caipira, que é uma música estritamente portuguêsa e tonal. Então de alguma forma eles vão entrando né, mas dentro dos gêneros já pré-estabelecidos. Tanto é que o samba de São Paulo nunca teve muito espaço e é um samba.... você pega o Geraldo Filme não sei se já ouviu o Geraldo Filme. Geraldo morreu nos anos 90 eu acho. Um sambista de São Paulo, de São João da Boa Vista que vivia em São Paulo na Barra Funda,

onde era o lugar para onde os negros foram empurrados. Que é ali região do memorial da América Latina, que era um brejão aquilo ali, na beira do Rio Tietê. E o samba do Geraldo Filme é um samba meio acaipirado. Como você pode ver o próprio Adoniran Barbosa também. É um samba que tem um quê de caipira. O Geraldo inclusive fazia samba com viola às vezes. Você sentia que tinha um violeiro ali por trás. Você pega o Adalton Santos que é o que fez aquele tema [cantarola] da música do Boldrin, sabe qual que é né? "Corre um boato aqui onde eu moro" [canta] aquela música do Rolando Boldrin que é tema do programa de televisão dele aí. Então eu vejo que a música negra em São Paulo, fora hoje o rap e o funk, que são acho as músicas... elas são a manutenção da história da música popular que sempre foi uma cronista do povo, se pegar os sambistas, grandes compositores do Rio de Janeiro, moravam tudo em favela. Os cantores eram brancos mas compositores eram todos negros. Então eu acho que ela subsiste meio que entranhando por dentro dessas estruturas já vigentes ou então mantendo-se no folclore, como é o caso das folias de reis, que tem muito negro, como é o caso dos congados entende? do samba de bumbo de Pirapora. Eles ficam meio num âmbito folclórico, que eles não conseguiram conquistar, em termos fonográficos, um espaço.

A: certo... então a minha pesquisa assim nesse ponto pelo que eu to entendendo, eu acho que eu preciso direcionar assim a análise para essa contradição mesmo né na música instrumental... até que ponto que as contribuições do universo caipira são apropriadas ou são rejeitadas né... e assim, falando em metodologia agora, queria um conselho não sei. Eu pensei que seria interessante me aproximar da sociologia talvez usar o método do materialismo histórico-dialético não sei, eu acho que você pode me ajudar também em relação a isso.

I: Posso! Chama José de Souza Martins. Esse é o cara que é o sociólogo rural que mais entende de cultura caipira até onde eu soube na via Láctea toda, sabe. Fizeram uma pesquisa ela só no Sistema Solar mas é na via Láctea. Porque ele era um caipira de roça, foi operário de fábrica, foi imigrante para São Caetano. E então ele dedicou a vida dele à sociologia rural. E ele tem um livro chamado Capitalismo e tradicionalismo. Tem um livro que é fundamental para você que chama "Sociabilidade do homem simples". Esse O Martins ele ganhou um prêmio no início dos anos 2000 de o maior conjunto de obra pesquisada no Brasil pelo CNPq. É um gigante, esse cara é um...eu fui tocar na Inglaterra uma vez em Cambridge e ele era fellow lá, era professor convidado entende? Passou um ano lá numa Cátedra que chama Simon

bolívar que é dada a pesquisadores americanos de alto destaque. Isso quando ele tinha uns 50 anos, ele está com quase 90 agora né. Então José de Souza Martins eu acho que é o cara que talvez tenha falado mais afundo. Maria Isaura Pereira de Queiroz escreveu mas ela escreveu muito aquele bairros rurais Paulistas dela, muito como um posicionamento de contradição ao que o Candido tinha definido porque pro Cândido a cultura caipira ia acabar e desaparecer com a chegada da cidade. E não acabou, pelo contrário. Outro cara interessante que eu acho que vale a pena você ler esse livro para entender o meandro, é um filósofo da segunda turma da USP que só lançou 2 livros. Era um gênio esse cara, ele era benzedor também, benzia criança, curava bicheira [-] de animal né, essas coisas. Ele chama Osvaldo Elias Xidieh. Ele tem um livro chamado Narrativas Populares, um livrinho que é uma bordoada entende? Aonde ele fala que... ele que elaborou um conceito que a gente tem hoje de manutenção subterrânea de tradição. Que ele fez uma pesquisa sobre narrativas de Jesus na Terra nos ano 40, no final dos 40, no interior de São Paulo, e narrativas populares. E ele é um estudioso, que ele foi ver que, sei lá, uma meia dúzia das dezenas de narrativas estavam nos evangelhos, as outras estavam em evangelhos apócrifos que sequer foram traduzidos para o português. Agora como que pessoas iletradas mantém essas histórias por dois mil anos? Então ele fala que as populações subalternas, pobres, migrantes na cidade grande, mesmo sendo submetidos sempre a novos esquemas de sociabilidade e cultura que são ditados pelas classes dominantes, elas vêem a sua cultura ser pulverizada, mas de alguma forma aquilo permanece, em algum momento elas poderão se aglutinar, ele diz. Isso na década de 50 ele diz isso. Campinas em 2004 tinha 4 Folias de Reis, hoje tem 7. São José dos Campos tem 8 folias de reis dentro da cidade. Então ele foi me profético nessa coisa, que cultura adormece, cultura não acaba. E esses foliões do Paraná, do interior de Minas, de interior de São Paulo que vão morar nas favelas, nas periferias da cidade grande, você cantava folia, eu também cantava e então a folia montada e tamo fazendo. E eu lembro que o Seu Alcides, um cara que me apresentou para essas folias, que era fazia parte de uma em 2002, ele falou “a nossa folia a gente está com um compromisso a partir de final de setembro de visitação de casas”, tamanha é a quantidade de gente que pede, então todo final de semana ele saiam e iam em tantas casas e até final de setembro, imagina, isso uma folia que ia sair em dezembro. Eles já estavam com compromissos de visitas. Então quer dizer, tem gente que está querendo isso também. E então Oswaldo, esse livro “Narrativas populares” eu acho

que é um livro bem legal para você entender a dinâmica cultural do subalterno dentro da cidade grande né. E o “Sociabilidade do homem simples” e de quebra se quiser ler o doutorado do Martins, que é muito legal, tem um capítulo sobre música inclusive, embora ele não entenda de música, mas é legal a sacada que ele tem lá, que chama “Capitalismo e tradicionalismo”.

ANEXO 2 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM DÉBORA GURGEL

1 - Desde que eu me entendo por gente, as tias do meu pai tocavam piano e a minha vizinha era professora de piano e minha mãe fala que antes de eu falar eu falava assim: “eu quero aquilo”. Que eu queria o piano. Eu não tinha piano em casa. Meus pais sempre ouviram muita música de vários estilos né e eu queria, quando eu comecei a falar eu já falava que eu queria ter aula, eu queria ter aula com a minha vizinha porque eu ouvia ela tocando, era pianista erudita com formação de conservatório formação de dar aulas assim: primeiro é mozart depois é isso, depois aquilo, com caderninho assim ela sabia o caderninho. Ela não sabia absolutamente nada de Harmonia, ela sabia leitura, interpretação e eu comecei a ter aula com ela aos 8 anos. Só que, é tudo muito lindo, eu achava lindo. Quando eu tinha 10, 11 eu comecei a tirar as coisas de ouvido dos discos dos meus pais, porque eu queria também aquelas coisas que eles ouviam, jazz as músicas de baile né que eles ouviam, muita coisa mais pop da época e tal e eu comecei a tirar, e eu levava para minha professora e falava: “o que que é isso?” e ela falava: “eu também não sei”. E eu tirava, achava as notas, não sabia o que era tríade, não sabia o que era nada, mas tirava de ouvido, desenvolvia o ouvido, tirava as melodias. Ela achava o máximo que eu fazia isso mas ela não sabia nada.

Quando eu tinha 13 para 14 anos inaugurou... não, já tinha inaugurado antes, inaugurou em 73 a primeira escola de música popular do Brasil que foi a escola do Zimbo Trio que era o Clam. E uma tia minha chegou e falou: “pô, a Debora tá querendo tocar esse tipo de música e tal, você viu que inaugurou?” e era perto de casa, dava uns 2 km de casa assim. E eu tinha 13 para 14 anos e eu fui ter aula no Clam e aí eu caí exatamente no centro, no antro que eu queria cair que foi ter aula com o pessoal especializado né. Eu tive aula com o Fernando Mota a partir dos 14, quando eu tinha uns 15 o Fernando que é um baita pianista é um pianista excelente, quando eu tinha uns 15 ele falou “Dé agora você vai ter aula com Amilton Godoy”, e eu passei a ter aula com Amilton Godoy, eles me convidaram para ser monitora e eu já comecei a dar aula lá no Clam mesmo né. E já comecei a tocar na noite com essa idade né, que é o treino, adolescente já tocava. A Eliane Elias era aluna do Amilton Godoy junto comigo, não na mesma hora, lógico, que ela era bem mais adiantada, mas eu chegava mais cedo e ficava olhando a aula dela. Era uma turma naquela época, no Clam muito muito rica porque era um único centro de música popular, não existia faculdade de música

popular, não existia nada. Fui tocando, fui tocando, fui tocando, quando eu cheguei na época de fazer uma universidade, em São Paulo não existia música popular, só existia só se eu quisesse ir morar em Boston na Berklee. No Brasil não existia nenhum curso superior, só existia de música erudita. E muito inspirada no Herbie Hancock, que era engenheiro, eu fui fazer engenharia, eu sou engenheira elétrica. Porque eu aliava as 2 coisas, eu queria entender de equipamento, eu queria entender de gravação, eu falei "ok não tem curso superior aqui. Tem aqui. Eu me formo, faço a formação acadêmica aqui nessa direção e continuo a formação de música com Amilton Godoy, não tem ninguém melhor para continuar a formação". Continuei assim, sempre tocando, sempre tocando, com várias formações, tocando na noite, tocando em shows, acompanhando artistas, sempre compus, desde cedo sempre compus, sempre fiz os meus grupos para fazer as minhas composições. Quando eu tinha 23 anos... com 20 anos eu casei. Com 23 anos eu tive a minha primeira filha que é a Dani que é cantora. E eu decidi dar um tempo nos shows, eu não quis mais sair enquanto as crianças eram pequenas. Então eu continuei tocando, continuei estudando, continuei dando aula, mas eu parei a parte artística por uns 10 anos. Aí nasceu Dani, nasceu Luiza, a hora que elas estavam maiorzinhas eu falei "ok, agora tudo bem mamãe sair para tocar". E aí voltei a tocar e tenho feito isso até hoje. Pronto, biografia reduzida.

A: Então você passou pelo estudo formal assim do erudito no início pelo menos?

D: Passei pelo estudo formal do erudito, equivalente... vai até o quinto/sexto ano.

A: Pra eu te explicar um pouco sobre minha pesquisa, eu terminei o mestrado no ano passado, em 2021. E na minha pesquisa do mestrado eu estudei 4 pianistas. Exatamente da geração anterior à sua, eu acho que posso pensar dessa forma, que é o Amilton Godoy, o César Camargo, Laercio de Freitas e o Nelson Ayres. Então separei esses 4, que são 4 Paulistas né, que é o recorte que eu fechei. E foi uma trajetória muito interessante para mim porque eu peguei e transcrevi alguns solos deles para tentar entender o que eles pensam para improvisar né. E aí nos resultados dessa pesquisa, assim de forma geral, eu percebi que estes 4 começaram a demonstrar uma inquietação bastante forte no sentido de buscar uma brasilidade na forma de fazer música. Então desvincular um pouco do jazz. Isso foi uma coisa que eu percebia assim nos 4, nas entrevistas que eu fiz, nos dados que eu coletei. Eles

sempre falaram disso né. E o que ficou bastante marcado então é que tem essa relação dialógica porque, ao mesmo tempo que esse repertório fez muito parte da vida deles, eles gostam muito do jazz né, o Nelson Ayres chegou a estudar na Berklee, mas ao mesmo tempo eles estão tentando buscar a brasilidade né. E daí eu queria saber o que que você acha disso assim, parece que agora quando a gente fala em música Brasileira a gente já pensa ela desvinculada do jazz ou ainda exerce uma influência muito forte, o que que você acha disso?

D: eu acho que a gente é.... existe o que a gente quer fazer e o que a gente é, e o que a gente bebeu a vida inteira né. Então por exemplo: eu bebi muito da música erudita, gostaria de ter bebido muito mais, ainda vou, ainda tem tempo. Bebi muito do jazz e bebi muito da música Brasileira, muito! das levadas e tal... então naturalmente se eu não pensar esteticamente, o que eu for jogar para fora, o que eu for tocar, o que eu for compor, vai ser uma mistura dessas 3 coisas. Tem um quê de erudito com um quê de jazz, de Harmonia jazzística, com ritmos brasileiros, com melodias brasileiras e tal. Eu acho que a gente sem querer seleciona dentro dos campos da onde você se emociona mais né. Se eu fosse analisar a música que eu faço, eu acho que os contrapontos e as melodias, elas são muito mais ligadas à música erudita, as harmonias ligadas ao jazz, e a parte rítmica ligada ao Brasil né, **a parte melódica também ligada ao Brasil**, não sei... eu sou uma mistura de todas as coisas. E isso é o que eu sou. Agora na hora que você pensa esteticamente e quer direcionar o seu som, eu acho muito importante direcionar o meu som e tento sempre fazer isso pra o país que eu sou, que é o país que me emociona, que é o país que eu gosto. Mas não vai nunca ser uma coisa a única, porque eu já bebi dessas outras influências, então elas estão em mim. Então mesmo que eu fale assim "eu vou compor um Baião", esse Baião vai sair com influência da música erudita... Mas a linha mestra é a brasilidade, é a música brasileira.

A: é até um repertório que, pelo menos aqui, que você trouxe aqui é todo o brasileiro.

D: todo brasileiro!

A: Agora vou entrar num assunto que pode parecer meio estranho, mas é uma coisa que quando eu fiz a pesquisa do mestrado me chamou atenção. Aí fechando mais pra parte do universo paulista né. Quando a gente pensa em São Paulo, no estado de São Paulo, parece que tem dois polos, o da capital e o do interior. E parece que são coisas bem diferentes né. E quando eu entrevistei o Laercio de Freitas e

conheci um pouco mais da obra dele, eu percebi que ele tem uma ligação bem especial com o universo caipira. Daí tem um trabalho dele que é o Laercio de Freitas e o som Roceiro né. E isso foi uma coisa que pra mim pareceu muito fora do que eu estava esperando sabe? Mas se você for pensar, porque eu tô tentando trabalhar um tipo de sotaque musical, e isso é uma outra pergunta que vai chegar aqui depois. Fiquei pensando, como desvincular isso? Tô pensando em música paulista de forma geral. Como desvincular as contribuições desse universo pra música também né? E aí eu queria te perguntar se você consegue pensar numa ligação da música caipira com a música instrumental. É uma coisa que me deixou curiosa pelo Laércio de Freitas.

D: Eu acho que a gente tem ligação com a raiz da gente né. O Laércio tem raiz no interior né, então ele tem, ele passou a infância ouvindo esse tipo de música. Só que a cidade de São Paulo é uma cidade do mundo hoje em dia, ela não é Paulista, ela não é Brasileira, ela é uma cidade do mundo. Então se você for ver a música que se faz, é o que é, a gente vive naquela cidade, então naturalmente a gente é cosmopolita, a gente mistura tudo né. Quem tem vivência no interior já tem mais sotaque da música interiorana. Então acho que é isso, entrou mais nele né.

A: você é da capital mesmo?

D: Eu sou da capital

A: então não tem uma ligação com...

D: não, não tem... adoraria, por exemplo compor pensando em fazer uma moda, uma coisa assim... mas eu não sei, eu vou ter que pesquisar, não é natural pra mim. Agora ser cosmopolita e misturar tudo é natural para mim, porque eu moro em São Paulo. São Paulo é assim né. Ao mesmo tempo, por exemplo, quem está no Rio tem uma ligação muito forte com o samba, tem a escola de samba tem né o bloco da rua, isso é muito forte. Então o sotaque que você falou vem daí, vem da vida vem não só da música que você faz, mas de tudo que você faz na vida, quer dizer dos lugares que você frequenta, das pessoas que você encontra... é o som da cidade.

A: Sim...é e se for pensar até sotaque da língua...é diferente né.

D: o sotaque da língua é diferente...que influi no jeito que você faz as rítmicas, no jeito que você faz as melodias.

A: a forma de falar?

D: a forma de falar, Claro!

A: isso é uma coisa muito importante para mim.

D: Com certeza! vou te dar um exemplo aqui que não tem não tem a ver. É mais difícil comparar por exemplo o sotaque interiorano e a forma de fazer música interiorana e falar do sotaque né mas... uma coisa que é muito fácil comparar por exemplo, a música Brasileira com o jazz. Tô comparando sotaque né. Em inglês se fala em tercina: "round, sound, round...é tudo round round round round té-gue-du / té-gue-du / dá... é a fala deles que permitiu que o jazz fosse pa-ga-du /dá-ga-du / dá-ga-du. Quando a gente fala português a gente fala em semicolcheia... acabei de falar...ta-ga-da-ga / ta-ga-da-ga / ta-ga-da-ga / dá.

A: Nossa, isso é muito interessante!

D: É que tá mais longe. Então não tem a ver com por exemplo o sotaque caipira, do sotaque paulista, do sotaque carioca. Já está mais perto e mais difícil de analisar. Por isso que eu peguei longe para você entender.

A: é o idioma é diferente.

D: Mas o jeito da língua, o sotaque da língua é estampado na música assim na cara!

A: legal... uma coisa que eu fico pensando também que até me veio aqui durante a aula, é que a impressão que dá é que a base da música brasileira assim é a canção. Então tem... é tipo... esse repertório por exemplo ele é todo cantado e a gente passa para o instrumental

D: sim.

A: então na hora de passar pro instrumento parece que essa coisa da língua está por trás

D: está por trás, tá por trás. E outra coisa... é, acho que são 2 polos: é a língua e a percussão. A canção e a percussão.

Sobre sotaque:

D: é eu penso em durações, em acentos, em dinâmica, é um misto de durações, acentos e dinâmica. Eu acho que o sotaque é isso. Então por exemplo, se você falar vamos pegar um exemplo. Por exemplo: se você falar pa-ba-ba-dá (garfinho + semínima) o garfinho, pá -ba-ba-dá. É muito diferente de falar pá-pá-pá-pá (canta tudo sequinho) que muito diferente de fazer pa-bá-pa-da (acentua a colcheia do garfinho). Eu mudei o acento, mudei a duração. Que é muito diferente de fazer da-da-du-da (todas as figuras ligadas), de amolecer as coisas.

A: e no papel pode ser a mesma coisa.

D: No papel é tudo ta-da-tu-ta.

A: tem coisas que o papel não dá conta assim né...

D: Não. Não dá conta

A: O sotaque não está no papel o sotaque

D: O sotaque não está no papel! Assim como na língua em qualquer língua. Música é um paralelo muito legal fazer com a linguagem. Com português, com o inglês. Você não aprende o sotaque na palavra. Não tem "chair" (fala com sotaque americano). Tá escrito chair. Chair (fala com sotaque britânico). Ou água...aquele negocio né: water (fala com sotaque americano) ou water (fala com sotaque britânico). É a duração das notas, é a entonação, é o jeito que você fala o sotaque, na música é exatamente a mesma coisa. Então a mesma divisão em cada lugar vai ser interpretada de maneiras diferentes. Agora tem o sotaque do lugar, porque é o sotaque que as pessoas ouvem, que as pessoas que vão no show ouvem assim. Então você está acostumado a conviver a convivência o bairro (?)

A: você acha que dá para definir o sotaque Paulista ou isso é uma coisa estranha?

D: dá para definir, mas eu não consigo definir porque eu sou Paulista. Eu não sinto esse sotaque. Agora todo mundo que é de fora sente. Da mesma forma, é muito engraçado isso do sotaque, porque quando eu ouço um pianista carioca tocando, eu sinto o sotaque carioca.

A: Ah então está lá!

D: Quando eu ouço o sotaque pernambucano eu sinto. Quando eu ouço eu ouço o sotaque pernambucano. Eu ouço esse jeito diferente de tocar. Quando eu ouço os pianistas Paulistas tocando, eu não ouço nada, porque é o meu jeito normal de fazer as coisas. Então eu não sinto diferença. Eu só sinto esse negócio do sotaque quando eu ouço alguém diferente. Então talvez o que é o sotaque paulista, você vai achar essa pergunta perguntando para alguém que é de fora daqui.

A: O mundo da música aqui pelo menos é predominantemente masculino né... e daí eu queria saber como que você se sente assim sendo uma mulher nesse meio, se você já passou por alguma situação chata ou sempre foi tranquilo...

D: Acho que o problema maior é como você ouve as coisas e como passa por você. Eu sempre fui uma desligada total, então as coisas passaram por mim? sim passaram por mim! mas muitas vezes eu não percebi a ponto das pessoas chegarem para mim falarem "você não percebeu o que pessoa estava falando?" porque o meu

foco é tão música que às vezes as pessoas falam as coisas... (resmungo blablabla) não sei o que, não tô nem aí! Então falha minha né. Mas por exemplo, na minha vida inteira eu já ouvi não sei quantas vezes "pô mas você toca feito homem".

A: Sério?

D: Nossa n vezes. N vezes! E é melhor "a cara tá legal, você quis elogiar". Eu sempre tive uma postura tipo assim "tá você quis fazer um elogio, fez um elogio meio torto, tá tudo bem bola pra frente vamos tocar tá". Mas esse "poxa você toca feito homem", eu ouvi no palco inclusive. No palco assim, da plateia "nossa vocês viram só o que ela fez". Hoje em dia você não ouve mais isso né, porque hoje em dia as pessoas estão pensando mais no que falam né, mas ouvi n vezes. Então esse tipo de coisa eu ouvi. Se eu fui preterida em alguma coisa, em algum trabalho por ser mulher eu não sei. Nunca chegou no meu ouvido se eu fui preterida, mas assim eu sempre fui pra cima. E eu sempre fiz questão assim, eu sei que somos poucas. Somos poucas fazendo o que eu faço de música instrumental. Quem é pianista de música instrumental que encara sair improvisar por aí e tal? "Ah vamo fazer um show, vamo fazer um show hoje". Sei lá que repertório que vai ser... quer dizer, é meio corajoso né. Você se ferra...

A: tocar em bar de noite assim né...

D: Isso! Quantas vezes eu não recebi "ah mas você vai sozinha? mas você vai sair de madrugada? não tem ninguém te acompanhando? mas você que vai carregar o teclado? como assim?" Então essas coisas eu ouvi a vida inteira. Mas eu sempre fiz questão de ser o melhor que eu posso, o mais profissional possível. Tipo assim de fazer valer mesmo, de estar com as coisas estudadas quando vai tocar quando é para uma coisa determinada e é pra estudar é pra estudar! Então ter as coisas na mão, de fazer o meu melhor. Sempre fiz questão de fazer isso. E acho que isso dá um certo respeito né para você, independente de ser mulher ou não. Então nunca passei por nenhuma situação assim constrangedora, passei por essas coisas assim...

A: entra por aqui e sai por aqui...

D: É... entra por aqui e sai por aqui. Porque se eu for pegar para mim, eu não vou me concentrar no que eu quero que a música.

ANEXO 3 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM JOÃO DONATO

1) Amanda – O senhor disse que Cuba e o Brasil são muito parecidos. Então lá eles não vão tocar samba e aqui a gente não vai tocar a música deles porque, no fundo, é a mesma coisa. Será que isso poderia ser chamado de sotaque, na sua opinião? Sotaque musical?

João – Sotaque? Pode ser. É o ritmo mambo, o ritmo samba, o bolero, o samba-canção... Não tem como tocar a música cubana no Brasil, nem os cubanos tocarem música brasileira lá em Cuba porque já temos nossas próprias músicas que são parecidas umas com as outras, então, não há necessidade disso... Nem porque... Se fosse uma diferente, aí sim, poderíamos até tocar, mas somos bem parecidos.

O próprio Chucho Valdez... com quem eu toquei há uns dois ou três anos atrás, fizemos alguns shows aqui no Brasil com dois pianos. Ele mesmo comentava que a música brasileira e a música cubana têm muita semelhança uma com a outra.

2) Amanda – O senhor percebe alguma diferença na forma de pensar e executar determinadas claves desses músicos? Por exemplo, pegar como referência músicos brasileiros e músicos cubanos? Ou no fundo é a mesma forma de pensar as claves musicais?

João – É a mesma forma de pensar. É uma questão de... Porque música é matemática. Então, matemática... um, dois, três, quatro... você divide os compassos, divide as acentuações... Um, dois, três... ou coisa parecida... Enfim, não dá para explicar. É uma coisa que, em se tratando de clave, eu não presto muita atenção a esse fator. Eles têm lá o modo de contar as claves deles: pá, pá, pá..... pá, pá. E a gente faz: pá, pá, pá....pá....pá... Que é quase a mesma coisa. É uma fraçãozinha de matemática uma antes da outra, mas não muda quase nada. Na minha matemática não muda quase nada. É uma questão de balanço mesmo... balanço pra lá, balanço pra cá... Eles chamam de swing, né? Swing é um balanço que tem no parque de diversões. É aquele balancinho das crianças. Se chama swing. E nos Estados Unidos eles chamam de swing a pulsação do ritmo: dum, tum, tudum, tum tudum... Eles dizem: "olha o swing, ou não sei o que". Aqui no Brasil também: "olha o balanço"! Que dá no mesmo, né?

Então... e a música é geralmente dividida em quatro compassos (tempos): um, dois, três, quatro... um, dois, três, quatro... Agora, dentro desses quatro você pode dividir a coisa como você quiser, contanto que chegue no quatro e no um ao mesmo

tempo. Agora, entre o dois e o três você faz o que quiser: tam, ta ra ram tam, tam, ta ra ram tam... tam.... tam.... tam,tam... faz o que quiser dentro das variações de ritmo. Mas eu não presto muita atenção a.... como é que se diz... laboratorial, humanizar a coisa dentro de um microscópio pra ver em que...

Amanda – é mais intuitivo, né?

João – Em que fração de segundo que toca o ritmo tal... É mais uma coisa intuitiva... É uma coisa que se... É como balançar o corpo, é como dançar... dançar um samba... Essas pessoas que dançam o samba, como você vê na televisão... dançando samba... elas dançam intuitivamente. Elas nunca aprenderam aquilo ali. Elas foram, desde criança, foram criadas naquele universo e aprenderam a fazer aquilo naturalmente. E na música, para o músico também é naturalmente. Eles aprenderam a tocar sem muita informação didática.

3) Amanda – Se a gente pensar só no Brasil, o senhor acha que é possível identificar sotaques musicais em diferentes regiões do Brasil? Por exemplo, um sotaque carioca, um sotaque paulista, ainda que o repertório seja o mesmo?

João – Hummm... não sei. Existe uma pequena pronúncia, como nas palavras: não estão "entendeindo"? O paulista fala: "entendeindo"? Tá "choveindo"? E a gente (cariocas) entendendo? Tá chovendo? Mas não chega a ser diferente. Eles tocam bonito, tocam bem, sempre foram assim, sempre foram avançados em tudo, né? Na indústria, na música, enfim... Os paulistas sempre estiveram na frente. Mas tem um pequeno "sotaquezinho", mas não chega a ser como um sotaque português para nós brasileiros.

4) Amanda – O senhor percebe que existe uma grande influência do jazz para os pianistas em geral aqui no Brasil?

João – Eu tenho! Eu acho que nós todos temos, porque aqui no Brasil a gente muito cinema, né? Televisão... eles são todos programados dos Estados Unidos pra cá. Os filmes são americanos. O rádio toca o programa americano que veio desenhado de lá. A gente é meio doutrinado pela música americana, cultura americana... fumar um cigarro, ou não fumar um cigarro... usar ou não um chapéu, enfim... essas coisas os americanos tratam através do cinema, da televisão... os programas de televisão são americanos, o cinema é americano, o rádio é americano... enfim... a música é americana... então a gente vai acostumando com aquilo. É como se fosse uma "escolinha" pra nós, criancinhas aprendendo a ouvir coisas desde pequenos, crescemos e nos acostumamos a gostar daquilo. E achamos aquilo como

uma coisa nossa... ou nossa, ou aprendido... um aprendizado... É como se fosse um "colégiozinho" para nós... A televisão e o cinema a gente vai, e haja música, haja coisa americana no nosso... na nossa formação, né?

É bem natural que a gente tenha influência do jazz, né? Os músicos então... vão atrás dos discos, né? Agora com a internet, com o negócio todo da facilidade do celular, você ouve quem você quiser, na hora que você quiser, e não custa muito... e não custa quase nada... Enfim, somos todos influenciados pelo jazz. E acabamos influenciando eles com a bossa-nova, depois, né? Houve um momento em que chegou a bossa-nova lá, que era jazz, com uma influência do jazz aqui, foi pra lá e eles começaram a tocar e virou música popular americana. Pela primeira vez a música americana ficou popular, ou melhor, a música de jazz ficou popular, porque ela nunca foi popular. O máximo que a música de jazz chegava era no número cem na parada de sucessos. Nunca primeiro ou segundo lugar, não. Aí acabou chegando com a "Garota de Ipanema" fomos para primeiro e segundo lugar. Eles, os Beatles, Freddie Maine... Foram para os primeiros lugares! Então, foi muito bom para o jazz porque o jazz nunca foi uma coisa que as pessoas gostavam. Era uma música que poucos admiravam. Depois que a "Garota de Ipanema" chegou, todo mundo gostava de "Garota de Ipanema"! Então, todo mundo gostava de jazz com o Stan Getz tocando! Foi um acontecimento. E aí eles começaram a faturar, a ganhar dinheiro como artistas pop. O Jazz nunca foi pop! Mas quando a "Garota de Ipanema" apareceu, eu toquei com a "Garota de Ipanema"! Eu fui convidado a tocar com a Astrud quando ela se tornou a "Garota de Ipanema" pessoalmente, me chamaram para tocar com ela. O empresário me chamou para tocar com a Astrud, fazer um trio para acompanhá-la em diversos lugares do planeta. Aí era música popular! Foi muito bom para os músicos de jazz! Alíás, é muito bom até hoje para os músicos de jazz.

Em Havana, quando houve aquele problema com os Estados Unidos de não haver intercâmbio comercial, cultural, e não sei o que... eles proibiram de se tocar jazz em Havana. Era proibido tocar jazz. Então os músicos se reuniam e tocavam bossa-nova! Porque a bossa-nova não era jazz, mas era!! É um... entendeu? Não é mas é! A bossa-nova não é jazz, mas não deixa de ser também. Você ouve a gravação do Stan Getz com a Astrud e o João Gilberto... aquilo é um jazz maravilhoso!

ANEXO 4 – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM LEA FREIRE

1) Poderia me contar sobre sua trajetória musical? Desde o início de musicalização, o que você ouvia em casa, como começou a estudar piano, quais influências, como é sua relação com o jazz, com a música erudita, como foi sua formação no piano

Resposta:

A minha família é muito musical, a minha mãe é um gênio, eu nunca conheci ninguém mais musical que ela, e eu conheço gente pra caramba. E aí eu comecei com 7 anos a ter aulas com professoras de piano, né, que a gente tinha um brasil de armário em casa. E aí, essa professora que eu acertei com ela, a Dona Ercília Boggi, ela deixava eu fazer tudo no piano, até improvisar, tudo, então eu fiquei com ela 10 anos mas só estudava lá, né.

Aí eu entrei no ginásio, e no ginásio todo mundo tinha que tocar flauta doce, e aí eu comecei a tocar flauta doce, e comecei a tirar música sem instrumento também, porque na hora do recreio eu tirava música pra tocar no recreio, mas eu ficava tirando na aula, então eu ficava em silêncio, pensando nas notas que eu ia tocar depois, né, isso foi a primeira coisa que eu fiz na vida, isso salvou a minha existência.

E aí eu entrei no coral, e todo mundo cantava em coral em casa, então eu cantei acho que 15 anos em coral. E aí depois eu fui estudar violão no Clam, que era a música popular do "zimbo trio", e no final do ano eu comecei a dar aula de violão lá, e de flauta, porque eu ganhei uma flauta nos 15 anos, transversal, né, e aí eu dava aula lá, e aí eu tinha conhecido Filó Machado, Filó Machado me apresentou Alaíde Costa, a gente começou a tocar juntos, e começa aí esse negócio de ganhar dinheiro dando aula, etc.

E ano que vem faço 50 anos de carreira, e quê mais... Aí comecei a estudar harmonia no Clam, fui pra Berklee, que é a escola de música lá em Boston, mas não curti, aí vim embora pra Nova York primeiro. Assisti muita coisa muito boa lá em Nova York. E voltei pro Brasil, já com um duo, com um pianista que eu conheci lá, o Guilherme Vergueiro, e a gente tocou junto 4 anos, que era um... nossa, uma dificuldade, ele não passava vontade da caneta, sabe? "Notas para caramba", e uma música muito boa né, que ele é um excelente pianista.

E daí, eu comecei a tocar em tudo quanto é coisa que você possa imaginar, e aí, finalmente, eu, depois de ter parado uns 10 anos... teve um hiato, né, eu voltei já como produtora, montando minhas próprias bandas, eu voltei como chefe, "the boss".

Me formei em administração, juntei as duas carreiras, e montei a "Maritaca" que tem mais de 60 títulos agora, que é um selo bem legal de música instrumental, e tenho feito menos coisas hoje em dia, né, mas, continua, tá aí, tá vivo.

E aí resolvi, em 2005, escrever pra orquestra, então já, faz pouco tempo, 20 anos. Fui escrevendo meio sem querer, porque eu queria fazer um arranjo de uma música que eu tinha escrito pra um flautista americano e aí fui montando pentagramas, né, bem louco assim, nem sabia que existia um modelo pra você escrever pra orquestra, uma demi em cima, cordas embaixo, sabe assim, tem um padrão, e eu nem... Escrevi, gravei, escrevi mais um monte de arranjo, num CD que chama "Cartas brasileiras", que tá disponível na internet e aí comecei a escrever pra orquestra mesmo, e eu tô aprendendo a escrever pra orquestra e vou aprender o resto da vida, porque aquilo é um inferno, aquilo é um universo multiverso, (risos), cada instrumento é um universo, nossa, uma confusão absoluta. E então, você vai devagarinho acrescentando um instrumento e outro, né, que aí você sabe como escrever pra cada um deles que é muita coisa, e como eu sou autodidata nisso também, porque eu sou difícil de seguir regra e de aceitar ordens, né, então, eu vou fazendo e vou atropelando, quando eu não sei, sei lá, eu pergunto pra alguém... (risos) Não é nem rebeldia, é falta de medo, né? Se o cara escreve, eu escrevo, por que não? Né, o quê que ele tem... certo? Aí comecei a escrever e me dei bem, muito porque eu ouvi muito orquestra quando menina, eu frequentei muito, fora o lance do coral que a gente às vezes cantava com orquestra, né, a gente assistia orquestra por si só, principalmente quando vinham orquestras internacionais.

Esse mundo, erudito, nossa, evoluiu muito, era bem amador, uns tempos atrás, você via que tinha poucas escolas, poucos professores, poucos músicos, aí foi melhorando e hoje em dia tem coisas com muita qualidade. [*Pesquisadora: Principalmente da área da música popular, né?*] - Também porque tem a EMESP, né, a escola de música do Estado, e tem o Projeto Guri, que é maravilhoso, que do qual eu sou fã total, então tem muita gente que vai do Guri, pra EMESP, pra Filarmônica, pra Sinfônica de Berlim... Por falar em ascensão social, né, ta bom, né...

[*Pesquisadora: Então você começou estudando violão no Clam?*] - comecei estudando piano quando menina, 7 anos. Aí no Clam eu comecei já com, sei lá com 14, 15, 15 anos eu comecei a estudar violão no Clam.

E na pandemia, quer dizer, eu estudei algum tempo de pandeiro com o Celso Almeida, Celso Almeida não, com o outro, é, Roberta Valente, e... ele é Almeida também, mas não é Celso, puts, esqueci o nome do professor (risos)... Ele também tem um trio de forró e tal, e fizemos aula de pandeiro e depois tive também lá no Brasil Camp em Cazadero na Califórnia, onde eu estudei aquele, um atabaque pequeninho, sempre esqueço o nome dele,... enfim, é um negócio de tocar samba, fiquei aprendendo a tocar pagode, e tive aulas de bateria com o Celso Almeida na pandemia, né, que era muito engraçado, que era aula online de bateria (risos).

Ah, tô tendo aula com Fernando Brant, que eu montei um quarteto de contrabaixo, mas não é pra tocar, é pra escrever, então, não pense que você vai me ver tocar baixo, não vai, nem bateria (risos). Mas, você tem a noção da dificuldade, do que que é possível e o que não é, né, então, é isso.

2) Queria falar sobre uma composição sua: Brincando com Theo. Poderia me contar como foi o processo de composição, alguns aspectos musicais que você destaca nelas, a relação o título com a música...

Resposta:

Quando eu compus o "Brincando com Theo" eu fiquei só batucando no piano, né, às vezes eu sento e batuco, qualquer negócio, clusters, sabe? E é incrível como aquilo, depois de certo tempo, ele vai se transformando, se você tiver paciência, aquilo vai se transformando, então tem várias músicas minhas que são assim, tipo o "Mamulengo" também é assim, né, que é aquela coisa toda cheia de meios tons e tal, pra fazer percussivo o lance, pra desassociar de tonalidade, né, e aí, eu fico fazendo coisas bem assim, "contemporâneas" eu diria, que não tem menor sentido, aquela coisa louca, e aí daqui a pouco aquilo vai se..., vai se incorporando, vai se tornando..., então, "Brincando com Theo" também foi um negócio desse, aí eu tava meio com nó do 7, é que eu gosto muito do 7, como o 14, né, você conta 7 e 7, então vira um compasso binário, na verdade, "tá tá tá, e tá tá tá", "besta é tu, besta é tu... e besta é tu, e besta é tu... tá tá tá, e tá tá tá", então fica esse motivo, e vai desenvolvendo, e aí conforme a melodia vai me chamando, assim, eu faço um outro negócio, às vezes eu

descubro depois de anos que tem um compasso estranho aí no meio (risos), por exemplo, tipo a "Fé", a "Fé" que é uma toada super bonitinha, que é pra ser toda certa, tem 11 compassos na primeira, no A... 11? Como assim? Enfim, descobri só quando escrevi, né... E o "Choro na chuva" que também que só descobri que era 17 x 16 quando a gente conseguiu botar os teclados, dois teclados pra escrever em semicolcheia, e aí dividimos os motivos e era 17, eu e o Felipe Sena, né, que fizemos isso.

[*Pesquisadora: A composição parte então do batuque no piano?*] - Hoje em dia do batuque no piano, porque tem coisas que eu compus no violão, né, antes de voltar pro piano, "Samba de mulher", por exemplo, eu fiz no violão, o "Vatapá" eu fiz no violão, tem alguns sambas que eu fiz no violão, a "Fé" já começa a ir pro piano, né, e aí foi indo, descambou pro piano, e hoje em dia nem mais toco violão, e aí eu faço essa batucagem, e eu gosto muito do erro, porque ele sugere novidade, e quando você acerta você tá fazendo aquilo que você já sabe, é passado, então quando você erra é novo. Então, é uma sugestão lá do além, "e se você for por aqui?", bem legal.

[*Pesquisadora: Não sei se você pensa como hemíolas, eu estou pensando dessa forma, porque aparece na "brincando com Theo"?*] - Aparece também, e tem um lance também que eu comecei a fazer no "vento em madeira" que é um deslocamento da melodia, ela fica ou meio pra frente, ou meio pra trás, que eu curti muito esse negócio de ficar deslocando melodia, e achei que de uma certa maneira, ela dava um destaque pra melodia e pra harmonia, porque a harmonia ficava fora do..., não era só uma coisa vertical, ela tava sempre um pouquinho separada, então ela ganha um espaço, nem que seja uma semicolcheia, ela ganha um espaço só pra ela, respira. E também o lance do ritmo, ele fica meio duvidoso, então ele abre pra várias possibilidades, então, no B de "brincando com Theo" tem essa coisa também, de deslocar a melodia pra frente e pra trás, e aí dá uma delicadeza e é como se tivesse um "blur", você dá uma borrada na melodia... é, ela descola, então eu achei bem interessante isso aí que aconteceu numa dessas batucadas.

3) O que você pensa sobre o termo sotaque musical enquanto conceito? Acha que poderíamos pensar em sotaques musicais do piano popular paulista?

Resposta:

Tem pessoas que têm linguagens diferentes, né, cada pessoa tem seu jeito de falar, assim como você tem uma voz pra falar em português, inglês, etc, sua voz que fala... você tem uma voz que escreve, você tem uma voz que toca, é sua voz né. Quando você escreve um e-mail, você usa certos termos e não usa outros, né. Então sotaque é o estilo que o Amilton Godoi é o único cara que eu vi que estudava estilo, e deve haver outros, que eu vi, eu vi o Amilton, né, e ele falava assim, "Ah, se o Herbie Hancock fosse fazer essa passagem, ele faria assim" e você escuta o Herbie Hancock, "Ah se o Chick Corea fosse fazer, ele faria assim", a mesma passagem, né, e ele trocando de pianista toda hora, e aí ele falava, "O Amilton faria assim", então esse cara tá entendendo a voz, que seria o sotaque, de cada um. Dentro do sotaque, sei lá, pensando nesse aspecto da música, eu nunca pensei nisso também, você é a primeira que me traz esse negócio aí, o sotaque paulistano, né, o sotaque paulistano é esquisito porque aqui tem tudo, né, então, como você vai falar que é um sotaque que é meio latino, é, mas também não é, pode ser muito suéco, né, aquela coisa mais... né, pode ser espanhol, pode ser de tudo, pode ser português, que tem aquela coisa do... padre e o vira... né, tem tudo aqui, então você pode, sei lá, entendeu, fora isso você tem os eruditos todos que são universais, né, assim, no ocidente, Debussy, Bach, Chopin, enfim, todas aquelas coisas que você estuda no erudito, né, eu fiz até o sexto ano de piano, em 10 anos eu fiz 6, porque também era só na casa da professora, então eu toquei várias coisas desses compositores e tal, e fora isso eu cantei as missas do Handel, Schubert, não sei o quê... Então, é uma bagunça, né, aqui, por exemplo, tem as cantoras búlgaras, *cantam assim (voz anasalada),* aquela coisa, muito lindo o que elas cantam, tem mutia coisa africana, tem tudo. Frequentei muita gafieira, cheguei a dar aula de samba, de dançar, né (risos), salsa..., frequentei muita salsa também, quê mais que eu fiz? Um monte de música, entendeu?

[Pesquisadora: Nessa área da música latina que já deve ter tocado com você é o André Juarez.]

O André Juarez do vibrafone?

[Pesquisadora: Ele é meu colega de doutorado, está terminando também agora.]

Olha que legal, muito bem, parabéns pra vocês. Eu nunca tive talento pra vida acadêmica, então, se eu tivesse que fazer um doutorado eu tava... não ia rolar, saca? (...)

[Pesquisadora: Essa parte da prática é tão interessante e gostosa, né?]

Gostoso fazer doutorado, é isso?

[Pesquisadora: Doutorado não, a parte da prática, tocar mesmo.]

Tocar é maravilhoso mesmo, quase que eu tive um troço aqui, a primeira pessoa do mundo que vai dizer que é gostoso fazer doutorado (risos), o pessoal fala que é estressante, que emagrece, que quase mata, nossa, que é um estresse total.

4) Fiz um agrupamento de uma geração de pianistas paulistas com destaque pra você, Léa Freire, Débora Gurgel e Eliane Elias. Você acha que tem algo que une essas personalidades musicais de alguma forma? Poderia me falar sobre como enxerga a forma de tocar piano dessas pessoas?

Resposta:

Esses que você falou, eles têm um gosto especial pela rítmica e pela harmonia, né. A Débora por ser canhota, ela tem um toque todo especial, porque a mão esquerda dela anda pra caramba. E o Paulo Braga, ele tem um lance pro lado do contemporâneo assim que é maravilhoso, ele lançou um álbum com coisas curtas, né, que são assim tipo, aforismos musicais, coisas curtas e improvisadas, assim, né, mas, ele consegue ser interessante fazendo isso, né, eu já vi outros álbuns com a mesma… coisa de fazer coisas curtas e improvisadas né, que eram bastante chatos, ele não, ele é interessante. Então eu gosto muito dos dois. Quem mais você falou? (...) Eliane Elias eu gosto muito. Muito Muito, admiro profundamente, e a gente se conheceu no Clam, ela até queria estudar comigo, mas eu era muito vagabunda, e ela falou, "eu preciso pensar na minha carreira", então ela pensa nessas coisas de carreira, entendeu? "Até amanhã, até amanhã". Eu nunca pensei nisso, eu nunca pensei em carreira, eu tenho esse privilégio, eu acho maravilhoso quem pensa, mas eu nunca pensei, então, eu demorei pra perceber que eu não precisava ter carreira, e aí no momento que eu percebi eu comecei a ter uma voz própria mesmo, porque aí parou esse lance de servir, né, então, virei o chefe, toco minhas músicas, eu sou a dona da gig, eu produzi, entendeu? eu faço o que eu quiser, pronto, que acabou também com o problema do machismo, isso daí acabou, entendeu, você quer jogar futebol? vai lá, vai fazer, vai limpar o terreno baldio, sabe? construir as traves, põe as traves lá, aí você chama quem quiser pra jogar lá no seu campinho que você fez, entendeu?

5) Sobre música e gênero…

Resposta:

Muitas, muitas, mas, eu sou meio esquisita, né, o pessoal me chamava de "Sargento Freire", eu quando menina, eu briguei muito na rua, então, eu tenho os meus próprios catás, eu nunca errei um saco, sempre me virei, então eu andava sozinha pela rua, brigava com peão de obra, eu seria na época, seria chamada de sapatão, mas, eu sempre gostei de homem, então, também não estava nem preocupada de me chamar ou não, ou o meu tamanho ou o meu gênio, né, eu era muito ruim, no sentido de não levar desaforo pra casa, então esse tipo de atitude, apesar de que o pessoal acha feio, porque bonito é apanhar, né? Bonito é ser a vítima, então, mas eu não acho não, eu não gosto de ser vítima, e que se vier, o bicho pega, entendeu, e eu tenho até aquela camiseta do "velha maluca" lá, "cuidado", né, já pra avisar mesmo, "não diga que eu não avisei", então isso daí facilitou um pouco, hoje em dia nem preciso falar nada porque já ficou a fama já, sabe?, então, ainda assim, tem gente que pergunta, "foi você mesma que escreveu", aí eu falo mesmo: "foi a sua mãe", sabe, assim, mas no humor, entendeu? Pronto, eu não tô afim de mudar ninguém, não nasci, não ganho pra isso, sabe?

(...) Nossa, eu tive embates quase físicos com muitos músicos, né, teve gente que, teve um cara da Vai Vai que me agarrou lá na saída do bar lá no Bexiga, aí depois fomos conversando e tal, no fim eu virei uma irmã, ele falou: "qualquer coisa me chama aí que estamos juntos", e tal, as figuras… Teve gente, casais, no Rotary Clube, você tocando no Rotary, e aí todas as mulheres, todas lindinhas lá nos fundos conversando sobre filhos, sei lá o quê, e os homens na frente do palco falando barbaridades pra mim, entendeu? Teve gente querendo pegar a minha perna enquanto eu tava tocando, então eu tinha que tocar levantando o pé pra pessoa não, entendeu? Teve gente que foi atrás de mim no banheiro, teve gente que me seguiu na rua, teve gente que *"you name it"*, sabe?, mas eu nunca tive medo disso daí, então se você tem uma personalidade, sei lá, mais feminina, dentro do arquétipo, né, aí você pode parar de fazer, né, mas eu sempre me impus, assim, as pessoas podem até querer me tratar mal, entendeu, mas não vai ser bom pra elas (risos)... Agora eu teria feito muito mais coisas se esse lance não fosse assim, sabe? porque isso atrasou bastante, né, porque as pessoas, teve fato delas não me chamarem, não ter feito contato, sabe assim? um monte de bloqueios, né? porque o pessoal não sabe quem você é, então, ele fala

assim, "então eu vou pensar nisso depois", aí te põe numa prateleira e te esquece lá, aí você fica invisível para sempre, então você tem que estar sempre saindo da prateleira. Você tem que tocar o dobro pra ganhar metade e fazer um quinto das gigs, entendeu? então, seja o chefe, essa é a solução, que aí você tem 100% da grana, e 100% da escolha, (risos), ai que maravilha, pronto, é isso.

Agora eu tô com uma banda que é um quarteto que a gente tá montando, que é o quarteto, acho que a gente vai chamar de, "*Safety net*", que é rede de segurança, né, porque tem duas pianistas, eu e a Thais Nicodemo, aí tem a Mayara Moraes que é flautista, ela e a outra flauta segura os b.o.s e eu faço as bolacha, e a Thais, a gente toca juntas porque se alguma se perder tem a outra, isso eu aprendi fazendo duo com o Amilton Godói, que a gente fez o duo, né, então eu falo "nossa, não preciso me preocupar com nada nesse show", porque ele tá aí, qualquer coisa que ele fizer é maravilhoso, né? Então aquela coisa de ficar pelado, porque um novo instrumento parece que você tá pelado, bem louco, agora que eu to começando a me acostumar a tocar piano em público e tal, né, porque a flauta parecia timbre longo, tava tudo certo, né, você tá tocando flauta, nossa, maravilhoso. Muda de instrumento, começa tudo de novo, você acha que tá acostumada com palco, tá nada, não tá não, é outro, nossa, é tudo diferente.

6) Você tem alguma proximidade na vida com o universo caipira? Se sim, isso aparece de alguma maneira na sua forma de tocar piano?

Resposta:

Sim, eu faço toada, né? Uma vez o Thiago me disse uma coisa interessante que, sem querer me vangloriar, mas é verdade, que você não pode identificar a minha música, você ouve e fala "isso é Léa Freire", porque parece que tem compositores que compõem a mesma música a vida inteira, né, com variações, então, tem aquela coisa muito marcante, que você fala "ah, essa música é de fulano, essa é de ciclano", e que eu faço uns negócios muito diferente, que você fala assim "será que?", né, você fica na dúvida porque tem um samba canção e de repente tem uma turbulenta que é toda descritiva, tem umas mais erudito, menos erudito, eu já fiz salsa, aliás chama "Coentro" a salsa que eu fiz, pra ninguém dizer que não é salsa, entendeu, eu não quero invadir o espaço de ninguém, e aí, eu fiz bolero já, fiz rock and roll, já toquei muito tempo com o Celso Pixinga, então a gente ficava tocando

aqueles negócios rock and roll, e o próprio Bocato que era, nossa, volume 25mil, uau, aí, entendeu? Então eu faço coisas muito... eu fico procurando novos negócios, eu não quero ser reconhecida, eu quero fazer música, entendeu? Pra mim sucesso é fazer o que gosta e pagar os boletos, mais que isso, não quero, não quero ser famosa, não quero ninguém usando a minha música pra comercial de cerveja, nem pra propaganda política de gente escrota, então, não quero, então, tá ótimo, sabe, eu quero fazer, eu faço pra mim, eu faço pra mim, que, se eu não fizer, eu fico doente, e é isso. Meu médico mandou, ponto.

7) O filme-documentário

Resposta:

Amanhã estreia no Canal Brasil. Tem no instagram e no facebook, né. No instagram eu não entro, mas tem gente que entra. É, tem esse flyer falando sobre essa estreia no Canal Brasil, com horário e tudo, quem quiser ver, porque é uma TV aberta, né. E depois vai ter TV Sesc também, depois TV Senado, e coisa e tal, então se você quiser ver amanhã é a estreia no Canal Brasil. Amanhã eu vou pra Campinas tocar com a Ledu e a Tais.

(...) Foi tão legal Curitiba, a gente foi lá no Wonka. Nossa, tinha muita gente, aí teve Coro do Risco, sabe? Todo mundo cantando "ta ra ra ra ra ra, ra ri ra ri ra...", ai, tão gostoso isso, dentro desse universo pequeninho, sabe? é aí que tem que ser, sabe, tá ótimo. Eu to despontando pro anonimato, ficar bem quieta.

ANEXO 5 - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM CHRISTIANNE NEVES

Biografia e trajetória

Bom vou começar então pela formação musical, da minha infância. Meu pai tinha 11 irmãos né, ele era o mais velho de uma família de 11 irmãos e a gente, quando nós éramos pequenos, íamos todo domingo na casa da minha avó paterna e aí costumava se fazer uma roda de samba e todo mundo tocava. Então meu tio, ele chama-se Mário Eugênio, se você pesquisar por aí você vai ver que ele é um grande violonista de violão de 7 cordas e as minhas tias, os meus tios, todo mundo ficava tocando algum instrumento de percussão. E a criançada brincando para lá e para cá e eu ficava ligada na música. Então aquele ritmo do samba, aquelas músicas do Paulinho da Viola, tocar cavaquinho, tocar violão, inclusive eu toco cavaquinho, toco violão também. Eu aprendi tudo olhando aquela situação né. Isso foi uma influência assim do que eu ouvia tal. Minha mãe na época tocava, tinha feito 9 anos de piano, então ela sentava ao piano e tocava noturno de Chopin, tocava Sonata ao luar de Beethoven né, tocava o repertório erudito e tudo o que ela tinha estudado de uma forma bem tradicional. Ela por exemplo, se esquecesse alguma coisa, não sabia aí de ouvido e tal, ao contrário do que eu tinha lá na casa dos meus avós né. Mas, ao mesmo tempo, foi uma grande influência pra ficar ouvindo, a minha mãe tocar esse repertório então. E aí quando eu tinha 7 anos eu pedi, implorei pro meu pai me colocar na aula de piano. Então assim, dos 7 anos até uns 14, 15 eu estudei o piano, Hanon, Czerny, Burgmuller todos esses tradicionais eu estudei. Só que chegou uma hora, nos 12 13 anos, eu começava a tirar música de ouvido e minha professora, aquela coisa clássica de falar "não pode tirar de ouvido, tem que comprar a partitura", hoje eu sei que quem escreveu uma partitura de piano popular fez um arranjo né, uma coisa que a gente pode fazer, tocando fazer. Então quando apresentei a primeira música que eu tirei no piano de ouvido para essa professora, ela me deu uma bronca. E aí graças a Deus eu tive uma reação assim um pouco revoltadinha, eu falei então não vou mais. Ainda bem porque não foi uma coisa que causou trauma, foi uma coisa assim, puxa eu né... aí na época não tinha escola de de piano popular né, eu fui estudar no Conservatório Santa Cecília em São Paulo que ainda existe, porque eles tinham assim uma... não sei se você você toca piano...

A: sim, meu instrumento é o piano.

C: É pianista. Então tinha assim uma lista das cifras sabe? então por exemplo, dó maior: dó mi sol. Ou dó menor, sem explicar como é que se formava isso. Então eu estudei um pouco lá tocando mas aí já estava com o som mais próximo do que eu gostava fazer, fazia umas coisas [inaudível], um pouco Pedrinho Mattar, era aquela coisa assim. Aí depois quando eu estava no terceiro colegial, eu era do Colégio Rio Branco em São Paulo, eu participei de um festival de estudantes. Eram 5 programas na TV Cultura, chamava vestibular da canção. E eu fiz parte do grupo que representava o meu colégio, e aí tinha que compor, eu compunha. Daí que eu descobri que eu fazia outras coisas, eu compunha, tocava cavaquinho, fazia arranjo e sempre tudo meio samba, aquela coisa da casa da minha avó. E no encerramento a gente ganhou as 5, fomos até a final. E no encerramento desse programa o Zimbo Trio tocou. E eu tinha, eu estava, aquela coisa de fazer faculdade. Eu fiz faculdade de direito. Isso foi 1982. Eu entrei na faculdade de direito em 83 porque eu não sabia, não tinha o que... não era assim entrar na Escola de Comunicações e Artes da Usp estudar piano erudito, não era isso que eu queria. Eu queria tocar na banda do Toquinho sabe, assim eu queria tocar cavaquinho que eu já comecei a fazer isso quando o Zimbo Trio falou "nós temos uma escola", que era o Clam. Eu fui correndo e fiquei um ano e meio na fila de espera e meu pai que conhecia o Amilton Godoy numa viagem que eles fizeram no show em Portugal, o Zimbo Trio, Elis Regina. Meu pai era advogado, estava lá, conheceu o Amilton, ficaram amigos. Eu falei "pai" - de novo meu pai né – "você me coloca, vê se você liga pro Clam, vê se você consegue falar com o Amilton para que eu possa entrar". Ele conseguiu, eu fui lá e na saída da entrevista eu comecei a estudar no Clam. E daí então, aí eu fundamentei toda a música popular e depois eu fui convidada a ser professora do Clam, faltava na faculdade para estudar piano, aquela coisa toda. Então a minha formação mais assim de música popular veio do Clam que é um método assim maravilhoso! E depois assim, eu virei professora do Clam 5 anos e meio, e como professor a gente tinha aula com o Amilton, então a gente estudava Bach, estudava o Oscar Peterson, aquele pianos and duets né, vários métodos de música erudita aí o depois estudei com Antônio Bezzan que era especializado em música espanhola, um repertório de música espanhola, porque eu trabalhei como diretora musical de um trio de Flamenco. Aí abre um monte de coisa. Então eu fui complementando, só pra dizer até onde foi minha formação mais formal, e fiz depois mestrado em música na Unicamp.

A: legal! E você poderia falar um pouco sobre a metodologia do Clam?

C: Os métodos desenvolvidos pelo Amilton Godoy que é o pianista do Zimbo Trio, ele fez um passo a passo, ele colocou de uma forma sistemática, módulo 1 módulo 2, módulo 3, módulo 4. E ele começa com a raiz de tudo que é a definição de escala. Então a partir da escala então, módulo 1, para você ter consciência daquilo que você está fazendo. Então isso foi o mais importante, é um método que você aprende para fazer sozinho. Aa onde vem o dó maior? lembra que eu estudei no conservatório que eu reproduzia? Eu reproduzia. Agora, que que é um lá bemol meio diminuto? A sistematização que eram em módulos. Módulo 1 continha as escalas, você montava os tetracordes, você passava todos os ciclos de quarta, ciclos de quinta né, montava todas as escalas, fazer o processo de tonalidade, todos os acidentes de escala com sustenido e bemol. Aí você formava a partir do 1,3 e o 5 de cada escala. A gente escrevia tudo, dó maior depois dó maior com a sétima, estudava. Aí depois vinha intervalos, o final do módulo 1. Aí depois o módulo 2 a gente estudava campo harmônico com tríade, campo harmônico com acorde de sétima... dando um resumo assim por cima né. O módulo 3 a gente estudou série harmônica. Então por exemplo, todos os a os intervalos que surgem a partir de uma nota da série harmônica para você entender como é que surgem os graus altos, o que que é uma nona, uma 11ª aumentada, 13ª né... como é, da onde veio isso, como é que eu monto aí isso tudo aplicando paralelamente em música, no módulo 2, acordes com sétima, a gente aplicava harmonia, progressão 2 – 5 - 1 em samba, todo o repertório de bossa Nova, era toda aplicação dependendo do nível. Então a gente tinha músicas brasileiras 1, 2 e 3 com aplicação, tinha uma apostila de progressão de samba que você fazia [canta], as inversões. Então a partir disso você já fazia o 2 – 5 – 1 com a quinta invertida, fazia a progressão de samba, aplicava. Pegava "O sapo" do João Donato, aplicava com a música, tudo aplicando entendeu? então assim se estudava, aplicava, estudava, aplicava, era muito legal. Depois a gente no módulo 4 era a progressão 4 – 5 – 1, aí foi falando mais de campo harmônico e as apostilas de acorde de apoio, como que você toca com baixo e bateria sem a tônica, então 2 – 5 – 1 em apoio, apoio 1, apoio 2, e distribuição de acordes também, quando você começa a tirar a quinta e colocar a nona né, abertura 1, abertura 2, se você precisar mais especificado depois eu te mostro. Abertura 1 e 2 por exemplo, abertura um você teria vamos pegar uma progressão 2 – 5 – 1 de dó. Você pega o ré menor, ré e fá na esquerda, lá e dó né

assim [mostra as a posição das mãos no vídeo] depois vira primeira e sétima, nona e terça, se você quiser eu te mostro depois no piano se você precisar mais específico. E concluindo na 1. 1 – 3 – 5 – 7, 1 – 3 – 5 – 6. E por aí, e aí aplicava em Dindi, vamo fazer distribuição, abertura de mão esquerda, então era muito aplicado em jazz, em balada. E aí tinha aluno que, a gente fazia o Beringer também, estudos técnicos diários para alunos, a gente aplicava estudo de pedal né também. Mas aí aluno que chegava a esse nível era difícil sabe? a maioria ficava no máximo na distribuição, assim da minha experiência eu dei aula 5 anos e meio lá, para adulto e para criança. Eu não tinha aluno que tenha feito apoio por exemplo né. A Eliane Elias também deu aula no Clam

A: é uma o Clam é um ponto de convergência assim de todos né

C: É. A Débora Gurgel a gente é colega, conheço ela, a Lea Freire também a gente já tocou junto. Mas a Débora Gurgel também fez os livros do Amilton de piano solo, ela fez toda a parte gráfica e ela, engraçado que a gente tem, como ela tem outra formação, ela é engenheira né, fez engenharia na Poli, eu fiz direito na USP. Quer dizer, a gente foi para a música, o Clam nos anos 80 foi revolucionário, por isso que para eu entrar eu tive que suar.

3 – Sobre a composição Eunice: Eunice não é uma composição que eu fiz tipicamente assim no meu estilo, que eu gosto de fazer muita coisa rítmica né. Mas eu tinha assistido, isso foi uma composição minha na pandemia, eu tinha assistido ao documentário da Nina Simone e eu descobri que ela tocava piano erudito né. Não sei se você viu. Aí eu tentei colocar musicalmente, não representa musicalmente tanto ela como pessoa, como cantora, como a vida dela, como período em que ela viveu aquela coisa, participou dos human rights né, a luta pelo direito civil. O que eu coloquei no final da faixa o god damn né, que ela fala god damn Mississipi, Alabama que foi onde teve toda aquela matança e vários compositores se mobilizaram, escreveram a respeito. Então por exemplo John Coltrane compôs o Alabama que eu inseri como uma citação também na música. E aí no Eunice, naquela parte, deixa eu te mostrar aqui, naquela parte que eu faço. O começo foi inspirado assim, a primeira parte foi [canta]. Deixa eu te mostrar aquela parte que eu fiz um pouco erudita. Eu fiz um pouco Bach assim.

A: que tem até uma indicação de fuga na partitura...

C: exato. tem uma coisa meio revoltadinha na música, tem uma coisa com aquela coisa meio revoltada dela que me pegou muito. Tentei reproduzir um temperamento né [mostra o trecho gravado]. Essa parte é uma citação, tem uma citação de uma música de infância dela [...] aí eu fui pro menor. Mas depois se você quiser, é que eu não lembro mais, mas é uma música que ela cantava na infância, se você assistir o filme dela você vai ver que ela cantava essa musiquinha [canta] aí depois como citação.

Esse jeito meio Bach...você conhece aquela música [canta My Baby Just Care for me]? Se você pegar um vídeo, isso é importante, pegar um YouTube ela tocando, ela faz um interlúdio bachiano dentro dessa música que ela está cantando. Então ela faz esse interlúdio bachiano. Foi aí que eu peguei, eu fiz um eu fiz uma fuguinha assim para remeter a ela. E ela se chamava Eunice Waymon né com com w. E para remeter à história dela como se fosse um descritivo, aí depois caiu no Alabama que eu pedi pro meu amigo fazer o solo, um trecho do Alabama que se você pesquisar, John Coltrane também foi um dos importantes que representaram através do Alabama essa contestação dos human rights lá, aquelas marchas que teve pra Alabama né e aquele episódio daquela igreja que teve a matança das crianças. Depois você se você assistir o filme da Nina Simone você vai ver tudo isso que eu estou falando. Então eu fiz esse disco de pandemia, foi um pouco assim né, ficava em casa, assistia filme, compunha. Eu levei uns... acho que é um belo mês para fazer toda essa música sabe? é interessante você ter gostado dela.

4 - A: sobre as hemíolas em Eunice:

C: não você tem a partitura aí a gente podia olhar a partitura

[...] eu lembrei aqui, chama Little Girl Blue, uma música infantil [...]

Aí eu fiz uma fuguinha pra remeter ao piano erudito dela. E aí depois joguei um Alabama e falei “ah eu quero um grito dela”. [...] Deixei um dó pedal, meio clima assim, aí escolhi um trecho do Alabama, acho que até tive que mudar o tom. E o coro final tem a ver com o coro gospel dos spirituals né que tem a ver então, aquilo que apareceu na igreja né, aquela matança [...]você vai ver no filme vale a pena assistir. É uma igreja que foi destruída e tinha um monte de criança, colocaram fogo não sei o

que. Que foi aí que foi a marcha para o Mississipi. E ela começa a tocar revoltada, ela fala "god damn Mississippi" não sei o quê entendeu...

É isso. E aí eu quis um sax tenor um pouco na linha do Love Supreme [...] o John Coltrane teve um filho, ele subiu no andar de cima ficou não sei quantos dias escrevendo as frases da bíblia dos salmos sabe? então a Love Supreme que vem da bíblia são frases que ele ficou trabalhando. Aquele disco que é antológico é sobre isso também. Quer dizer, tem muita... acho muito legal porque tem muito esse contexto do sofrimento e da história Americana né. Por exemplo, eu estava aqui com esse monte de incêndio, um monte de gente sem casa. Eu saí na rua ontem, falei meu... você acaba sentindo. Eu nem sei, morando no Brasil, sendo brasileira você acaba sentindo um pouco a tomada de dores das pessoas sabe? pessoal toma as dores assim das coisas.

5 – Sobre sotaque musical:

Olha eu nunca pensei nesse assunto mas vou pensar agora. Eu acho sinceramente que não existe um sotaque especificamente do piano em São Paulo, mas eu acho que existe um sotaque das influências. Quando eu comecei a tocar de noite eu ainda era estudante do Clam e eu, embora não gostasse, era o que eu ouvia "ah você estudou no Clam né". Quer dizer, existe existe um sotaquezinho do piano que vinha do Clam entendeu? No começo e porque tem uma forminha tal não sei o quê. Então às vezes eu acho que tem um sotaque sim das influências. Eu vou te contar uma coisa que é muito inusitada. Você conhece um pianista chamado Dave Grusin? Dave grusin ele é um baita pianista americano e fez música para vários filmes. E eu fiz minha tese de mestrado sobre a obra dele na Unicamp. Então ele tem um piano bem lírico, bem sabe? que você vê que é aquilo. E hoje eu vou no show dele aqui, ele tem 90 anos eu vou pessoalmente no show dele assistir. Então por exemplo, estou falando isso por que? Porque às vezes você ouve muito um compositor, você fica um pouco influenciada entendeu? Então eu considero que o sotaque vem não porque é paulista mas porque cada um traz uma referência. Então eu acho que o sotaque é muito particular né. Por exemplo, você pega um Salomão Soares, se ele vai falar você vê que ele é do nordeste. Então nós temos um sotaque paulistano na fala né, mas assim eu acho que no piano não diferencia muito.

A: Certo. E quais são as influências assim pra você? porque eu estava dando uma olhada e tal, eu vi que tem é um álbum com coisas italianas né, acho que você tem um pezinho na salsa também que o André aproveitou para a pesquisa dele... Então que influências assim você acha que tem no teu jeito de tocar?

C: então eu acho que assim, eu vou falar pelos meus filhos né, meus álbuns, porque eu acho que eles representam bem a época e o sotaque que eu estava no momento. Por exemplo, o Refúgio ele é um pouco Zimbo Trio, meu primeiro disco Refúgio. Então se você vai pegar ele abre o disco assim [toca]. "Ah estudou no Clam, é Zimbo Trio, não sei o que". Depois eu comecei a ampliar ,comecei a conviver com pessoas muito... eu tenho muita ligação com o exterior sabe? Então por exemplo, o segundo disco eu conheci umas pessoas da Escócia e aí eu aprendi com eles um pouco o espírito Celta. Aí eu fiz uma música que abre isso que é assim [toca], ou seja, o que que é? isso não é Clam, não é nada. É a convivência que retratou. O terceiro é, como eu gosto muito de percussão, eu fiz um show no Uruguai que eu descobri que lá eles têm um ritmo chamado candombe, você já ouviu falar? E eu fui pianista da Orquestra Heartbreakers você já ouviu falar na Heartbreakers? A Orquestra Heartbreakers foi a principal orquestra de São Paulo. A gente tocava na noite de São Paulo, eu toquei, eu entrei no lugar do Jetther Garotti e fiquei lá 6 anos. Aí que aprendi a tocar salsa, eu tive que aprender a tocar salsa, foi uma coisa bem difícil assim porque eu era a única pianista instrumentista. Depois a gente formou, depois que acabou a banda eu toquei 9 anos no Bourbon Street em São Paulo com a Orquestra Havana Brasil. Então quando eu fui de substituta eu falei "gente eu não sei tocar salsa, não me chame, não me chame". E depois sabe... foi capa da Veja, melhor banda de São Paulo, a gente fazia muitas coisas, só desviando um pouco porque da salsa que foi nessa época e aí é ficou meio incorporado né pra mim, trocar aquelas coisas [toca um montuno]. Era muito... a gente tocava no mínimo quarta-feira no bar Avenida, sexta no [inaudível], pra todo mundo dançar, um repertório de 4 sopros, 3 percussões e tudo. Então eu fiquei assim, salsa é uma experiência, não é a minha identidade entendeu? Acho que eu sou uma pessoa mais introspectiva, criação, embora eu adore o ritmo. E o meu terceiro Eyin Okan tem a ver com os ritmos africanos que eu comecei a aprender, fui pro Uruguai, aprendi o candombe e fiz um candombe pra tocar lá, que tem a ver com a clave da salsa [executa a clave], então tem a ver com até a clave do funk né. E aí comecei a colocar uns ritmos meio percussão mesmo assim. E aí em 2011 eu tocava com uma cantora chamada Fernanda Porto, a gente fez um show, fez

uma turnê na Europa e eu acabei indo pra Itália fazer um show com ela e me conectei com os italianos assim, de uma forma incrível. Eu tenho ascendente, eu tenho passaporte italiano também, meu nome é Christianne Maria de Dominicis Neves. Aí a Itália entrou na minha vida como uma... então assim, acabei de fazer 2 viagens para a Itália, desde 2011 eu vou todo ano dar aula de música brasileira, tocar com as pessoas né. Aí eu resolvi, em homenagem a esse encontro e essa afinidade com os italianos que eu fui lá para a Sicília, eu fiz um disco chamado Andata e Ritorno, que eu peguei os clássicos italianos e fiz arranjos jazzístico sabe... aí é um disco de arranjo, então eu não fiz [canta] fiz uma coisa meio que tem um disco da Billie Holiday [canta], tudo meio salseado meio ... e aí depois veio o Retalhos do Brasil, que eu fiz um disco de piano e 13 cantores. E que mais? O Noite e Dias, que é o de pandemia que eu adorei, que eu voltei um pouco para mim para minha essência. Não sei se você viu o meu recente que eu gravei com participação do Edu lobo...o Abertura das Águas, é um disco assim mais solar assim, que eu gravei composições minhas, mais de trio com o pessoal de lá e de cá. E agora gravei um outro que é de música erudita em jazz que eu ainda vou mixar, chama Europeu.

A: a maioria do trabalho é cantado assim?

C: Não. A maioria é instrumental, meu trabalho é basicamente instrumental. Eu acho que o Noite e Dias me representa bem assim sabe, como compositora, porque eu, como não tinha nada, não tinha dispersão nada, eu fiquei muito sabe, buscando isso. O Refúgio também, as pessoas gostam muito do Refúgio que é o primeiro, principalmente fora do Brasil. Então é isso, acho que... E aí eu gravei dois discos com heartbreakers eu gravei, gravei 2 discos com Havana Brasil, então tem uns discos com outras pessoas né, com a Fernanda Porto, eu dirigi o DVD dela com mais de 30 músicos no palco. Então assim, tem um disco de arranjo um disco de compositora né. legal

A: Como você considera seu jeito de tocar piano?

C: Eu acho que meu piano é um piano mais rítmico digamos assim né, sempre eu coloco, eu gosto assim por exemplo, eu tenho esse último, eu fiz um Samba in Bari em 7 né [toca] sabe? tem umas coisas assim que eu gosto de fazer. Eu gosto muito de pegar erudito, Erick Satie. Conhece Erick Satie? Eu tenho um arranjo que todo mundo gosta que eu faço umas coisas assim [toca] [...] Isso é a abertura do show. É uma coisa que eu gosto, de pegar o arranjo e dar uma...surpreender né. Então assim, eu acho que tem o lado compositora, o lado pianista e o lado arranjadora, acho que

tem essas 3 vertentes né. A composição não tem muita regra não, mas o piano eu fico interpretando as minhas coisas mesmo. Assim, eu não gosto muito daquele chavão de ficar fazendo quinhentos solos sabe, de standard ,que elas eu não sei... eu penso muito em quem está ouvindo sabe? Então eu tento fazer uma uma composição, uma apresentação, quando me pedem para fazer, eu fiz um show no Sesc, fiz show no Blue Note, eu penso assim sempre fazer uma coisa meio, quase uma canção sabe? Pra pessoa ficar fazendo muito mistério, ficar solando assim, não curto muito não, não gosto, não me sinto bem sabe? Gosto de surpreender, está ensaiado muda tudo, eu gosto da improvisação.

Sobre influência caipira:

Assim eu tenho assim eu tenho uma Casa Nova em Valinhos que é no interior, que é natureza. Passei minha infância assim andando a cavalo com essa coisa, mas não é que era caipira. era um ambiente de campo né, um ambiente mais natureza.

A: você nasceu na capital?

C: São Paulo mesmo. Eu acho que o que eu tenho é muita influência do exterior. Por exemplo, eu sempre gostei de inglês, de espanhol, italiano, tudo o que eu fiz, é engraçado, tudo o que eu fiz na música tem a ver com o exterior. Por exemplo, eu estudava inglês na Cultura Inglesa, eu fui diretora musical do teatro musical de lá durante 12 anos, era tudo feito em inglês, todos os meus amigos saíram todos de lá, depois eu comecei a dar, fui diretora musical de Flamenco, visitei a Espanha, então assim, eu tive a proximidade com a cultura espanhola. Depois essa coisa da Itália, a coisa de tocar música Latina de Cuba. Então assim, se eu tenho alguma afinidade é com o exterior e tentar... eu já recebi, por exemplo, eu gosto muito do clássico espanhol né então você pega um negócio assim [toca]. Os compositores espanhóis eu amo todos, então eu ponho no meio do meu arranjo, as frases né [toca Spain de Chick Corea] que o Chick Corea gravou. Então acho que eu entro tanto que aí eu vou tocar com os espanhóis, eles falam “mas você parece uma espanhola”. Então eu não sei se é um pouco ser um pouco atriz da história sabe, entrar um pouco. Eu acho que eu tenho uma, não é uma facilidade, sou muito simbiótica, digamos assim. Então por exemplo, você me fala “vamos tocar Flamenco”, eu viro uma pessoa sabe, incorporo. Então vira salsa, é outra coisa incorporada. Então acabo sendo uma intérprete de uma outra coisa que eu gosto e eu já ouvi muita gente falando “meu, você parece uma

espanhola!" Eu falei ...mas nem tinha ido pra Espanha. Então no sentido da interpretação, de captar um pouco o espírito, eu acho que é isso.

A: legal. será que poderia pensar em sotaque aí?

C: acho que sim. Sim, sim, acho que sim. Sabe quando a gente ouve o Chick Corea que você vê que ele faz [toca], sabe esse espírito meio...então assim, eu acho que tem isso. Eu chamo de espírito mas pode ser um sotaque.

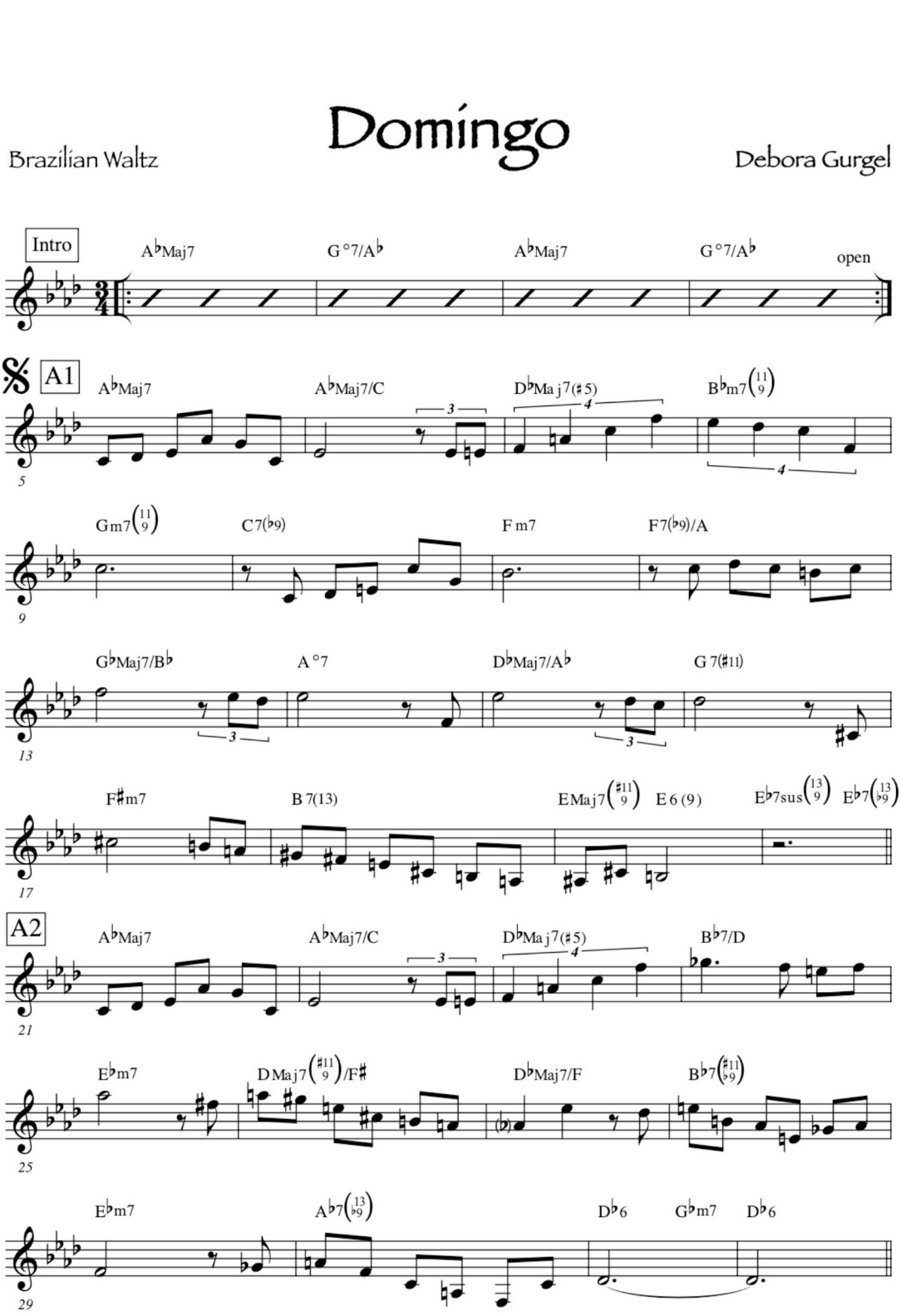
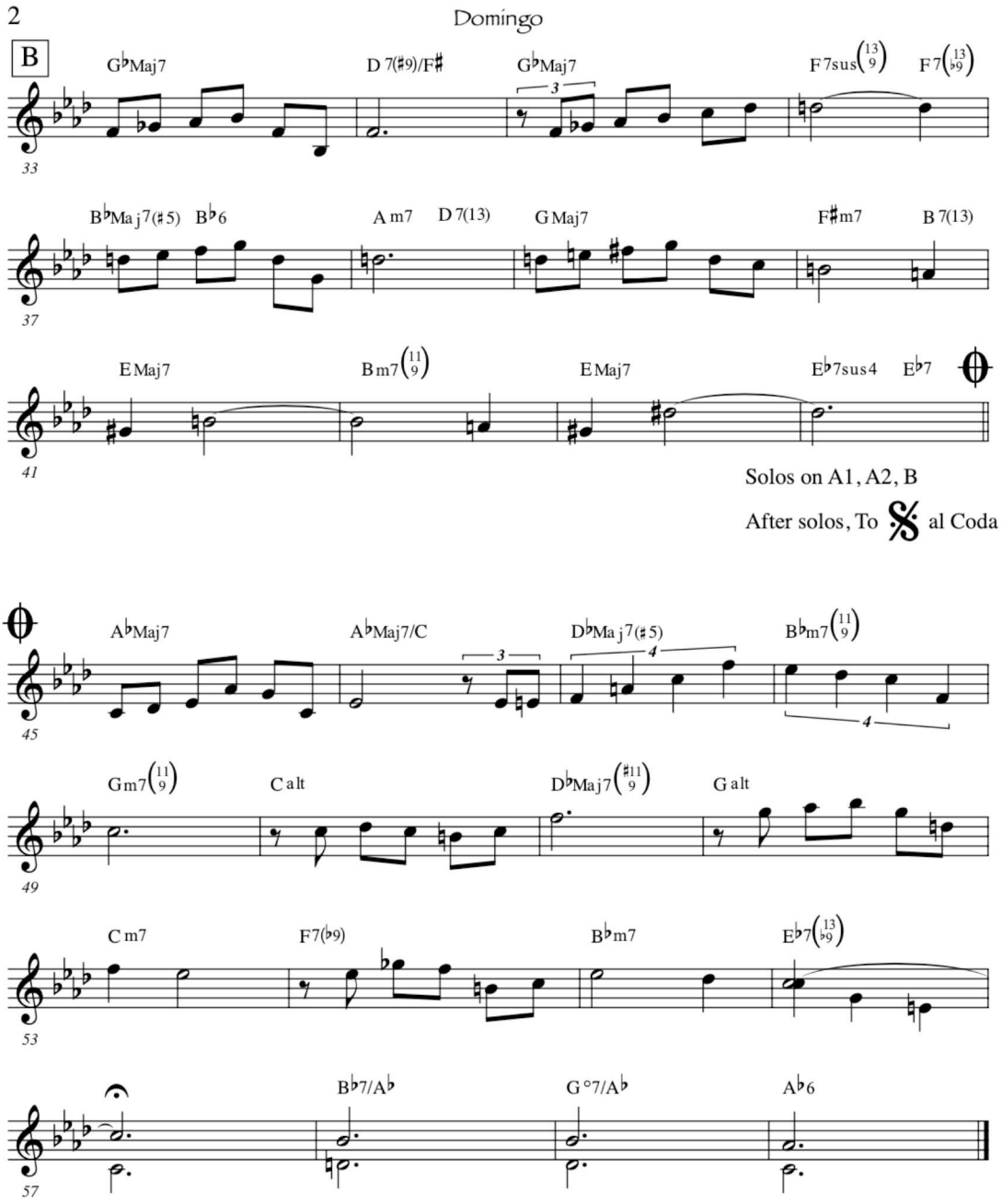
Sobre clave:

Atualmente eu sou professora do conservatório Souza Lima lá na Paulista em São Paulo, mas eu vou te falar da minha experiência de ter feito acho que no mínimo umas 15 masterclasses na Itália, tanto no sul quanto no norte. Desde 2011 eu vou. Por que na Itália? porque o povo de lá, eles amam a música brasileira. Mas é uma música brasileira lá do Vinícius e Toquinho. Então você chega lá as pessoas têm Luísa para cantar sabe? Tem o Samba do Orfeu. Então assim, é uma coisa maravilhosa. Então eu criei didaticamente, eu utilizo a clave, mas eu chamaria de levadas. Por exemplo, eu gosto de trabalhar com grupo. Então por exemplo, eu estou com 2 baixistas, 1 baterista e não sei...vamos fazer, o que que é um ijexá? Então vamos partir de um mais simples. Que uma bossa nova? né bossa nova trabalha com a clave e com o pattern [canta a clave de Bossa Nova]. Vamos fazer isso no aro da caixa, com chimbal? [canta]. Isso é um conceito de clave, tá legal. E o baixo? é a levada, não é o conceito de clave, mas é a levada. Então na Bossa a gente não faz o [canta o qui cum do samba]. A gente faz [toca o exemplo]. Aí explico do surdo. Quem me falou isso foi o Luis Chaves do Zimbo Trio, que esse ca cum é mais do samba, do samba-canção do que da bossa. Aí eu pego a bateria e mostro da onde vem isso. Aqui por exemplo né falando do surdo e do contra-surdo da escola de samba [canta qui cum]. Tudo eu vou na percussão. Eu vou para Itália com um pandeiro. No pandeiro você tem um mundo pra explicar. Então eu chamo isso de levada, então eu passo os patterns da bateria. Aí o violão [toca] o básico é este, agora vamos variar né. Aí você vai variando o violão. Piano... então eu chamo de levada... vamos fazer um ijexá. Que? que que é isso, ijexá? Então, uma música que funciona muito na Itália Bananeira [toca]. Ah vamos treinar o pattern. "ah mas professora como é que eu faço para cantar?" Primeira coisa, vamos sentir o 2/4. Tá, todo mundo andando em 2/4, porque lá chegam as partituras tudo em 4 né, se você não sentir o 2... Então eu parto disso e vou fazendo as levadas e a clave. Eu nunca fui falar de música Latina fora mas eu dei aula na pós-

graduação agora do Santa Marcelina sobre práticas coletivas de música Latina, eu trabalhei clave. Tocar na clave, mas aí é a clave específica da salsa, porque toda a música salsa está baseada no 2:3, no 3:2 ou na rumba clave. Então se eu tenho [canta a clave e toca um montuno no piano] eu tenho que dar uma respirada para tocar o 2:3 ou 3:2 de um outro jeito. O 6/8 a mesma coisa. Aí eu trabalho clave porque a clave faz parte da linguagem da música latina né. Eu falo de clave de bossa nova mas poderia não falar a palavra clave, poderia falar levada porque a gente adaptou a nomenclatura clave para a bossa nova para poder fazer, eu chamo de pattern, de padrão, é um padrão. E aí eu trabalho assim, que é uma coisa que veio do clam, "ah tá legal, qual que é a formação?" não tem baixo, você vai fazer baixo e melodia, a guitarra faz o centro. Ah, não tem tem baixo então baixo vai fazer sabe? não fica tocando, deixar o espaço para cada um. Então é isso que eu trabalho em todos os ritmos. Então, e com cantores? Também faço. Me pediram para montar um workshop na Itália para cantores especificamente, que tem muita gente que canta. Ai mas como é que eu faço para improvisar na música brasileira? O que que você responde? Porque você vai dar uma aula de jazz para cantor você tem [canta de de de de de] e aí na música brasileira... Aí sabe o que eu faço? mostro 4 cantores cantando "olha essa mulata quando o samba é luxos". Luxo só. Mostrei a Gal com a bateria, batucada, e a Rosa Passos que começa em 7 aí ela faz [canta quem não gosta de samba] ela faz assim, ela pega a 11ª pra ver como é que ela faz. [canta bom sujeito não é é ruim na cabeça ou doente do pé] então eu falei "gente olha o que ela fez aqui ó", começa a analisar. E a Gal Costa já é [canta quem não gosta de samba] já batucada. Então eu falei assim, não tem critério, o que a gente tem que conhecer é harmonia, estudar harmonia, estudar os graus altos, o que que eu posso usar 9+, 9-, 11ª e aí criar né. Fica um pouco vago assim para as pessoas que querem..., mas não o que você vai falar? que resposta que você dá para isso? uma vez eu estava dando aula, eu liguei para a Rosa Passos no meio da aula "hein gente, olha aqui" quando eu vou explicar o que que é parte do samba partido alto... "ah professora, como eu canto um partido alto e como que eu canto um samba? Qual a diferença?" aí eu mostro o pret-a-porter com arranjo da Débora Gurgel, você conhece? com a com a Adriana Godoy cantando. Cara, olha a primeira parte toda em partido alto [canta"pagode em Bogotá eu vi a nega rebolar] e aí vai para o B [canta o ritmo em samba], que é tudo escrito aí ouve isso, aí eu mostro, as pessoas aplaudem o vídeo, as pessoas aplaudem o PowerPoint entendeu?

A: muito legal essa coisa de pensar né, você tá dando aula por sei lá, para cantores, mas pensando no conjunto, no pandeiro ou em outros instrumentos. Que isso é uma lógica meio que da música popular né inclusive para tocar piano né, a gente transporta assim a intencionalidade de outros instrumentos sobretudo os rítmicos e isso aparece no piano assim para colocar numa levada...

C: ó vou te falar uma coisa que eu faço no Souza Lima. Eu tinha aluna particular falava assim: "como é que eu toco samba?" eu fui tocar ... "para você é fácil né". Calma! Espera aí vamos, vamos andar em 2, vamos ouvir batucada, vamos identificar os instrumentos da percussão da escola de samba. Aí eu tinha um aluno do Souza Lima que foi muito interessante. Eu peguei os patterns de tamborim, Teleco teco, Teleco teco virado, bossa nova, bossa nova invertida, e eu falei "você vai tocar assim ó" [canta] ele foi lá, comprou um tamborim e a gente, eu fiquei na sala de estúdio fazendo o aluno fazer assim, tanto que ele ficava [canta o padrão do tamborim]. Agora põe no piano. Eu falei, gente, por isso que em Cuba um pianista tem que estudar bateria, tem que estudar percussão, a alma está na percussão. Então eu tenho aulas que eu que eu dou aula de percussão no Souza Lima. Eu fiz pós em percussão recentemente.

ANEXO 6 – PARTITURA DA MÚSICA "DOMINGO"

© 2008 DA PÁ VIRADA SÃO PAULO BRAZIL ALL RIGHTS RESERVED. WWW.DAPAVIRADA.COM

© 2008 DA PÁ VIRADA SÃO PAULO BRAZIL ALL RIGHTS RESERVED. WWW.DAPAVIRADA.COM

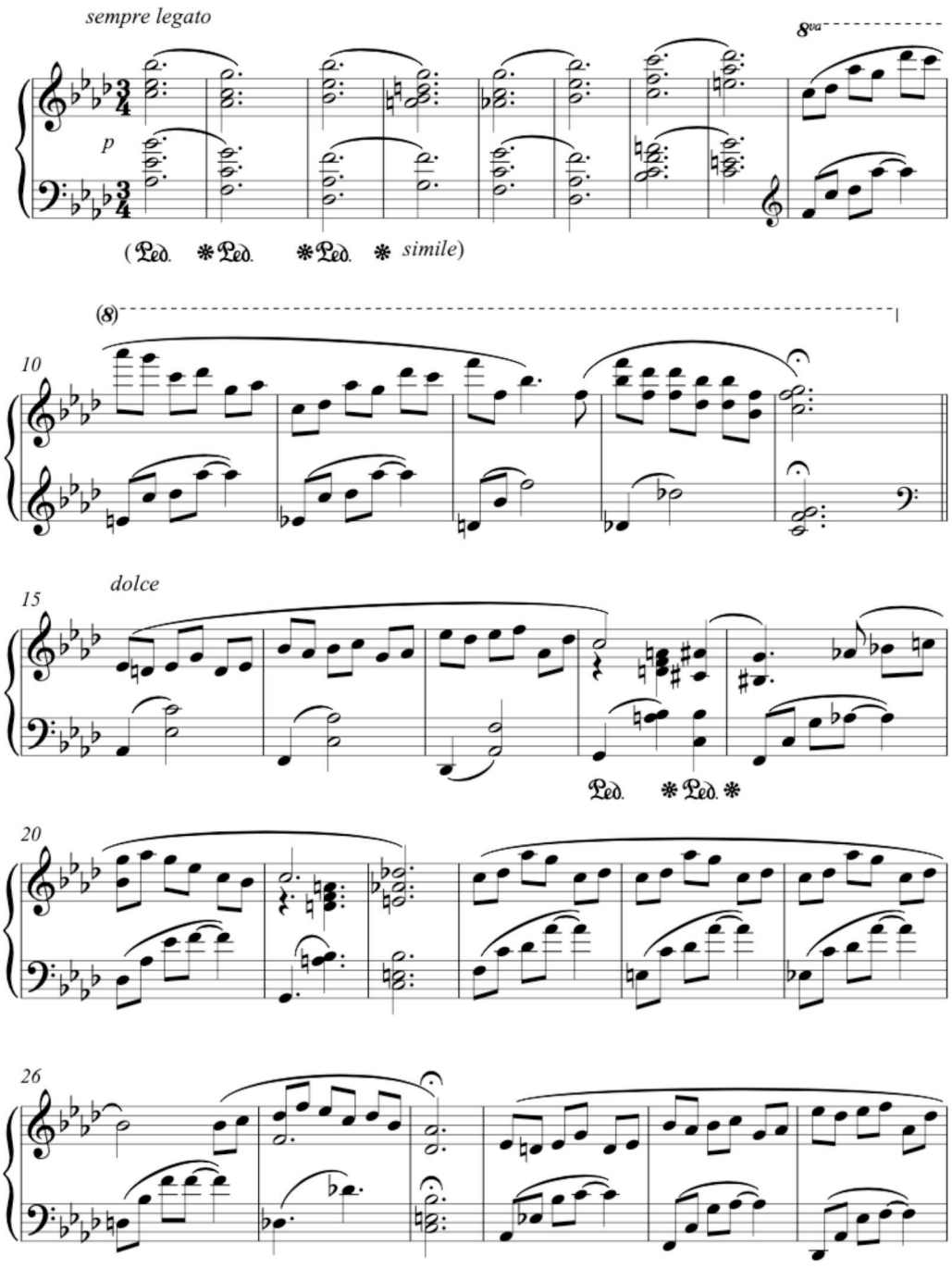
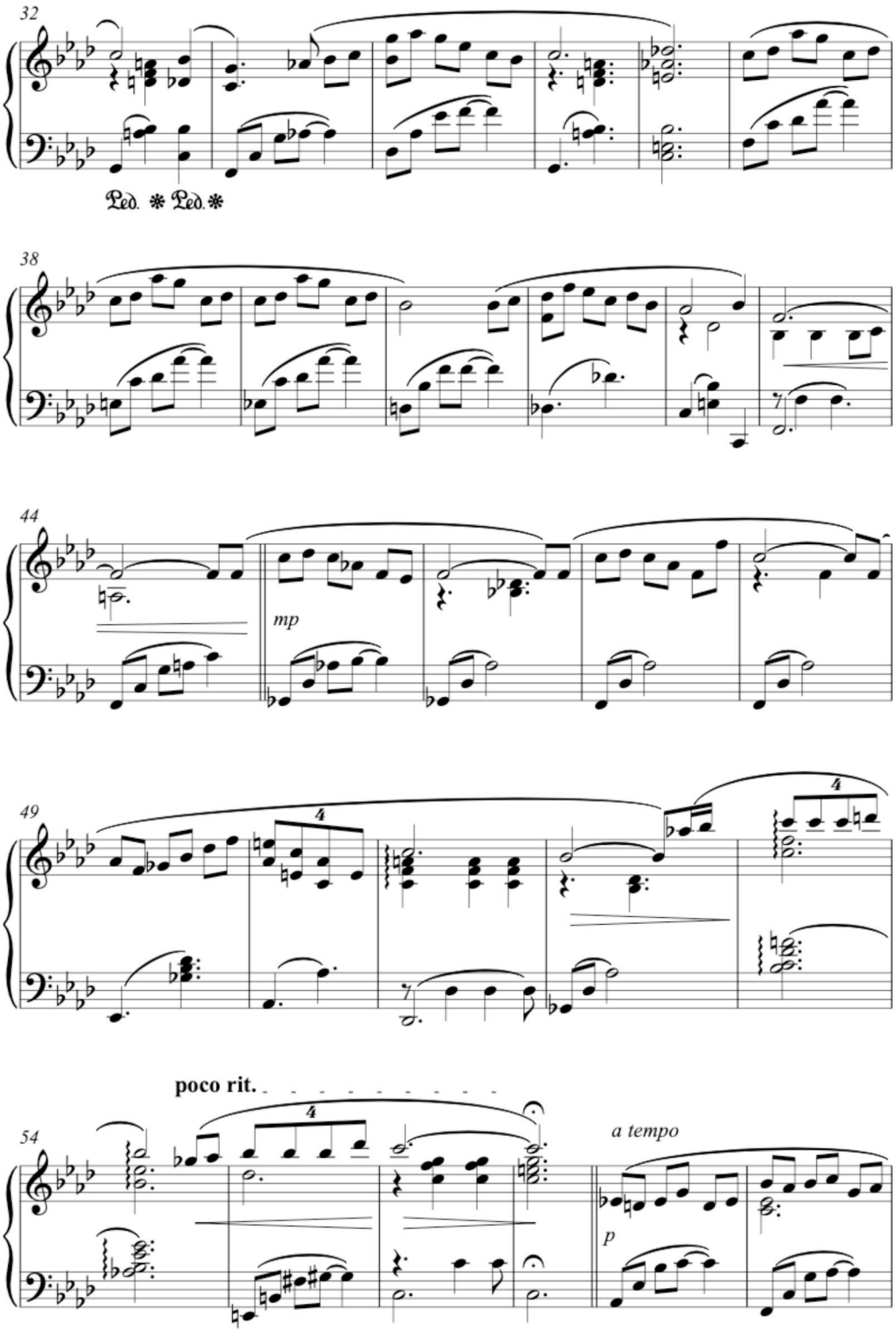
ANEXO 7 – PARTITURA DA MÚSICA “PLATÔNICA”

Hercules Gomes

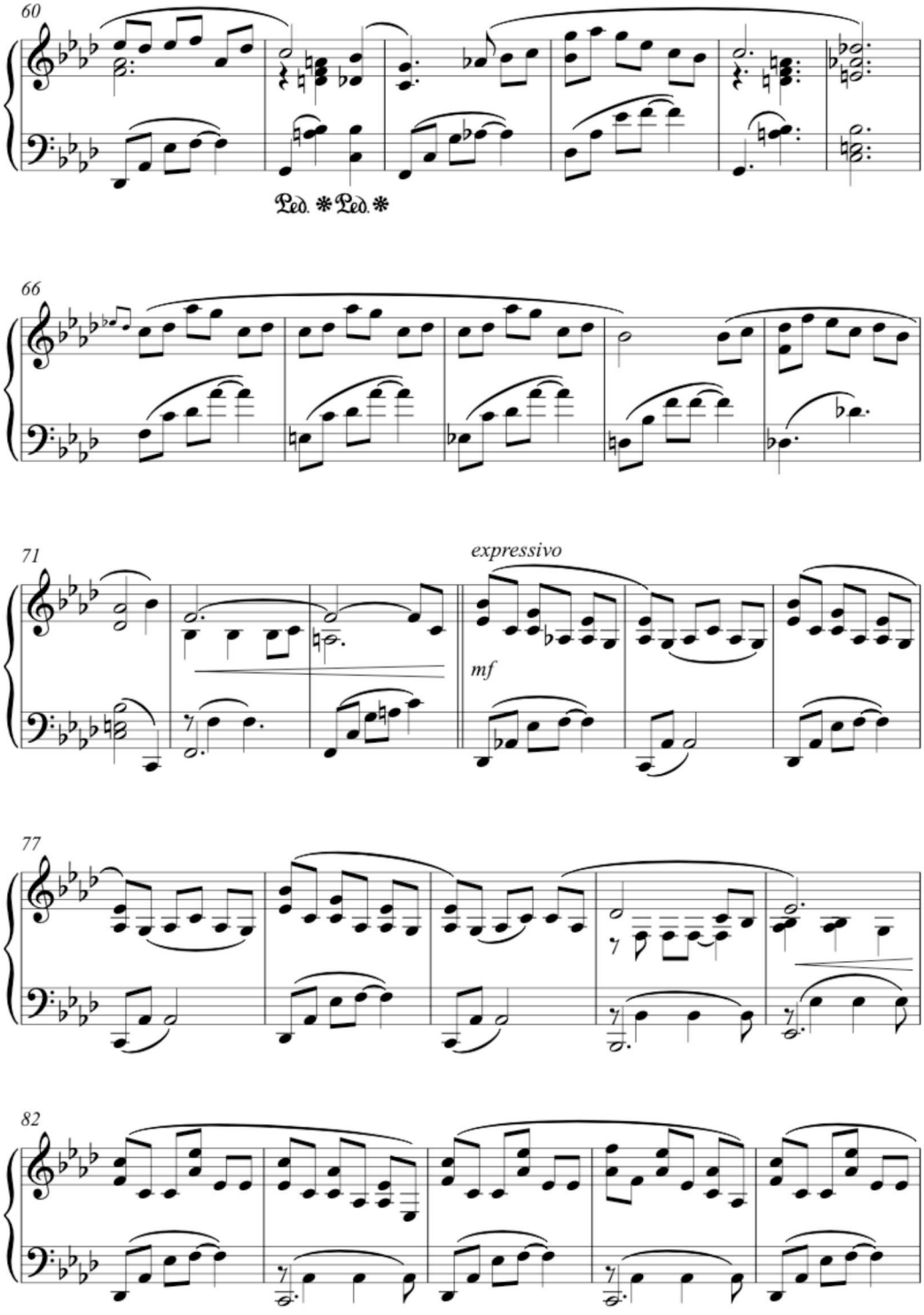
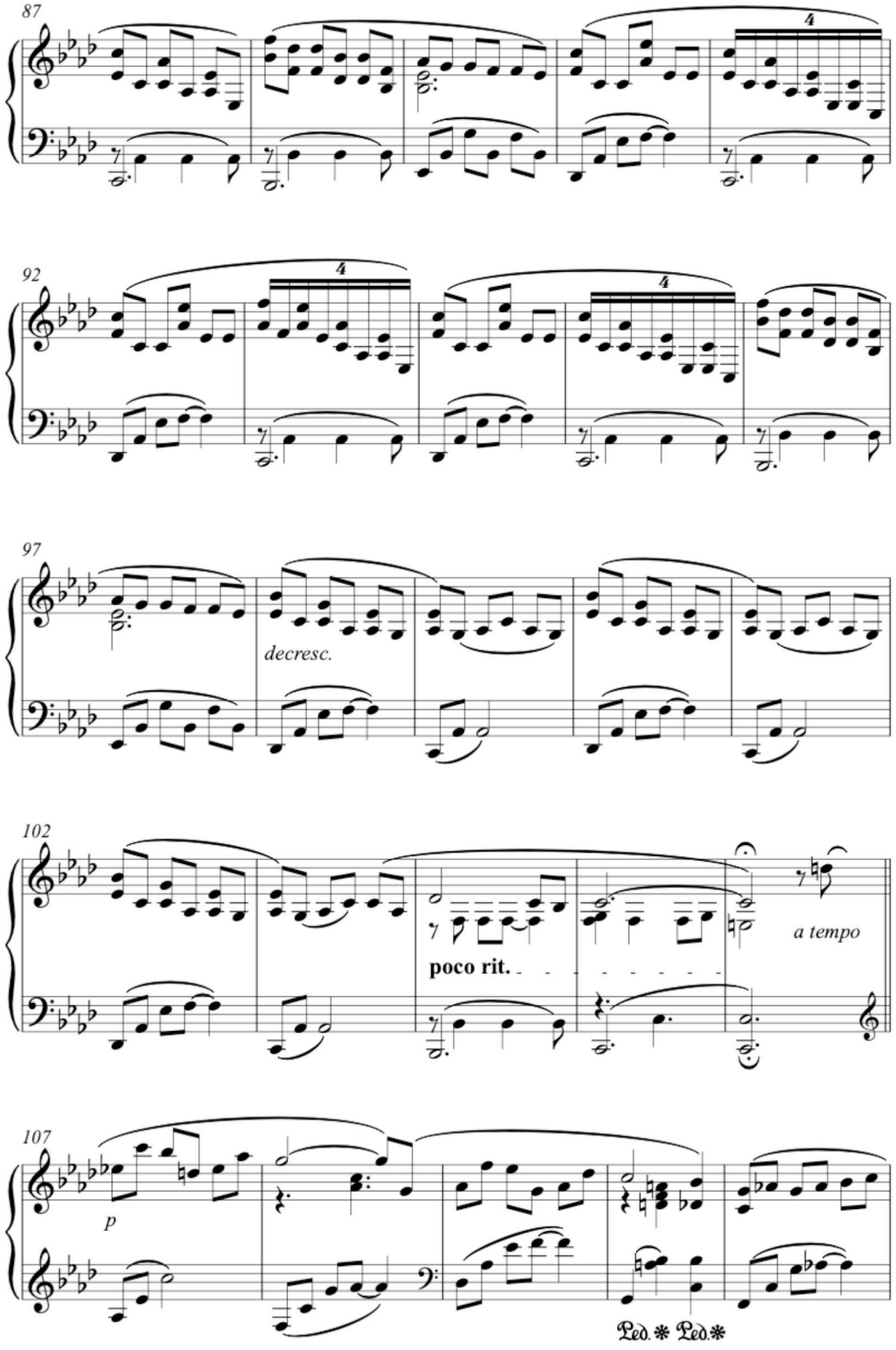
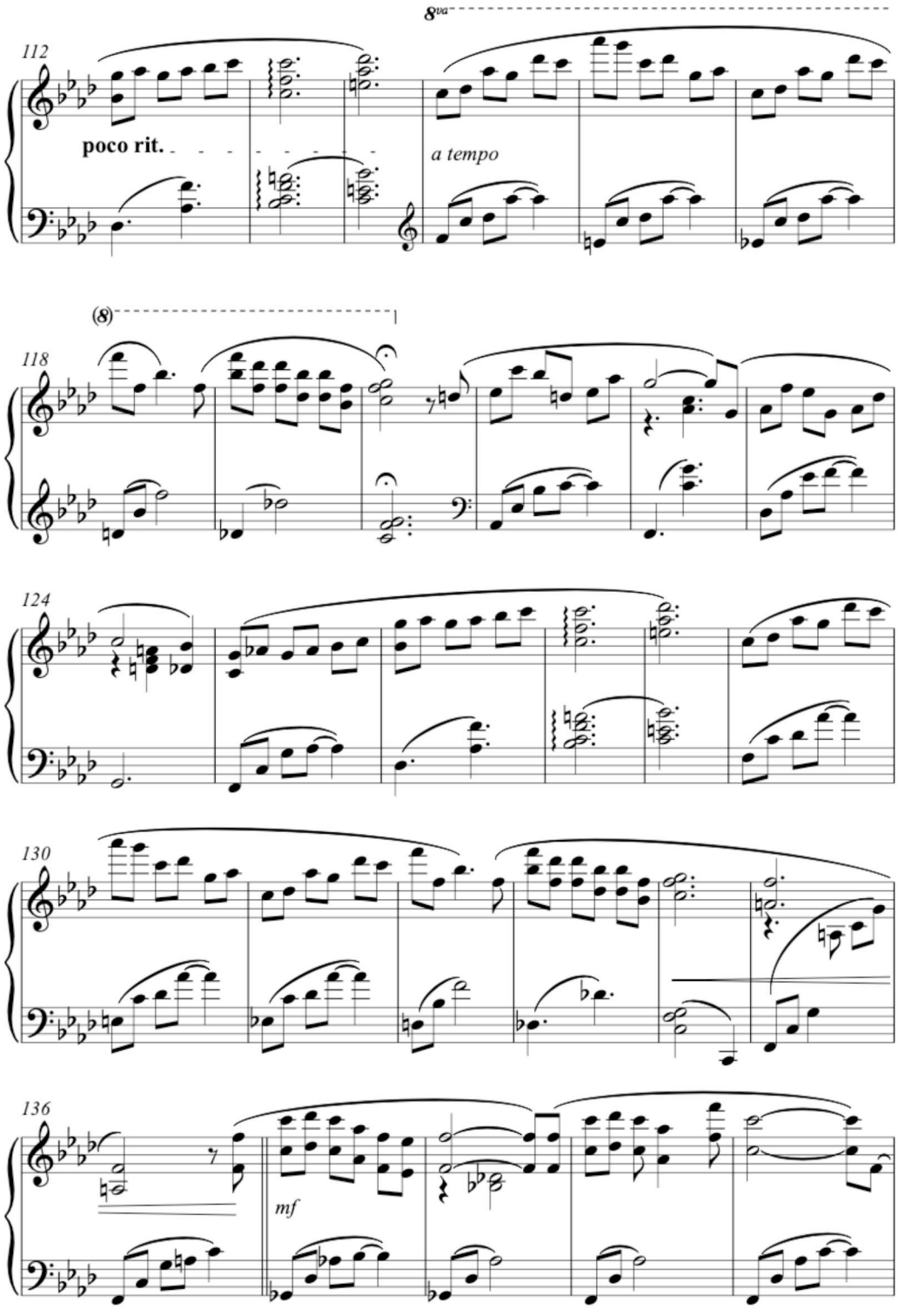
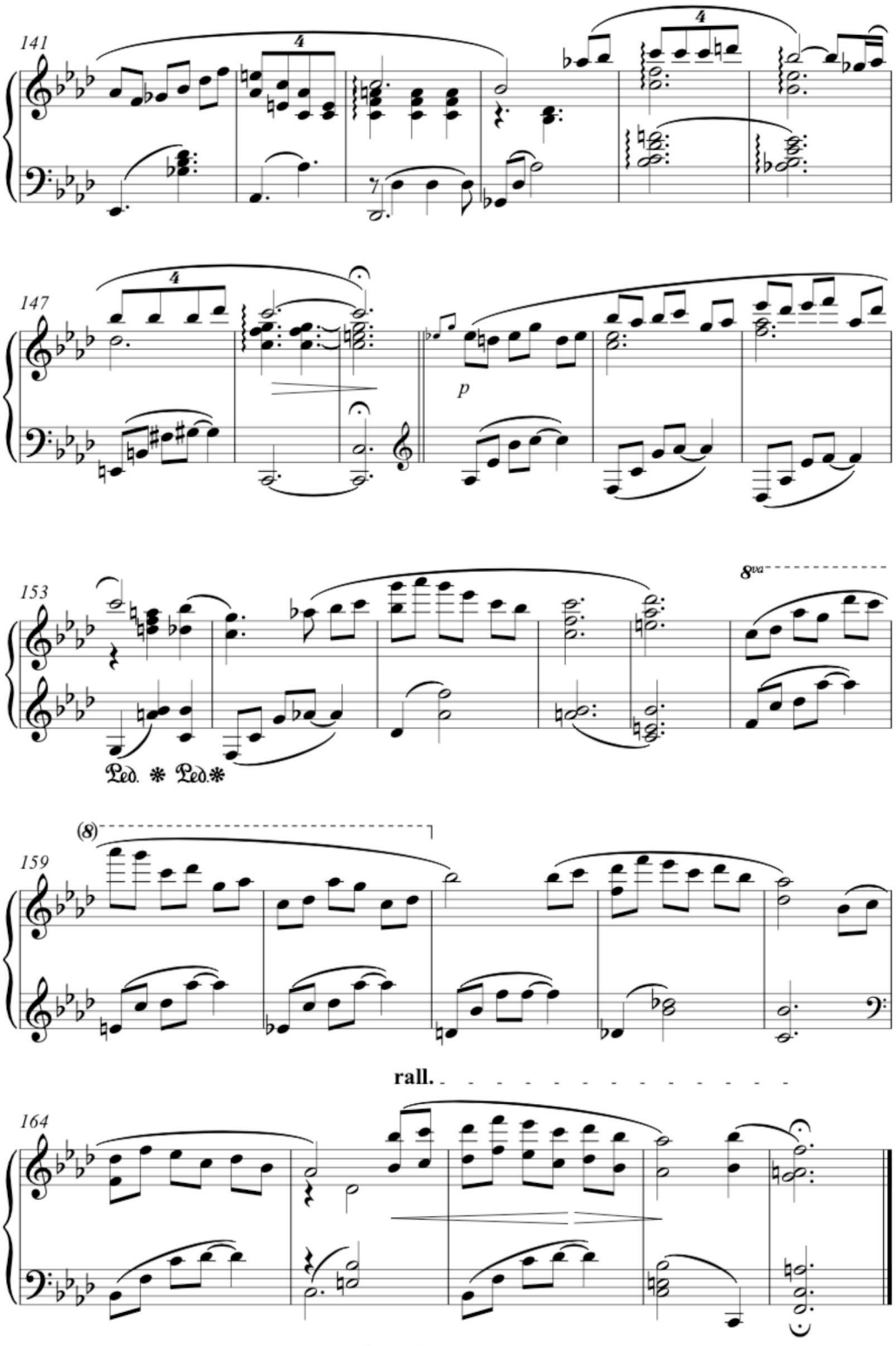
Pianismo (2013)

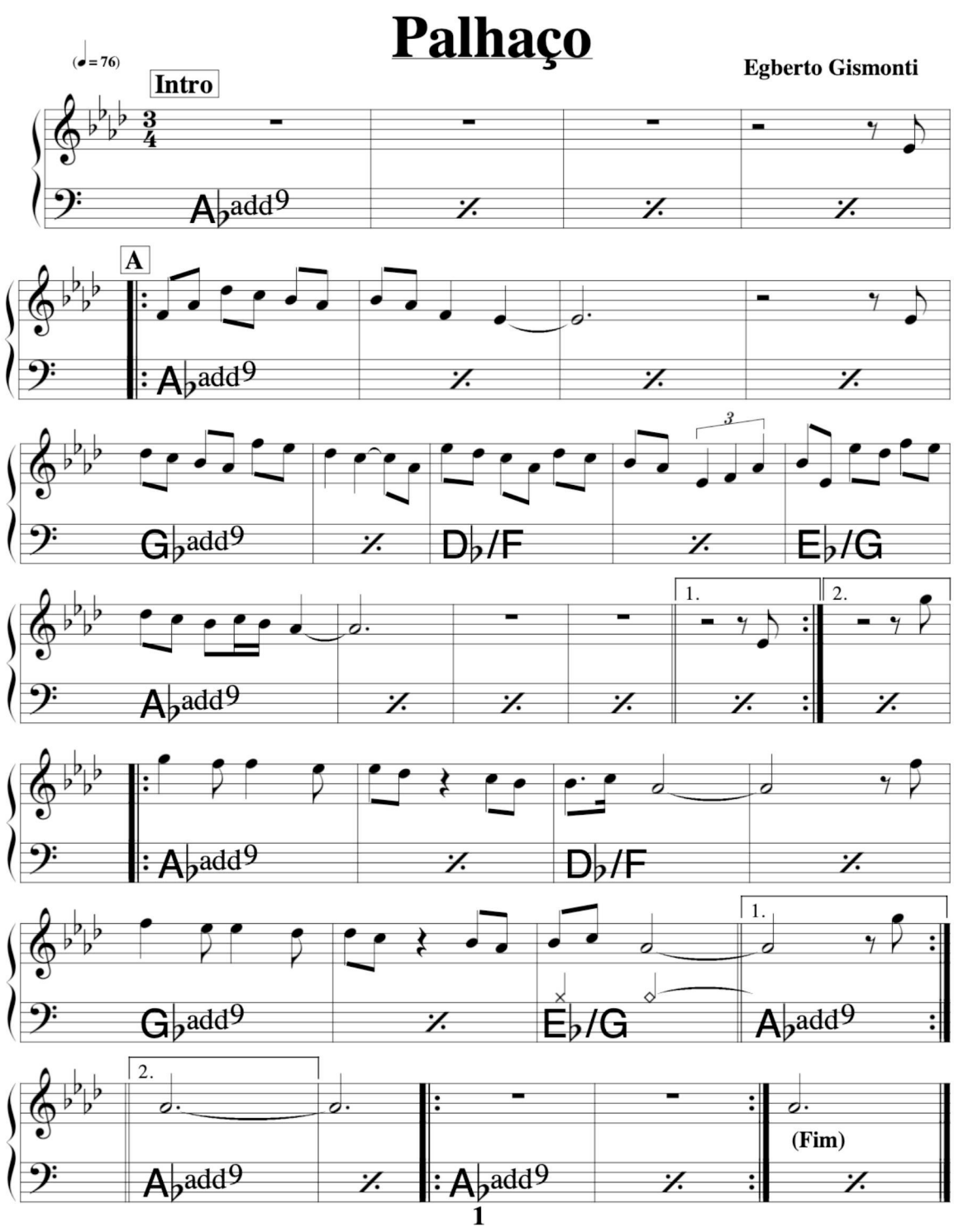
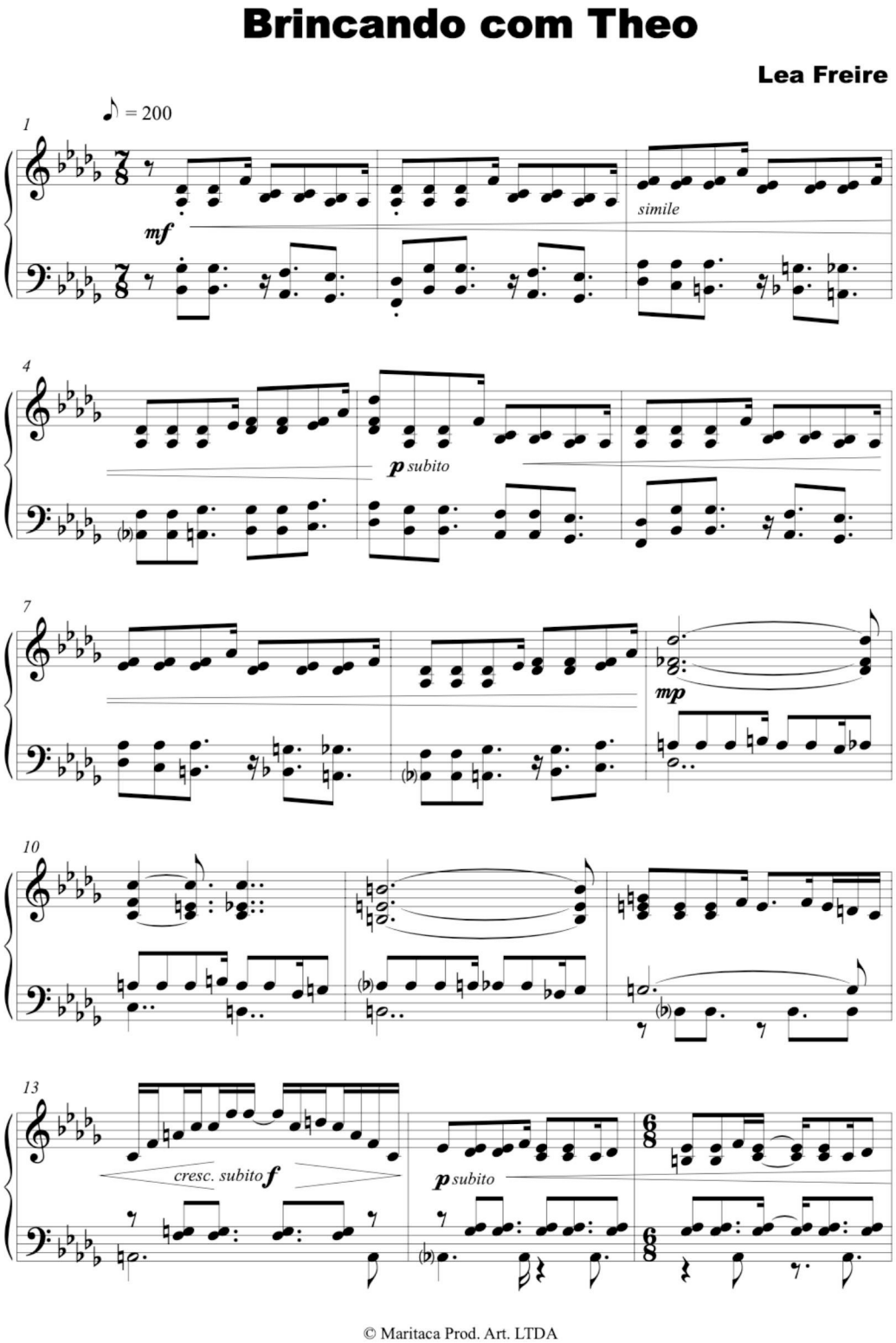
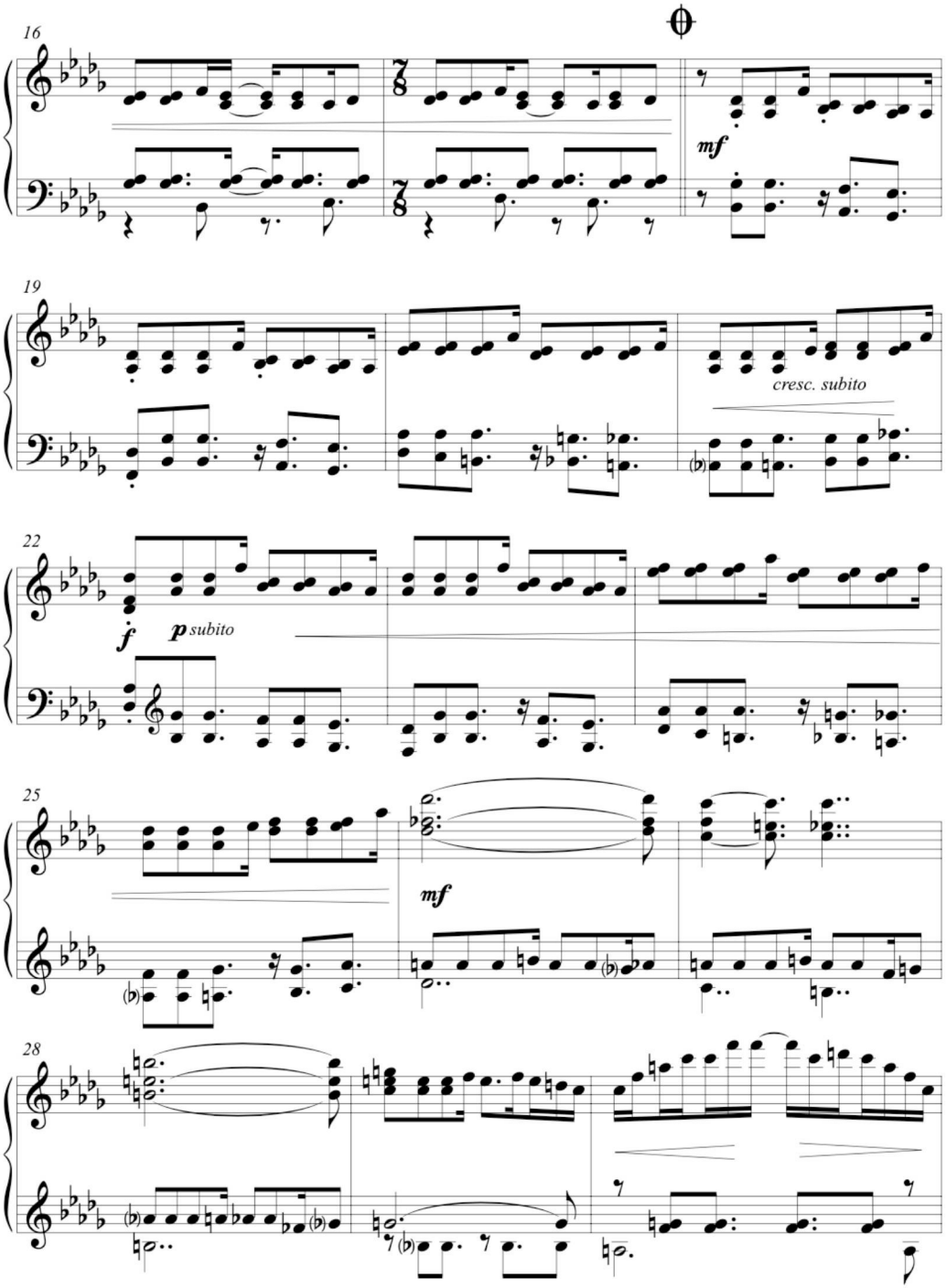
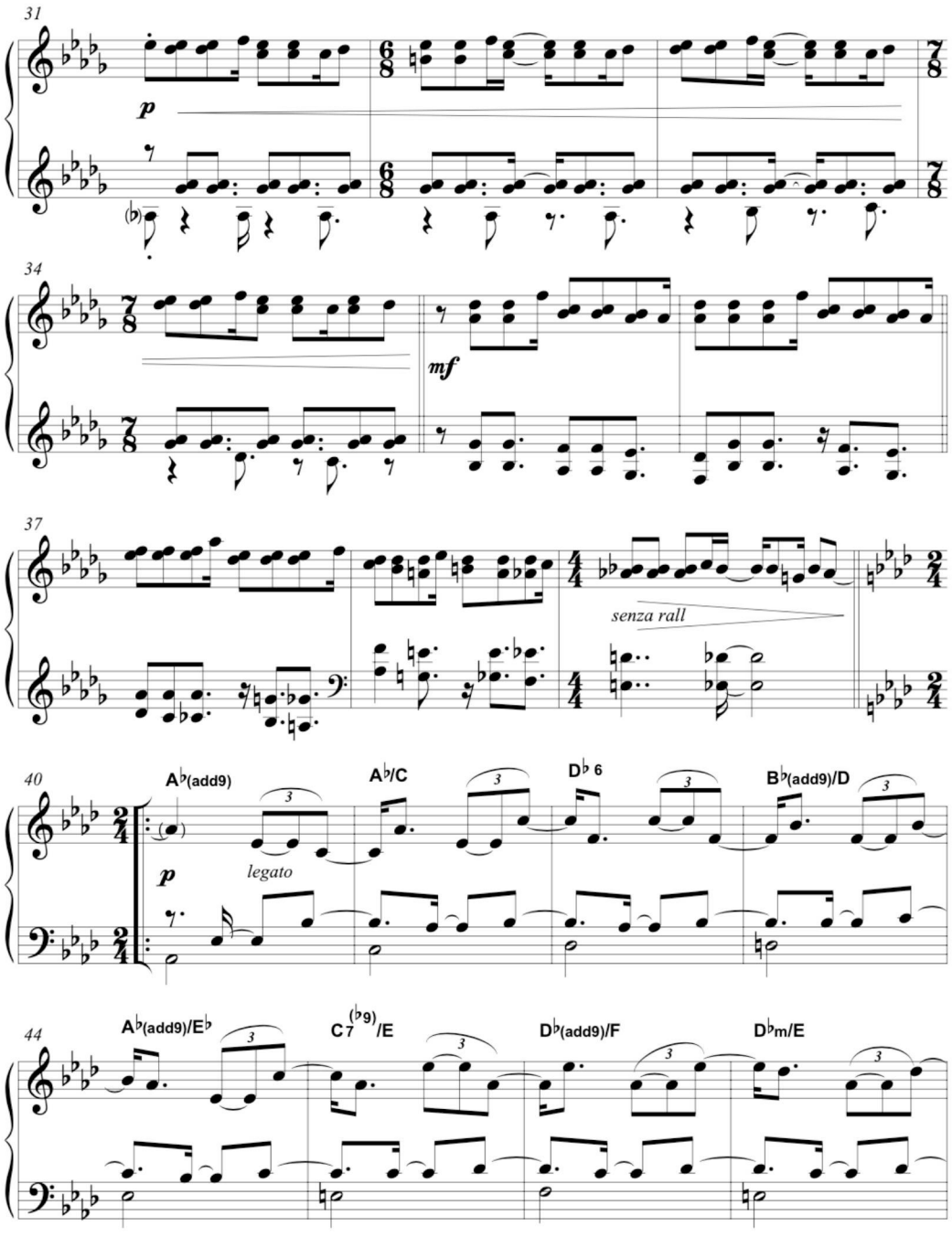
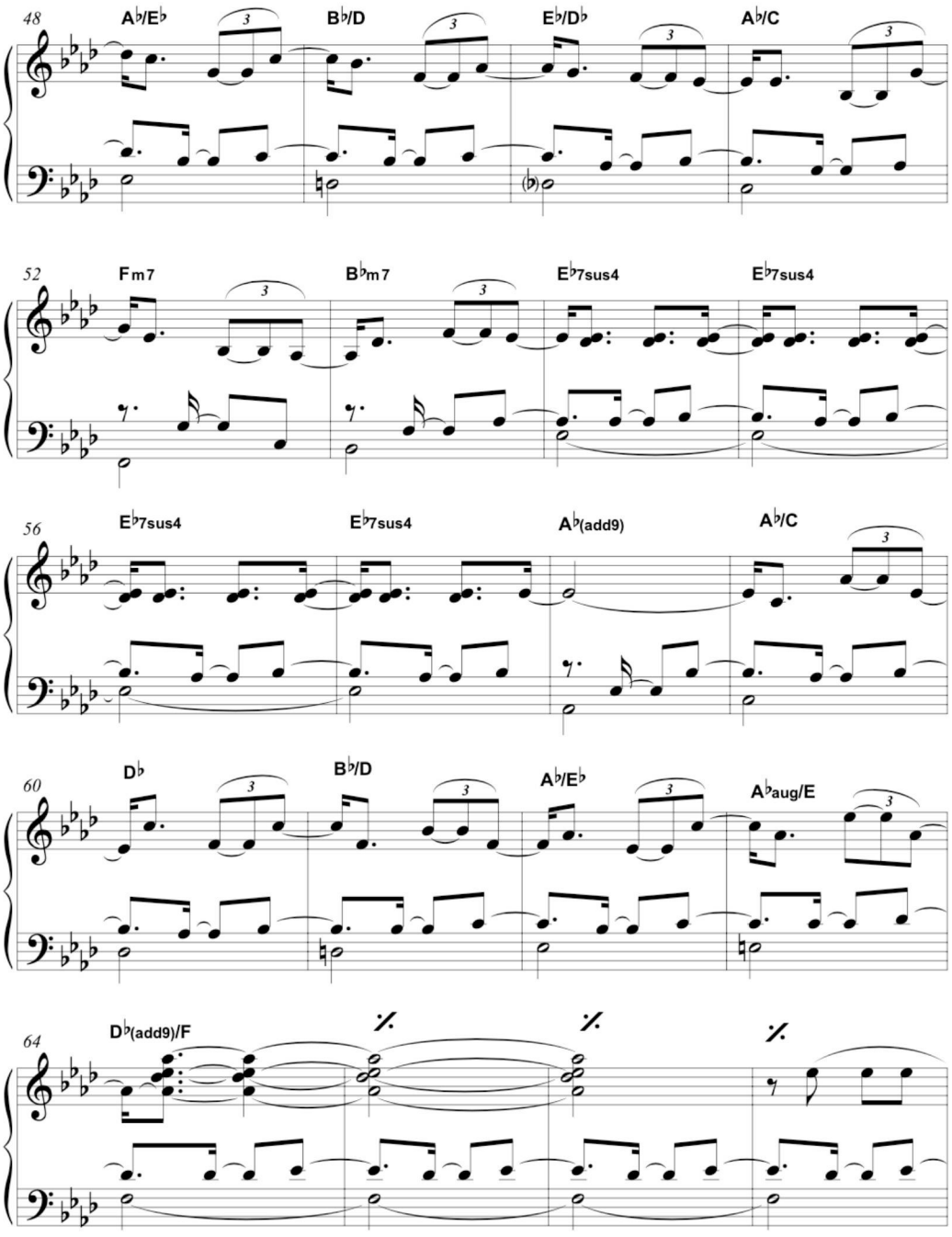
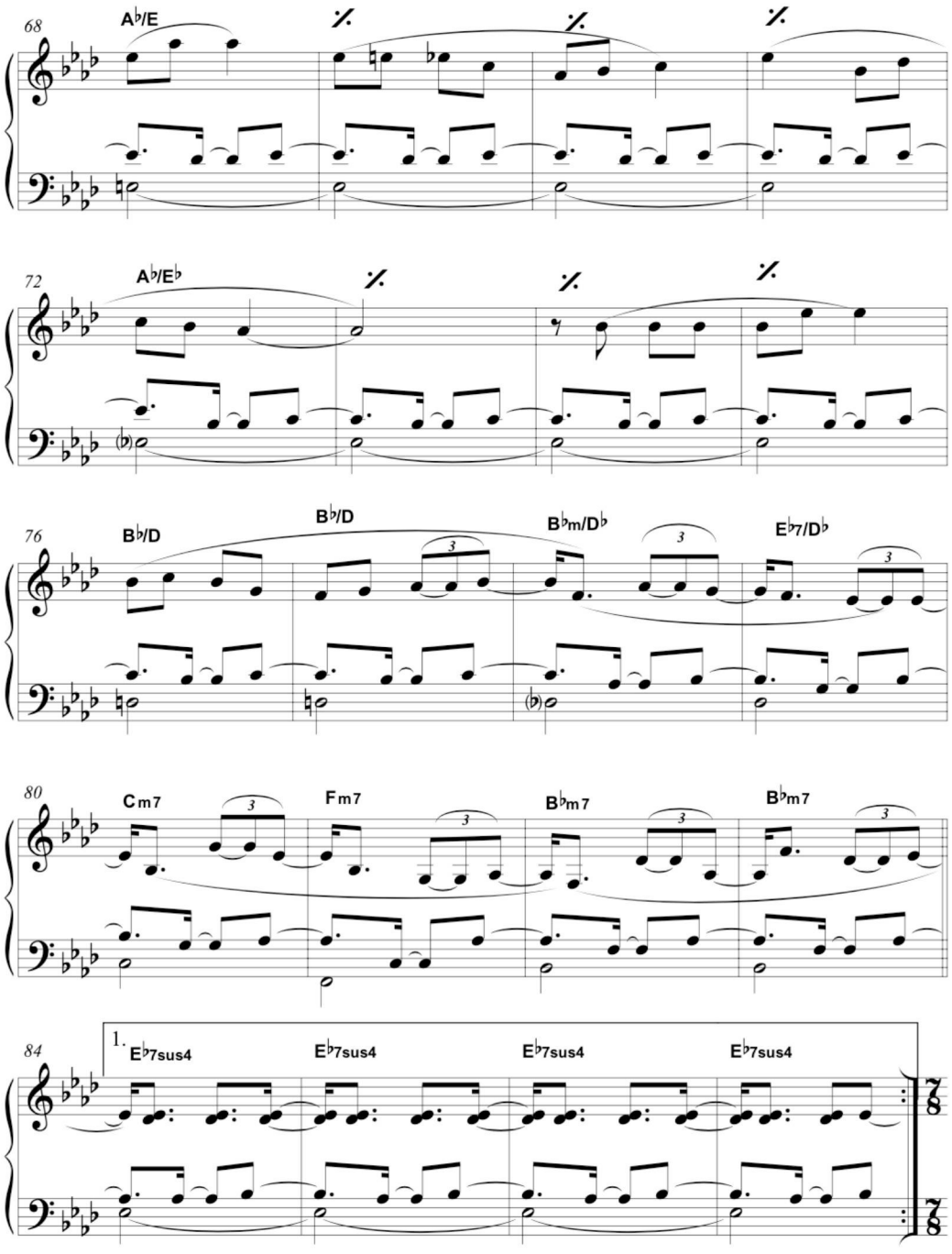
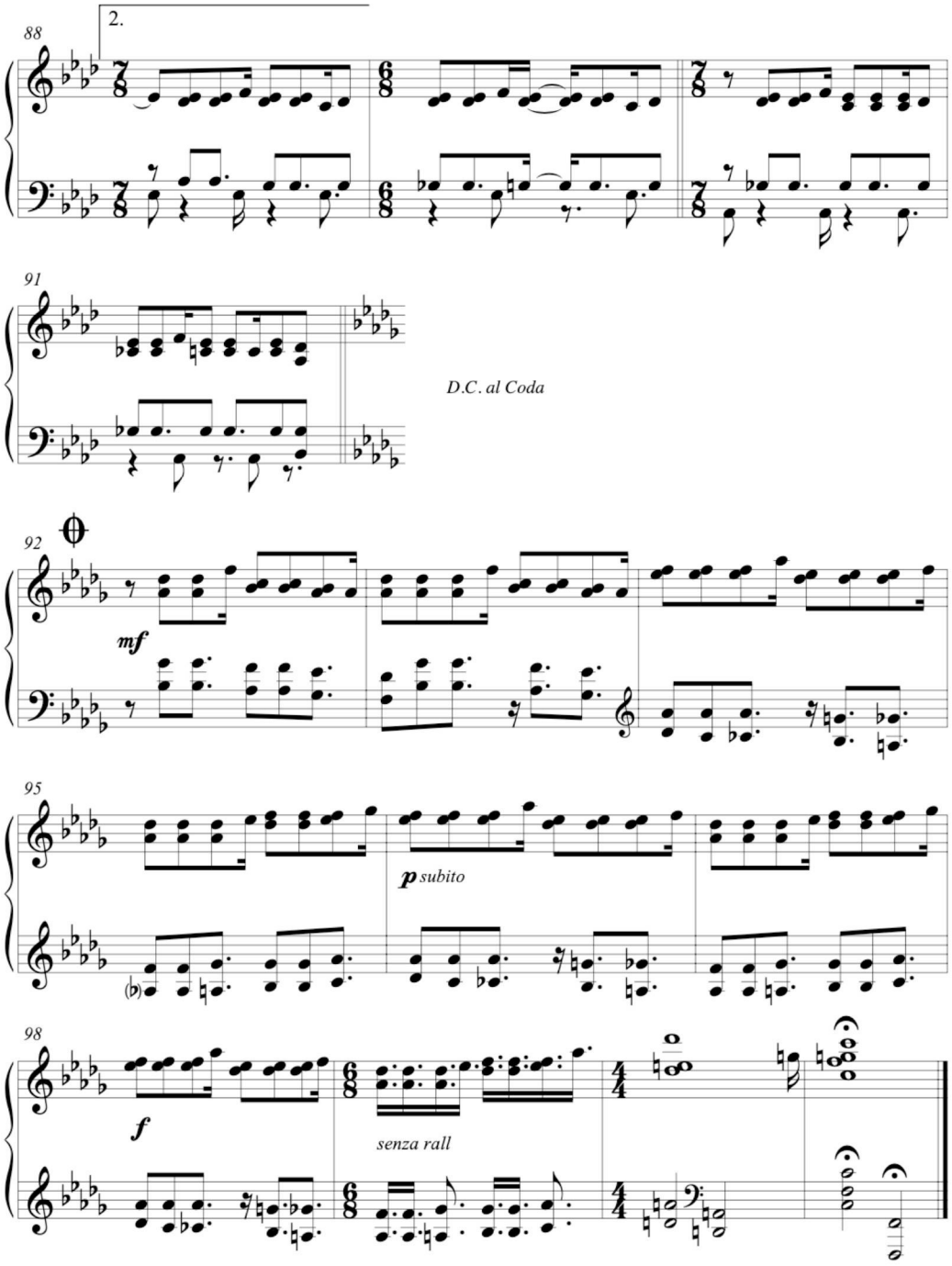
Platônica

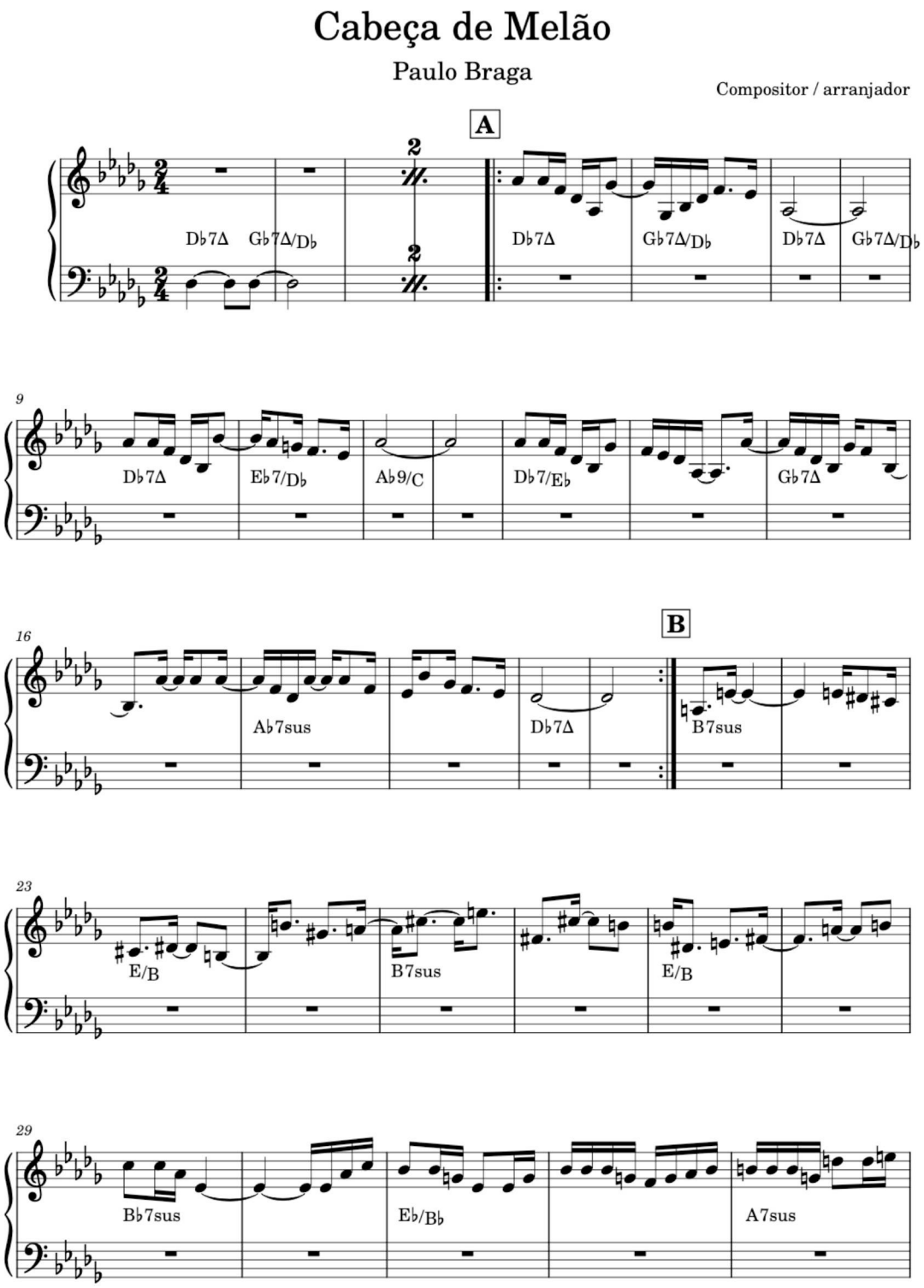
Platônica

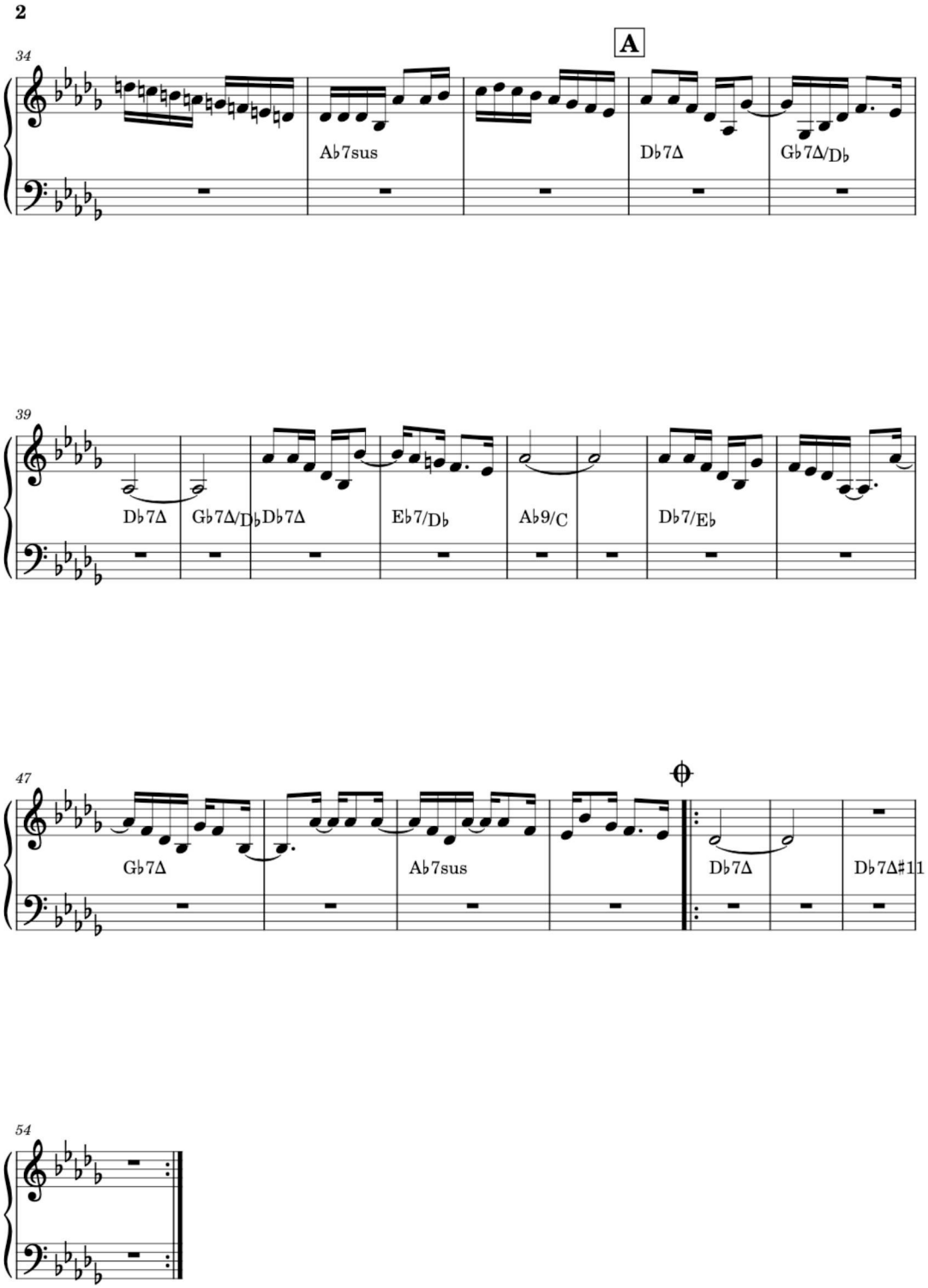
Lento Hercules Gomes

32
Ped. * Ped. *
38
44
mp
49
4
4
poco rit.
54
4
a tempo
p

4

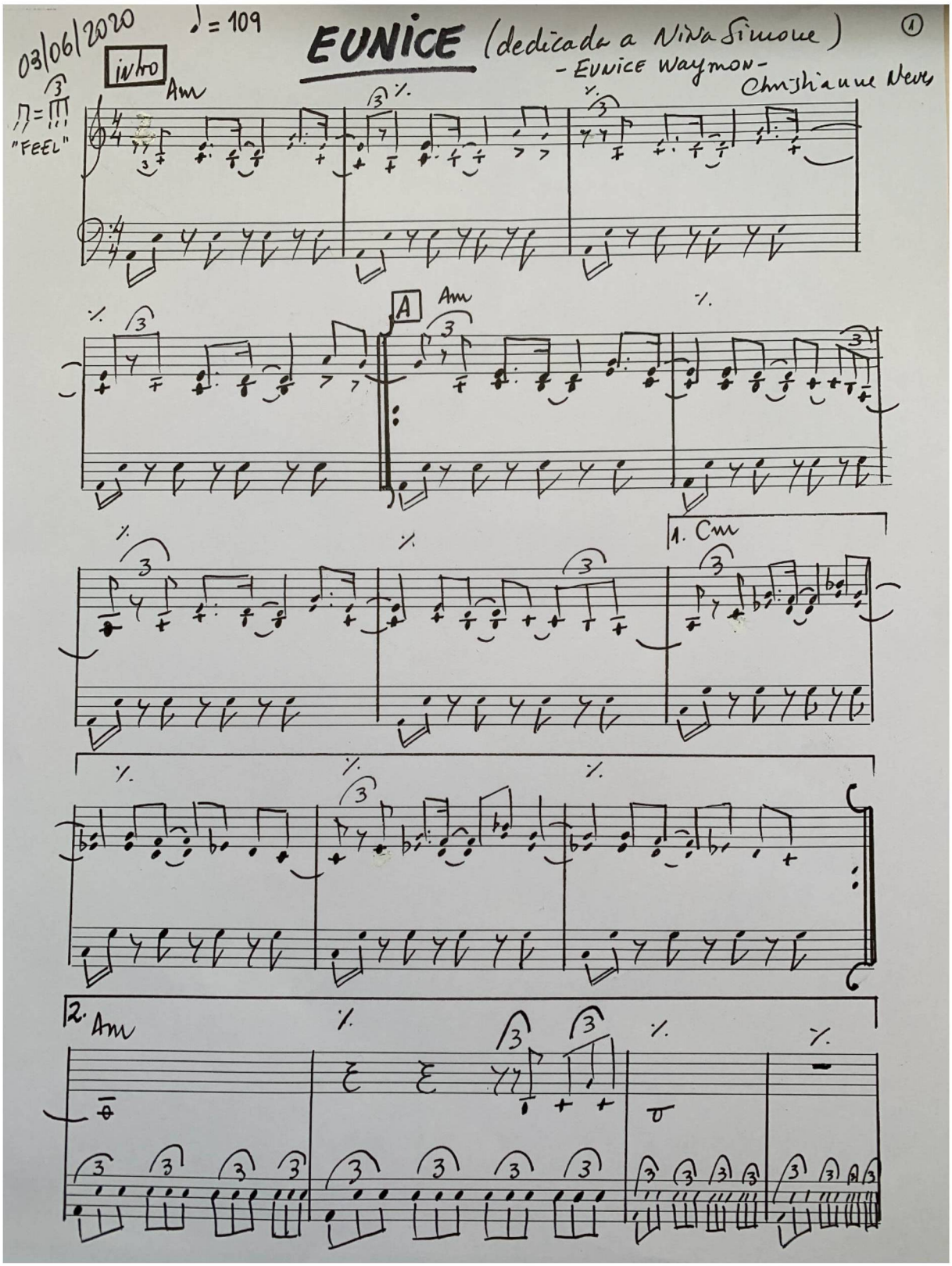
Platônica

87
92
97
decresc.
102
poco rit.
a tempo
107
p
Ped. * Ped. *

8va
112
poco rit.
a tempo
(8)
118
124
130
136
mf

141
147
p
153
8va
Ped. * Ped.*
(8)
159
rall.
164

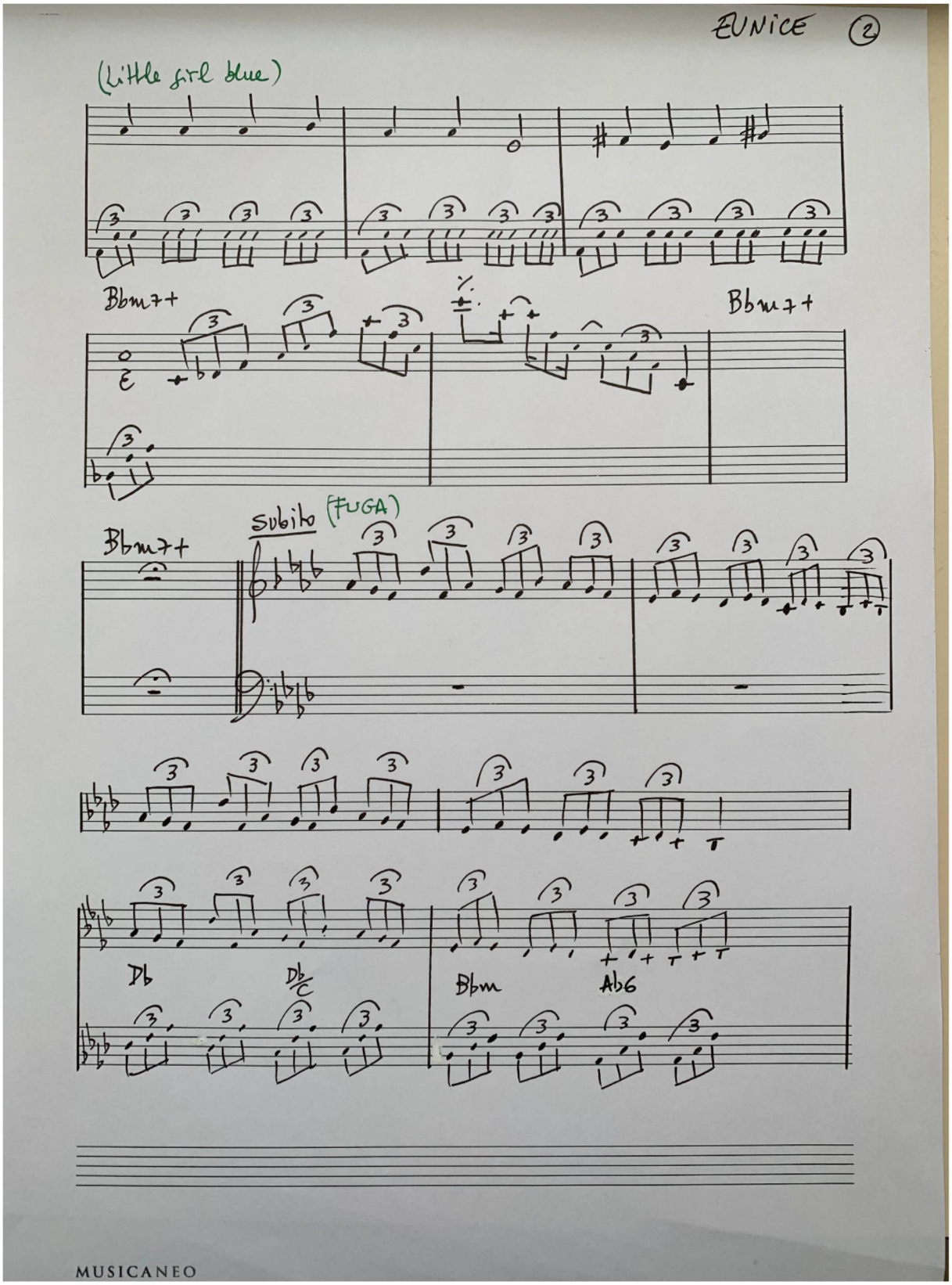
ANEXO 8 – PARTITURA DA MÚSICA “PALHAÇO”

ANEXO 9 – PARTITURA DA MÚSICA “BRINCANDO COM THEO”

Brincando com Theo - (cont.) -2-

Brincando com Theo - (cont.) -3-

Brincando com Theo - (cont.) **-4-**

Brincando com Theo - (cont.) -5-

Brincando com Theo - (cont.) -6-

ANEXO 10 – PARTITURA DA MÚSICA “CABEÇA DE MELÃO”

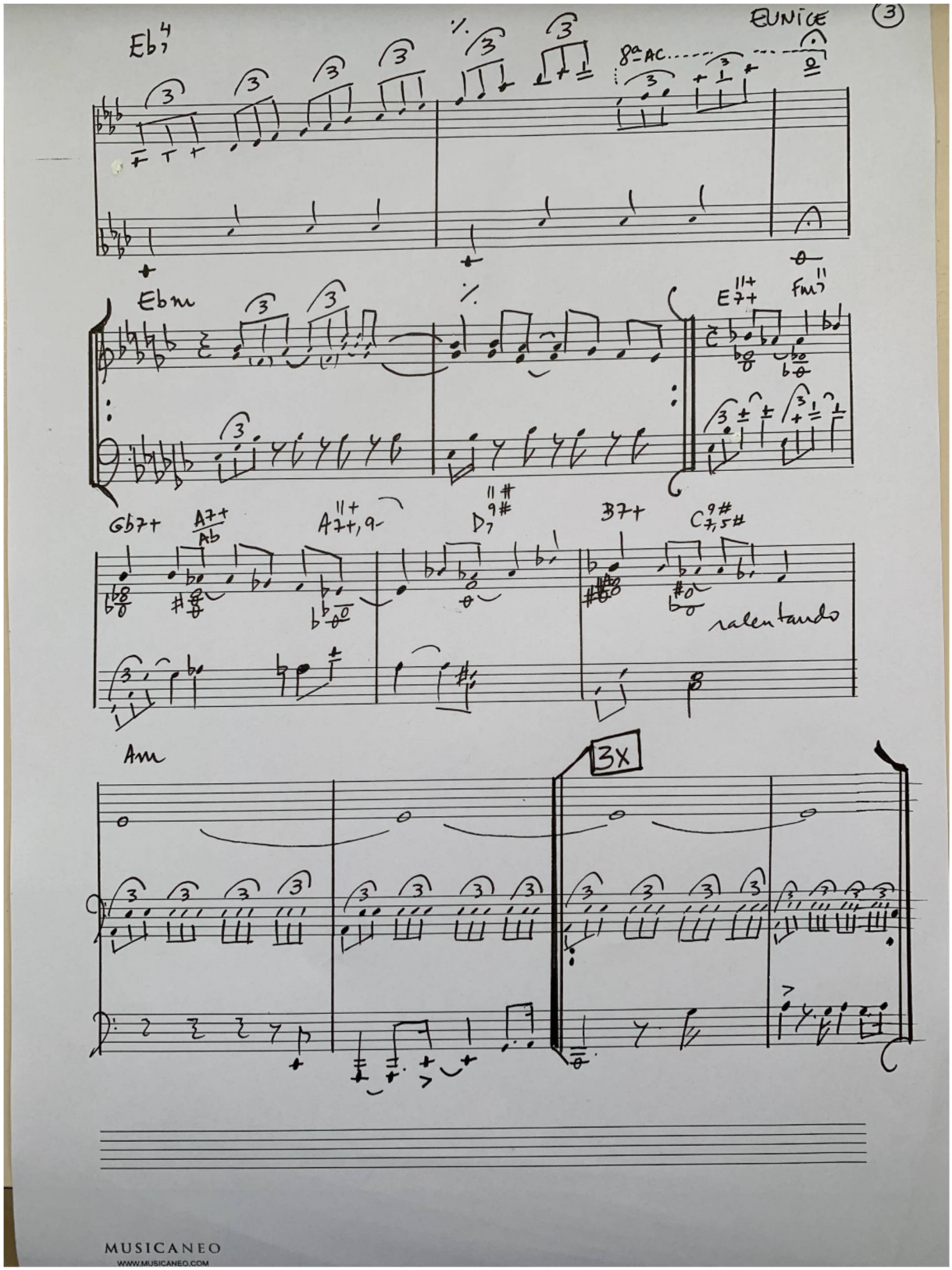



2
34
A
A♭7sus
D♭7Δ
G♭7Δ/D♭
39
D♭7Δ
G♭7Δ/D♭
D♭7Δ
E♭7/D♭
A♭9/C
D♭7/E♭
47
G♭7Δ
A♭7sus
D♭7Δ
D♭7Δ♯11
54

ANEXO 11 – PARTITURA DA MÚSICA “EUNICE”



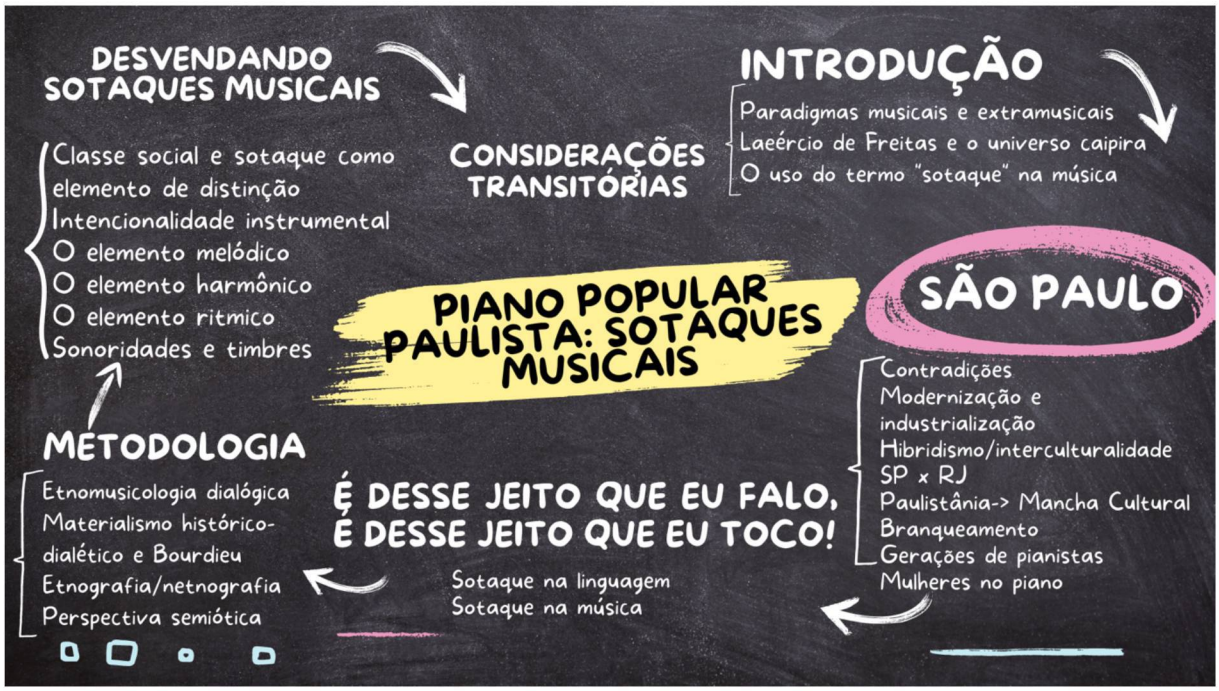

EUNICE ②
(Little girl blue)
Bbm7+
Bbm7+
Bbm7+
Subito (FUGA)
Db
Db/C
Bbm
Ab6
MUSICANEO

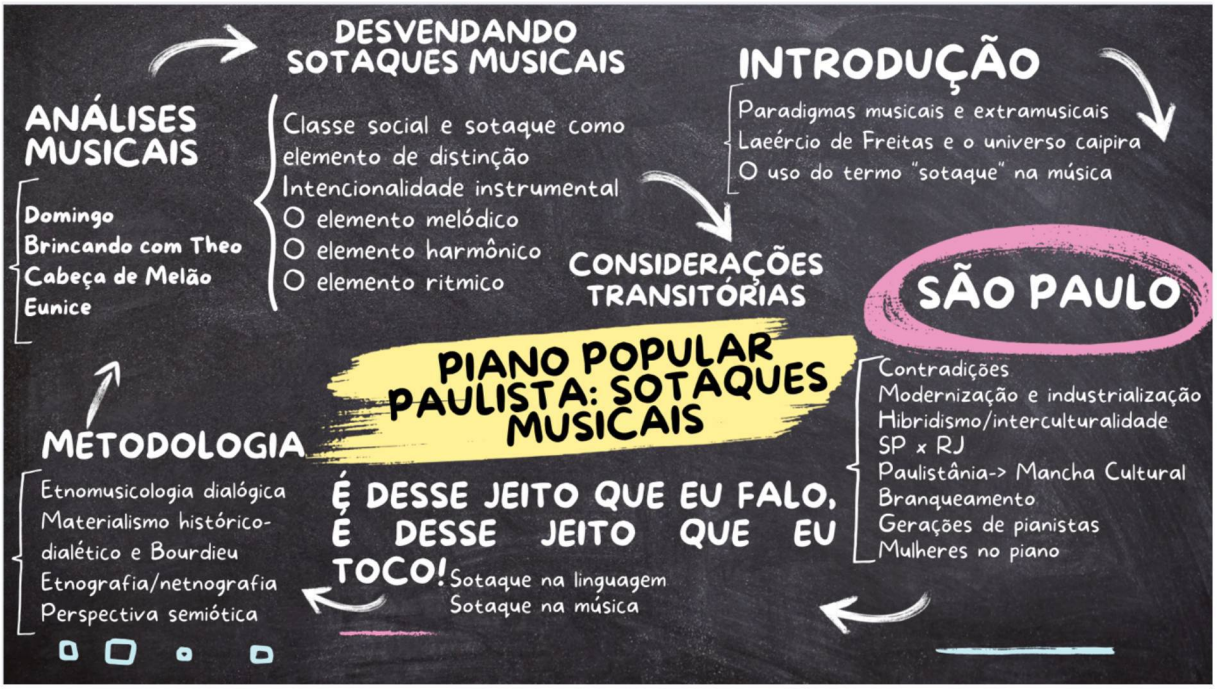


MUSICANEO
WWW.MUSICANEO.COM

ANEXO 12 – QR CODE PARA ACESSO AOS ÁUDIOS DAS ENTREVISTAS

ANEXO 13 – MAPA MENTAL INICIAL DA TESE



ANEXO 14 – MAPA MENTAL FINAL DA TESE

ANEXO 15 – MODELO DE AUTORIZAÇÃO DE ENTREVISTA UTILIZADO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
GRUPO DE PESQUISA E PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
LABORATÓRIO EM ETNOMUSICOLOGIA DA UFPR

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE ENTREVISTA, IMAGEM E SOM

Eu,_____, nacionalidade _____, estado civil _____, portador da Cédula de identidade RG nº._____, inscrito no CPF sob nº _____, residente à Av./Rua _____, nº._____, município de _____-_____. AUTORIZO o uso de minha entrevista concedida dia _____ em todo e qualquer material entre imagens de vídeo, fotos e documentos, para ser utilizada na **Pesquisa de Doutorado em Música** desenvolvida por **Amanda Moura Possette**, intitulada **" Piano Popular Paulista: sotaques musicais"** e também nas peças de comunicação que serão veiculadas nos canais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UFPR, com orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez. A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional, das seguintes formas: (I) home page; (II) mídia eletrônica (vídeo-tapes, televisão, cinema, entre outros) e em (III) artigos e livros.

Fica ainda **autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de direitos da veiculação das imagens não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

_____, _____ de _____ de 2025.

_____

(Assinatura)

Telefone p/ contato:

ANEXO 16 –AUTORIZAÇÕES DE ENTREVISTA