

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Tese de Doutorado

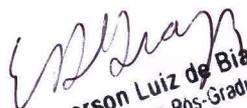
Arranjos de Nair Provéta para a Orquestra Jazz Sinfônica:
soluções contemporâneas para o choro numa homenagem a Pixinguinha

BRUNO ROSAS MANGUEIRA

CAMPINAS
2012

BRUNO ROSAS MANGUEIRA

Arranjos de Nailor Proveta para a Orquestra Jazz Sinfônica:
soluções contemporâneas para o choro numa homenagem a Pixinguinha

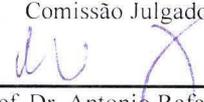

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi
Coordenador dos Cursos de Pós-Graduação
IA/UNICAMP
Matr. 27628-6

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas
como requisito parcial para a obtenção do
título de Doutor em Música

Área de concentração: Fundamentos Teóricos

Orientador:
Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos

Este exemplar é a redação final da Tese defendida
pelo Sr. Bruno Rosas Manguiera e aprovada pela
Comissão Julgadora em 23.02.2012


Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Orientador

CAMPINAS
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M314a Mangueira, Bruno Rosas.
Arranjos de Nailor Proveta para a Orquestra Jazz Sinfônica:
soluções contemporâneas para o choro numa homenagem a
Pixinguinha / Bruno Rosas Mangueira. – Campinas, SP: [s.n.],
2012.

Orientador: Antônio Rafael Carvalho dos Santos.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Proveta, Nailor, 1961-. 2. Pixinguinha,1897-1973.
3. Orquestra Jazz Sinfônica. 4. Arranjo (Musica) 5. Música
popular. 6. Choro. I. Santos, Antônio Rafael Carvalho dos.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Arrangements of Nailor Proveta for the Orquestra Jazz Sinfônica: Contemporary Solutions for Choro Repertoire in a Tribute to Pixinguinha.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Proveta, Nailor, 1961-

Pixinguinha,1897-1973

Orquestra Jazz Sinfônica

Arrangement (Music)

Popular music

Choro

Área de Concentração: Fundamentos Teóricos

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Antônio Rafael Carvalho dos Santos [Orientador]

José Roberto Zan

Ricardo Goldemberg

Gilmar Roberto Jardim

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Data da Defesa: 23-02-2012

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Bruno Rosas Manguiera - RA 980731 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Presidente

Prof. Dr. Jose Roberto Zan
Titular

Prof. Dr. Ricardo Goldemberg
Titular

Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim
Titular

Prof. Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas
Titular

Agradecimentos

Ao meu orientador, professor Rafael dos Santos, por seu apoio e incentivo.

Ao professor Marcos Cavalcante, orientador de meus trabalhos de iniciação científica, mestrado e também no doutorado, em sua fase inicial.

Aos professores que participam da banca de defesa desta tese de doutorado: José Roberto Zan, Ricardo Goldemberg, Gil Jardim e Sérgio Freitas.

Aos responsáveis por minha formação musical. Primeiramente, meu pai, Bento Manguera (*in memoriam*), que me proporcionou um primeiro contato com a música o violão. Ao meu primeiro professor de violão, Elias Borges, pela orientação, sinceridade e generosidade. Ao maestro Célio Paula da Costa, que me possibilitou o contato com a teoria musical e a prática de *big band* na Escola Técnica Federal do Espírito Santo (atual Ifes), e também o meu ingresso na vida profissional de músico, sendo sempre um exemplo de dedicação e competência. Ao Departamento de Música e o Programa de Pós-Graduação em Música do IA/Unicamp, com especial agradecimento aos professores Alberto Trindade, Bebeto von Buettner, Carlos Fiorini, Glória Cunha, Hilton Valente (“Gogô”), Lilian Carmona, Mauricio Florence e Paulo Pugliesi. Aos grandes músicos com quem tive a oportunidade de estudar em cursos e festivais na Escola de Música de Brasília e em Campos do Jordão: Hélio Delmiro, Ian Guest, Toninho Horta, Richard Boukas, Ulisses Rocha, Jaques Morelenbaum e Lula Galvão, e os maestros Manoel Carvalho, Roberto Sion, Bob Wyatt, Hector Costita e Dennis Noday.

Às instituições onde pude atuar como professor: Chorus Music, CEU Perus/Prefeitura de São Paulo, Faculdade de Música do Espírito Santo, Projeto Bate-Lata/Fundação Orsa e Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim, através da Santa Marcelina Cultura. Aos novos colegas e funcionários do Departamento de Música do

Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Carinhosamente, aos meus alunos e ex-alunos.

Às agências de fomento que apoiaram minhas pesquisas através de bolsas: CNPq (iniciação científica e doutorado), Fapesp (iniciação científica) e Capes (mestrado e doutorado “sanduíche”). Ao College-Conservatory of Music da University of Cincinnati, pelo suporte para a realização de meu estágio de doutorado e pela calorosa acolhida por parte de seus professores e alunos, com especial agradecimento ao Prof. Dr. Earl Rivers, pela co-orientação, aos professores Phil DeGreg e Scott Belck e ao maestro Mark Gibson.

Às pessoas que, de alguma forma, colaboraram mais diretamente para este trabalho: Adriana Gesso do Amaral, Alexandre Merçon, Andréa Ramos, Antônio “Nanah” Dias, Banda Urbana, Budi Garcia, Chico Lessa, Cristina Beskow, Dico Amorim, Eliane Gonzaga, Emerson de Biaggi, Ernani Teixeira, Esdras Rodrigues, família DeGreg, Horácio Gouveia, Laine Carvalho, Luciano Ramos, Manu Falleiros, Maurício Estellita Lins Costa e família, Mauricio Lins de Barros, Rafael Fanti, Rodrigo Lima, Rodrigo Rosas, Rodrigo Ursaia, Vera Damasceno e Zé Alexandre Carvalho.

A todos os músicos, profissionais ou não, com quem tive a oportunidade de tocar.

Ao grande músico e querido amigo Nailor “Proveta” Azevedo, pelos arranjos que inspiraram e basearam esta pesquisa.

Por fim, àqueles que, com seu amor, paciência e apoio, têm estado presentes em todos os momentos de minha vida. Minha eterna gratidão à minha família:

Márcia, Míriam, Carlos e Misinha;

Bento, Cora e Maria (*in memoriam*).

Resumo

Arranjos de Nailor Proveta para a Orquestra Jazz Sinfônica:
soluções contemporâneas para o choro numa homenagem a Pixinguinha

Estudo sobre quatro arranjos elaborados por Nailor Azevedo, o “Proveta”, para a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo sobre obras de Pixinguinha, apresentados em 2006 no concerto dedicado ao compositor. Objetivou-se verificar as soluções técnicas e escolhas musicais empregadas por Nailor Proveta na reelaboração destas peças representativas do repertório de choro, deslocando a usual sonoridade do *conjunto regional* para aquele grupo constituído pela combinação de *big band* e orquestra sinfônica. No primeiro capítulo é realizada uma revisão conceitual a respeito da etapa “arranjo” na produção da música popular e sobre o papel do arranjador enquanto possível mediador de elementos relacionados a diferentes culturas envolvidas neste processo. O segundo capítulo discute, sob uma perspectiva musicológica, alguns aspectos relacionados à presença do repertório popular num contexto de ambiente e instrumentação mais comumente associado ao campo da música de concerto, levando em conta o fato de Nailor, arranjador e também solista no evento em questão, ser um músico formado no universo popular. No terceiro capítulo é feita uma contextualização histórica acerca do uso da orquestra na música popular brasileira, procurando compreender o desenvolvimento do cenário em que surge a Orquestra Jazz Sinfônica. O quarto capítulo traz as análises musicais a partir de partituras e gravações dos mencionados arranjos, abordando aspectos de instrumentação, forma, duração, ritmo, melodia, harmonia e técnicas de escrita. Verificou-se que Nailor adapta as composições de Pixinguinha a um padrão formal jazzístico característico das *big bands*, incorporando elementos e procedimentos de escrita ligados ao jazz, às tradicionais bandas de música e à música erudita, tendo utilizado, em parte de duas introduções, fusões entre as melodias de Pixinguinha e obras de Maurice Ravel. Observa-se que, mesmo trabalhando com um alto grau de modificações e transformações, o arranjador procura manter, na medida do possível, o caráter original das composições. Os resultados apontam um conjunto de soluções artístico-musicais disponíveis para a produção de arranjos para o choro e repertórios afins, onde os recursos de improvisação desenvolvidos por Proveta encontram condições ideais de realização, revelando ainda uma interessante estratégia profissional para o músico que atua ao mesmo tempo como arranjador e instrumentista.

Palavras-chave: Arranjo, Música Popular, Choro, Nailor Proveta, Orquestra Jazz Sinfônica, Pixinguinha.

Abstract

Arrangements of Nailor Proveta for the *Orquestra Jazz Sinfônica*:
Contemporary Solutions for Choro Repertoire in a Tribute to Pixinguinha

This thesis is a study of four arrangements of Pixinguinha choro compositions, created by Nailor “Proveta” Azevedo, as commissioned by the São Paulo State’s *Orquestra Jazz Sinfônica*. They were presented in 2006 in a concert dedicated to the composer. The thesis intends to analyze the technical solutions and musical choices employed by Nailor Proveta in reworking representative pieces from the choro repertoire, in which he replaces the usual instrumentation of the “*conjunto regional*” group with a combination of big band and symphony orchestra. The first chapter presents a conceptual overview of the function of arrangement in the production of Brazilian music styles and the role of the arranger as a possible mediator of elements related to different cultures involved in this process. The second chapter discusses, from a musicological perspective, certain elements of popular repertoire as they appear in musical environments and instrumentations most commonly associated with classical idioms; this is presented in view of the fact that Nailor, as both arranger and soloist, developed his art in the popular music world. In the third chapter, the use of the orchestra in Brazilian music is placed into historical context, exploring the development of the milieu from which the *Orquestra Jazz Sinfônica* emerged. The fourth chapter presents analysis from musical scores and recordings of the aforementioned arrangements, focusing on instrumentation, form, duration, rhythm, melody, harmony and writing techniques. It is observed that Nailor adapts the compositions of Pixinguinha to a formal pattern characteristic of the jazz big band, and incorporates elements of writing techniques related to jazz and traditional Brazilian music bands, as well as classical music; for example, parts of two introductions merge melodies of Pixinguinha and Maurice Ravel’s works. It is noted that the arranger strives to maintain the original character of the compositions as much as possible, while still implementing a high degree of change and transformation. The results demonstrate the range of artistic and musical solutions available for the production of arrangements of choro and related repertory, in which the resources of improvisation developed by Proveta find an ideal setting; it also presents an interesting working strategy for the professional musician who functions as both arranger and instrumentalist.

Keywords: Arrangement, Brazilian Music, Choro, Nailor Proveta, Orquestra Jazz Sinfônica, Pixinguinha.

Lista de figuras

FIGURA 1	Formações instrumentais de bandas luso-brasileiras e portuguesas entre 1793-1826	47
FIGURA 2	Instrumentação das bandas militares europeias entre o final do século XVIII e início do XIX	48
FIGURA 3	Bandas militares europeias em 1867	53
FIGURA 4	Instrumentação de bandas europeias no final do século XIX	54
FIGURA 5	Catálogo de instrumentos Weril 2008	55-56
FIGURA 6	Instrumentação nos arranjos de Pixinguinha para o programa “O Pessoal da Velha Guarda” (1947-1952)	61
FIGURA 7	Instrumentações de orquestras de música popular no Brasil entre as décadas de 1930 e 2000	70
FIGURA 8	Composições de Pixinguinha arranjadas por Nailor Proveta para a Orquestra Jazz Sinfônica	71
FIGURA 9	Segunda parte de <i>Um a zero</i> (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	75
FIGURA 10	Ritmo e estruturação formal das composições de Pixinguinha arranjadas por Nailor Proveta	80
FIGURA 11	Letra de Otávio de Souza para a música <i>Rosa</i> , de Pixinguinha	81
FIGURA 12	Instrumentação no arranjo de Nailor Proveta para <i>Pagão</i> (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	90
FIGURA 13	Instrumentação nos arranjos de Nailor Proveta para a Orquestra Jazz Sinfônica	92
FIGURA 14	Andamento em diferentes arranjos de <i>Rosa</i> (Pixinguinha e Otávio de Souza)	101
FIGURA 15	<i>Chorus</i> de improvisação sobre a primeira parte (“A”) de <i>Pagão</i> (Pixinguinha e Benedito Lacerda), conforme o arranjo de Nailor Proveta	107
FIGURA 16	Comparação entre as formas dos arranjos de Pixinguinha e Nailor Proveta para <i>Rosa</i> (Pixinguinha e Otávio de Souza)	113
FIGURA 17	Comparação entre as formas na gravação de Pixinguinha e Benedito Lacerda e no arranjo de Nailor Proveta para <i>Um a zero</i> (Pixinguinha e Otávio de Souza)	114
FIGURA 18	Forma do arranjo de Nailor Proveta para <i>Rosa</i> (Pixinguinha e Otávio de Souza)	115
FIGURA 19	Forma do arranjo de Nailor Proveta para <i>Pagão</i> (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	116
FIGURA 20	Forma do arranjo de Nailor Proveta para <i>Um a zero</i> (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	117
FIGURA 21	Forma do arranjo de Nailor Proveta para <i>Cheguei</i> (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	118
FIGURA 22	Aspectos gerais de ritmo, duração, instrumentação, forma e estrutura nos arranjos de Nailor Proveta para a Orquestra Jazz Sinfônica	119

FIGURA 23	Instrumentação nos II e VIII movimentos das <i>Valses nobles...</i> (Ravel) e nas introduções de <i>Rosa</i> (Pixinguinha e O. de Souza) e <i>Um a zero</i> (Pixinguinha e B. Lacerda) dos arranjos de Nailor Proveta	122
FIGURA 24	Introdução do arranjo de Pixinguinha para <i>Rosa</i> gravado por Orlando Silva em 1937	124
FIGURA 25	Comparação entre o início do II movimento das <i>Valses nobles et sentimentales</i> (Ravel) e o da introdução do arranjo de Nailor Proveta para <i>Rosa</i> (Pixinguinha e Otávio de Souza)	125
FIGURA 26	Redução da introdução do arranjo de Nailor Proveta para <i>Rosa</i> (Pixinguinha e Otávio de Souza)	126-129
FIGURA 27	Frase inicial de <i>Um a zero</i> (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	129
FIGURA 28	Redução da linha melódica principal da primeira parte da introdução do arranjo de Nailor Proveta para <i>Um a zero</i> (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	131
FIGURA 29	Redução da primeira parte da introdução do arranjo de Nailor Proveta para <i>Um a zero</i> (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	133-138
FIGURA 30	Comparação entre as harmonizações da parte “C” de <i>Um a zero</i> (Pixinguinha e B. Lacerda) na gravação de Pixinguinha e Benedito Lacerda (1946) e no arranjo de Nailor Proveta	139
FIGURA 31	Harmonização da melodia em blocos – a “sonoridade Shearing” – no arranjo de Nailor Proveta para <i>Um a zero</i> (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	142
FIGURA 32	Contraponto gravado por Pixinguinha na parte “A” de <i>Um a zero</i> (Pixinguinha e B. Lacerda), em 1946, e sua orquestração, no arranjo de Nailor Proveta	143-144
FIGURA 33	Contraponto gravado por Pixinguinha na parte “C” de <i>Um a zero</i> (Pixinguinha e B. Lacerda), em 1946, e sua utilização no arranjo de Nailor Proveta	146
FIGURA 34	Distribuição da melodia e acompanhamento na exposição dos temas no arranjo de Nailor Proveta para <i>Um a zero</i> (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	149
FIGURA 35	Ponte sobre o “vamp” “I-IIIm-V7”, no arranjo de Nailor Proveta para <i>Um a zero</i> (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	151
FIGURA 36	Expansão harmônica do “vamp” sobre I-V7 no arranjo de Nailor Proveta para <i>Cheguei</i>	153
FIGURA 37	Cifragem e análise melódica da 1ª voz na frase “outside” do arranjo de Nailor Proveta para <i>Cheguei</i> (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	154
FIGURA 38	Redução e cifragem do <i>solí</i> “outside” no arranjo de Nailor Proveta para <i>Cheguei</i> (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	155
FIGURA 39	Redução e cifragem da Ponte 171-186 [5’11”-5’33”] do arranjo de Nailor Proveta para <i>Cheguei</i> (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	158
FIGURA 40	Comparação da “coda” do arranjo de Nailor Proveta para <i>Um a zero</i> (Pixinguinha e B. Lacerda) com a finalização convencional, como gravada por Pixinguinha e Benedito Lacerda, em 1946	160
FIGURA 41	Redução da segunda parte do final do arranjo de Nailor Proveta para <i>Rosa</i> (Pixinguinha e Otávio de Souza)	163-164

Sumário

	Apresentação	1
	A ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO	2
	NAILOR PROVETA	4
	CONSIDERAÇÕES SOBRE O CHORO E A OBRA DE PIXINGUINHA	10
Capítulo 1	Sobre arranjo	15
Capítulo 2	A música popular em concerto	22
Capítulo 3	A orquestra na música popular brasileira	43
	3.1 As bandas de música	44
	3.1.1 <i>A Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro</i>	58
	3.2 Primeiros discos no Brasil	61
	3.3 As orquestras das gravadoras da década de 1930	63
	3.4 A “Orquestra Brasileira” de Radamés Gnattali e a Orquestra da Rádio Nacional	65
Capítulo 4	Considerações analíticas sobre os arranjos de Nailor Proveta para <i>Cheguei, Um a zero, Pagão e Rosa</i>	71
	4.1 Considerações preliminares sobre as composições de Pixinguinha arranjadas por Nailor Proveta	72
	4.2 Aspectos gerais dos arranjos de Nailor Proveta	82
	4.3 Instrumentação	84
	4.3.1 <i>Instrumento solista</i>	84
	4.3.2 <i>Formações instrumentais utilizadas</i>	88
	4.4 Aspectos formais e estruturais	93
	4.4.1 <i>Introduções</i>	93
	4.4.2 <i>Seções construídas sobre os corpos originais das obras</i>	100
	EXPOSIÇÃO DOS TEMAS	100
	TRANSIÇÕES E IMPROVISOS	102
	MOMENTOS DE IMPROVISACÃO DO SOLISTA	108
	4.4.3 <i>Finais</i>	109
	4.4.4 <i>Figuras e comentários</i>	111
	4.5 Aspectos técnicos	120
	4.5.1 <i>Fantasia sobre as melodias de Pixinguinha a partir das Valses nobles et sentimentales, de Maurice Ravel</i>	120

- 4.5.2 *Tipos de harmonização empregados nos acompanhamentos* 138
- 4.5.3 *Uso dos contrapontos de Pixinguinha ao sax tenor, na gravação com Benedito Lacerda de Um a zero* 140
- 4.5.4 *Distribuição da melodia e acompanhamento durante a exposição dos temas* 147
- 4.5.5 *Variações sobre o “vamp” “I-V7”* 150
- 4.5.6 *Finais* 159

Conclusão 165

Referências 168

Anexos

1. Arranjo de Nailor Proveta para *Cheguei* 179
2. Arranjo de Nailor Proveta para *Um a zero* 201
3. Arranjo de Nailor Proveta para *Pagão* 223
4. Arranjo de Nailor Proveta para *Rosa* 243
5. CD com gravações do concerto “Jazz + Proveta: homenagem a Pixinguinha”
 - Faixa 1: *Cheguei* (Pixinguinha e Benedito Lacerda/Arranjo: Nailor Proveta)
 - Faixa 2: *Um a zero* (Pixinguinha e Benedito Lacerda/Arranjo: Nailor Proveta)
 - Faixa 3: *Pagão* (Pixinguinha e Benedito Lacerda/Arranjo: Nailor Proveta)
 - Faixa 4: *Rosa* (Pixinguinha e Otávio de Souza/Arranjo: Nailor Proveta)

Apresentação

Esta pesquisa está voltada para o estudo do arranjo na música popular, com enfoque na análise de aspectos musicais e também uma abordagem histórica e musicológica. Seu objeto de estudo são quatro arranjos elaborados por Nailor Azevedo, o “Proveta”, sob encomenda da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, para obras de Pixinguinha: *Cheguei*, *Um a zero*, *Pagão* (os três em parceria com Benedito Lacerda) e *Rosa* (com letra de Otávio de Souza). A produção em questão teve por finalidade a execução de tais peças no concerto em homenagem ao compositor, realizado em 2006, no Memorial da América Latina, em São Paulo, ocasião em que Proveta participou também como solista convidado. Através do estudo desse trabalho do arranjador, objetivou-se a verificação de procedimentos técnicos e escolhas estéticas envolvidos no trato do repertório tradicional de choro no arranjo popular orquestral.

O arranjo é uma atividade central e mesmo indissociável da produção musical popular (como se verá no Capítulo 1). Contudo, seu estudo em âmbito acadêmico é algo recente no Brasil, e que vem ganhando fôlego nas duas últimas décadas. Alguns exemplos dessa produção acadêmica são abordados e/ou citados aqui: as dissertações de mestrado de Paulo Aragão (*Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*, UNIRIO, 2001), Rui Manuel Sênico Carvalho (*Entre a imanência e a representação: maestro Branco e a Banda Savana: Pós-Modernismo, identidade e música popular no Brasil*, UNICAMP, 2003), Fanuel Maciel de Lima Júnior (*A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*, UNICAMP, 2003) e Fábio Prado Medeiros (*O Carinhoso de Cyro Pereira: arranjo ou composição?*, USP, 2009), a tese de doutorado de Hermilson Garcia do Nascimento (*Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular*, UNICAMP, 2003) e um artigo de Mateus Perdigão de Oliveira, sob orientação de Mônica Dias Martins (*Os arranjos brasileiros de Radamés Gnattali*, UFC, s/d).

Sendo a música popular brasileira uma das principais riquezas da cultura nacional, a pesquisa de seus aspectos característicos, em especial aqui no que tange ao arranjo, se mostra de fundamental importância para o seu desenvolvimento por profissionais, estudantes e pesquisadores dessa área.

A ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

No presente trabalho, o arranjo é abordado no contexto de uma formação instrumental específica e particular, a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo (OJS). Este grupo surgiu em 1990, vinculado à Universidade Livre de Música (ULM), que por sua vez havia sido criada no ano anterior, através do Decreto 30.551, assinado pelo governador Orestes Quéricia (1938-2010) (cf. NASCIMENTO, 2011, p. 100), tendo como seu “reitor” e “presidente do conselho” Antônio Carlos Jobim (1927-1994) (cf. EMESP). Em 2002, a instituição passaria a se chamar Centro de Estudos Musicais Tom Jobim, ao qual OJS continuaria ligada até a extinção do mesmo pelo governo de José Serra (1942-), na virada para o ano de 2009, para sua reformulação e substituição pela Escola de Música do Estado São Paulo – Tom Jobim (EMESP), então sob gestão da Organização Social (OS) Santa Marcelina Cultura. À mesma época, a Orquestra Jazz Sinfônica também passaria por uma troca de gestão, vindo a ser então subordinada diretamente à Secretaria de Estado da Cultura, através da Associação Paulista dos Amigos das Artes (APAA).

Desde sua criação, a proposta da OJS seria “dar um tratamento sinfônico à música popular brasileira e universal” (AUDITÓRIO IBIRAPUERA, 2011), utilizando a estética das orquestras de rádio (cf. MEDEIROS, 2009, p. 15), que foi onde se consolidou, entre as décadas de 1940 e 1950, o arranjo orquestral para grandes formações na música popular brasileira, como é comentado no Capítulo 3. Para atender a tal propósito, foi convidado para ser “regente titular” da OJS o maestro e arranjador Cyro Pereira (1929-2011), que trabalhara à frente de orquestras na Rádio e, posteriormente, TV Record, entre 1950 e 1973 (*idem, op. cit.*, p. 6). O conjunto concebido por Cyro teria inicialmente 57 integrantes, sendo posteriormente ampliado para 85, durante o governo de Luiz Antônio

Fleury Filho (1949-) (cf. NASCIMENTO, *op. cit.*, p. 90-91), que durou de 1991 a 1994. Sua formação, como expressa no próprio nome do grupo, seria a junção de uma *big band* e uma orquestra sinfônica – a instrumentação completa encontra-se detalhada na Figura 7 –, que, sem a limitação de duração imposta pela indústria fonográfica, configuraria um grande laboratório criativo para seus arranjadores regulares e esporádicos ao longo dos anos. Entre eles, haveria “nomes consagrados do Rádio e da TV paulista”, como Luiz Arruda Paes (1926-1999), o compositor Edmundo Villani-Côrtes (1930-), “maestros provenientes de uma cena instrumental mais jazzística, de pequenos grupos”, como Amilson Godoy (1946-) e Nelson Ayres (1947-) (cf. NASCIMENTO, *op. cit.*, p. 88, 99-100), e músicos de gerações posteriores, como Leandro Braga (1955-), Alexandre Mihanovich e André Mehmari (1977-).

Contudo, o “repertório fundamental da orquestra” (AUDITÓRIO IBIRAPUERA, *op. cit.*), seriam as obras de Cyro Pereira, que, em 2009, representavam quase dez por cento do arquivo da OJS (cf. MEDEIROS, *op. cit.*, p. 8). Boa parte delas consiste de adaptações das peças e arranjos elaborados para a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, a partir de 1979 e durante a década de 1980, sob encomenda do maestro Benito Juarez (cf. NASCIMENTO, 2011, p. 80 e 99). Deste grupo fazem parte as peças da série “Fantasia Sinfônica” (NASCIMENTO, *op. cit.*, em várias passagens), “baseadas em temas de um mesmo estilo, como *Aquarela de Sambas*, *O Fino do Choro I e II*, *Suíte Sertaneja*, *Valsas Paulistas*, ou baseadas em temas de um único compositor, como *Jobimniana*, *Caymmiana*, *Gonzagueana*, *Suíte Gershwin*, etc.” (MEDEIROS, *op. cit.*, p. 15).

A Jazz Sinfônica firmou-se como um dos quatro corpos musicais estáveis do governo paulista, juntamente com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OESP), a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e a Orquestra do Theatro São Pedro. Em sua programação regular, inclui-se a série “Jazz +”, que, além dos arranjadores, conta ainda com a participação de artistas convidados. Dentro desta programação foi realizado, em 14 junho de 2006, o concerto “Jazz + Proveta: homenagem a Pixinguinha”, de cujos arranjos selecionam-se os quatro nos quais se concentra a presente pesquisa.

NAILOR PROVETA



Nailor Aparecido Azevedo nasceu em Leme, interior de São Paulo, em 25 de maio de 1961. Filho do acordeonista e tecladista Geraldo Azevedo, teve com o pai as primeiras noções de *clarinete*, e aos sete anos de idade, já tocava *saxofone alto* na *banda de música* de sua cidade, a Corporação Musical “Maestro Ângelo Cosentino”. Esta seria uma experiência marcante em sua vida e determinante para o desenvolvimento de sua concepção musical, pois ali o músico pôde ter o contato prático com um tipo de instrumentação e arranjo de fundamental importância para a configuração da música popular urbana do Brasil. Além disso, a dinâmica da banda de música possibilitaria a Nailor a assimilação de noções de teoria musical, solfejo, estudo técnico-instrumental e ensaio e performance em naipe e junto a grandes formações. A configuração e outros aspectos relacionados às *bandas de música* são expostos mais detalhadamente e comentados no Capítulo 3.

Orientado por seu pai, Nailor iria desenvolver desde cedo uma rígida rotina de estudos musicais, que incluía não somente a prática de seu instrumento, mas também a *transcrição*, o *arranjo* e, posteriormente, a *improvisação*. Também através de Geraldo Azevedo, Nailor iria se familiarizar com o universo das *rodas de choro* e dos *bailes*, pois

seu pai comandava um conjunto que se apresentava semanalmente, com o qual levaria o filho para se apresentar. Nesta época o músico assimilaria, através de seu pai, o conceito de *improvisação como variação da melodia*, outro fator que marcaria seu estilo profundamente (FALLEIROS, 2006, em várias passagens). Aos 15 anos de idade, Nailor ingressou no Conservatório Carlos Gomes, em Campinas, onde teve contato com o repertório tradicional de clarinete, participando de recitais e concursos, paralelamente a sua atividade como músico popular (cf. FALLEIROS, *op. cit.*, p. 31).

Aos dezesseis anos inicia-se uma importante fase de transição na vida do músico, quando ingressa na Orquestra de Sylvio Mazzucca (*idem, op. cit.*, p. 31), uma conceituada *big band* que se apresentava em bailes e festas. A atuação como saxofonista junto aos excelentes instrumentistas deste grupo, executando os complexos arranjos e composições de Mazzucca, proporcionou a Nailor não somente um desenvolvimento técnico e musical, mas o ingresso na capital paulista. Nessa época, por volta de 1979, um dos músicos atuantes na cena paulistana impressionados com sua performance, o trompetista “Buda” (Dorival Auriani, 1929-), concluiria que se tratava então de uma “aberração genética”, cunhando o apelido em referência aos bebês “de proveta” (cf. AYRES, 1997). Já na década de 1980, Nailor ingressou na banda sinfônica de São Bernardo do Campo, onde também escreveu alguns arranjos, vindo a participar, dois anos depois, do conjunto do “150 Night Club”, no Hotel Maksoud Plaza, em São Paulo (*idem, op. cit.*, p. 35).

Este é um outro momento decisivo na trajetória de Nailor, pois no hotel Maksoud, Proveta passaria a se aprofundar mais no universo do jazz, especialmente no que diz respeito à improvisação. Ali a estética presente não era a das *big bands*, mas a dos pequenos conjuntos do *bebop* e *hard bop*, onde há mais liberdade (tempo) para o improviso. Também neste período, intensificaria seus estudos de improvisação, com a prática de “*playbacks*” e transcrições de solos jazzísticos.

Antes de se estabelecer como arranjador, Nailor Azevedo já havia alcançado reconhecimento como instrumentista. Além do virtuosismo, o músico viria a desenvolver

e consolidar um estilo próprio como improvisador, atingindo “um nível verdadeiramente profundo e original” (FALLEIROS, 2006, p. xi), especialmente no universo da música popular brasileira. Seu estilo se caracteriza notadamente pela combinação de procedimentos melódicos oriundos do choro e do jazz, em especial o *bebop*, utilizados em seu processo criativo através do conceito de improvisação como *variação do tema*, apreendido através de seu pai, porém já incorporando a concepção jazzística. Além desses aspectos, sua forma de interpretação (da melodia original) se vale ainda de técnicas composicionais.

Em 1983, inicia-se uma nova fase de transição estética, quando o músico participa da formação da Banda Savana, liderada pelo arranjador José Roberto Branco (“Maestro Branco”, 1938-). Segundo Rui Carvalho (2003, p. 43), nessa época Nailor fazia parte de um grupo de jovens músicos que “compartilhavam o desejo de construir uma estética calcada no legado cultural que os circundava, que se afinasse com o mundo contemporâneo e com algumas vertentes do *jazz* da segunda metade do século XX”.

Nesta época, Proveta fez aulas de escrita a cinco vozes com Nelson Ayres, à época, uma das principais referências em escrita para *big band* na cidade de São Paulo, e também de contraponto com o compositor Edmundo Villani-Côrtes (cf. LIMA, 2011, p. 66). Sua estudo na área de arranjo envolveu também a análise de “grades” (“scores”) de arranjadores como Sammy Nestico (1924-), Duke Ellington (1899-1974) e Count Basie (1904-1984), acompanhada da audição das gravações (idem, *op. cit.*, p. 67). Além destes, outras *big bands* que Proveta costumava escutar na década de 1980 eram as de Thad Jones (1923-1986) & Mel Lewis (1929-1990), Toshiko Akiyoshi (1929-), Orquestra Tabajara, e a orquestra do “maestro Cipó” (1922-1992) (idem, *op. cit.*, p. 67).

A partir da participação na Banda Savana, o trabalho de Nailor como arranjador começaria a ganhar contornos estilísticos mais definidos, através de sua atuação como líder e arranjador de grupos com a proposta estética de mesclar elementos da música popular brasileira e do jazz. O primeiro deles foi o “Sambop Brass”, com um *quarteto de sopros* (sax alto – o próprio Proveta –, sax tenor, trompete e trombone)

contrabaixo, bateria e três percussões (pandeiro, timba e repique de mão) (idem, *op. cit.*, p. 65). Em seguida, em 1986, viria a banda “Aquarius”, com a tradicional formação de *big band*, “5-4-4” (saxofones-trompetes-trombones), com *guitarra, contrabaixo, piano e bateria*, e o acréscimo de um *percussionista* (idem, *op. cit.*, p. 65). Por fim, este ciclo se fecharia em 1991, com a criação da “Banda Mantiqueira”, uma formação reduzida de *big band*:

“... eu queria um violão. (...) Na verdade, originalmente, eu queria um regional de choro tocando junto com os metais, mas não tinha peso suficiente, então optamos pela guitarra, bateria e baixo; sem percussão no começo. Para mim, essa formação também parecia muito funcional; 3 trompetes já davam pra montar a tríade, mais os 2 trombones tocando o trítone; e os [4] saxofones ficam livres pra reforçar os acordes ou tocar contrapontos” (depoimento de Nailor Proveta em LIMA, 2011, p. 65).

Posteriormente seriam adicionados ao conjunto *dois percussionistas*, e com este grupo Nailor consolidaria seu estilo como arranjador, misturando elementos ligados à sua vivência na *banda de música, rodas de choro, bailes, big bands e pequenos conjuntos de jazz*. Para Falleiros, (2006, p. 121) “sua importância como arranjador reside no fato de Nailor ter absorvido a linguagem norte-americana de escrita para big bands e mesclar isto com o caráter brasileiro de banda de coreto do interior e a banda de gafieira”.

A criação da Banda Mantiqueira representa a forma encontrada por um grupo de músicos residentes na cidade de São Paulo para dar visibilidade e diferenciar seu trabalho num mercado que então se mostrava desfavorável, conforme o próprio músico explica:

“...a gravadora não estava mais tanto, a multinacional não estava tanto mais (...) pondo os caras para trabalhar, nós chegamos aqui não tinha muito o que fazer. (...) Vamos organizar umas bandas para tocar música brasileira. Mas não é porque a gente não queria tocar jazz, não era uma preferência, era uma necessidade da própria identidade que estava acontecendo” (Nailor Proveta, em entrevista a FALLEIROS, 2006, p. 132).

“... eu sempre gostei de tocar música brasileira, por causa do meu

pai; aprendi o jazz, e toquei um pouco também aqui em São Paulo. Mas chegou uma hora que eu falei assim: “Eu preciso melhorar a minha linguagem, preciso ser mais claro de agora em diante, não é porque eu precisava é porque eu sabia que se eu não fosse claro eu ia perder mercado! Eu não ia conseguir trabalhar...” (idem, p. 132-133)

Em seus arranjos para o grupo, Nailor explora a proficiência técnica e a capacidade de improvisação de seus integrantes, conferindo ao grupo um caráter vibrante e empolgante, como as orquestras de gafieira, porém com mais virtuosismo. Outro aspecto do conjunto é a escolha do repertório, composto exclusivamente por músicas brasileiras, sendo que boa parte delas de gêneros da tradição popular urbana, portanto, originalmente sem ligação com a improvisação. Uma característica dos arranjos de Proveta para a Banda Mantiqueira se relacionaria ao fato de que boa parte de seus integrantes também participava daquelas duas formações anteriores: Proveta procura aproveitar as *qualidades individuais de integrantes do conjunto*. Esta concepção de escrita para grandes formações, considerando os músicos individualmente, foi emblemática pelo compositor e arranjador Duke Ellington, uma de suas referências na área do arranjo (cf. LIMA, 2011, p. 63-64, 66 e 70).

A Banda Mantiqueira se tornaria uma referência da produção contemporânea de música instrumental no Brasil, dando grande projeção ao trabalho de Nailor, principalmente a partir da indicação do primeiro CD do grupo, “Aldeia” (Pau Brasil, 1996), ao prêmio Grammy, na categoria de Melhor Performance em Jazz Latino, em 1998. Além deste, a banda gravou outros dois álbuns: “Bexiga” (Pau Brasil, 2000) e “Terra Amantiquira” (Maritaca, 2005).

Nailor tem sido um arranjador requisitado especialmente para trabalhos de música popular brasileira envolvendo instrumentos de sopros. Entre outros projetos, destacam-se dois aqui. Primeiramente, a parceria da Banda Mantiqueira com a OSESP, onde foram realizadas apresentações no Brasil e no exterior, bem como a gravação de dois CDs: “Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e Banda Mantiqueira” e “OSESP,

Banda Mantiqueira e Luciana Souza”, ambos lançados em 2005 pelo selo Biscoito Clássico, da gravadora Biscoito Fino.

O segundo exemplo, não relacionado ao grupo paulistano, e que ilustra bem a especialidade de Proveta, são os dois arranjos elaborados para o CD “Cine Baronesa”, do cantor e compositor Guinga (Carlos Althier de Sousa Lemos Escobar, 1950-), lançado em 2001 (Caravelas). A obra deste compositor se caracteriza pela abordagem de elementos de gêneros brasileiros tradicionais, como o choro e a modinha, através de complexas estruturas melódicas e harmônicas. No álbum em questão, Proveta realizou arranjos para o frevo *Vô Alfredo* (Guinga e Aldir Blanc) e o baião *Geraldo no Leme* (Guinga), utilizando instrumentos típicos das bandas de música: *piccolo*, *flauta* (no segundo arranjo), *clarinete* (no primeiro), *clarone* (no segundo), *saxofones soprano*, *alto* (no primeiro) e *tenor*, *3 trompetes/flugelhorns* (estes últimos somente no segundo), *(1 ou 2) trombones*, *tuba* e *pandeiro*. No segundo arranjo, é utilizada ainda uma “base” com *dois violões* e *contrabaixo acústico*.

No âmbito acadêmico, a produção de Nailor tem sido objeto de alguns estudos, como os mencionados ao longo do presente trabalho: a dissertação de mestrado de Manuel Silveira Falleiros (*Anatomia de um improvisador: o estilo de Nailor Azevedo*, UNICAMP, 2006) e o relatório de iniciação científica de Rafael Piccolotto de Lima (*A big band brasileira: composições e arranjos de sambas de Nailor Azevedo (Proveta) para a Banda Mantiqueira*, UNICAMP/FAPESP, 2011). Além desses, podem-se citar ainda: as dissertações de mestrado de Érica Masson (*Elementos da escrita de Nailor Azevedo Proveta para instrumentos de sopro em seus arranjos para big band*, UNICAMP, 2008) e Claudio Henrique Altieri de Campos (*Subindo a serra: Banda Mantiqueira*, USP, 2008) e um artigo de Emiliano Cardoso Sampaio (*Particularidades harmônicas nas composições de Nailor Azevedo “Proveta” para a Banda Mantiqueira*, I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, UNIRIO, 2010).

Em face do exposto, os arranjos de Nailor Azevedo para Orquestra Jazz Sinfônica despertaram especial interesse para este estudo. Trata-se de uma abordagem

orquestral para o arranjo popular a partir de um importante músico formado no próprio universo popular. Especificamente no caso do choro, as características improvisatórias presentes em Proveta, bem como os recursos formais usualmente empregados em seus arranjos, representam elementos alheios ao formato tradicional do gênero. Deste modo, esta pesquisa foi motivada pela hipótese de que a análise do material elaborado por Nailor Azevedo poderia revelar procedimentos relevantes no campo do arranjo sobre a música popular brasileira e, em especial, o arranjo orquestral ou para grandes formações sobre o repertório de choro.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O CHORO E A OBRA DE PIXINGUINHA



O carioca Alfredo da Rocha Vianna (1897-1973), mais conhecido como Pixinguinha, é tido como a mais importante figura da história do choro, sendo suas composições exemplos da consolidação de padrões melódicos, harmônicos e estruturais característico do gênero. O choro é tradicionalmente associado à pequena formação do “conjunto regional”, cuja instrumentação básica constitui-se por um *solista*, normalmente *flauta*, *clarinete* ou *bandolim*, acompanhado por uma “base” formada por *violões*, *cavaquinho* e *pandeiro*. Neste tipo de grupo, cada instrumento desempenha um papel mais ou menos fixo, e seus elementos musicais constituintes não costumam ser escritos

em partituras (à exceção de melodia e cifras de harmonia), mas transmitidos através do contato direto com a prática e audição de gravações. Como em outros gêneros de música popular, no choro há também uma considerável liberdade criativa na execução, especialmente com relação às linhas de acompanhamento – violão de sete cordas e eventuais instrumentos que realizam contracanto –, o que instiga e estimula os músicos, conferindo a cada performance um caráter singular.

Pixinguinha foi ainda uma figura de grande importância na área do arranjo no Brasil. O conjunto liderado por ele desde sua criação, em 1919, os “Oito Batutas” (cf. CAZES, 2003), teria sido “o mais importante grupo brasileiro” (ARAGÃO, 2001, p. 64) da década de 1920, e sua ligação com os arranjos de Nailor Azevedo faz pertinentes alguns comentários a respeito. Pixinguinha era um exímio flautista, sendo então o único instrumentista de sopro a integrar os “Oito Batutas”, ao lado de violões, cavaquinho e instrumentos de percussão (cf. CABRAL, 1978, MARCONDES, 1998 e MENEZES BASTOS, 2004, in: COELHO, 2005, p. 4). Durante uma temporada de seis meses em Paris no ano de 1922, o então “*Les Batutas*” teria absorvido algo da estética e do repertório jazzísticos, à época bastante presentes na capital francesa através das *big bands* (cf. FERNANDES, 1970, MARCONDES, 1998, MENEZES BASTOS, 2000, SILVA, 1998, CABRAL, 1978 e TINHORÃO, 1991, in: COELHO, *op. cit.*, p. 6), e Pixinguinha voltaria ao Brasil trazendo também um *saxofone*, presenteado pelo patrocinador da viagem do grupo, Arnaldo Guinle (cf. COELHO, *op. cit.*, p. 5 e 7). Passados poucos meses no país, seria realizada uma nova temporada internacional, desta vez na Argentina, entre novembro de 1922 e abril 1923, quando os “Oito Batutas” já contariam com *piano* e *bateria* (cf. CABRAL, 1978, in: COELHO, *op. cit.*, p. 7). Voltando ao Brasil, o grupo viria a assumir uma instrumentação mais “jazzística”, com sopros e seção rítmica, conforme é comentado no item 4.3.2.

No início do período fonográfico, entre o final dos anos 1920 e meados da década seguinte, Pixinguinha teria sido um dos principais responsáveis pela consolidação de um “estilo brasileiro de arranjo” (ARAGÃO, 2001, p. 1), conforme comentado nos Capítulos 1 e 4. Um outro aspecto relevante de sua produção a parceria com o flautista

Benedito Lacerda, iniciada durante a década de 1940, época em que Pixinguinha passava por dificuldades financeiras. Segundo Henrique Cazes (1998, p. 73), a troca da flauta pelo saxofone e o crédito a Benedito como coautor de suas composições foram parte de um acordo, pelo qual Pixinguinha teria, como contrapartida, gravações e edições para suas músicas providenciadas pelo flautista, que era bom negociante e administrador.

ESTRUTURA DOS CAPÍTULOS

O primeiro capítulo apresenta uma revisão conceitual a respeito da etapa “arranjo” na música popular, historicamente contextualizada na realidade brasileira. Procura-se evidenciar o caráter *composicional* do fazer do arranjador popular, que, no manejo do material “original”, atua ainda na como mediador de instâncias culturais diversas.

Além do enfoque propriamente musical, é realizada uma abordagem de aspectos sociais, culturais e históricos relacionados ao contexto em que se dá a referida produção de Nailor Azevedo. Neste caso, um repertório historicamente associado às camadas populares urbanas, à seresta, à boemia, à informalidade no aprendizado musical, é “transformado” e “traduzido” pelo arranjador para a linguagem musical formal, através da partitura, vindo a ser executado por uma orquestra, no ambiente da “música séria” (ADORNO e SIMPSON, 1986), a sala de concerto. Intermediando e participando deste processo, há a presença da *big band* que compõe a OJS, representando já um outro tipo de música popular, que compreende as práticas de codificação e decodificação pela partitura e o uso de técnicas composicionais, através do arranjo. Tais observações trazem à tona uma série de fatores, envolvidos num plano de conflitos simbólicos, relacionados a questões como nacionalismo e legitimação. O Capítulo 2 procura realizar uma discussão a esse respeito, apresentando pontos de vista de diferentes autores, de maneira a servir de subsídio à interpretação dos resultados da análise do material musical.

O Capítulo 3 trata predominantemente de uma abordagem história sobre instrumentação, tendo como foco a constituição histórica da “orquestra popular” na

música brasileira. São apresentados aspectos de formações como a *banda de música*, o *conjunto regional*, as “orquestras” das gravadoras da década de 1930 e, finalmente, as orquestras do rádio, que, conforme já mencionado, inspiraram a constituição da OJS. Paralelamente, são feitos alguns comentários sobre personagens importantes, procedimentos musicais e características estilísticas associadas às formações abordadas.

Na parte final da tese são realizadas as análises musicais sobre os arranjos elaborados por Nailor Azevedo para a Orquestra Jazz Sinfônica. No concerto “Jazz + Proveta”, foi apresentado o seguinte programa:

1. *Pixinguinando* (Tiago Costa)
2. *Carinhoso* (Pixinguinha/Arranjo: Cyro Pereira)
3. *Fino do choro 2* (Cyro Pereira)
- ✓ 4. ***Cheguei*** (Pixinguinha¹/Arranjo: Proveta)
- ✓ 5. ***Pagão*** (Pixinguinha e Benedito Lacerda/Arranjo: Proveta)
6. *Choro de gafeira* (Pixinguinha/Arranjo: Edson Alves)
7. *Desprezado* (Pixinguinha/Arranjo: Edson Alves)
- ✗ 8. *Segura ele* (Pixinguinha e Benedito Lacerda/Arranjo: Proveta)
- ✓ 9. ***Rosa*** (Pixinguinha/Arranjo: Proveta)
- ✓ 10. ***Um a zero*** (Pixinguinha e Benedito Lacerda/Arranjo: Proveta)
- ✗ 11. *Urubu malandro* (Pixinguinha²/Arranjo original: Proveta/Adaptação para cordas e madeiras: Laércio de Freitas)

Dos seis arranjos de Nailor, foram excluídos desta pesquisa *Segura ele*, por se tratar de um arranjo para *big band*, fugindo aos propósitos do presente trabalho, e *Urubu malandro*, por ser uma adaptação realizada por Laércio de Freitas para o arranjo de Proveta originalmente gravado no CD “Bixiga” (Pau Brasil Music, 2000), da Banda

¹ O programa da OJS não menciona a parceria de Benedito Lacerda.

² Vide comentário no item 4.5.5.

Mantiqueira. Deste modo, foram selecionadas as quatro composições de Pixinguinha sobre as quais se baseiam os arranjos de Nailor Proveta aqui estudados.

O material sobre o qual foram realizadas as análises consistiu-se (a) das *grades orquestrais* preparadas pelo arranjador e (b) das *gravações* realizadas pela equipe da OJS durante a referida apresentação. Além disso, como material complementar, foram utilizadas (c) *partituras*³ das composições de Pixinguinha, (d) a *letra* de Rosa e (e) *fonogramas de referência*.

Uma tendência que se observa nos trabalhos voltados para o estudo especificamente musical do repertório popular brasileiro, é a utilização da simbologia e de ferramentas analíticas desenvolvidas na área de jazz. Esta abordagem será também utilizada aqui, especialmente no que diz respeito a aspectos relacionados ao universo jazzístico. Como forma de auxiliar as análises, a alguns exemplos foram acrescentadas *cifras*, como forma de representar os acordes e eventualmente servir de subsídio à *análise harmônica*.

As análises foram realizadas em quatro etapas. Primeiramente, observou-se as características das próprias composições de Pixinguinha, bem como fatos relevantes a elas relacionados; em seguida, os arranjos de Proveta são abordados em quatro níveis: *instrumentação*, *aspectos formais e estruturais* e *aspectos técnicos*. Procurou-se, sempre que possível, estabelecer relações com as questões levantadas nos Capítulos 1, 2 e 3, como forma de melhor compreender as opções técnicas e estéticas do arranjador.

³ Como referência, foram utilizadas as partituras das mesmas constantes na coletânea *O melhor de Pixinguinha* (CARRASQUEIRA, 1997), publicada pela Irmãos Vitale, com revisão melódica de Antonio Carlos (“Toninho”) Carrasqueira e cifragem de Edmilson Capelupi.

Capítulo 1 – Sobre arranjo

A presente pesquisa se concentra em uma atividade cujo conceito ainda é um tema em debate. Tendo seu significado associado, em diferentes contextos, a uma variedade de fazeres musicais situados entre o trato meramente técnico e a criação, o *arranjo* é uma das ações artísticas que ocupam posição central na configuração da música desenvolvida entre as camadas urbanas, sobretudo no Novo Mundo, durante o século XX, assim chamada “popular”. Parte da imprecisão conceitual que envolve o termo “arranjo” se deve ao fato de que tal atividade só passou a ser convencionalmente denominada deste modo no campo da música popular após algum tempo em que já vinha sendo realizada. O emprego do termo, porém, antecede o surgimento da música popular urbana, remetendo ainda a práticas empregadas em outras épocas na história da música ocidental, o que vem a ampliar a margem para as diferentes compreensões que se tem daquilo em que viria a consistir esse fazer musical.

Dentre os conceitos que concorrem neste universo de associações e dissociações, estão os (eventualmente também nem sempre claros) de *transcrição*, *redução*, *transposição*, *adaptação*, *orquestração* e, inclusive, *composição*. Um exemplo dentro deste leque de significados que a tarefa de arranjar tem assumido historicamente (Lima Júnior, 2003, p. 13) pode ser observado no verbete “transcrição”, do *Oxford Dictionary of Music*: “1) Arranjo de uma composição musical para um meio de performance diferente do original ou para o mesmo meio, mas em estilo mais elaborado”; “2) Conversão de uma composição de um sistema de notação para outro”⁴ (KENNEDY). Note-se que a ideia de “conversão” está presente também na primeira definição, sob o nome de “arranjo”.

⁴ Tradução do autor.

Na recente discussão em torno do arranjo na música popular que vem ganhando fôlego no âmbito acadêmico brasileiro a partir da viragem para os anos 2000, alguns pontos já levantados por outros pesquisadores vêm lançar luz sobre o assunto. Ao comparar as definições existentes no *New Grove Dictionary* e *New Grove Dictionary of Jazz*, Paulo Aragão (2001, p. 15) observa que, em ambos os casos, o ato de arranjar está associado ao conceito de “reelaboração” da obra original. O caráter diferencial do arranjo popular residiria na inclusão do processo de “recomposição”, alternado ou somado ao de *reelaboração*, e também na possibilidade do *uso isolado de elementos da obra original*, e não necessariamente deste original na íntegra, como na música erudita. Assim, haveria para o arranjador popular uma maior flexibilidade e liberdade para o tratamento da composição original e no uso de seus elementos constituintes. Observa-se aqui que, partindo destes pressupostos, o conceito de arranjo, já tendendo mais para a outra ponta do leque, passa a compreender *intervenções* e *modificações* no material musical de tal ordem que, num contexto “clássico”, caberiam ao *compositor*.

Assim, percebe-se haver entre o arranjo e a composição uma zona de *intersecção*, a qual tem sido um dos principais focos do debate a respeito do arranjo popular. Seguindo nesta direção da esfera autoral, Hermilson Nascimento (2011) observa que o compositor popular, de maneira generalizada, se encontra num “plano de competência musical específico” (p. 25), diferentemente de seu congênere no universo erudito. Em outras palavras, enquanto o compositor “clássico” desenvolve sua ideia inicial até o ponto em que esteja detalhadamente escrita em partitura, pronta para ser executada, seja por um instrumento ou uma orquestra, o popular geralmente trabalha com a forma compacta *melodia-harmonia-ritmo*, a qual pode ser ou não representada, usualmente no formato de *melodia cifrada*, onde nem mesmo o padrão de acompanhamento está presente. À ação deste compositor se somariam as de outros personagens, atuando na justaposição de vários atos de criação (p. 27) situados entre os dois extremos do que Philip Tagg define como “estados de apresentação do objeto musical” (TAGG, 1982, in: NASCIMENTO, 2011, p. 43): a *concepção mental da obra antes*

da performance e a música como percebida pelo ouvinte. Além deste processo de criação coletiva, sujeito à interferência de arranjadores e intérpretes (acompanhadores e solistas) até o momento da *performance*, seria possível ainda a *recriação* a partir de uma determinada versão desta mesma obra, ou ainda de várias versões, configurando assim aquilo a que Nascimento (2011, p. 30) se refere como uma “rede interpoética”, envolvendo diferentes arranjos sobre uma mesma composição. Também neste processo mais amplo, denominado pelo autor “*continuum* criativo”, o “original virtual” (ARAGÃO, 2001, p. 19) da obra de música popular estaria sempre sujeito a um “processo aberto de composição” (NASCIMENTO, 2011, p. 43), possibilidade que se vê notadamente potencializada a partir do surgimento da indústria fonográfica: com o registro em disco, certos elementos, que antes teriam sua ocorrência provavelmente restrita a apenas uma performance, passam a associar-se fortemente ao “original” da obra. Nascimento (2001, . 28-29) fornece o exemplo do solo gravado por Toninho Horta em *O trem azul* (Lô Borges e Ronaldo Bastos), no álbum “Clube da Esquina” (1972), que seria posteriormente utilizado por Tom Jobim em arranjos para os discos “Cais” (1989), de Ronaldo Bastos, e no seu próprio “Antônio Brasileiro” (1994).

No contexto industrializado, o papel do arranjador se consolida na cadeia de produção da música popular, passando a compreender ações relacionadas a todos aqueles conceitos mencionados acima, através das quais este profissional atuará na *mediação* dos diferentes valores simbólicos então em jogo. Na produção do próprio Pixinguinha como arranjador, por exemplo, Aragão (2001) observa, entre o final dos anos 1920 e a década seguinte, a ocorrência de procedimentos técnico-musicais combinando elementos da *tradição musical europeia*, da *cultura popular brasileira* e do *jazz*.

Durante as décadas iniciais após esse primeiro momento da profissionalização da atividade no Brasil, a função de *arranjador* ainda não seria assim denominada convencionalmente. Foi muito comum (e ainda continua sendo, em menor grau) a expressão “maestro”, o que possivelmente tenha relação com o fato de que, na rotina das rádios e gravadoras, eram os próprios arranjadores quem costumava reger suas

elaborações. Além disso, há ainda a questão do prestígio da escrita musical, donde uma possível associação do domínio desta técnica ao termo “maestro”. Uma outra expressão comum e formalmente utilizada neste primeiro momento foi “diretor de orquestra”, contudo, entre os próprios profissionais da área, a denominação considerada mais adequada aparentemente seria “orquestrador”. Já trazendo uma noção mais precisa com relação à tarefa a ser executada anteriormente à performance, este termo remete à tradicional formação orquestral da música de concerto, carregando consigo a ideia de que a composição original passará por algum processo de *ampliação* ou *expansão*.

Por outro lado, assim como acontece com a *improvisação*, outra atividade em que são aplicados de maneira peculiar os conhecimentos e procedimentos gênero-estilísticos característicos da música popular, o nome “arranjo” pode dar a impressão de algo feito sem o devido planejamento, ou fora do que estava inicialmente previsto. Arranjador atuante em diferentes fases deste processo de transição de nomenclaturas, Cyro Pereira explica, de forma bem-humorada, em entrevista a Fábio Prado Medeiros, seu ponto de vista:

... arranjo para mim é conserto de alguma coisa (...) vou consertar aquela peça que tá quebrada. Eu acho que mesmo escrevendo para cantores, ele está orquestrando uma música para acompanhar cantor e não fazendo um arranjo. Isso (usar a palavra arranjador) veio dos Americanos “arranged by ciclano” e como ficamos muito “americanalhados”, também agora depois tudo virou arranjo. Na rádio se falava orquestração de Radamés Gnatalli [*sic*], orquestração de fulano de tal... (Cyro Pereira, em entrevista a MEDEIROS, 2009, p. 116)

Como se vê, a questão conceitual também parece ter relação com o conflito entre as referências culturais estrangeiras presentes no Brasil, e a adoção do termo cognato de “*arrangement*” poderia mesmo refletir o que de fato ocorre numa área específica da música popular no país, como parte de um fenômeno de maiores proporções. Uma série de fatores aproxima a linguagem jazzística da música popular brasileira, a começar pela evolução histórica paralela a partir da colonização, com a mistura entre as culturas europeia e africana. Acompanhando o desenvolvimento do jazz

pelos músicos norte-americanos, a distribuição e divulgação em escala mundial de seus produtos pelos mais diversos meios – discos, livros, cinema, rádio, TV, etc. –, possibilitou que o gênero viesse a se firmar como uma das principais *referências de música popular de caráter artístico*. Na realidade brasileira, isto se traduz, desde a chegada da industrialização cultural, na presença de aspectos melódicos, harmônicos, formais, de instrumentação e interpretação, entre outros do universo jazzístico, em composições e arranjos, além, é claro, da emblemática concepção de *improvisação*. Paralelamente, a partir de meados do século XX, músicos e educadores da área de jazz nos Estados Unidos desenvolvem uma produção técnico-pedagógica que *sistematiza* os elementos e procedimentos característicos do gênero, e esta *metodologia* seria também incorporada no Brasil, refletindo-se na formação dos músicos e nas publicações específicas em português que surgiriam posteriormente.

Assim, a acepção que o termo “arranjo” veio a assumir no campo da música popular envolve uma série de competências objetivas e subjetivas para o trato técnico e criativo do material musical. Dentre os conhecimentos necessários ao pleno domínio deste fazer musical, estão os de *forma, duração, ritmo, dinâmica, articulação, fraseologia, harmonia, contraponto, instrumentação e orquestração sobre diferentes gêneros e estilos*, além de toda a simbologia de *notação musical* que os representa.⁵ Evidentemente, no universo popular, nem sempre todos estes aspectos são trabalhados no ato de arranjar, assim como nem sempre o arranjador irá dispor de tal conhecimento. Parecendo ser o arranjo um “processo inerente” à própria “dinâmica de produção” (ARAGÃO, 2001, p. 18) da música popular, presente até mesmo, por exemplo, na criação espontânea de alguém que canta e se acompanha ao violão (p. 22), fica realmente difícil em muitos casos separá-lo daquilo que viria a fazer parte da composição ou da interpretação.

Através de certos parâmetros, algumas tentativas têm sido feitas no sentido de esboçar uma classificação para os tipos de arranjo. Aragão (2001, p. 23) propõe duas

⁵ Não está sendo desconsiderada aqui a importância dos *equipamentos de gravação* e dos *recursos digitais*, os quais não são mencionados pelo fato de os primeiros não serem propriamente uma necessidade para o arranjo, mas para a *captação do som*, e por se tratar aqui de um tipo de produção de caráter acústico.

formas de caracterização: a primeira delas seria de acordo com o *grau de predefinição* dos elementos a serem executados pelos intérpretes, dividindo-se gradualmente entre arranjos “fechados”, onde seriam especificados todos os detalhes para a execução, como na música erudita, e “abertos”, onde os músicos atuantes criariam de improviso no momento da performance, sem combinação prévia sobre o que seria executado; a segunda, pelo *grau de interferência do arranjador* nas características originais da obra a ser trabalhada, que variaria entre aqueles arranjos que mantêm tais características e os que apresentariam elementos completamente novos com relação ao original. A este segundo parâmetro, Nascimento (2011, p. 8) acrescenta a noção de “primazia poética”, dividindo os tipos de arranjo em “inaugural”, “de interpretação”, com modificações de ordem estilística, e “de releitura”, que sintetizaria “uma nova criação a partir do material de que se apropria”, sugerindo ainda discriminações quanto ao “meio fônico” (“instrumento solo”, “camerístico” ou “orquestral”), “inclinação” (“experimental”, “estandardizada” ou “crítica”) e “caráter representativo”.

Esta grande variedade de níveis em que o trabalho de arranjo pode ser realizado deixa margem ao entendimento de que esta seria uma atividade “menor” com relação à composição “clássica”. Essa impressão, que não é incomum no debate “popular” *versus* “erudito”, se vê fortalecida com o fato de que, paradoxalmente ao papel vital que desempenha na produção musical popular, o arranjador ainda é uma figura relativamente desconhecida do público em geral. Atuando nos bastidores da cadeia produtiva, este profissional acaba por ficar numa zona obscura entre o compositor (popular) e os intérpretes, não tendo assim uma “imagem” junto ao ouvinte/espectador, muito embora seja o responsável pela concepção da “imagem” que a própria música assume antes de chegar à audiência. Mas é possível ainda que essa percepção do arranjador popular numa posição “marginalizada” seja acentuada pelo ponto de vista brasileiro, onde outros fatores competem para a *legitimação* das formas de arte, através de uma escala de *valores* de ordem extra-artística. Já no início da industrialização cultural, a reação ao novo personagem então trazido pela música popular parecia ser mais compreensiva no berço

da “grande tradição” (BURKE, 1989, in: ULHOA, ARAGÃO e TROTTA, 2001, p.350) do que o é no Brasil até os dias de hoje:

... em meados da década de 1920, (...) as *big bands* americanas, notadamente aquelas lideradas por músicos brancos como Paul Whiteman, começaram a ter maior penetração na Alemanha, introduzindo o estilo do *jazz* sinfônico na música da República de Weimar e deixando duas marcas importantes: a consideração do arranjador como um músico tão importante quanto o compositor e a elevação do jazz a música de concerto (GATTI, 2008, p. 256, in: FREITAS, 2010, p. 616).

Conforme foi visto até aqui, o arranjo ainda se encontra envolto por algumas dúvidas com relação à sua *conceituação*, tanto em função das diferentes atividades específicas a que seu sentido estava relacionado na terminologia da tradição musical europeia, quanto das *diversas competências* que passaria a agregar no campo da música popular. Neste novo contexto, o trabalho do arranjador vem então se aproximar da noção de *composição*, ao compreender, na *reelaboração* da obra original, a possibilidade de sua *recomposição* e do *uso isolado de seus elementos constituintes*, estando conectado ainda a outros agentes a atuar no processo criativo, a saber: compositor(es), intérpretes e possíveis arranjadores anteriores da mesma obra, cujos arranjos serviriam então como referência na elaboração de uma nova versão. Na produção musical industrializada, o arranjador irá atuar na *mediação* de elementos relacionados a diferentes instâncias culturais envolvidas neste processo. Através de parâmetros técnico-musicais, o arranjo sobre a composição popular poderá compreender uma *ressignificação* da mesma, de acordo com *valores estéticos* presentes num campo de *conflitos simbólicos*, envolvendo relações como as apresentadas no Capítulo 2.

Capítulo 2 – A música popular em concerto

Examinar os arranjos de Nailor Azevedo para a Orquestra Jazz Sinfônica sobre as composições de Pixinguinha representa uma oportunidade de lidar com um histórico *plano simbólico* que subjaz aos aspectos socioculturais no campo da música produzida no Brasil. Para melhor compreender o atual momento, algumas considerações a respeito das relações extramusicais construídas ao longo do desenvolvimento desta música se fazem pertinentes.

Elizabeth Travassos (2000, p. 7-8) aponta a presença de duas “linhas de força” a polarizarem a música brasileira desde o século XIX: a primeira, entre os “modelos europeus” e o “caminho próprio”, representando a tensão entre o “cosmopolita” e o “nacional”; a segunda, a dicotomia *erudito versus popular*, carregando as ideias de “elitismo” e “populismo”. Até as primeiras décadas do século XX, assumir-se publicamente como compositor da música relacionada às camadas mais populares era uma questão problemática, tanto do ponto de vista social quanto da credibilidade artística. O uso de pseudônimos (cf. TRAVASSOS, *op. cit.*, p. 12) foi então uma solução encontrada pelos que atuavam no universo da “música séria” para poder compor aquele tipo de música considerado inferior, recurso que seria também utilizado por compositores das classes “remediadas” para figurar no incipiente mercado fonográfico.

Com o crescimento do setor de entretenimento e o surgimento da indústria cultural, os músicos das classes sociais mais baixas puderam, mesmo sem uma formação tradicional, ter acesso à profissionalização no novo mercado de música popular, conquistando, com isso, maior respeitabilidade junto ao público. Em seu estudo sobre as relações entre o *Modernismo* (1922-1945) e a música brasileira, Travassos (2000) verifica que, neste momento de “reorientação cultural”, as questões relacionadas às referidas “linhas de força” são repensadas, com a reflexão sobre as *particularidades da cultura do*

Brasil e suas relações com outras culturas, e a procura, por parte de artistas da elite e da burguesia, pelo estabelecimento de um *novo relacionamento* com as “culturas do povo”. Apontando a necessidade de se transpor as barreiras entre as especializações acadêmicas que dividem os estudos da música entre os campos erudito (musicologia), folclórico (etnomusicologia) e popular (literatura e ciências sociais), a autora verifica a necessidade de se abordar o “campo musical como um todo”, concepção que já estaria presente no movimento modernista. Para ela, é possível alinhar a produção do início do século XX “no eixo dos esforços nacionalizadores que têm início em meados do século XIX” (p. 24).

Nas regiões periféricas à Europa ocidental – ideal de civilização e fonte de modelos culturais para as sociedades à sua órbita –, o modernismo tingiu-se de uma nostalgia das tradições que derivou em movimentos artísticos nacionalistas. Isso vale para o campo musical no Brasil, onde o problema da consolidação de uma música liberta dos modelos ditados pelas metrópoles culturais ganhou o passo sobre todos os demais, desde o século XIX. A evolução da música erudita no Brasil é vista, muitas vezes, como um processo de conquista de autonomia e de impregnação por elementos nacionalizadores... (TRAVASSOS, 2000, p. 24-25)

Inserindo-se no perfil alternativo de artista desejado pelos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) incorporou elementos da cultura musical folclórica e popular do Brasil a sua obra, que viria a se consagrar como referência de um estilo brasileiro de composição. Contudo, apesar das alusões à cultura popular em títulos, discursos e no próprio uso dos recursos musicais, o trabalho deste compositor considerado “uma figura de primeira linha do modernismo internacional na primeira metade do século 20”, cuja obra poderia “figurar nos programas de concertos com a mesma frequência que a de nomes como Bartók, Stravinsky, Falla ou Prokofiev” (ZANON, 2009, p. 83), representa um *olhar do músico erudito sobre o universo popular*. No estilo de Villa-Lobos estão presentes procedimentos composicionais semelhantes aos empregados por algumas de suas referências musicais, como o alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750), o russo Igor Stravinsky (1882-1971) (cf. JARDIM, 2005) e o francês Claude Debussy (1862-1918) (cf. TRAVASSOS, 2000, p. 30), sendo os elementos populares

brasileiros inseridos numa produção de caráter erudito. Observe-se que, de maneira diferente, recursos utilizados por estes compositores estão presentes também em gêneros populares, como o choro (melodias e harmonias associadas ao estilo de Bach) e a bossa nova (harmonias empregadas por Debussy). Embora associado ao universo da música de concerto, o estilo de Villa-Lobos seria referência para alguns dos principais compositores brasileiros das gerações seguintes na música popular, como atesta o depoimento de Tom Jobim no *Songbook* de Edu Lobo (1943-): “Eu vos saúdo em nome de Heitor Villa-Lobos, teu avô e meu pai” (JOBIM, 1992).

Villa-Lobos seria ainda o responsável pela orientação do movimento do canto orfeônico ocorrido no Brasil nas décadas de 1930 e 1940, numa tentativa até certo ponto bem-sucedida do poder público de disseminar a cultura musical no país através do canto (cf. GOLDEMBERG, 1995). No campo da música popular, a ideologia nacionalista e o pensamento modernista se refletem em um debate que ganharia projeção na imprensa e viria a resultar no reconhecimento de certas características musicais como manifestações de um “caráter brasileiro” (ARAGÃO, 2001, p. 55).

Como se sabe, na configuração inicial dos estilos que constituem a base da moderna música popular urbana do Brasil estão as culturas dos colonizadores europeus e escravos africanos, notadamente mais presentes respectivamente em aspectos de *estruturação melódico-harmônica tonal* e *elementos rítmicos sincopados*. O *maxixe* utilizou um *padrão de acompanhamento* que se tornaria emblemático na música popular brasileira, estando presente em grande parte do repertório executado por *pianistas, duos, trios, conjuntos regionais* e *bandas militares* no Rio de Janeiro das décadas finais do século XIX e início do XX. Com o surgimento e consolidação do novo padrão rítmico que caracterizaria o *samba*,⁶ o acompanhamento do *maxixe* passaria, aos poucos, a ser associado a uma sonoridade mais antiga, porém não deixando de existir. Pelo contrário, sua presença na música popular brasileira continuaria bastante marcante, devido principalmente aos músicos de *choro*, que perpetuariam os procedimentos do gênero

⁶ Para maiores detalhes sobre aspectos rítmicos envolvidos na consolidação do samba, ver SANDRONI, 2001.

também ao atuarem no acompanhamento de artistas nos diferentes estilos de samba – *tradicional, samba-canção, partido-alto, etc.*

Registrando este momento de transição entre linguagens, estabelecia-se no Brasil a indústria fonográfica, trazendo, como já visto, a estratificação das funções em sua cadeia produtiva. Entre o final dos anos 1920 e durante a década de 1930, os arranjos para pequenos e grandes conjuntos combinariam elementos que viriam a se consolidar como expressões típicas do Brasil, e o próprio Pixinguinha seria um dos principais agentes neste processo, onde iria se estabelecer um “estilo brasileiro de arranjo” (ARAGÃO, 2001, p. 1) – afinal, sua principal atividade profissional. A *legitimação* das características musicais que configurariam o “caráter típico” da música popular brasileira teria ocorrido de forma gradual, num contexto onde diferentes noções de “brasilidade” estariam em jogo (cf. Aragão, *op. cit.*, p. 111). Notadamente, um dos principais contrastes à época que representariam a mudança da *antiga* para a *nova* concepção de “brasilidade” se dava entre os referidos padrões rítmicos do *maxixe* e do *samba*.

A respeito das conhecidas e polêmicas críticas da revista *Phonoarte* à “americanização” do estilo de Pixinguinha, Aragão (*op. cit.*, p. 68) observa que a concepção de “brasilidade” de seus críticos estaria baseada em um modelo “antigo” de música brasileira, de maneira que as inovações então trazidas pelo músico não poderiam mesmo se encaixar nesta concepção. Ainda com relação às críticas da *Phonoarte*, o autor verifica o interessante fato de que a presença de elementos ou composições estrangeiros era apontada ora como negativa, ora como positiva, de acordo com quem os estivesse utilizando: de Pixinguinha, um “músico típico”, o esperado seria o uso do “exotismo” brasileiro, enquanto a execução de repertório internacional e a interpretação com nem tanta propriedade sobre a música brasileira seriam motivos de elogio aos arranjos e ao conjunto do russo residente no Brasil Simão Bountman (1900-1977) (cf. ARAGÃO, *op. cit.*, p. 68). Haveria então uma *contradição* entre a “defesa de um ‘caráter perfeitamente típico’, quase imaculado, e a necessidade de uma ‘tradução’ que legitimasse a mesma

música típica” (idem, *op. cit.*, p. 71), num processo de “enobrecimento” (idem, *op. cit.*, p. 58) do repertório popular.

No plano objetivo, como mencionado, o autor aponta a presença de elementos musicais relacionados a diferentes culturas, na produção de Pixinguinha e também em outros arranjadores. Dentre eles podem-se citar algumas características da *música europeia* ainda não integradas à tradição popular, como o uso do *violino*, as *sonoridades grandiloquentes* e *complexas estruturas rítmicas e harmônicas*. Tais harmonias, por sua vez, poderiam ser também associadas à linguagem do choro, onde são comuns modulações como as presentes nas introduções e solos instrumentais dos arranjos de Pixinguinha. Um importante elemento da cultura popular brasileira empregado à época é a *percussão dos morros cariocas*, que, já aliada aos regionais de choro, configurando uma sonoridade que marcaria o universo do samba, viria a fazer parte também dos arranjos orquestrais de então. Outros elementos presentes nos arranjos seriam os *motivos militares*, como fanfarras nos trompetes e rufos de caixa, especialmente em marchinhas de carnaval, e as sonoridades das *bandas de música* e do próprio *conjunto regional*. Por fim, através do disco, seriam incorporados ao arranjo no Brasil aspectos da sonoridade da música dos Estados Unidos, notadamente o jazz: o ritmo de *foxtrote*, *frases características* executadas por *saxofones* e *metais*, estes eventualmente com o uso da *surdina*, o emprego do *acorde do tipo dominante sobre o I e IV graus*, a *escrita em blocos* e a *improvisação*.

Um outro recurso ainda apontado por Ulhôa, Aragão e Trotta (2001, p. 352-353) como representativo da “sofisticação” nos arranjos de Pixinguinha é a *relação com a letra da canção*, ilustrando musicalmente o significado do texto. Aragão (2001, p. 74) aponta este como um fator diferenciado, em razão de não estar presente na maior parte dos arranjos da época – embora sua ocorrência na história da música ocidental remonte à Idade Média, e o autor ressalve que tal recurso havia sido incorporado à música brasileira já houvera bastante tempo. Esse aspecto se faz aqui particularmente interessante, pois, embora o presente objeto de estudo consista em uma produção de caráter instrumental,

uma das composições de Pixinguinha arranjadas por Proveta (*Rosa*, em parceria com Otávio de Souza) tem uma forte presença na memória afetiva de grande parte do público brasileiro. Deste modo, mesmo quando apresentada em sua versão instrumental, o significado da letra de *Rosa* pode se relacionar com as opções estéticas adotadas pelo arranjador.

A mistura de elementos de diferentes instâncias culturais presentes nos arranjos seria incorporada, passando a ser interpretada como expressão da “diversidade” do povo brasileiro. Noções como *sincretismo*, *hibridismo*, *apropriação*, *recontextualização*, *bricolagem*, *rapinagem*, entre outras, estiveram sempre presentes nos estudos sobre a música popular do país desde suas origens. De acordo com Ulhôa, Aragão e Trotta (2001, p. 350), com a independência de Portugal, surgiu a necessidade da “construção de representações que sintetizassem uma noção de nação”, contudo a heterogeneidade permaneceria como característica cultural do Brasil, a qual seria compartilhada com a América Latina como um todo (cf. CANCLINI, 1997, in: ULHÔA, ARAGÃO e TROTTA, 2001, p. 350). “A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime” (CANCLINI, 1997, in: ULHÔA, ARAGÃO e TROTTA, *op. cit.*, p. 351).

Já no período industrial-fonográfico, configura-se a nova “música popular”, que, então comercializada, assumiria, conforme Menezes Bastos (1995, p. 1), uma conotação negativa ao se opor, em conceito, às tradições *erudita* e *folclórica*. Segundo ele, esta oposição se daria, com relação à “música dos mestres”, pelo fato de a popular não supor o conhecimento do “código de escrita-leitura” (notação musical), e à folclórica, por estar a música popular no “território negativo da ‘tradição’”, caracterizado pela falta de “autenticidade”. Em seu “‘comercialismo’ essencial”, este tipo de música agregaria a “pureza” (MENEZES BASTOS, *op. cit.*, p. 2) daquelas outras duas, as quais, incorporadas como “passado” “arquetípico e original” (*idem*, *op. cit.*, p. 4), seriam submetidas a um processo de *reinvenção*, que o autor relaciona com a busca pela *construção* de uma “autenticidade original” (MOLONEY, 1982, in: MENEZES BASTOS, *op. cit.*, p. 4).

Paradoxalmente, a “depreciação inicial” contida no sentido da expressão “música popular” se transformaria em “elogio”, pois a “vulgaridade” desta música seria o motivo de sua “popularidade”, evidenciando-se então como “fenômeno da moda”, associado ao “ideal da ‘novidade’” (MENEZES BASTOS, *op. cit.*, p. 1).

Abordando de forma pioneira os aspectos sociológicos da música popular, Theodor Adorno e George Simpson fazem, em 1941, uma severa e detalhada crítica ao caráter musical das composições e arranjos presentes na fase comercialmente mais bem-sucedida do jazz, assim como ao processo de industrialização de tal produção. Comparando as características desta música popular com as da “música séria”, os autores concluem que, embora apresentando em comum elementos que, na segunda, se encontrariam organicamente integrados às obras, a primeira os trabalharia a partir da “padronização”, ou “standardização”. Assim, através de uma organização estrutural primária, a música popular, como entendida por Adorno e Simpson, promoveria uma “audição facilitada” e a “manipulação” dessa audição, numa busca por “reações standardizadas”, em um “sistema de mecanismos de resposta totalmente antagônico ao ideal de individualidade numa sociedade livre, liberal” (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 116 e 120). O resultado dessa produção “altamente centralizada em sua organização econômica, mas ‘individualista’ em seu modo social de produção” seria uma música “pré-digerida” a ponto de fazer com que o ouvinte (“usuário”) não perceba que aquilo que está escutando já é sempre escutado por ele em produtos semelhantes (*idem, op. cit.*, p. 121 e 123). Neste “envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria standardização”, que os autores denominam “pseudo-individação”, o comportamento da audição de massas funcionaria com base em um processo de *reconhecimento e aceitação* através da *repetição*, onde a relação entre o “reconhecido” e o “novo” seria destruída: “reconhecer torna-se um fim” (*idem, op. cit.*, p. 123 e 130-131). O ouvinte, ao reconhecer um “hit” entre tantos outros, sentiria a “segurança de estar entre muitos”, acompanhando “a multidão de todos aqueles que ouviram a canção anteriormente e que se supõe que tenham feito a sua reputação”

(idem, *op. cit.*, p. 133). Ao mesmo tempo, esse ouvinte teria uma sensação momentânea de “triunfo” ao *identificar* “tal” *hit* – “Oh, eu sei disso; isso faz parte de mim.” –, associando-se a esta experiência a impressão de “propriedade” (idem, *op. cit.*, p. 133-134). Todas as características acima se sustentariam sobre uma “estrutura de distração e desatenção” (idem, *op. cit.*, p. 136), na associação da música popular com o *lazer*. A experiência concentrada e consciente com a arte não seria compatível com a busca pelo alívio do esforço e do tédio cotidiano, e os promotores da “diversão comercializada” se justificariam por oferecer algo ao encontro do desejo das massas (idem, *op. cit.*, p. 137).

Os usuários da diversão musical (...) querem artigos estandardizados e pseudo-indivuação, porque o seu lazer é uma fuga ao trabalho e, ao mesmo tempo, é moldado segundo aquelas atitudes psicológicas a que o seu dia-a-dia no trabalho os habitua de modo exclusivo. (...)

... a distração não é apenas um pressuposto, mas também um produto da música popular. As próprias melodias embalam o ouvinte à desatenção. Dizem-lhe para não ficar preocupado, pois ele não há de sentir falta de nada (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 137-138).

Nesse cenário, Adorno e Simpson observam ainda um “mecanismo de promoção”, cujo principal elemento seria a “promoção de personalidades” (ADORNO e SIMPSON, *op. cit.*, p. 130), particularmente a dos regentes das *big bands*, então chamados “*band leaders*”. Tais figuras receberiam o crédito que na verdade seria devido aos arranjadores, os quais os autores apontam como “provavelmente os músicos mais competentes dos Estados Unidos”, mas que, nesse contexto, “permanecem com freqüência na obscuridade, assim como os roteiristas, no cinema” (idem, *op. cit.*, p. 130).

No Brasil, o rádio viveria seu apogeu de maneira um pouco mais tardia, durante as décadas de 1940 e 1950. Diferenciando-se um pouco do caráter comercial da música criticada por aqueles autores, a produção do rádio brasileiro associava-se também a um projeto nacionalista de difusão cultural. As principais emissoras, *Nacional*, *Mayrink Veiga* e *Tupi*, sediadas na capital Rio de Janeiro, transmitiriam para todo o país uma programação que incluía “musicais de inúmeros gêneros, novelas, noticiários, programas

de humor, seriados de aventuras, transmissões esportivas, hora certa” e “jingles deliciosos” (CASTRO, 2002). Os artistas e apresentadores das grandes rádios gozavam de enorme prestígio; segundo Ruy Castro (2002), a popularidade de cantores como Emilinha Borba (1922-2005), Marlene (1924-), Dalva de Oliveira (1917-1972), Cauby Peixoto (1931-) e Ângela Maria (1928-) não teria comparação com relação aos ídolos de fases posteriores: “Eles eram o Brasil urbano, suburbano e rural, e tinham admiradores em todas as classes” (idem, *op. cit.*). O autor acrescenta que tal popularidade não se devia somente à projeção pelo rádio, mas pelo fato desses profissionais serem extremamente competentes – “quem não fosse bom não tinha vez naquelas emissoras (...) a competição no rádio carioca era fortíssima” (idem, *op. cit.*). Seria a “Era de ouro” da música popular brasileira, com programação *ao vivo* e a execução de obras de compositores que *moldariam* toda uma *imagem poética do Brasil e do brasileiro*, como Ary Barroso (1903-1964), Dorival Caymmi (1914-2008), Herivelto Martins (1912-1992), Ismael Silva (1905-1978) e Lupicínio Rodrigues (1914-1974).

A Rádio Nacional do Rio de Janeiro (PRE-8) foi inaugurada em 1936, como “Sociedade Rádio Nacional”, então sob o comando da empresa A Noite. Em 1940, o presidente Getúlio Vargas assinaria o decreto-lei 2.073, “criando as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União”, onde a Rádio Nacional atenderia estrategicamente ao objetivo de levar a todo o país um conjunto de mensagens que influenciaria a formação de uma “identidade nacional” (AGUIAR, 2007, p. 16-17). Assim, a emissora seria um veículo de *divulgação da música popular brasileira*, tanto no país quanto fora dele, atuando na busca pela “integração nacional” e pela fixação de uma “imagem positiva do Brasil no exterior” (idem, *op. cit.*, p. 17). Neste poderoso veículo de comunicação, que contaria com uma orquestra de grande porte, trabalhariam alguns dos melhores instrumentistas então em atividade, além do seleto grupo de *maestros arranjadores* que incluía Lyrio Panicalli (1906-1984), Radamés Gnattali (1906-1988), Leo Peracchi (1911-1993), César Guerra-Peixe (1914-1993) e Moacir Santos (1926-2006). Boa parte deles dominava os conhecimentos da tradição musical europeia, sendo alguns também

compositores eruditos. Esses maestros empregariam técnicas orquestrais que iriam “vestir” certa parte do repertório popular brasileiro com uma “roupagem” de características sinfônicas, pela qual seria lembrada e reverenciada pelas décadas seguintes. Na Rádio Nacional seriam consolidados os arranjos grandiloquentes na música popular brasileira, estabelecendo um novo parâmetro para o “*glamour*” na produção musical do país. A textura e instrumentação destes arranjos aproxima-os da estética da produção comercial norte-americana, já consagrada no rádio, no disco e, o que contribuiu consideravelmente para sua divulgação, no cinema. Para Adorno e Simpson (1986, p. 127), “aquelas inúmeras passagens que parecem comunicar a atitude ‘agora vamos apresentar’” nos arranjos estariam associadas à “construção mental” de uma “história de sucesso”, transformando-se “na eterna canção de conquistador do homem comum; ele, a quem jamais é permitido conquistar na vida, conquista no *glamour*”. Segundo os autores, na música então industrializada dos Estados Unidos, este processo se daria em condições que “servem à mecanização do trabalho e à vida do trabalho cotidiano das massas”. Somente um forte contraste possibilitaria o rompimento com a “monotonia” generalizada, porém, o elemento contrastante seria a única testemunha da “onipotência da própria produção mecânica, industrial”.

Assim, o *glamour* tem uma assombrosa capacidade de ressurreição histórica no rádio, comparável à ressurreição do mestre-de-cerimônias de circo na figura do atual locutor de rádio, que implora à sua invisível audiência que não deixe de experimentar certas mercadorias, em tons tais que despertam esperanças além da capacidade da mercadoria para atendê-las. Todo *glamour* está ligado a alguma espécie de truque. Em lugar algum os ouvintes são mais enganados pela música popular do que em suas passagens glamourosas. Floreios e júbilos expressam um triunfante agradecimento pela própria música – uma auto-louvação de seu próprio descobrimento, exortando o ouvinte a exultar, uma autolouvação por sua identificação com os objetivos da agência ao promover um grande evento (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 128).

A discussão sobre a presença do jazz na música popular brasileira se acentuaria a partir da virada para a década de 1960, com o surgimento da *bossa nova* e

seu paralelo na música instrumental, o *samba-jazz* ou *bossa-jazz*. Assumidamente inspirados na estética dos pequenos conjuntos do “*bebop*”, “*cool jazz*” e “*hard bop*”, então em voga (o primeiro, na década de 1950, e os outros dois, na seguinte) na cena jazzística dos Estados Unidos, os compositores, arranjadores e intérpretes envolvidos no contexto brasileiro faziam uso de recursos de *forma, harmonia, instrumentação, fraseado, interpretação e improvisação*, sendo alvo muitas vezes de reações contrárias à influência norte-americana, como as emblemáticas críticas do historiador José Ramos Tinhorão. Assim como no caso dos arranjos do período de industrialização das gravações, a estética da bossa nova seria incorporada ao rol de características a representar a riqueza da música produzida no Brasil. Nascida como expressão da classe média carioca, a bossa nova esteve ligada desde seu início a uma tendência que já estava em curso no Brasil nos anos 1950, a busca pela *sofisticação e modernidade*, e seu posterior reconhecimento no exterior viria reforçar a associação de tais características ao estilo.

A bossa nova seria uma forte referência para muitos dos músicos envolvidos com os diferentes estilos surgidos a partir da segunda metade da década de 60, mesclando elementos de procedências tão diversas como gêneros musicais do Nordeste do Brasil e o “*rock*” norte-americano, que viriam a ser agrupados sob o genérico rótulo de “MPB”. Dentre as características *interpretativas, rítmicas, harmônicas e formais* bossanovistas presentes no novo gênero, o qual iria compreender também produções das décadas subsequentes, até o presente momento, podem-se citar: a) a *técnica vocal aproximando-se da fala coloquial*, que já vinha sendo explorada a partir da chegada do microfone elétrico ao Brasil, em 1928; b) a *estilização do padrão rítmico do samba*, então sintetizado em um menor número de figuras rítmicas; c) as harmonizações por *tétrades em posição fundamental*, com o emprego de *notas de tensão*; d) o emprego de formas e estruturas melódicas e harmônicas semelhantes àquelas recorrentes em “*standards*” jazz.⁷

⁷ No jargão do linguajar musical jazzístico, a expressão “*standard*” (do inglês, “padrão” ou “modelo”) é utilizada para designar uma composição consagrada do repertório deste gênero. O termo acabou se incorporando ao meio musical brasileiro, especialmente entre os adeptos de estilos que guardam maior afinidade com o universo do jazz, sendo comuns expressões como “*standard de bossa nova*”, em referência

Um outro aspecto importante e que sintetiza, sob diferentes pontos de vista, a bossa nova, é o estilo do cantor e violonista João Gilberto (1931-). O músico consagraria um formato que já vinha sendo utilizado pelo compositor, também baiano, Dorival Caymmi, e iria emblematicar o gênero: o “voz e violão”. Posteriormente, este formato viria a caracterizar a produção de boa parte daqueles que representam a importante figura na MPB do “cantor/compositor” (NASCIMENTO, 2011, p. 79). João Gilberto consolidaria o padrão de acompanhamento (“batida”) da bossa nova, o qual, devido a sua menor atividade rítmica, seria mais facilmente assimilável, especialmente por instrumentistas estrangeiros – leia-se “jazzistas”. Ex-integrante de conjuntos vocais, João utiliza uma emissão intimista, que muitos relacionam ao cantor Mario Reis (1907-1981, “introdutor de um canto original brejeiro, ‘brasileiro’”, cf. CASTRO, 2001, p. 266). Segundo Ruy Castro (2001, p. 267), a outra grande referência para o canto de Gilberto seria Orlando Silva (1915-1978), de onde ele teria extraído “o lirismo, a suavidade e o canto dissimulado, só aparentemente linear”. O trato minucioso que João Gilberto dá ao conjunto letra/melodia se caracteriza por uma clara e sutil articulação e pelo deslocamento rítmico, procedimento desenvolvido em níveis complexos pelo mais direto precursor da bossa nova, o pianista, cantor e compositor carioca Johnny Alf (1929-2010).

Na vertente instrumental do período que compreende esses acontecimentos, o laboratório do samba-jazz seriam as “*jam sessions*”, como as das boates Little Club e Bottles Bar, no efervescente “Beco das Garrafas”, em Copacabana, Rio de Janeiro, cuja importância para a bossa nova Ruy Castro (1990, p. 287) compara à do Minton’s Playhouse, em Nova Iorque, para o *bebop*, no início dos anos 1940. A sonoridade do samba-jazz se caracterizaria pelos *trios* com *piano*, *contrabaixo acústico* e *bateria*, com ou sem a participação de outros instrumentos, tais como *flauta*, *saxofone*, *trompete*,

a temas conhecidos, como *O barquinho* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), por exemplo. O termo “*standards* de jazz” será empregado aqui tendo como principal referência os “*Standards Tin Pan Alley*” (FREITAS, 2010, p. 601), associados ao “reduto dos produtores de *hits* calcados no *jazz*” (ADORNO e SIMPSON, 1986, p. 120), em Nova Iorque, cuja produção teve sua fase áurea na década de 1920, mas compreendendo também composições posteriores a este período. Para explicações detalhadas acerca da música “*Tin Pan Alley*” e suas implicações no campo do jazz e da música popular, vide FREITAS, 2010, p. 601-612, 617-618 e 622-624.

trombone, guitarra e, eventualmente, gaita, vibrafone e percussão. Neste cenário, a concepção de *interpretação* e os procedimentos de *improvisação* do jazz seriam aplicados também ao novo repertório – “temas modernos e sacudidos, sobre os quais era uma delícia improvisar: coisas como ‘Menina feia’, ‘Não faz assim’, ‘Desafinado’, ‘Batida diferente’ e ‘Minha saudade’, que se tornaram os primeiros *standards* jazzísticos da Bossa Nova” (CASTRO, 1990, p. 286-287).

Dentre os jovens iniciantes e músicos profissionais atuantes na cena “jazz” carioca da viragem para os anos 1960, destaca-se aqui particularmente o nome do saxofonista, clarinetista e arranjador Paulo Moura (1932-2010). Nailor Azevedo o cita como sua referência no desenvolvimento de um estilo brasileiro ao saxofone (FALLEIROS, 2001, p. 146). Sendo este um personagem-chave na compreensão do estilo de Proveta, a atuar em momentos decisivos para a cena em que o mesmo viria a se inserir, cabem aqui alguns detalhes de sua biografia, onde chamam a atenção os vários pontos em comum entre as trajetórias de vida de ambos os músicos.

Também nascido no interior de São Paulo (São José do Rio Preto) e educado musicalmente pelo pai, clarinetista e saxofonista da banda local e que tinha o seu próprio conjunto, Paulo Moura ali se iniciou, tocando em “festas dançantes da comunidade negra” e bailes populares, onde fazia seu primeiro solo de clarineta sobre um choro (MOURA, a). Por volta dos 13 anos de idade, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, onde se dedicaria ao estudo teórico e prático da música, enquanto tocava em bailes e gafieiras, para o que foi necessário tornar-se também saxofonista (alto). Na capital do país, integrou orquestras de rádio, TV e “táxi dancings”, banda de música do Exército e desenvolveu-se como arranjador. Em meados dos anos 50, Paulo Moura ingressou como músico na Rádio Nacional, onde posteriormente, através de seu professor Moacir Santos, passaria a atuar como arranjador, função que iria desempenhar ao longo de sua carreira junto a artistas e formações diversas, incluindo *big bands*, orquestras sinfônicas e até mesmo bateria de escola de samba. Em 1959 seria admitido como clarinetista da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, posto que iria ocupar por vinte anos, aprofundando-se no

repertório erudito, sob a regência de renomados maestros do Brasil e do exterior, paralelamente à atividade como músico popular.

A partir de 1978, Paulo Moura passaria a se dedicar exclusivamente a sua carreira solo, tendo alcançado o admirável feito de, entre álbuns próprios e colaborações, de 1956 a 2011, ter quarenta e um títulos lançados, conquistando importantes prêmios nacionais e um Grammy Latino, este exatamente através de um tributo a Pixinguinha (“Pixinguinha: Paulo Moura e os Batutas”, Rob Digital, 1998). No conjunto dessa obra, que conta com a participação de vários dos principais músicos de diferentes gerações, as formações variam de mais *brasileiras* a mais *jazzísticas*, dentre as quais encontram-se *duos, trios, regionais de choro, pequenas formações com seção rítmica, “combos”* (médias formações com *seção rítmica e sopros*) e *orquestras de gafieira*, além de *formações mistas*, combinando elementos das anteriores. Apesar de seu primeiro disco, o 78 rpm *Moto Perpetuo* (Columbia, 1956), com a composição homônima do italiano Niccolò Paganini (1782-1840), de um lado, e *O voo do besouro*, do russo Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), do outro, a discografia de Moura é predominantemente de música popular, incluindo-se aí *choros, sambas, bossa nova, “standards” de jazz, tangos, boleros* e outros gêneros. Nessa grande quantidade de fonogramas é possível observar diversas experiências de *fusão entre gêneros e estilos*, sugeridas em títulos como “Confusão urbana, suburbana e rural” (RCA Victor, 1976), “ConSertão” (Kuarup, 1981), “Mistura e manda” (Kuarup, 1984), “Gafieira etc & tal” (Kuarup, 1986), “Paulo Moura visita Gershwin & Jobim: Rhapsody in Bossa” (Pau Brasil, 1998), “Mood Ingenuo: Paulo Moura & Cliff Korman” (Jazzheads, 1999), “K-Ximblues” (Rob Digital, 2001), “Gafieira Jazz: Paulo Moura & Cliff Korman” (Rob Digital, 2006) e “AfroBossaNova: Paulo Moura e Armandinho” (Biscoito Fino, 2009).

Uma das principais características de Paulo Moura como instrumentista, presente nas diferentes fases de sua carreira, é o uso da concepção jazzística de *improvisação*. Sua diversificada experiência musical se reflete num estilo que adapta o vocabulário e os procedimentos do jazz aos gêneros brasileiros, utilizando também

recursos melódicos próprios do *choro*, especialmente quando no contexto deste repertório. No que diz respeito aos *arranjos*, Moura lançou mão de recursos formais, especialmente sobre o choro, que criariam ambiência e permitiriam o desenvolvimento de sua estética improvisacional. Como se verá no Capítulo 4, estes seriam aspectos determinantes do estilo de Nailor Azevedo.

De volta aos desdobramentos da música produzida na década de 1960, o samba-jazz seria uma forte referência para a produção de música instrumental que viria correr paralelamente à MPB, agregando, do mesmo modo, outros elementos da cultura musical brasileira e ainda do contemporâneo “*jazz fusion*” estadunidense. Assim como ocorreu na esfera da canção, o posterior rótulo de “música instrumental brasileira” se estenderia até a produções deste início do século XXI – ao menos, até o momento. No âmbito técnico-artístico, uma primeira geração de músicos brasileiros iniciaria um movimento que iria gradualmente se tornar mais comum, buscando o contato “*in loco*” com a metodologia desenvolvida pelos educadores de jazz, no caso na prestigiosa Berklee College of Music, em Boston. Nesta mesma faculdade, no início dos anos 1970, alguns de seus estudantes desenvolveriam a compilação ilegal de partituras com transcrições e cópias manuais “*standards*” de jazz “*The Real Book*”, que viria a ficar conhecida mundialmente como “a Bíblia do jazz”. Dentre os músicos brasileiros a estudarem na Berklee, estariam, primeiramente, a partir de 1969, o saxofonista e compositor Victor Assis Brasil (1945-1981) e o pianista, compositor e arranjador Nelson Ayres, seguindo-se, em 1970, pelo trompetista Cláudio Roditi (1946-), e, em 1972, pela cantora, violonista e arranjadora Célia Vaz (1948-) e o saxofonista e arranjador Roberto Sion (1946-). Um pouco mais tarde, o húngaro Ian Guest (Janos Geszti, 1940-), que se mudara para o Brasil aos dezesseis anos de idade, iria também para a Berklee, formando-se em Composição em 1979. Exceto por Roditi, todos eles retornariam ao Brasil (Rio de Janeiro e São Paulo), disseminando os conhecimentos adquiridos em *técnica instrumental, interpretação, rítmica, harmonia, improvisação, arranjo e pedagogia do jazz*, fosse pela prática profissional, em aulas ou de maneira informal. No Brasil, no ensino de práticas

relacionadas ao jazz, destaca-se a criação em 1973 do Centro Livre de Aprendizagem Musical (CLAM), em São Paulo, sob direção do Zimbo Trio.

Através de Sion, Proveta teria acesso a um material com metodologia específica para o estudo da *improvisação*, constituído de uma série de exercícios a partir de *frases características do vocabulário jazzístico* (“*patterns*”) sobre *progressões harmônicas* do tipo “II-V-I”, as quais passaria a aplicar às harmonias das músicas que praticava (cf. FALLEIROS, 2006, p. 34 e 137-138). Nelson Ayres e Roberto Sion atuariam ainda no desenvolvimento da estética “jazz-sinfônica” brasileira: o primeiro, como regente, diretor artístico e arranjador junto à Orquestra Jazz Sinfônica por nove anos, a partir de 1992; e o segundo, como regente e arranjador, desde 2003, junto à Orquestra Jovem Tom Jobim, versão juvenil da OJS, também ligada ao Centro de Estudos Musicais Tom Jobim (antiga Universidade Livre de Música)⁸ do governo paulista.

Nas décadas finais do século XX, se acentuaria uma tendência que já estava presente no Brasil desde a “era do rádio”, passando pelos festivais de canção popular na TV do final dos anos 1960, com a “crescente promoção”, “via superexposição”, dos cantores/compositores da MPB (cf. NASCIMENTO, 2011, p. 79). Com o surgimento do conceito “*pop*”, que ocuparia grande parte da cena musical brasileira a partir dos anos 1980, a exploração comercial da música popular de maneira combinada ao uso da *imagem*, que também já vinha ocorrendo em décadas anteriores, seria potencializada através do *videoclipe*. Neste cenário mais recente, o *cantor* seria um personagem de tal destaque que figuraria de maneira quase completamente dissociada dos demais profissionais da música – compositores, arranjadores e instrumentistas – envolvidos em sua performance – comparando-se ao observado por Adorno e Simpson (1986, p. 130) com relação ao regente da música de concerto, o cantor também seria algo como “um parente próximo do ator que impressiona o público por sua jovialidade e suas maneiras

⁸ A Orquestra Jovem Tom Jobim continuaria ligada à instituição após a mudança de nome, em 2009, para Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim.

simpáticas (...) É essa relação frente a frente (...) que possibilita transferir a ele qualquer feito”.

Com isso, nessas últimas décadas do séc. XX, a música instrumental seria impelida um pouco mais para a margem do mercado, o que não impediria seu desenvolvimento. Pelo contrário: os instrumentistas continuariam em busca de informações e recursos para o seu aperfeiçoamento e a inovação estética, e as novas gerações seriam beneficiadas com a publicação de material e a criação de cursos voltados para a música popular. Contudo, com a associação cada vez maior entre música popular e *entretenimento*, de fato os trabalhos de caráter mais *artístico* do que *comercial* teriam seu espaço progressivamente reduzido e concorrido. Tal crise se tornaria mais visível em meados da década de 1990, quando, no mercado de música instrumental, o fator “novidade” seria bastante valorizado, concorrendo em importância com a “qualidade”.

Observando que o termo “pós-moderno”, surgido no final dos anos 1970 para fazer referência às transformações sociais então em curso, teria entrado em desuso, sendo adequado apenas para designar uma fase de transição, Gilles Lipovetsky⁹ propõe, como forma de compreensão do novo momento de transformações sociais, a noção de “hipermodernidade” (LIPOVETSKY, 2004). No mundo do início do século XXI, as características da modernidade de ênfase no progresso técnico científico, racionalização e individualismo se apresentariam de forma exacerbada. Numa cultura do *excesso*, tudo se tornaria intenso e urgente, com mudanças constantes a todo momento, num período marcado pela fugacidade, em que os valores consumistas e individualistas se veriam livres de obstáculos de ordem ideológica ou institucional. O futuro seria visto como menos

⁹ “Gilles Lipovetsky (Millau, 24 de setembro de 1944) é um filósofo francês, professor de filosofia da Universidade de Grenoble, teórico da Hipermodernidade, autor dos livros *A Era do Vazio*, *O luxo eterno*, *O império do efêmero* entre outros.

Em suas principais obras, (...) analisa uma sociedade pós-moderna, marcada, segundo ele, pelo desinvestimento público, pela perda de sentido das grandes instituições morais, sociais e políticas, e por uma cultura aberta que caracteriza a regulação ‘cool’ das relações humanas, em que predominam tolerância, hedonismo, personalização dos processos de socialização e coexistência pacífico-lúdica dos antagonismos – violência e convívio, modernismo e ‘retrô’, ambientalismo e consumo desbragado, etc.

O autor irá retornar a esse assunto, tratando de maneira mais ampla essas visões da sociedade, ao referir-se à hipermodernidade, em ‘Os tempos hipermodernos’” (WIKIPÉDIA, b).

romântico e mais revolucionário, em virtude das possibilidades de descobertas científicas capazes de transformá-lo. A elevação à potência “hiper” se aplicaria ao capitalismo, centros de compra, individualidade, circulação de informações (traduzida nos números exponenciais da internet), e seria refletida nas *multidões* nos centros urbanos, atividades turísticas, espetáculos e consumo dos mesmos produtos (cf. LIPOVETSKY, *op. cit.*, p. 55).

Paradoxalmente, a hipermodernidade seria também marcada pela “revisitação” do *passado* (LIPOVETSKY, 2004, p. 98). A valorização comercial de objetos e produtos antigos (“retro”, “vintage”), rotulados como “legítimos”, “autênticos” ou “inspirados em tradições ancestrais”, receitas “à moda antiga”, tudo o que evocasse emoções e “lembranças de tempos considerados mais esplendorosos”, representaria a característica hipermoderna do “consumo comercial da relação com o tempo”, onde a lógica mercantil “invade o território da memória” (LIPOVETSKY, 2004, p. 16). Por outro lado, a vida cotidiana seria regida cada vez mais por *padrões do presente* (higiene, saúde, lazer, consumo, educação, etc.); os imóveis antigos dos centros urbanos, ao serem reformados, seriam dotados de todo o conforto moderno; o passado seria “reciclado (...) ao gosto de nossa época, explorado com fins comerciais” (idem, *op. cit.*, p. 16). A *tradição* se tornaria um “produto de consumo nostálgico ou folclórico”, sendo seu valor apenas “estético, emocional e lúdico” (idem, *op. cit.*, p. 16).

Quanto mais se evoca e se encena a memória histórica, menos ela estrutura os elementos do cotidiano. (...) celebramos aquilo que não desejamos tomar como exemplo” (LIPOVETSKY, 2004, p. 16).

... o “autêntico” tem sobre nossas sensibilidades um efeito tranqüilizador: os produtos “à moda antiga”, associados a um imaginário de proximidade, de convivialidade, de “bons e velhos tempos” (a aldeia, o artesão, o amor ao ofício), vêm exorcizar o desassossego dos neoconsumidores obcecados com a segurança de todo tipo, desconfiados da industrialização do comestível. De igual maneira, o efeito-patrimônio-histórico participa da mesma cultura do bem-estar individualista. (...) Embora a mania do antigo comporte uma dimensão nostálgica, ela também ilustra a intensificação dos desejos individualistas de qualidade de vida (LIPOVETSKY, 2004, p. 16).

No cenário musical instrumental brasileiro dos anos 1990 e 2000, seriam bastante presentes os grupos voltados para a execução de repertórios “tradicionais”, como *pequenas formações de jazz e bossa nova, regionais de choro* e *big bands jazzísticas*. Ao mesmo tempo, o “rearranjar” das *tradições* (LIPOVETSKY, 2004, p. 98) se faria notar através de experimentações como as de Paulo Moura, em que se procuraria, através de composições e arranjos, fazer uma “releitura” dos gêneros e estilos brasileiros, adaptando-os a “padrões” contemporâneos. Mesmo não sendo tais características exclusivas desse período, observa-se que o fenômeno percebido por Lipovetsky se reflete no campo da música popular do Brasil.

Já em aproximação ao objeto de estudo, percebe-se que o choro teria, desde meados do século XX, consolidado seu *status* de “gênero genuinamente brasileiro”. A ideia de “pureza” associada a esta categorização revela-se, na verdade, uma *invenção*, visto tal *autenticidade* ter sido construída historicamente. Surgido a partir da interpretação, pelos músicos das *classes populares* do Brasil, do repertório de *polca* e outros *gêneros europeus*, com o uso de variações rítmicas da *cultura africana* e, apontam alguns, a “melancolia” do *índio brasileiro*, o choro viria a assumir a “aura” da “brasilidade” em parte do “imaginário coletivo”. Parece então natural que, num momento de busca pela *identidade*, através da “memória” e das “raízes”, o primeiro gênero instrumental popular urbano do país figure numa posição de destaque no âmbito cultural. E o mesmo poderia ser dito com relação a seu principal representante, Pixinguinha, personagem que reúne características que simbolizam toda uma *imagem romântica do brasileiro*: negro, pobre, simpático, pacífico, generoso, simples e genial. Assim, constitui-se então um elemento “popular” e “autêntico” a ser “revisitado” no século XXI.

No caso em análise, a *celebração* da obra de Pixinguinha se daria de forma grandiosa. A ascensão do repertório popular das *ruas – quintais, bares, casas noturnas, praças*, etc. – ao templo da “grande tradição” artístico-musical – a *sala de concerto* – já vinha sendo realizada havia algumas gerações de artistas e conjuntos de música popular no Brasil. Contudo, este processo se deu de maneira eventual e tendo,

predominantemente, a própria formação popular como atração, e não uma formação erudita. Em 1968, por exemplo, o maestro Isaac Karabtchevsky (1934-) teria tentado organizar um concerto da Orquestra Sinfônica Brasileira dedicado ao repertório de Tom Jobim, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A partir da repercussão negativa na imprensa (Jornal do Brasil), certos compositores de renome manifestariam sua oposição, impedindo a realização do evento, sob a alegação de que “o Teatro Municipal não é lugar de música popular” (WOLFF, 2007). No caso da Orquestra Jazz Sinfônica, como se viu, é proporcionada à música popular uma condição especial de execução, onde combinam-se a instrumentação associada por excelência à cultura das altas classes sociais do Velho Mundo – a orquestra sinfônica – e aquela que simboliza a erudição na música popular, através do *conhecimento* especificamente *padronizado* pelo jazz – a *big band*. Ao ser *cultuada* neste contexto, a música popular “tipicamente brasileira” passaria por um processo de *legitimação* como expressão artística. Observe-se ainda que a manutenção de um grupo como a OJS vem demonstrar uma preocupação, por parte do poder público, com a *preservação* e *exploração* deste “patrimônio imaterial” que seria a música popular brasileira, através de sua “restauração” e “modernização”.

Para “vestir” os choros de Pixinguinha com uma “roupagem sinfônica”, “ao gosto de nossa época”, seria convidado um arranjador capaz de fazê-lo a partir do conhecimento de suas “tradições ancestrais”. A atuação de Nailor Proveta como arranjador na “releitura” do repertório tradicional não se deu inicialmente a partir de uma lógica prioritariamente de mercado, mas pelo fato de ele ser um músico artisticamente envolvido com este tipo de produção, que faz parte de sua história de vida. De todo modo, seus arranjos vêm tornar-se, em última instância, parte de produtos comercializados, através de apresentações e gravações. Nailor representa, ele próprio, um “músico típico” do Brasil contemporâneo, e sua trajetória de vida, assim como a de Pixinguinha, remete a um ideal romantizado do brasileiro: nascido no interior, descendente de escravos, tendo aprendido música na “escola da vida”, mas também através de aulas e livros, alcançando a excelência com esforço e dedicação, vencendo na

“cidade grande” e conquistado reconhecimento nacional e internacional. A participação de Proveta como arranjador e solista convidado da Orquestra Jazz Sinfônica simboliza a própria *legitimação do músico popular*, então apto a *codificar, decodificar, transformar e recriar* os conhecimentos musicais relacionados à tradição europeia, à “modernidade” estadunidense e à cultura popular brasileira.

Diante do exposto neste capítulo, percebe-se que o concerto “Jazz + Proveta: homenagem a Pixinguinha” configura um *campo de conflitos simbólicos*, envolvendo aspectos de diferentes domínios: “popular *versus* erudito”, “música brasileira (nacional) *versus* jazz (internacional)” e “tradição *versus* modernidade”.

Capítulo 3 – A orquestra na música popular brasileira

Presente no cenário da música popular brasileira de maneira mais efetiva a partir da industrialização fonográfica, a *orquestra* tem sido compreendida, neste campo musical, sob conceitos bastante flexíveis. Ao longo do século XX, há registros de “orquestras” na música popular em formatos variando desde apenas *um* instrumento até mais de oitenta. Na orquestração do repertório popular brasileiro, tal como ela viria a se configurar, fazem-se notar, portanto, referências de pequenas e grandes formações, as quais, como se verá, possuem origens relacionadas a diversos gêneros e estilos. Este capítulo tem por finalidade realizar uma exposição contextualizada a respeito da maneira como certas formações instrumentais foram incorporadas ao arranjo orquestral na música popular do Brasil.

Em enciclopédias e dicionários especializados, o verbete “orquestra” aparece basicamente sob duas acepções: uma de caráter mais geral, abrangendo diferentes tipos de música, e outra mais específica, orientada pela tradição musical europeia. O *Grove Music Online* informa que o termo seria utilizado, “num senso genérico”, para designar “qualquer grande formação de instrumentistas” (SPITZER e ZASLAW),¹⁰ ao que o *Oxford Companion to Music* e o *Oxford Dictionary of Music* complementam com os exemplos de “orquestras de dança”, “*jazz orchestras*”, “orquestras de sopros” (MONTAGU, b)¹¹ e “orquestra de teatro”, esta última de “médio porte, utilizada para musicais, etc., e usualmente incluindo saxofones” (KENNEDY, b).¹² Na Grécia clássica, orquestra seria o nome da “área em frente ao palco onde o coro dançava e cantava durante performances teatrais” (MONTAGU, *op. cit.*).¹³ Como as primeiras óperas, no início do século XVII,

¹⁰ Tradução do autor.

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

baseavam-se no teatro clássico, o termo teria sido incorporado, vindo posteriormente a designar o tipo de formação instrumental que nelas tocava. Essa “instituição caracteristicamente europeia que surgiu nos séculos XVII e XVIII e subsequentemente se espalhou por outras partes do mundo, como parte da influência cultural ocidental” (SPITZER e ZASLAW),¹⁴ viria a se configurar num grupo de instrumentos em naipes de *madeiras, metais, cordas e percussão*, “em proporções relativamente padronizadas, utilizado no acompanhamento de óperas e na execução de sinfonias e outras músicas do repertório de concerto ocidental” (MONTAGU *op. cit.*).¹⁵ As formações mais comuns neste universo são a *orquestra sinfônica*, usualmente com mais de 90 integrantes, a *orquestra de câmara*, versão reduzida da anterior, variando em torno de 15 a 45 músicos, e a *orquestra de cordas*, exclusivamente com instrumentos de arco (cf. KENNEDY, b).¹⁶

Embora algumas sociedades ligadas à música de concerto já tivessem formado grupos orquestrais de vida limitada no Brasil anteriormente ao surgimento das primeiras orquestras sinfônicas, a partir do início da década de 1930, algo semelhante em termos de instrumentação só passaria a ser utilizado na produção da área popular no país a partir da década de 1940. Por outro lado, a outra referência em grandes formações na música popular brasileira já estaria presente como instrumentação desde a consolidação de seus primeiros gêneros no cenário urbano. Assim, será abordada a seguir a maneira como chega e se estabelece no Brasil a *banda de música*.

3.1 – As bandas de música

De acordo com Polk, a origem das bandas de música remete à Europa do século XIII, onde grupos de sopros constituídos por *charamelas* (antecedentes do clarinete), *trompetes* e *tambores* já se encontravam consolidados. Após passar por uma série de transformações em sua instrumentação, associando-se a *danças, procissões,*

¹⁴ Tradução do autor.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

banquetes e outros rituais “seculares”, ao final do século XV, as bandas com *uma ou duas charamelas, bombardino e trombone* seriam uma formação consagrada na Europa, onde cada corte ou cidade importante patronaria uma. As formações das bandas iriam se expandir, passando a incorporar outros instrumentos e também cantores, se apresentando em diferentes ocasiões, inclusive religiosas, e atingindo seu apogeu artístico no século XVI. Ao final desta fase, os instrumentos de cordas, em especial o violino, passariam gradativamente a ganhar o espaço antes reservado aos instrumentos de sopro nas produções de caráter artístico.

Segundo Holanda Filho (2010), a ligação das bandas com a atividade *militar* teria se dado no século XVIII, através do exército turco, em seu “Regimento dos Janízaros”, uma tropa uniformizada inspirada na Guarda Pretoriana de Roma. Com a invasão da Turquia ao Império Austro-Húngaro, a Alemanha teria se inspirado e criado sua própria banda de música, seguindo-se pela França, que o faria no âmbito militar. Ainda de acordo com o autor, a instrumentação similar à atual, com instrumentos de *sopro* e *percussão*, teria sido nomeada “banda” na Itália, onde a palavra estaria relacionada a “bandeira”, que seria o objeto com o qual as formações musicais marchavam à frente dos grupamentos. As bandas serviriam então para “despertar o sentimento guerreiro e encorajar os soldados para a luta” (VIANNA, 1996).

Gaspar (2004) informa que haveria registro de *bandas militares* no estado de Pernambuco já na segunda metade do século XVIII, e Binder (2006, p. 28) também aponta indícios da presença de bandas de música, no final do séc. XVIII e início do XIX, no Rio de Janeiro, Recife, Olinda e João Pessoa, “então denominada Paraíba”. Porém, a popularização desse tipo de conjunto no Brasil se daria somente a partir da chegada de Dom João VI (1767-1826) ao Rio de Janeiro, em 1808. Em seu séquito, o rei traria de Portugal a banda da Brigada Real (cf. SALLES, 1985, in: BINDER, *op. cit.*, p. 9), e durante a estada da família real no país (até 1921), vários concertos teriam sido realizados na cidade pelas bandas de música da época. De acordo com Binder (*op. cit.*, p. 125), a necessidade da corte em “solenizar com a pompa adequada” as festas da família real no Rio de Janeiro

é o que teria proporcionado a introdução ou atualização das bandas de música no Brasil. As mais antigas dessas formações no país ainda em atividade seriam a “Sociedade Musical Curica” e a “Saboeira”, fundadas respectivamente em 1848 e 1849, ambas em Goiana (PE), e muitas outras bandas de música antigas também permanecem ativas em cidades pernambucanas como Recife e Escada, onde se mantém a particular tradição local na música para tal tipo de formação. As bandas viriam a desempenhar um importante papel na mudança de *status* da música popular no Brasil, que até então era associada aos “degredados, aventureiros” e ao “pessoal de rua” (HOLANDA FILHO, 2010). Esse gênero representaria um forte contraste com a música de caráter religioso, ligada ao romantismo português, no país católico, em pleno auge do *barroco*, a qual posteriormente passaria a ser considerada uma “música intelectual” (*idem, op. cit.*).

A história das bandas de música no Brasil estaria ligada ao desenvolvimento deste tipo de conjunto em Portugal (cf. SALLES, 1985, *apud.* Binder, 2006, p. 18). Observando a provável presença de bandas brasileiras com formações semelhantes às das portuguesas, já antes da chegada de Dom João VI, Binder (*op. cit.*, p. 24 e 32) fornece um quadro (Figura 1) com algumas instrumentações utilizadas em bandas de ambos os países, entre 1793 e 1826. Nele, pode-se notar que as formações variam entre 9 (em Portugal) ou 5 (no Brasil) a 16 integrantes, sendo bastante presentes o *flautim*, *clarinetes*, *par de trompas*, *clarim*, *fagote* (1 ou 2) e *percussão*. Figurava também em algumas das bandas de Portugal um antigo instrumento de sopro, o “serpente”.

FIGURA 1 – Formações instrumentais de bandas luso-brasileiras e portuguesas entre 1793-1826 ¹⁷

Bandas Portuguesas					Bandas no Brasil			
	1793	1802	1810	ca.1826	ca.1800	1809	1817	1825
Flautim	1(flauta?)	1	4	1	–	2	1 a 2	2
Flauta		–	–	–	2	–	–	–
Requinta	–	–	2	1	–	–	1	1
Clarinete	2 (oboés?)	3	2	4	–	2	3 a 5	2
Trompa	2	2	2	2	2	2	2	2
Clarim	1	1	2	2	–	–	1 a 2	2
Fagote	1	1	2	2*	1*	1	1 a 2	1
Trombone	–	–	–	–	–	–	1 a 2	1
Serpente	–	–	1	1	–	–	–	–
Percussão	2	3	1	1	–	1	2	1
TOTAL	9	11	16	13	5	8	11 a 16	12

* Em ambas as partituras, *Baxo e Bassi* referem-se a um baixo instrumental genérico, considerado nesta tabela como fagote.

A título de comparação, é apresentada a seguir uma tabela trazida pelo *Grove Music Online* (Figura 2), ilustrando a instrumentação das *bandas militares* na Inglaterra, França e Áustria, entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Nela, pode-se notar uma presença um pouco maior de *flautas* e *oboés*; o *flautim* (“*piccolo*”), cuja sonoridade viria a caracterizar de maneira peculiar esse tipo de formação, figura apenas na infantaria austríaca de 1827. Essas bandas europeias contariam ainda com instrumentos da família do *trompete* (“*trumpet*” e “*bugle*”), sendo possível observar ali que as válvulas de pisto (ou pistão) já começavam a substituir as chaves (“*keys*”). E a banda da Artilharia Real inglesa de 1820 já possuiria o instrumento precursor do saxofone e que viria a desempenhar um importante papel na configuração do *choro* no Brasil: o *oficleide* – através dele, Irineu de Almeida (1873-1916) viria a desenvolver uma maneira particular de realizar “contrapontos”, “com frases bem colocadas e de caráter improvisatório” (CAZES, 1998, p. 52), que posteriormente se veria refletida no estilo de Pixinguinha.

¹⁷ Reproduzido de Binder, 2006, p. 32.

FIGURA 2 – Instrumentação das bandas militares europeias entre o final do século XVIII e início do XIX¹⁸

	England		France		Austria	
	1794 Grenadier Guards	c1820 Royal Artillery	1795 Coups d'Élite	1825 infantry	1800 Line Regiment	1827 infantry
Piccolo	-	-	-	-	-	1
Flute	1	2	1	2	2	-
Oboe	-	3	-	4	2	-
Clarinete	6	11	6	14	2-4	12
Bassoon	3	3	3	6	2	1
Horn	3	2	2	4	-	4
Trumpet	1	2	1	2	2	7
Keyed trumpet	-	-	-	-	-	2
Keyed bugle	-	3	-	-	-	-
Trombone	-	3	-	-	-	-
Ophicleide	-	1	-	-	-	-
Serpent	2	2	1	-	1 ^a	1
Bass-horn	-	2	-	-	-	-
Percussion	1	5	2	-	4	1

^a or double bassoon

¹⁸ Reproduzido de OXFORD MUSIC ONLINE, b.

As bandas militares brasileiras participariam de *desfiles*, *festas religiosas* e, em especial, as *retretas*, que são as apresentações de bandas em *praças públicas*, cativando o público e criando uma saudável rivalidade que viria a se evidenciar nos posteriores *concursos de bandas de música*. Segundo Binder (2006, p. 125-126), o exército passaria por um processo de reaparelhamento na década de 1840, tendo um consequente aumento no número de músicos e conjuntos, e também nessa época o ensino de música para crianças e jovens teria sido oficializado e ampliado. Os grupos militares iriam servir de molde para as *bandas civis*, e tais formações ganhariam impulso a partir da *proclamação da República* (1889), vindo a estar presentes não somente nas cidades, mas também em *vilas*, *povoados*, *sítios* e *fazendas* por todo o país (cf. GASPAR, 2004 e HOLANDA FILHO, 2010). Nas cidades de interior, as bandas civis, tal como ocorrera na Europa, seriam uma importante ferramenta política e social, uma forma de *demonstração de poder e cultura*. Seu caráter democrático seria um aspecto *diferencial* com relação às *orquestras tradicionais*, pois as bandas possibilitariam o acesso gratuito à música para aqueles que não tivessem condições de pagar pelo ingresso aos teatros e centros culturais. Além da instrumentação, alguns aspectos da postura militar seriam incorporados pelas bandas civis:

No dias de apresentação, as bandas saíam da sua sede em formação militar, com os músicos de uniformes limpos, engomados, sapatos engraxados, quepes na cabeça, desfilando pelas ruas ao som de dobrados, em direção ao coreto da praça principal, onde executavam o melhor do seu repertório (GASPAR, 2004).

Além do “dobrado”, “subgênero das marchas militares muito popular entre as bandas de música do país” (WIKIPÉDIA, a), o repertório das bandas de música seria formado por diversos outros ritmos. Em sua dissertação de mestrado, onde estuda a atuação das bandas militares no Brasil durante o período monárquico (1808-1889), Fernando Pereira Binder (2006) traz algumas informações sobre o catálogo de 1872 da loja “A Minerva”, no Rio de Janeiro, na seção correspondente ao repertório para bandas:

Eram dobrados, marchas, quadrilhas, polcas, *schottisches*, valsas, redovas, polonesas, mazurcas, varsovianas, aberturas e fantasias, todas, sem nenhuma exceção, seguidas da expressão “*para Banda Militar*”; os compositores eram todos estrangeiros: “*E Marie, Léon Chic, Donard, Brunet, Coutner, J. Kufner, J. Ascher, Passloup, Blanchetaux, G. Fisher, Offenbach e muitos outros*” (*A Minerva*, 1872, *apud*. BINDER, 2006, p. 80).

O autor menciona ainda que as bandas do Exército, durante o século XIX, poderiam “ser reduzidas basicamente a três” combinações, com 9, 11 a 17 e 20 músicos (cf. BINDER, 2006, p. 100), sendo esta última observável apenas em 1888 (cf. BINDER, *op. cit.*, p. 101). Tentar precisar como seria a formação instrumental da banda de música no Brasil no século XX é uma tarefa um tanto complicada. Primeiramente, pelo fato de ser este um aspecto que varia de um grupo para outro, não só no país, mas também em outras partes do mundo. Em segundo lugar, porque as informações disponíveis sobre bandas de música brasileiras são, em geral, pouco específicas. Na definição do *Oxford Companion to Music*, a banda de música¹⁹ seria uma instrumentação “similar àquela da orquestra sinfônica”, porém sem o naipe de cordas e “com a adição de cornetas, saxofones e uma multiplicidade de flautas e clarinetes de tamanhos variados” (MONTAGU, a).²⁰ Além disso, as bandas diferenciam-se ainda por uma grande variedade de instrumentos da família dos *metais* e, no caso brasileiro em específico, o *oboé*, o *corne inglês* e o *fagote* seriam menos comuns.

Há subclassificações para as bandas, de acordo com sua finalidade, como desfile (“*tocata*”) ou concerto, os quais podem ainda ser realizados por um mesmo grupo, como no caso acima. A Banda Marcial do Corpo de Fuzileiros Navais do Rio de Janeiro, por exemplo, conta com *flautins*, *cornetas lisas*, *cornetas com pisto*, *trompetes*, *trombonitos*, *contrabaixos lisos*, *contrabaixos com pisto*, *bombos*, *pratos*, *taróis*, *quintonton*, *surdos*, *liras* e até mesmo *gaitas de fole escocesas* – estas últimas, evidentemente, configuram um

¹⁹ Na terminologia em inglês, a expressão “*military band*” é muitas vezes utilizada para designar um tipo de formação instrumental, “não necessariamente pertencendo às forças armadas” (MONTAGU, a, tradução do autor), sendo assim empregada também em referência a grupos civis.

²⁰ Tradução do autor.

caso à parte, tendo sido presenteadas, em 1951, pela Marinha dos Estados Unidos, que, por sua vez, as teria recebido da rainha da Inglaterra (cf. MARINHA DO BRASIL, 2007). Apenas para se ter uma ideia dos instrumentos que potencialmente poderiam compor uma dessas formações, bem como da proporção em que cada um deles viria a figurar nela, reproduz-se abaixo (Figura 3) a relação fornecida pelo *Grove Music Online* (cf. OXFORD MUSIC ONLINE, a), com a instrumentação detalhada das bandas militares que teriam participado de uma competição na Exposição de Paris de 1867 (cf. SUPPAN). Na ocasião, a banda da Prússia teria combinado dois regimentos de suas guardas, enquanto que as Guardas de Paris seriam na verdade constituídas por músicos profissionais recrutados dos teatros (idem). O dicionário virtual traz também uma listagem mais concisa, com a divisão por naipes das formações utilizadas por bandas europeias ao final do século XIX (Figura 4).

Em complemento a essas informações, e na tentativa de esboçar uma ideia comparada da realidade brasileira, a partir do contexto atual, encontram-se reproduzidas, em seguida (Figura 5), as informações constantes no catálogo de 2008 da fábrica de instrumentos Weril. Fundada na cidade de São Paulo em 1909, a empresa, atualmente sediada em Franco da Rocha, volta-se para a fabricação de instrumentos de *sopro* e *percussão*, de custo usualmente menor do que o de seus similares importados, e tem sido provavelmente o principal fornecedor das bandas de música do país. Os números de sua produção: 77 tipos de instrumentos, divididos em 69 de sopro e 8 de percussão; dos primeiros, apenas 8 são da família das *madeiras* (*flauta*, 3 tipos de *clarinete* e os 4 *saxofones* mais usados) e, entre os 69 *metais*, encontra-se a impressionante quantidade de 41 diferentes tipos de *cornetas*, sem contar com os *trompetes*, *cornet* e *flugelhorn*, que, somados, aumentam este número para 47 (cf. WERIL, 2008). Além das *cornetas*, *clarim* e *cornetões*, é possível observar a presença de mais alguns instrumentos pouco comuns em outras formações, como *bombardinos* e diferentes tipos de *tuba* e de *surdo* (embora o uso de surdos de três tamanhos seja prática comum em *escolas de samba*). Como forma de auxiliar na compreensão das Figuras 1, 2 e 3, as especificações dos

instrumentos Weril encontram-se aqui reproduzidas em formato bilíngue, com pequenas adaptações.

FIGURA 3 – Bandas militares europeias em 1867 ²¹

	Austria ^a	Baden ^b	Bavaria ^c	Belgium ^d	France ^e	France ^f	Netherlands ^g	Prussia ^h	Russia ⁱ	Spain ^j					
Piccolo	1	1	1	—	2	—	—	} 4	1	2					
Flute	2	2	2	2	2	1	1		1	2					
Oboe	—	—	—	2	3	2	2	} 4	2	2					
English Horn	—	—	—	—	—	—	—		1	—					
A♭ clarinet	2	—	—	—	—	—	—	1	—	1					
E♭ clarinet	4	2	4	2	3	4	2	4	2	2					
B♭ clarinet	12	15	10	16	12	8	10	16	15	13					
Basset-horn	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—					
Bass clarinet	—	—	1	—	—	—	—	—	1	—					
Bassoon	2	2	1	4	—	—	2	6	2	3					
Double bassoon	2 clarifon	—	—	—	—	—	—	4	1	2					
Soprano saxophone	—	—	—	} 4	—	} 8	} 4	—	1	—					
Contralto saxophone	—	—	—		—			—	—	—	—	—			
Alto saxophone	—	—	—		—			—	—	—	2	—			
Tenor saxophone	—	—	—		—			—	—	—	2	—			
Baritone saxophone	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—					
Bass saxophone	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—					
Horn	4	—	5	5	3	2	4	4	8	4					
E♭ cornet	—	3	—	—	—	—	—	—	—	1					
B♭ cornet	2	1	3	2	4	4	2	4	2	2					
E♭ (D) alto cornet	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—					
B♭ flugelhorn	6	3	3	2	—	—	1	—	—	2					
E♭ trumpet	} 12	4	5 in F	} 4	} 3	} 3	} 4	8	8	6 in F					
B♭ trumpet		1	3					—	—	—	—	—	—		
B♭ tenor cor	—	2	2	—	—	—	—	4	—	—					
Alto saxotromba	—	—	} 2	—	2	—	—	—	—	—					
Baritone saxotromba	—	—		—	—	2	—	—	—	—					
E♭ soprano saxhorn	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—					
B♭ contralto saxhorn	—	—	—	—	1	2	—	—	—	—					
E♭ alto saxhorn	—	—	—	1	—	3	—	—	—	—					
B♭ baritone saxhorn	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—					
C baritone	} 3	1	—	1	—	—	—	—	2 in B♭	2					
B♭ euphonium		1	—	—	—	—	—	—	—	—					
Alto trombone	} 6	1	—	} 4	} 5	} 5	} 3	} 8	} 6	—					
Tenor trombone		1	2							—	—	—	—	—	4
Bass trombone		2	1							—	—	—	—	—	2
B♭ bass saxhorn	—	—	—	—	6	5	2 in C 2 in B♭	—	—	—					
E♭ contrabass saxhorn	—	—	—	—	3	2	2	—	—	—					
B♭ contrabass saxhorn	—	—	—	—	2	2	—	—	—	—					
F tuba	—	2	—	4 in B♭	—	—	—	—	—	2					
E♭ tuba	} 8	1	} 3	} 3	—	—	—	} 6	3	—					
C bombardon		3			—	—	—		—	—					
F bass		—			—	—	—		—	—	—	—	2		
C contrabass		—			—	—	—		—	—	—	—	2		
B♭ contrabass	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—					
Timpani	—	—	1	—	1	} 4	1	} 3	—	—					
Side drum	2	1	1	—	—		2		—	1	1				
Bass drum	1	1	1	1	—		1		1	1	1				
Cymbal	1	1	1	1	—	—	1	2	—	—					
Triangle	—	—	—	—	—	—	—	—	1	4					
Other:	3 bass flugelhorn	E♭ Piston	—	—	—	—	3 double bass	—	—	bass flugel- horn					

^a Austria	Duke of Wurtemberg's Regiment	^f France	Paris Guards
^b Baden	Grenadier Guards	^g Netherlands	Grenadiers and Foot
^c Bavaria	1st Royal Regiment of Infantry	^h Prussia	Combined 2nd Regiment, Royal Guard and Grenadier Guards
^d Belgium	Grenadiers	ⁱ Russia	Horse Guards
^e France	Guides of the Imperial Guards	^j Spain	1st Regiment of Engineers

²¹ Reproduzido de OXFORD MUSIC ONLINE, a.

FIGURA 4 – Instrumentação de bandas europeias no final do século XIX²²

<i>France Belgium Holland</i>	<i>England</i>	<i>Italy</i>	<i>Germany</i>	<i>Austria</i>	<i>Switzerland</i>
D \flat piccolo C flute Oboe	Piccolo Flute Oboe	E \flat piccolo (D \flat) Flute Oboe	D \flat piccolo D \flat or: C flute Oboes	Piccolo D \flat or: C flute	D \flat piccolo C flute
E \flat clarinet B \flat clarinets	E \flat clarinet B \flat clarinets E \flat alto clarinet	E \flat clarinet B \flat clarinet B \flat bass clarinet	E \flat clarinet B \flat clarinets	A \flat clarinet E \flat clarinet B \flat clarinets	E \flat clarinet B \flat clarinets
Bassoons	Bassoon	Bassoons Double bassoon	Bassoon		
4 saxophones	3–4 saxophones	3 saxophones			4 saxophones
Horns in E \flat	Horns in E \flat	Horns in E \flat	Horns in E \flat	Horns in E \flat	
E \flat (sopranino) flugelhorn (<i>petit bugle</i>) B \flat Flugelhorns (<i>bugles</i>) E \flat (alto) flugelhorns	B \flat cornets	E \flat (sopranino) flugelhorn (<i>pistone</i>) B \flat cornets E \flat contr:alto flicorno (<i>genes</i>)	E \flat (sopranino) flugelhorn (<i>Pikkolo-Kornett</i>) B \flat cornets E \flat (alto) cornet	B \flat flugelhorns	E \flat (sopranino) flugelhorn (<i>Pikkolo-Kornett</i>) B \flat flugelhorns E \flat althorns
E \flat trumpets E \flat alto saxhorns B \flat baritones B \flat bass saxhorns	E \flat trumpets B \flat baritones Euphonium	E \flat trumpets Euphoniums (<i>bombardini</i>) Valve trombones <i>Bombardoni</i> (<i>flicorni basso- gravi</i>) Pelittoni (<i>flicorni contrabassi</i>)	B \flat and E \flat trumpets B \flat baritones (<i>Tenorhörner</i>) Euphonium (<i>Baritontuba</i>)	B \flat and E \flat trumpets B \flat bass trumpet (<i>basstrompete</i>) Bass flugelhorns Euphonium	B \flat trumpets B \flat baritones (<i>Tenorhörner</i>) B \flat baritone
Trombones E \flat double bass saxhorn B \flat double bass tuba	Trombones E \flat bass tuba Helicons	Valve trombones <i>Bombardoni</i> (<i>flicorni basso- gravi</i>) Pelittoni (<i>flicorni contrabassi</i>)	Trombones F bass tuba (<i>baritontuba</i>) Double bass tuba	Trombones F helicon B \flat helicon	Trombones E \flat bass tuba B \flat double bass tuba
Side drum Bass drum Cymbals	Side drum Bass drum Cymbals	Side drum Bass drum Cymbals Triangle	Side drum Bass drum Cymbals Bell-lyra	Side drum Bass drum Cymbals	Side drum Bass drum Cymbals

²² Reproduzido de OXFORD MUSIC ONLINE, c.

FIGURA 5 – Catálogo de instrumentos Weril 2008

Naípe	Instrumento	Instrument
<i>Flauta / Flute</i>	Flauta transversal	<i>Flute</i>
<i>Clarinetas / Clarinets</i>	Clarineta 17 chaves Eb (requinta) Clarineta 13 chaves C Clarineta 17 chaves Bb	<i>Eb clarinet</i> <i>C clarinet</i> <i>Bb clarinet</i>
<i>Saxofones / Saxophones</i>	Sax soprano Bb Sax alto Eb Sax tenor Bb Sax barítono Eb	<i>Soprano saxophone</i> <i>Alto saxophone</i> <i>Tenor saxophone</i> <i>Baritone saxophone</i>
<i>Trompas / French horns</i>	Trompa simples Trompa dupla F/Bb	<i>Horn (F)</i> <i>Double horn (F/Bb)</i>
<i>Trompetes, cornet e flugelhorn</i> <i>Trumpets, cornet & flugelhorn</i>	Cornet Bb Trompete pocket Bb Trompete symphonic C Trompete Bb Trompete symphonic Bb Flugelhorn	<i>Bb cornet</i> <i>Bb pocket trumpet</i> <i>C trumpet</i> <i>Bb trumpet</i> <i>Bb symphonic trumpet</i> <i>Bb flugelhorn</i>
<i>Cornetas / Bugles</i>	Corneta curta Bb Corneta curta D Corneta longa Bb Corneta longa F Cornetão Bb Cornetão F Cornetão Eb Clarim Corneta com 1 pisto Bb/Ab Corneta com 1 pisto G/F Cornetão com 1 pisto Bb/Ab Cornetão com 1 pisto G/F Corneta soprano com gatilho Bb Corneta soprano com gatilho F Corneta soprano com gatilho Eb Corneta contralto com gatilho F Corneta contralto com gatilho Eb Cornetão tenor com gatilho Bb Cornetão tenor com gatilho F Cornetão tenor com gatilho Eb Cornetão barítono com gatilho F Cornetão barítono com gatilho Eb Cornetão eufônico com gatilho Bb Cornetão eufônico com gatilho F Cornetão eufônico com gatilho Eb Cornetão tuba frontal com gatilho Bb Cornetão tuba frontal com gatilho F Cornetão tuba frontal com gatilho Eb Bugle soprano c/ gatilho e pisto Bb/Ab Bugle soprano c/ gatilho e pisto G/F Bugle flugel c/ gatilho e pisto Bb/Ab Bugle contralto c/ gatilho e pisto F/Eb Bugle contralto c/ gatilho e pisto Eb/Db Bugle tenor c/ gatilho e pisto Bb/Ab Bugle tenor c/ gatilho e pisto G/F Bugle barítono c/ gatilho e pisto Bb/Ab Bugle barítono c/ gatilho e pisto G/F Bugle eufônico c/ gatilho e pisto Bb/Ab Bugle eufônico c/ gatilho e pisto G/F Bugle tuba frontal c/ gatilho e pisto Bb/Ab Bugle tuba frontal c/ gatilho e pisto G/F	<i>Bb compact bugle</i> <i>D compact bugle</i> <i>Bb bugle</i> <i>F bugle</i> <i>Bb bass bugle</i> <i>F bass bugle</i> <i>Eb bass bugle</i> <i>Cavalry bugle</i> <i>Bb/Ab 1 valve bugle</i> <i>G/F 1 valve bugle</i> <i>Bb/Ab 1 valve bass bugle</i> <i>G/F 1 valve bass bugle</i> <i>Bb soprano bugle with slide trigger</i> <i>F soprano bugle with slide trigger</i> <i>Eb soprano bugle with slide trigger</i> <i>F contralto bugle with slide trigger</i> <i>Eb contralto bugle with slide trigger</i> <i>Bb tenor bass bugle with slide trigger</i> <i>F tenor bass bugle with slide trigger</i> <i>Eb tenor bass bugle with slide trigger</i> <i>F baritone bass bugle with slide trigger</i> <i>Eb baritone bass bugle with slide trigger</i> <i>Bb euphonic bass bugle with slide trigger</i> <i>F euphonic bass bugle with slide trigger</i> <i>Eb euphonic bass bugle with slide trigger</i> <i>Bb marching tuba with slide trigger</i> <i>F marching tuba with slide trigger</i> <i>Eb marching tuba with slide trigger</i> <i>Bb/Ab soprano bugle w/ trigger and valve</i> <i>G/F soprano bugle w/ trigger and valve</i> <i>Bb/Ab bugle w/ trigger and valve</i> <i>F/Eb contralto bugle w/ trigger and valve</i> <i>Eb/Db contralto bugle w/ trigger and valve</i> <i>Bb/Ab tenor bugle w/ trigger and valve</i> <i>G/F tenor bugle w/ trigger and valve</i> <i>Bb/Ab baritone bugle w/ trigger and valve</i> <i>G/F baritone bugle w/ trigger and valve</i> <i>Bb/Ab euphonic bugle w/ trigger and valve</i> <i>G/F euphonic bugle w/ trigger and valve</i> <i>Bb/Ab marching tuba w/ trigger and valve</i> <i>G/F marching tuba w/ trigger and valve</i>

FIGURA 5 – Catálogo de instrumentos Weril 2008 (cont.)

Naípe	Instrumento	Instrument
<i>Bombardinos / Euphoniums</i>	Saxhorn Barítono Bombardino	<i>E♭ saxhorn</i> <i>B♭ baritone</i> <i>B♭ euphonium</i>
<i>Trombones</i>	Trombone de pisto curto C Trombone de pisto longo B♭ Trombone de vara Trombone de rotor F	<i>C valve trombone</i> <i>B♭ valve trombone</i> <i>Trombone</i> <i>F attachment trombone</i>
<i>Tubas</i>	Sousafone Tuba compacta Tuba 3/4 C Tuba 3/4 B♭ Tuba 4/4 sinfônica	<i>B♭ sousaphone</i> <i>B♭ compact tuba</i> <i>C tuba</i> <i>B♭ tuba</i> <i>B♭ symphonic tuba</i>
<i>Percussão / Percussion</i>	Pratos Set de pratos 14" 16" 20" Repique Caixa de guerra Surdo médio Surdo mor Surdo gigante Bombo	<i>Cymbal</i> <i>14" 16" 20" set of cymbals</i> <i>Snare drum</i> <i>Snare drum</i> <i>Tenor drum</i> <i>Tenor drum</i> <i>Tenor drum</i> <i>Bass drum</i>

No Brasil, a *banda de música* viria a se tornar também uma importante instituição para a formação teórica, técnica e mesmo humana dos instrumentistas, especialmente nas cidades de interior, onde não haveria escolas de música como nas capitais. Segundo Joel Barbosa (*apud*. LIMA, 2000, in: FALLEIROS, 2006, p. 10), em 2000, o número daquelas instituições no país superaria o de escolas de música, as quais, por sua vez, praticamente não ofereceriam o ensino de instrumentos de sopro, enquanto as bandas teriam “aulas de todos os instrumentos que compreendem o seu quadro”. Essas aulas poderiam ser ministradas por um corpo de professores, porém, o mais comum seria a figura do “mestre de banda”, que concentraria as funções de *professor de todos os instrumentos e maestro* (cf. FALLEIROS, *op. cit.*, p. 9). Alguns músicos que se tornariam importantes personagens do universo erudito também teriam sua formação em bandas, como o compositor Carlos Gomes (1836-1896), na “Banda Marcial” (NOGUEIRA, 1997, *apud* BINDER, 2006, p. 78) fundada por seu pai, Manoel José Gomes, em Campinas (SP) (cf. BINDER, *op. cit.*, p. 77-78), e o maestro Eleazar de Carvalho (1912-1996), ex-tubista da Banda dos Fuzileiros Navais do Rio de Janeiro (cf. GASPAR, 2004 e FUNDAÇÃO ELEAZAR DE CARVALHO). Na cidade de Leme (SP), o papel da banda de música seria exercido pela Corporação Musical “Maestro Ângelo Cosentino”, fundada em 1921, onde, algumas décadas mais tarde, Nailor Azevedo viria a estudar com o maestro Ari Basciotti (cf. FALLEIROS, *op. cit.*, p. 3 e 8).

O texto do então maestro adjunto da Banda de Música do Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Rio de Janeiro, Luiz Vianna, traz detalhes que fornecem uma boa ideia sobre a rotina das bandas militares, a qual se assemelha em vários aspectos à das civis:

Assim que passa a fazer parte da banda, o músico estuda individualmente, em naipe e em conjunto; faz estudo de notas longas; exercita o diafragma para melhorar respiração, o som do instrumento e a afinação; realiza o estudo de escalas e arpejos individualmente, em naipe e em conjunto com toda a banda; faz prática de música de câmara; o

repertório individual em naipe e em conjunto; sem esquecer do repertório do dia-a-dia da caserna, ensaios dos hinos pátrios, marchas e dobrados, formaturas, guardas de honra, etc.

Faz ainda reciclagem nos cursos de teoria, elementos de harmonia, instrumentação, prática de regência, música de câmara, etc., levando ao melhor aproveitamento do volume sonoro dos instrumentos em naites e em conjunto, como na orquestra de Música.

Formada e constituída, a banda de Música passa a ser um grande instrumento à disposição do hábil maestro, dos arranjadotes ou mesmo de outros regentes, para produzir toda sorte de massa sonora, e alcançar efeitos de extrema harmonia e beleza, provocando as emoções mais nobremente indefinidas da alma humana (VIANNA, 1996).

3.1.1 – *A Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro*

Desde sua fundação e estreia, em 1896, a Banda do Corpo de Bombeiros iria se constituir num grupo de excelência, que viria a desempenhar um importante papel na consolidação do choro e na configuração do arranjo popular brasileiro. Para “organizar e dirigir” (VIANNA, 1996) o novo conjunto, seria convidado o compositor, professor, regente, clarinetista e saxofonista Anacleto de Medeiros (1866-1907), que permaneceria à frente do mesmo durante onze anos. Apesar de sua origem humilde como negro, Anacleto se formaria no Conservatório de Música (atual Escola de Música da UFRJ), tendo atuado na direção de bandas de música desde a juventude, nas quais também tocava clarineta e saxofone soprano. Participava de serestas e de um grupo de choro que se reunia semanalmente, no qual estariam, entre outros, o violonista e compositor Quincas Laranjeiras (1873-1935) e o compositor e integrante da Banda do Corpo de Bombeiros Irineu de Almeida (cf. VIANA), que tocava bombardino, trombone e o já mencionado oficleide. Anacleto seria convidado para dirigir a banda dos Bombeiros não somente por suas qualidades profissionais, mas também por ser “elogiado por todos como um homem de bem, digno, honrado” e “cumpridor dos seus deveres” (VIANA).

Anacleto recrutaria para a Banda do Corpo de Bombeiros alguns dos melhores músicos da época, contando inicialmente “com o reduzido efetivo de 45 músicos”

(VIANNA, 1996), e o grupo sob sua direção se destacaria pela *afinação* e *leveza* na interpretação (cf. CAZES, in: BANCO DE MÚSICA SERV. COM. E CULT. LTDA., 2008-2009a), diferenciando-se da “dura sonoridade marcial” (ARAGÃO, in: BANCO DE MÚSICA SERV. COM. E CULT. LTDA., *op. cit.*) das demais bandas militares da época. Somado a essa característica de interpretação, o trabalho de Anacleto de Medeiros como *arranjador* iria contribuir significativamente para a síntese, a partir de ritmos europeus como a *polca*, o *schottisch*, a *mazurca* e a *habanera*, que originaria o primeiro gênero instrumental urbano brasileiro, o *choro*. Dentre as características de seu estilo, estariam uma “leitura inovadora dos contracantos” e a “maneira elaborada com que os sopros, primeiro, e logo as cordas dedilhadas dos grupos de choro, dialogam entre si” (BANCO DE MÚSICA SERV. COM. E CULT. LTDA., *op. cit.*). Anacleto atuaria ainda como *compositor* de *dobrados*, *tangos*, *polcas*, *valsas*, *quadrilhas schottisches*, *fantasias*, *mazurcas* e *obras sacras*, entre outros gêneros, sendo que haveria ainda muitas peças de sua autoria não catalogadas (cf. BANCO DE MÚSICA SERV. COM. E CULT. LTDA., *op. cit.*) – segundo Viana, Heitor Villa-Lobos também frequentaria aquele mesmo grupo de choro, e teria utilizado o tema da composição *Yara*, de Anacleto de Medeiros, em sua obra *Choros nº 10*. Segundo Batista Siqueira, as ideias de Anacleto seriam “simples, nítidas e até transparentes”, e suas obras já trariam “mensagens” passíveis de ser *identificadas* pelos brasileiros através de seus “traços de nacionalismo” (in: BANCO DE MÚSICA SERV. COM. E CULT. LTDA., *op. cit.*).

O estilo de Anacleto de Medeiros e a sonoridade da Banda do Corpo de Bombeiros se tornariam referências para as bandas de música brasileiras (cf. PRATA, in: BANCO DE MÚSICA SERV. COM. E CULT. LTDA., *op. cit.* e VIANA), especialmente a partir do início das gravações de discos no Brasil, em 1902, pela Casa Edison, onde o grupo passaria a atuar com frequência, após ter participado da série inaugural de registros fonográficos. A amplificação dos instrumentos de menor projeção sonora, como o violão e o cavaquinho, ainda não era tecnicamente viável no início do século XX, porém o advento das gravações possibilitaria sua combinação com a potência dos metais e saxofones. Segundo Henrique Cazes (in: BANCO DE MÚSICA SERV. COM. E CULT. LTDA., *op. cit.*),

Anacleto de Medeiros teria realizado uma “ponte” entre as culturas das bandas de música e das *rodas de choro*, atingindo “um resultado único em termos de coesão e musicalidade” e contribuindo para a difusão do choro “como em nenhum outro momento”.

As técnicas de escrita relacionadas às bandas de música seriam características presentes em estilos de arranjadores das gerações seguintes. Entre 1947 e 1952, Pixinguinha fazia a direção musical do programa “O Pessoal da Velha Guarda”, apresentado pelo cantor, compositor e radialista Almirante (Henrique Foréis Domingues, 1908-1980), na Rádio Tupi, e que tinha a proposta de evocar o cenário musical brasileiro do final do século XIX e início do século XX (cf. LEME, 2010, s/n). O arranjador utilizaria uma formação que combinava instrumentos de sopro característicos das bandas de música – *flautim, flautas, clarinetes, saxofones, trompetes e trombones* – a uma seção rítmica com *piano, contrabaixo e bateria*, além de *violinos*, em quantidade variando entre um (na maioria das vezes) e três. Exceto pelos violinos, essa instrumentação, que é uma espécie de *big band* “à brasileira”, seria praticamente a mesma que viria, décadas mais tarde, a configurar a “Banda Mantiqueira”, de Nailor Azevedo, na qual os *instrumentinos* seriam “dobrados” pelos próprios saxofonistas.

A Figura 6 apresenta um resumo da formação instrumental utilizada por Pixinguinha em seus 34 arranjos para o programa de Almirante. Como fonte de consulta, foram utilizadas as “grades” (“*scores*”) elaboradas a partir das partituras originais pelo Instituto Moreira Salles, disponíveis na publicação *Pixinguinha na pauta* (LEME, *op. cit.*). Os instrumentos que eventualmente não figuram em algum arranjo, bem como ocorrências pontuais, estão indicados entre parênteses.

FIGURA 6 – Instrumentação nos arranjos de Pixinguinha para o programa “O Pessoal da Velha Guarda” (1947-1952)²³

<i>Naípe</i>		<i>Formação</i>
<i>Solista</i>		(voz – apenas 1 arranjo)
<i>Madeiras</i>	<i>Instrumentinos</i>	(Flautim) (1-3 flautas) 1-2 (ou 4) clarinetes
	<i>Saxofones</i>	(0 ou) 2 altos (1 ou) 2 tenores (barítono)
<i>Metais</i>		(1-2 ou) 3 trompetes 1-3 trombones
<i>Seção rítmica</i>		(piano) contrabaixo (bateria)
<i>Cordas</i>		1-3 violinos (violoncelo – apenas 2 arranjos)

3.2 – Primeiros discos no Brasil

O jornal “Correio da Manhã” de 5 de agosto de 1902 registrou: “A maior novidade da época chegou para a Casa Edison, Rua do Ouvidor 107. As chapas (records) para gramophones e zonophones, com modinhas nacionais cantadas pelo popularíssimo Baiano e pelo apreciado Cadete, com acompanhamento de violão, e as melhores “polkas”, “schottisch”, “maxixes” executados pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros” (BLOGORAMA.COM.BR, 2009).

²³ Baseado em LEME, 2010.

Fundada no ano de 1900 pelo tcheco naturalizado brasileiro Frederico Figner (1866-1946), a Casa Edison (assim batizada em homenagem ao inventor do fonógrafo, Thomas Edison) seria a primeira gravadora da América Latina, à qual caberia o registro de grande parte da produção musical brasileira nos primeiros anos do século XX. Inicialmente as gravações seriam destinadas aos *fonógrafos*, aparelhos que serviam tanto para a *gravação* quanto para a *reprodução* do som, para os quais o registro era feito em cilindros, cuja duração variava de 2 a 4 minutos, ou seja, *uma* música (cf. FRANCESCHI, 2002). Com a chegada do *gramofone*, em 1900, Figner iria inicialmente importar aparelhos e discos da Europa e Estados Unidos, e a partir de 1902, a Casa Edison passaria a realizar gravações nacionais, embora os discos fossem produzidos pela Zonophone de Berlim – de acordo com Franceschi (2002), no primeiro disco gravado no Brasil (Zonophone n° 10.001), o que Baiano teria cantado seria na verdade um *lundu* (*Isto é bom*, de Xisto Bahia). Em 1904, Fred Figner firmaria um contrato de exclusividade para a representação dos discos Odeon no Brasil, vindo a implantar uma fábrica da gravadora no país no início da década seguinte. A Casa Edison atuaria até o início da década de 1930.

Segundo Aragão (2001, p. 48-49), nos catálogos das gravadoras durante as duas primeiras décadas do século XX, três tipos de acompanhamento estariam mais presentes nos fonogramas brasileiros: aqueles realizados por apenas *um instrumento* (geralmente violão, mas também piano), os feitos por *pequenas formações* (*duos* e *trios* com *violões*, *cavaquinho*, *bandolim*, *flauta*, *piano* e, eventualmente, *ganzá*) e as gravações das *bandas de música* (além da do Corpo de Bombeiros, também as do 10º Regimento de Infantaria do Exército, da Casa Edison, da Casa Faulhaber, entre outras). Até então, as formações autodenominadas “orquestras”, talvez por limitações do processo de gravação, estariam mais restritas ao *teatro de revista*, às *festas em cassinos e salões aristocráticos* e às *salas de recepção dos cinemas* (cf. ARAGÃO, *op. cit.*, p. 49).

3.3 – As orquestras das gravadoras da década de 1930

Ao longo da década de 1920, essas orquestras se tornariam mais presentes no universo da música popular, em parte devido à *interação entre o teatro de revista e os lançamentos da indústria fonográfica*, o que contribuiria também para a *interação entre músicos de formações (erudita e popular) e origens diversas* (idem, *op. cit.*, p. 50). Ao mesmo tempo, o período seria marcado por um *declínio da influência europeia e aumento da norte-americana* no país (cf. SANTOS, BARBALHO, SEVERIANO e AZEVEDO, 1982, in: ARAGÃO, *op. cit.*, p. 51). No campo musical, o processo de “americanização” pode ser constatado pela presença de diferentes estilos de *jazz*, o uso da *bateria* e o surgimento de várias “*jazz bands*” brasileiras. Além disso, outros modelos de grandes formações vindos do exterior através de gravações, como as “*orquestas típicas*” argentinas, contribuiriam para a diversificação das formações instrumentais no Brasil (cf. ARAGÃO, *op. cit.*, p. 52).

Ao final da década, a chegada do *sistema elétrico de gravação* ao Brasil, em 1927, e a instalação de fábricas de outras *gravadoras internacionais* no Rio de Janeiro e em São Paulo (Parlophon, em 1928, e Columbia, Victor e Brunswick, no ano seguinte), marcariam um novo e decisivo momento para música popular brasileira, com a ampliação e consolidação da produção fonográfica de caráter *industrial*. Segundo Aragão (*op. cit.*, p. 52-53), as gravadoras adotariam as “orquestras” como tipo de formação ideal para o *acompanhamento de canções*, ao que passaria a se tornar bastante presentes nos discos uma grande quantidade de conjuntos e formações “orquestrais”, alguns criados especialmente para esta finalidade e outros já existentes, geralmente associados a hotéis ou cassinos. O autor observa que neste contexto, o termo “orquestra” seria usado sem muito critério, podendo se configurar pelo simples *acréscimo de instrumentos de sopro ou cordas* (friccionadas) a uma das formações de *seção rítmica* então em atividade, ou mesmo a adição deles a um único instrumento de acompanhamento rítmico-harmônico, no caso, dois violinos e piano (cf. ARAGÃO, *op. cit.*, p. 37). A exceção a este padrão seria a flauta, cuja sonoridade já estaria incorporada aos conjuntos regionais.

Ainda na década de 20, a união entre o *acompanhamento do choro* e a *canção* se consolidaria como forma de arranjo característica no Brasil (idem, *op. cit.*, p. 53), e na década seguinte, conforme mencionado no Capítulo 2, a combinação entre os conjuntos regionais e a percussão característica dos morros cariocas resultaria num formato que se tornaria um modelo para o acompanhamento no samba. Com a industrialização fonográfica, a orientação mercadológica faria então com que os arranjos regionais e orquestrais passassem a se aproximar ainda mais em diversos pontos, dando continuidade à herança das bandas de música (cf. ARAGÃO, *op. cit.*, p. 37 e 46).

A “orquestra popular” da década de 1930 seria uma instrumentação baseada bem mais nos *sopros* do que nas cordas, sendo em geral constituída da seguinte maneira (idem, *op. cit.*, p.44-47):

Formação básica:

- Madeiras: 2 ou 3 saxofones, muitas vezes revezando-se aos clarinetes;
- Metais: 1 ou 2 trompetes e trombone, além da tuba, que atuaria na base harmônica até 1930;
- Base: piano (preferencialmente, em função da limitação tecnológica) e/ou violão, banjo ou cavaquinho, tuba ou contrabaixo (a partir de 1931), bateria e percussão.

Instrumentos eventuais:

- Madeiras: flauta (esporadicamente, sendo mais comum em canções e peças românticas, devido à tradição das *modinhas* e *serestas*) e clarone (muito raro);
- Cordas (arco): 1 ou 2 violinos (mais frequentes que a flauta e utilizados em valsas, canções, cançonetas e peças “ligeiras” associadas às orquestras de salão; dependendo da orquestra, também em sambas e marchas).

3.4 – A “Orquestra Brasileira” de Radamés Gnattali e a Orquestra da Rádio Nacional

“Um dia, Orlando [Silva] chegou para mim e perguntou se dava para fazer um disco de samba-canção com cordas. Disse que sim e fizemos. Na época falaram muito mal” (GNATTALI, in: BARBOSA e DEVOS, 1984, in: OLIVEIRA e MARTINS, s/d, p.6).

Radamés Gnattali seria um dos principais responsáveis pela aproximação entre os universos musicais popular e erudito no Brasil, bem como pelo desenvolvimento da estética de arranjo em tal contexto. Formado em piano no Conservatório de Porto Alegre (RS), sua cidade natal, Radamés se mudaria para o Rio de Janeiro no início da década de 1930, onde, após investidas com pouco êxito financeiro como concertista e compositor erudito, passaria a atuar em bailes, festas e programas de rádio (cf. CLIQUEMUSIC). Em 1934, viria a ser contratado como “orquestrador” da gravadora Victor, e dois anos mais tarde, participaria da inauguração da Rádio Nacional (então sob o comando de A Noite), onde viria a atuar como *pianista, arranjador, compositor e regente* pelos próximos 30 anos (idem). Algumas importantes contribuições no campo do arranjo brasileiro costumam ser atribuídas a Radamés. Uma delas é o *uso percussivo dos instrumentos de sopro*, que teria sido uma sugestão do baterista da Rádio Nacional Luciano Perrone, em 1937, que seria logo colocada em prática, mas viria a estrear em disco somente após dois anos, de forma emblemática, com a gravação de *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso (cf. CABRAL, 1993, in: OLIVEIRA e MARTINS, s/d, p. 6). Contudo, algo semelhante já viria sendo realizado por Pixinguinha, ao menos desde 1935, quando seu arranjo sobre *Na virada da montanha* (outro samba do mesmo compositor, em parceria com Lamartine Babo, 1904-1963) fora lançado por Francisco Alves (1898-1952) (cf. ARAGÃO, 2001, p. 106-107). Outra inovação de Radamés seriam seus *arranjos camerísticos* para gêneros como *toadas e choros*, conferindo um *tratamento erudito ao repertório popular brasileiro*, processo onde atuaria eventualmente como pianista (cf. OLIVEIRA e MARTINS, *op. cit.*, P. 6).

No âmbito da *instrumentação*, Radamés Gnattali contribuiria para um considerável aumento do número de músicos na orquestra popular, levando à

consolidação de um formato que viria a emblematizar a “era de ouro” do rádio. O ponto alto desta mudança se daria a partir da estreia do programa “Um milhão de melodias”, no dia 6 de janeiro 1943, data de lançamento da Coca-Cola no Brasil, empresa patrocinadora daquele que se tornaria, “sem dúvida, o mais famoso programa musical do rádio brasileiro” (cf. AGUIAR, 2007, p. 28). De acordo com Oliveira e Martins (s/d, p. 8), a proposta inicial para o programa seria a elaboração de arranjos orquestrais “abrasileirados” para canções internacionais, como forma de competição com o sucesso das *big bands* dos Estados Unidos, como as de Glenn Miller (1904-1944) e Benny Goodman (1909-1986). Segundo Aguiar (*op. cit.*, p. 28), esse repertório viria a se alternar entre *sucessos nacionais e norte-americanos*, e na atração seriam recebidos os maiores artistas da época. Convidado para dirigir “Um milhão...”, Radamés teria imposto a condição de que a “orquestra da casa” fosse ampliada, de maneira a poder contar com naipes “completos” de *saxofones, metais e cordas*, além de *celesta, harpa, tímpanos* (cf. GNATTALI, s/d e OLIVEIRA e MARTINS, s/d, p. 7) e uma “base” que pede comentário à parte.

A seção rítmica utilizada por Radamés Gnattali representaria uma sequência da tendência que já vinha se desenhando desde as gravações das bandas pela Casa Edison, passando pela incorporação aos “regionais” da percussão dos morros cariocas e a posterior utilização deste conjunto de maneira integrada às orquestras das gravadoras no início da industrialização fonográfica. Conforme mencionado no Capítulo 2, a Rádio Nacional contaria com excelentes instrumentistas, e a base da orquestra de Radamés seria especialmente versátil pela presença de três dos principais representantes do *violão popular brasileiro*, que ali também se revezariam no uso do *violão tenor, cavaquinho, bandolim* e *viola caipira*: Zé Menezes (1921-), Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915-1955) e Bola Sete (Djalma de Andrade, 1923-1987) (cf. cf. OLIVEIRA e MARTINS, s/d, p. 7 e GNATTALI, s/d). Além deles, outros músicos importantes na formatação de um estilo de acompanhamento característico do Brasil estariam nesta seção do conjunto: o próprio baterista Luciano Perrone (1908-2001), que também tocava instrumentos de percussão,

Heitor dos Prazeres (1898-1966), na “caixeta” ou no “prato e faca”, Pedro Vidal, no contrabaixo, Bide (Alcebíades Barcelos, 1902-1975), no ganzá, João da Bahiana (1887-1974), no pandeiro, e posteriormente, Chiquinho do Acordeom (1928-1993) (cf. OLIVEIRA e MARTINS, s/d, p. 7 e GNATTALI).

A “Orquestra Brasileira” de Radamés Gnattali seria constituída então pela combinação de *big band*, *orquestra de cordas* e uma seção rítmica que congregava instrumentos ligados ao *choro*, ao *samba*, à *música regional* do interior do país e aos *gêneros nordestinos*. Tal formato adaptava a estética musical do cinema norte-americano – onde, por sua vez, eram empregados recursos técnico-harmônico-instrumentais da música europeia, em especial os desenvolvidos por compositores como os franceses Claude Debussy e Maurice Ravel (1875-1937) – aos gêneros e estilos de música popular do Brasil. Notadamente, a presença daquela “base” proporcionaria grande flexibilidade ao arranjador, que poderia assim explorar diferentes estilos de música popular do Brasil no contexto orquestral, sem com isso descaracterizá-los.

Aguiar (2007, p. 47) fornece uma relação dos instrumentos que comporiam a “Orquestra da Rádio Nacional”, onde haveria ainda *flautistas*, *oboístas*, *clarinetistas* – músicos dos chamados “instrumentinos”, que compõem o naipe de *madeiras* na orquestra sinfônica –, *trompista*, *harpista*, *guitarristas* e *pianistas*. São mencionados ainda “11 solistas”, não sendo especificado se os mesmos já seriam alguns dos próprios músicos da orquestra. Aparentemente, o que consta em tal lista seria o número de instrumentistas disponíveis para toda a programação musical da rádio, que era transmitida ao vivo, “das 8 da manhã até a meia noite [sic]” (Moacir Santos, in: BANCO DE MÚSICA SERV. COM. CULT. LTDA. 2008-2009b). De todo modo, relacionando-a às informações obtidas sobre a “Orquestra Brasileira”, é possível ter uma boa noção a respeito da instrumentação disponível para uso dos maestros arranjadores da Rádio Nacional, conforme detalhado na Figura 7.

A introdução de naites mais completos de cordas e madeiras e instrumentos como trompa, harpa e celesta na música popular ocorreria em momento próximo ao do

surgimento das primeiras *orquestras sinfônicas* brasileiras subvencionadas pelo poder público e que se manteriam em funcionamento. Embora a pioneira Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro tenha se constituído em 1931, seria a partir do final da década que passaria a haver mais grupos do gênero no Brasil: em 1938, 1939 e 1940 seriam fundadas, respectivamente, a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto,²⁴ Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo e Orquestra Sinfônica Brasileira (1940) (cf. HADDAD, 2008).

Formações semelhantes à da Orquestra da Rádio Nacional seriam utilizadas por outras emissoras e, assim como outros elementos do rádio, migrariam gradativamente para a TV. Com a *substituição dos ideais nacionalistas pela lógica de mercado* nos meios de comunicação, o desenvolvimento dos recursos tecnológicos de gravação com superposição de canais (“*overdubbing*”) e simulação de sons e timbres acabariam por fazer com que as orquestras, então financeiramente inviáveis, desaparecessem também dos quadros funcionais das redes de televisão. O modelo das formações orquestrais populares brasileiras também seria amplamente utilizado, em versão completa ou parcial, desde sua estreia no rádio e pelas décadas seguintes nos *discos* de música popular no país. Com a extinção das orquestras de TV, o uso de naipes maiores de sopros e cordas integrados à seção rítmica no Brasil iria ficar mais restrito aos estúdios de gravação, de modo que, aos olhos do público, a música popular brasileira “orquestral” iria aos poucos se tornar algo virtual, “invisível”. E mesmo assim, ao final do século XX, a própria indústria fonográfica entraria em declínio, o que resultaria em que tais naipes fossem reduzidos, suprimidos ou substituídos por *sintetizadores*.

Como foi visto, em termos de *instrumentação*, o formato jazz-orquestral brasileiro seria desenvolvido através das gravadoras internacionais instaladas no Brasil no início do período fonográfico e das rádios brasileiras em sua fase áurea, sendo consolidado pelos conjuntos destas entre meados dos anos 1940 e a década de 50. Deste

²⁴ Em 1929, teria sido criada a “Orchestra Symphonica de Ribeirão Preto”, então mantida pela Sociedade Cultura Artística de Ribeirão Preto enquanto houvesse recursos. Porém, o grupo que se manteve seria fundado 1938 pela Sociedade Musical de Ribeirão Preto (cf. HADDAD, 2008).

modo, já é possível então estabelecer uma comparação entre certas formações relevantes neste processo e aquela que viria a ser adotada pela Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo nos anos 1990.

A Figura 7 apresenta instrumentações marcantes utilizadas nesses três momentos, conforme os dados que puderam ser obtidos através das fontes consultadas. No caso das orquestras de gravadoras da década de 1930, os instrumentos que apareceriam com menor frequência, bem como aqueles de percussão que seriam particularmente usados nos arranjos de Pixinguinha, estão indicados entre parênteses. Observe-se que, no quadro a seguir, os instrumentos de percussão figuram em local próprio, conforme a disposição convencional dos mesmos em grade orquestral.

Como se pode ver, a seção rítmica “tipicamente brasileira” já estaria consolidada desde os anos 1930, e as mudanças mais sensíveis trazidas pelas orquestras de rádio se dariam através da introdução de naipes completos de *instrumentinos* e *cordas* e instrumentos de caráter eminentemente orquestral, como *trompa*, *celesta* e *harpa*. Além disso, a ampliação dos naipes de saxofones e metais proporcionaria aos maestros arranjadores a obtenção de uma efetiva sonoridade de *big band*.

É possível observar ainda que as orquestras da Rádio Nacional utilizariam inclusive instrumentos de que a OJS não viria a dispor em seu corpo de músicos, como *celesta* e *harpa*, além de uma *seção rítmica* mais *versátil*, em termos de instrumentação, como a da “Orquestra Brasileira” dirigida por Radamés Gnattali. Já o conjunto paulista seria diferenciado especialmente pela presença dos *fagotes* e pelo maior número de *cordas* (44, enquanto a RN teria 38). Ainda a respeito deste naipe, a princípio, a relação entre *violinos*, *violas* e *violoncelos* poderia parecer mais *equilibrada* na OJS (24-8-8) do que na Rádio Nacional (24-5-4). Entretanto, conforme mencionado anteriormente, não se pode precisar se todos os violinos da emissora carioca atuariam simultaneamente, de maneira que seu naipe de cordas poderia funcionar de maneira equilibrada em menores proporções.

FIGURA 7 – Instrumentações de orquestras de música popular no Brasil entre as décadas de 1930 e 2000²⁵

<i>Formação</i>		<i>Orquestras de gravadoras</i>	<i>“Orquestra Brasileira” de Radamés Gnattali</i>	<i>Orquestra da Rádio Nacional</i>	<i>Orquestra Jazz Sinfônica</i>
<i>Década</i>		1930	1940-50	1940-50	1990-2000
<i>Madeiras</i>	<i>Instrumentinos</i>	(flauta) (clarone)		5 flautas 2 oboés/corne inglês 4 clarinetes clarone	3 flautas/ <i>piccolo</i> 2 oboés/corne inglês 3 clarinetes/clarone 2 fagotes
	<i>Saxofones</i>	2-3 saxofones	5 saxofones	14 saxofones	2 saxofones alto 2 saxofones tenor saxofone barítono
<i>Metais</i>		1-2 trompetes trombone tuba (até 1930)	“metais”	trompa 8 trompetes 7 trombones tuba	4 trompas 4 trompetes 4 trombones tuba
<i>“Base”/seção rítmica</i>		violão banjo ou cavaquinho piano contrabaixo (1931-) bateria	3 violões/ violão tenor/ viola caipira/ bandolim/cavaquinho acordeom contrabaixo bateria	4 guitarras 4 pianos 4 baterias	guitarra piano contrabaixo elétrico bateria
<i>Percussão</i>		prato/caixa clara (caixeta/prato e faca/ omelê/chocalho/ tamborim/reco-reco/ cuíca/pandeiro/surdo)	tímpanos caixeta/prato e faca ganzá pandeiro	8 percussionistas	3 percussionistas (tímpanos/ <i>glockenspiel</i> / <i>bells</i> /pratos/ tamborim/ganzá/etc.)
<i>Cordas dedilhadas</i>				harpa	
<i>Teclado</i>			celesta		
<i>Cordas</i>		1-2 violinos	violinos violas violoncelos contrabaixos	24 violinos 5 violas 4 violoncelos 5 contrabaixos	24 violinos 8 violas 8 violoncelos 4 contrabaixos

²⁵ Cf. Aragão (2001, p. 45-47), Oliveira e Martins (s/d, p. 7), Gnattali (s/d), Aguiar (2007, p. 47) e Nascimento (2011, p. 90-91).

Capítulo 4 – Considerações analíticas sobre os arranjos de Nailor Proveta para *Cheguei, Um a zero, Pagão e Rosa*

Tendo sido expostos e discutidos alguns aspectos conceituais, sociais, históricos, instrumentais e gênero-estilísticos considerados pertinentes, são apresentadas a seguir as análises propriamente musicais sobre o objeto de estudo. Conforme mencionado na Apresentação, serão abordados aqui *quatro arranjos* elaborados por Nailor Proveta, sob encomenda da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, a partir de composições de Pixinguinha. A produção em questão se deu por ocasião da homenagem ao compositor carioca em concerto da série “Jazz +”, realizado no Memorial da América Latina, na capital paulista, em 14 de junho de 2006, onde o arranjador atuaria também como solista. As peças selecionadas para análise foram as seguintes:

FIGURA 8 – Composições de Pixinguinha²⁶ arranjadas por Nailor Proveta para a Orquestra Jazz Sinfônica

Composição	Autores	Ano de edição (editora)
<i>Cheguei</i>	Pixinguinha e Bendito Lacerda	1938 (Mangione)/1947 (Vitale)
<i>Um a zero</i>	Pixinguinha e Bendito Lacerda	1947 (Irmãos Vitale)
<i>Pagão</i>	Pixinguinha e Bendito Lacerda	1947 (Irmãos Vitale)
<i>Rosa</i>	Pixinguinha e Otávio de Souza	1933 (Ed. Mangione)

²⁶ Dados autorais e de edição cf. CARRASQUEIRA, 1997, p. 30, 72, 104 e 116.

As indicações de numeração de compassos ao longo das análises encontram-se acompanhadas da marcação dos pontos em que os mesmos se localizam nas faixas correspondentes do CD anexo, no formato [min's”].

No estudo desses arranjos, foram abordados, em nível macro e microestrutural, aspectos de ordem técnica e estilística, os quais procurou-se relacionar, sempre que possível, com questões levantadas nos capítulos anteriores.

4.1 – Considerações preliminares sobre as composições de Pixinguinha arranjadas por Nailor Proveta

Antes de proceder à exposição analítica sobre os arranjos de Nailor Azevedo, serão comentadas algumas características das próprias composições a partir das quais o arranjador elaborou seu trabalho.

Das quatro peças arranjadas por Proveta, três se estruturam sobre *compasso binário*, sendo um “maxixe” (*Cheguei*), um “choro vivo” (*Um a zero*) e um “choro” (*Pagão*), e a restante, *Rosa*, é uma *valsa*. Como se sabe, antes de designar um *gênero musical*, a palavra “choro” foi empregada em referência a um tipo de *formação instrumental*, surgida no cenário do Brasil urbano por volta de 1870, mesma época em que a *dança do maxixe* (cf. SANDRONI, 2001, p. 103). Tal formação, comumente constituída por *flauta, cavaquinho* e *violão*, foi a precursora do que viria a se tornar o *conjunto regional*, e seu repertório inicial seria formado por *danças europeias*, principalmente a *polca*, mas também outras, como o *schottisch* e a *valsa* (idem, *op. cit.*, p. 103). Esses grupos estariam entre os principais responsáveis pelas mudanças rítmicas sofridas pela polca que levariam à configuração do *maxixe*, e o termo “choro” passaria a ser associado à forma como seus integrantes tocavam. No processo de sua consolidação como *gênero*, o choro também viria a ser uma designação de *ritmo*, existindo variáveis como “choro-canção”, “choro ligeiro” e ainda algumas de caráter mais subjetivo, como “choro-seresteiro”, “choro

serenata” e “choro melódico” (cf. CARRASQUEIRA, 1997, p. 9). Embora não seja o foco do presente trabalho a discussão sobre a nomenclatura referente às variações observáveis na transição entre o maxixe e o samba, cabe observar que o choro, quando indicado como ritmo, situa-se nesta intersecção.

Com relação à *forma*, tanto *Cheguei* quanto *Um a zero* e *Pagão* são composições construídas sobre aquela que é tradicionalmente utilizada no choro, o *rondó*. Utilizada há vários séculos na organização do discurso musical, esta estrutura caracteriza-se pela “repetição de um ou mais temas separados por seções contrastantes” (SCHOENBERG, 2008, p. 229), sendo a parte (ou tema) principal também chamada *refrão*. Carlos Almada fornece algumas informações históricas sobre como teria ocorrido a ligação deste tipo de construção com a música feita no Brasil:

Muitas danças de salão das cortes européias a partir do séc. XVIII, quando se tornaram um arrebatador modismo, adotavam a forma *rondó*, entre elas a polca. Sendo as partituras importadas de polca um sucesso na sociedade do Rio de Janeiro do Segundo Império e sendo a própria polca rapidamente nacionalizada pelas irresistíveis interpretações dos *choros* (quartetos formados por flauta, dois violões e cavaquinho), nada mais natural que a nova polca brasileira (e, em conseqüência, o choro, que se lhe sucederia décadas depois) adotasse sua estrutura formal, o *rondó*, que seria a partir de então uma de suas mais fortes características.

O *rondó* da polca-choro cristalizou-se numa forma-padrão que consiste, geralmente, em três partes com 16 compassos cada. A primeira parte (ou parte A) é a principal, o refrão acima mencionado. É apresentada quatro vezes durante a execução de um choro: as duas primeiras em ritornelo, na abertura, as duas outras intercalando as entradas das partes B e C (que também são apresentadas com as suas respectivas repetições) (Almada, 2006, p. 9).

O choro tradicional em forma *rondó* tem, portanto, *três partes*, constituídas na configuração ABACA, ou, mais especificamente, AABACCA (ou “||: A :||: B :|| A ||: C :|| A ||”), num total de 128 compassos, como é o caso de *Cheguei*. A estrutura de *Um a zero* é uma variação deste formato, onde uma única seção “B” (então em AABACCA), com 32 compassos, divide-se ao meio em partes harmonicamente semelhantes, porém com

temas distintos, totalizando assim os mesmos 128 compassos. Em *Pagão* há também uma seção (“C”) de 32 compassos, porém esta é repetida como as demais, de modo que o número total de compassos é de 160. Segundo Almada (*op. cit.*, p. 8), a forma rondó seria utilizada em “estilos correlatos” da polca e do choro, como o *schottisch* (“xótis”), o “maxixe instrumental”, o *tango brasileiro* e a *valsinha* (cf. ALMADA, 2006, p. 8).

A Figura 9 traz a transcrição das linhas gravadas por Benedito Lacerda e Pixinguinha na parte “B” de *Um a zero*. As gravações do duo representam um importante capítulo na história da consolidação do arranjo e da improvisação no choro. De acordo com a coletânea *Pixinguinha e Benedito Lacerda: obra completa (s/d)*, o acompanhamento em toda essa discografia teria sido realizado pelo “Regional de Benedito Lacerda”. Segundo Cazes (1998, p. 84), o conjunto teria surgido em 1930 e, à época das gravações, contaria com a formação estabelecida a partir de 1937: Russo do Pandeiro, Dino e Meira nos violões e Canhoto no cavaquinho, estes três músicos formando “o mais célebre trio de base de toda a história dos regionais”. Dos dezessete discos gravados por Pixinguinha e Lacerda, Cazes (1998, p. 73) aponta o segundo, de 1946, como o melhor de todos, “com a memorável versão de ‘Um a zero’”.

Na figura abaixo, é possível observar que a linha de contraponto executada pelo saxofone se repete com algumas variações após os primeiros 16 compassos da parte “B”, evidenciando a divisão acima mencionada, que aqui é indicada como “B₁” e “B₂”. Este “tema” subjacente marcante, executado por Pixinguinha, lembra o acompanhamento de “background” de sopros no já mencionado arranjo de Radamés Gnattali para *Aquarela do Brasil*.

A valsa *Rosa* foi lançada em 1917,²⁷ em disco da Odeon de número 121365 (cf. CARRASQUEIRA, 1997, p. 118), que apresentava, no lado oposto, o “tango”²⁸ *Sofres porque queres*, de Pixinguinha. De acordo com Cabral (1997, p. 39), a etiqueta do disco informa apenas que as músicas teriam sido interpretadas por *flauta, cavaquinho e violão*, contudo, no catálogo da Odeon constaria a informação de que aqueles fonogramas seriam executados pelo “Choro Pechinguinha”. Ainda segundo o biógrafo, o título original da composição teria sido “*Evocação*”, o qual inclusive consta na publicação da Irmãos Vitale (CARRASQUEIRA, p. 118) como tendo sido de fato o título sob o qual fora lançada a versão gravada em 1917. Nos fonogramas da Casa Edison lançados antes de 1920 (cf. FRANCESCHI, 2002), as músicas eram precedidas de uma locução informando seu *título, ritmo/gênero* e dados da gravadora. Contudo, na coletânea da EMI, este anúncio foi parcialmente cortado em *Rosa*, de maneira que só se consegue escutar “... valsa, pelo Grupo Pixinguinha, disco da Casa Edison, Rio de Janeiro” (PIXINGUINHA, 2003). De qualquer maneira, a composição só viria a receber seu título definitivo posteriormente, através da letra de Otávio de Souza.

Como o letrista é um personagem obscuro, sabendo-se dele apenas (graças ao depoimento ao MIS) que era um mecânico nascido em Friburgo, morador do Engenho de Dentro, muito inteligente e que morreu logo depois de ter feito a letra de *Rosa*, presume-se que, embora tenha sido gravada apenas com a melodia, a valsa já tivesse letra em 1917. Até porque, no depoimento ao MIS, Pixinguinha negou que a letra de *Rosa* tenha sido escrita especialmente para a gravação de Orlando Silva (CABRAL, 1997, p. 39-40).

²⁷ A referência da primeira gravação de *Rosa* utilizada para este trabalho foi a que se encontra na compilação *O jovem Pixinguinha: gravações de 1919 a 1920* (PIXINGUINHA, 2003, faixa 2). Apesar do período indicado no subtítulo e reiterado por Henrique Cazes no texto de apresentação deste CD – “Em 1919 (...) Pixinguinha gravou *Sofres porque queres* e *Rosa*...” (CAZES, 2003) –, assim como Cabral (1997, p. 39), Silva e Oliveira Filho (1998, p. 263) e Carrasqueira (1997, p. 118), o próprio Cazes (1998, p. 52), em seu livro sobre a história do choro, aponta o ano de 1917 como o da gravação e lançamento do disco com *Sofres porque queres* e *Rosa*.

²⁸ Ritmo anunciado pelo locutor na gravação constante na coletânea da EMI (PIXINGUINHA, 2003, faixa 1).

Não obstante a letra de *Rosa* corresponda às duas conhecidas seções da composição, originalmente gravada na tonalidade de *sol maior* (na primeira parte), modulando para e *mi menor* (relativo menor), na segunda parte, o fonograma de 1917 apresenta ainda uma *terceira seção*, em *dó maior* (modulação para a subdominante). Cabral presume que Otávio de Souza já tivesse escrito os versos de *Rosa* em 1917, contudo o autor não menciona se tal letra incluiria originalmente também a terceira parte da música, informação que igualmente não consta nas demais fontes consultadas. Independentemente disso, o fato é que, em seu primeiro registro fonográfico, *Rosa* (ou *Evocação*) seria apresentada na *forma rondó*, em três partes, porém distribuídas de maneira ainda diferente das anteriormente mencionadas. Ao invés da repetição da primeira parte logo no início, ela só irá ocorrer ao final da gravação, após a exposição da terceira parte, que, por sua vez, também não é repetida. Assim, “*Evocação*” teria o formato ABBACAA, onde cada seção compõe-se de 32 compassos, totalizando 224 compassos *ternários*.

É importante se atentar para este detalhe do tipo de compasso, uma vez que, numa comparação à primeira vista, a composição poderia parecer bem mais extensa do que os choros convencionais. O que ocorre é que, no andamento vivo em que foi gravada por Pixinguinha em 1917, com o tempo variando entre 180 e 208 pulsações por minuto (sigla em inglês “bpm”), a sensação é semelhante ao efeito de um *compasso binário composto*, o que, neste caso, reduziria a forma total para 112 compassos. Ressalte-se ainda o exemplo fornecido por esta gravação do exímio flautista que foi Pixinguinha, capaz de executar com leveza uma melodia virtuosística como aquela, em tal andamento.

A segunda gravação de *Rosa* seria realizada vinte anos mais tarde, por Orlando Silva, em função da estreia da nova letra de *Carinhoso*. Esta outra música de Pixinguinha já teria uma letra, do compositor paulista Benoit Certain (cf. Cabral, 1997, p. 144), porém, a versão que Orlando gravaria seria com os novos e definitivos versos de João de Barro (pseudônimo de Braguinha, 1907-2006).

“Para gravar *Carinhoso*, o primeiro a ser chamado foi Francisco Alves, que não se interessou”, contou Pixinguinha. “Depois, foi procurado Carlos Galhardo, que também não se interessou. Então, Mister Evans falou: (Pixinguinha imita o sotaque do diretor artístico da gravadora) ‘Não grava mais. Não veio gravar, não grava mais.’ Foi ele que chamou o Orlando Silva para gravar *Carinhoso* e *Rosa*” (CABRAL, 1997, p. 145).

As gravações de Orlando Silva ocorreriam em 28 de maio de 1937 (o disco seria lançado em julho do mesmo ano), com arranjos de Pixinguinha e acompanhamento do “Conjunto Regional RCA Victor”, tendo a seguinte formação: *flauta, dois clarinetes, cavaquinho, violão, piano* (Radamés Gnattali), *contrabaixo* e *bateria* (CABRAL, *op. cit.*, p. 145). Neste registro, *Rosa* assumiria sua forma definitiva, com apenas *duas partes*, sem repetições consecutivas, distribuídas como ABA (seções de 32 compassos), num total de 96 compassos.

Nas gravações de 1917 e 1937, as estruturas da primeira e segunda partes da composição são as mesmas, havendo somente pequenas diferenças na melodia entre uma versão e a outra, talvez uma forma de adequação à letra. O aspecto em que os dois fonogramas diferem de maneira mais acentuada é o *andamento*: na gravação de Orlando Silva, ele varia entre 98 e 103 bpm, praticamente a metade da média no registro anterior, o que poderia ser uma boa razão para que as repetições fossem evitadas – do contrário, a duração poderia ser excessiva. Embora não se possa afirmar categoricamente, parece admissível que tamanha redução tenha relação com o conteúdo poético da letra de Otávio de Souza.

Segundo Cazes (1998, p. 69-70), no final dos anos 1920, houve uma revolução no aspecto formal do gênero choro, através de duas composições de Pixinguinha: *Lamentos*,²⁹ lançada em 1928, e *Carinhoso*, em 29.

A estranheza causada por “*Lamentos*” e “*Carinhoso*” se deve ao fato de eles se diferenciarem muito claramente do formato dos Choros que se faziam até então. Havia um compromisso muito rígido em se criar Choros em três partes num esquema originário da polca e conhecido há muito

²⁹ Conforme Cabral (1997, p. 189), com a letra de Vinicius de Moraes, na década de 1960, o título da música passaria para o singular: *Lamento*.

tempo como forma Rondó. (...) “Carinhoso” e “Lamentos” não têm essa forma, ambos foram feitos em duas partes, sendo que “Lamentos” conta originalmente ainda com uma introdução (CAZES, 1998, p. 70).

A partir das fontes consultadas, não é possível precisar quando ocorreu a eliminação da terceira parte de *Rosa*, e nem, portanto, se ela estaria ligada a tal renovação do padrão formal do choro. Aparentemente, esta eliminação poderia estar inserida em tal contexto.

A versão de *Rosa* gravada por Orlando Silva traria ainda um novo elemento, que vem evidenciar o caráter *composicional* do arranjo na música popular: a *introdução* e o *final*, de conteúdo idêntico, elaborados por Pixinguinha para a ocasião. Este “quarto tema” (afinal, já houvera um terceiro) iria se ligar à composição de forma quase indissociável, estabelecendo-se praticamente como inerente à mesma. E o mesmo ocorreria com *Carinhoso*, cuja introdução também seria criada por Pixinguinha para aquela gravação de Orlando (cf. CAZES, 1998, p. 70).

No mesmo ano de 1937, o apresentador da Rádio Nacional Oduvaldo Cozzi cunharia o *slogan* pelo qual Orlando Silva passaria a ser conhecido: “o cantor das multidões” (ALMA CARIOCA, 2008). À época, Orlando já seria considerado o cantor mais popular do país, porém poucas de suas gravações obteriam tanto sucesso quanto *Carinhoso* e *Rosa* (CABRAL, *op. cit.*, p. 45).

Orlando Silva cantou *Rosa* em quase todas as suas apresentações. Deixou de cantá-la a partir da morte de sua mãe, Balbina Garcia da Silva, que elegera a valsa de Pixinguinha como a sua canção predileta. Depois que dona Balbina morreu, Orlando não conseguia sequer falar de *Rosa* sem lembrar-se de sua mãe e chorar (CABRAL, 1997, p. 145).

Rosa se tornaria uma das mais conhecidas canções da história da música popular brasileira, vindo a obter sucesso mesmo mais de sete décadas após sua primeira gravação. A cantora Marisa Monte gravaria um arranjo do pianista Ryuichi Sakamoto, em

andamento mais rápido do que o de Orlando Silva, 134 bpm,³⁰ lançada em seu álbum “Mais”, de 1991, com grande repercussão.

A Figura 10 apresenta uma visualização esquemática dos *ritmos* envolvidos e aspectos gerais de *forma* do material a partir do qual Nailor Azevedo elaboraria seus arranjos. Os próprios ritmos das composições evidenciam as diferentes instâncias culturais que convivem no universo do choro: as *tradições da música ocidental* e da *cultura popular do Brasil*, representadas respectivamente pela *valsa* e pelo *maxixe*, e a música brasileira já consolidada no cenário urbano, através de seu primeiro gênero instrumental neste contexto, o *choro*.

FIGURA 10 – Ritmo e estruturação formal das composições de Pixinguinha³¹ arranjadas por Nailor Proveta

<i>Composição</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Estruturação formal</i>		
		<i>Forma</i>	<i>Compassos por seção</i>	<i>Total de compassos</i>
<i>Cheguei</i>	maxixe	AABBACCA	16	128
<i>Um a zero</i>	choro vivo	AABACCA	A e C = 16 B = 32	128
<i>Pagão</i>	choro	AABBACCA	A e B = 16 C = 32	160
<i>Rosa</i>	valsa	ABA	32	96

Em se tratando de um “*hit*” como *Rosa*, que atravessa gerações como tal, na forma de *canção*, há mais de sete décadas, parece então bastante oportuno, mesmo nesta análise de um arranjo instrumental, considerar o potencial poético/artístico de sua *letra*. Os versos de Otávio de Souza são uma declaração de amor emocionada, que chega a ser

³⁰ Apenas a título de observação, pela constância do andamento, pode-se presumir o uso do *metrônomo*, prática que seria comum no universo da MPB “*pop*”.

³¹ Cf. CARRASQUEIRA, 1997, p. 30, 72, 104 e 116.

quase dramática. Com um vocabulário rebuscado, em segunda pessoa, o personagem da canção enaltece ao extremo a figura da mulher amada, confessando seu desejo de casar-se e passar o resto da vida ao lado dela, mas também a angústia pela incerteza da reciprocidade de seu sentimento.

FIGURA 11 – Letra de Otávio de Souza³² para a música *Rosa*, de Pixinguinha

A

Tu és divina e graciosa estátua majestosa do amor
Por Deus esculpura e formada com ardor
Da alma da mais linda flor de mais ativo olor
Que na vida é preferida pelo beija-flor

Se Deus me fora tão clemente aqui neste ambiente
De luz formada numa tela deslumbrante e bela
O teu coração, junto ao meu, lanceado,
Pregado e crucificado sobre a rósea cruz do arfante peito teu

B

Tu és a forma ideal, estátua magistral
Oh, alma perenal do meu primeiro amor, sublime amor
Tu és de Deus a soberana flor
Tu és de Deus a criação que em todo o coração sepultas o amor,

O riso, a fé, a dor em sândalos olentes cheios de sabor,
Em vozes tão dolentes como um sonho em flor
És láctea estrela, és mãe da realeza,
És tudo enfim que tem de belo em todo o resplendor da santa natureza

A'

Perdão, se ousar confessar que eu hei de sempre amar-te
Oh, flor, meu peito não resiste
Oh, meu Deus, quanto é triste
A incerteza de um amor que mais me faz penar
Em esperar, em conduzir-te um dia ao pé do altar

Jurar, aos pés do Onipotente, em preces comoventes de dor,
E receber a unção de tua gratidão
Depois de remir meus desejos em nuvens de beijos
Hei de te envolver até meu padecer, de todo fenecer

³² Há pequenas variações entre diferentes fontes que apresentam a letra de *Rosa*. Predomina aqui a versão que consta na compilação de partituras *O melhor de Pixinguinha: melodias e cifras* (Carrasqueira, 1997, p. 116-117) – embora a publicação não tenha dado o crédito ao letrista.

Para Cabral (1997, p. 146), nesta letra, “é visível e até escandalosa a influência” do compositor, cantor e violonista Cândido das Neves, o “Índio” (1899-1934). O autor transcreve um trecho do artigo do crítico José Lino Grünewald publicado em 1964, no jornal Correio da Manhã, do Rio de Janeiro:

“Seus versos traduzem o esfuziante delírio rococó de um primitivismo metafórico, sem qualquer compromisso com o bom senso. *Rosa* não faz sentido, é quase surrealista à *la outrance*, com adjetivação à *la diable*. Mas é uma estação de encantamento com adequação à música que só uma pureza de criança seria capaz de forjar. É poesia, um círculo concêntrico de imagens, isoladamente de mau gosto, mas que, relacionadas, criam o *élan* inocente da irrealdade referencial” (CABRAL, 1997, p. 146).

4.2 – Aspectos gerais dos arranjos de Nailor Proveta

Ao se observar as quatro “faixas” gravadas no concerto da Orquestra Jazz Sinfônica, uma diferença com relação às obras de Pixinguinha que chama a atenção, antes mesmo da audição, é a *duração* dos arranjos de Proveta: a maioria tem mais de 9 minutos, à exceção de *Pagão*, que, mesmo assim, dura 7’39”. Esta já é uma primeira evidência da mudança de ambiente a que as composições foram submetidas. Conforme será melhor explicado oportunamente, em seu contexto tradicional, as peças de choro costumam ser apresentadas através de uma única exposição de toda a composição (com as devidas repetições), resultando na duração usual de um fonograma, algo em torno de 2 a 3 minutos. Durações maiores, como aquelas, são mais comuns na *música de concerto* e, dentro do universo popular, no *jazz* e gêneros correlatos, especialmente em performances ao vivo, onde não há limite de tempo, de maneira que os improvisadores e arranjadores podem criar com mais liberdade.

Escutando-se a execução dos arranjos, naturalmente, a *sonoridade* da Orquestra Jazz Sinfônica causa um grande contraste com a referência que se tem do

repertório habitual dos *conjuntos regionais*. Diferenciando-se um pouco do conceito instrumental das orquestras da Rádio Nacional, onde, como se viu, os instrumentos de orquestra sinfônica – instrumentinos, trompas, percussão “clássica” e cordas –, *big band* – metais, saxofones e bateria – e aqueles usuais na música popular brasileira – cordas “populares”, acordeom e percussão “popular” – conviviam de maneira relativamente equilibrada, a instrumentação da OJS, como seu nome já sugere, concentra-se mais nos dois primeiros tipos. A própria adoção, historicamente mais recente no país, do termo traduzido do inglês “seção rítmica”, em detrimento da antiga “base”, denota uma “americanização” da “cozinha”³³ brasileira, como ocorre na da Jazz Sinfônica, formada por *guitarra, piano, contrabaixo e bateria* – embora o conjunto disponha ainda de instrumentos de *percussão*. Assim, com relação à *instrumentação*, o único elemento da Orquestra Jazz Sinfônica disponível ao arranjador para reproduzir a sonoridade do *acompanhamento* de um “regional” é o *pandeiro*.

Talvez por isso Nailor tenha optado, no caso das duas composições que teriam sido concebidas por Pixinguinha em variantes do ritmo de “choro” – *Um a zero* e *Pagão* –, por tê-las executadas pela OJS sob o padrão de acompanhamento do *samba*. Como também foi visto, o processo de consolidação deste último gênero envolveu diferentes instâncias culturais, acrescentando-se à formação do *conjunto regional* do choro a percussão oriunda dos morros cariocas. Posteriormente, configurando uma estética que alcançaria grande êxito comercial, seria incorporada ao samba também a “base” da “seção rítmica”, ou seja, os instrumentos que conferem sustentação rítmico-harmônica, a saber: *contrabaixo, bateria* e, eventualmente, *teclado*. Deste modo, em termos instrumentais, a “cozinha” da OJS, somada à sua seção de *percussão*, seria realmente mais apropriada à execução do samba do que do (ritmo) choro.

³³ Como a seção rítmica é informalmente chamada pelos músicos no Brasil.

4.3 – Instrumentação

4.3.1 – *Instrumento solista*

No caso do concerto da Orquestra Jazz Sinfônica em homenagem a Pixinguinha, o solista é o próprio arranjador. Nos quatro arranjos analisados, Proveta alterna-se ao *clarinete* e aos *saxofones alto e tenor*.

Nas três peças em *compasso binário* – um *maxixe* (*Cheguei*) e dois *sambas* (*Um a zero* e *Pagão*) –, o papel de solista foi reservado ao *clarinete*. Em termos timbrísticos e instrumentais, esta escolha remete ao universo original das composições, o *choro*, de maneira que aquele instrumento atua como um dos elementos que asseguram a preservação das características “autênticas” do gênero no ambiente orquestral. O outro elemento comum e presente somente nestes três arranjos, e que também remete diretamente à sonoridade *conjunto regional*, é o *pandeiro*, que, nos caso de *Pagão*, é o único instrumento de natureza percussiva do arranjo (não há bateria, inclusive).

Além disso, sendo Proveta um músico ligado ao universo do *jazz* e que traz os recursos de *improvisação* deste gênero para contexto da música brasileira, o significado de seu uso do clarinete em tais choros não se resume à alusão à usual sonoridade dos “regionais”. No estilo jazzístico a que a maneira de improvisar de Nailor se relaciona mais diretamente, o *bebop*, diferentemente do que ocorre no choro, o clarinete no papel de solista não é algo comum. As principais referências do uso do instrumento nesta função encontram-se em estilos anteriores na história do jazz, da primeira metade do século XX, como o *dixieland* e o *swing*, onde algumas das principais referências são Sidney Bechet (1897-1959) e o “*band leader*” Benny Goodman. No Brasil, duas importantes referências neste contexto são o líder e arranjador da Orquestra Tabajara, Severino Araújo (1917-) e o já mencionado saxofonista e clarinetista Paulo Moura. Acrescente-se ainda que, embora a estética instrumental do *bebop* tenha se estabelecido, permanecendo em estilos subsequentes do jazz, interessantemente, alguns dos principais clarinetistas do gênero na

atualidade, como o cubano Paquito D'Rivera (1948-) e a israelense Anat Cohen (1975-), têm realizado incursões pelo universo do choro. Este fato vem confirmar que o universo simbólico da música popular brasileira em cuja configuração os “Oito Batutas” teriam sido “peça-chave”, de fato se consolidou de tal modo que sua característica de pôr “o Brasil no Mundo e o Mundo no Brasil” (COELHO, 2005, p. 4) se manteria no século XXI. Assim, o clarinete de Proveta é, ao mesmo tempo, *tradicional* e *cosmopolita*, na medida em que evoca o passado do choro, através de uma linguagem melódico-improvisatória “moderna” – como Moura.

Em *Cheguei*, há um momento bastante interessante, a partir do compasso 195 [5'44"], onde o solista troca de instrumento, passando do *clarinete* para o *sax tenor*. Após um improviso sobre o “*vamp*” (repetição sobre os acordes) “I-V7”, àquele instrumento junta-se uma *flauta* (compasso 199 [5'54"]), iniciando-se então o único momento de *improvisação coletiva* dentro dos quatro arranjos, o qual dura 1'46". Nos primeiros 8 compassos [até 6'04"], o acompanhamento é realizado apenas pelo contrabaixo, e no restante do trecho, somente por *pandeiro*. Em seguida (compasso 207 [7'40"]) ficam apenas os dois instrumentos de sopro, e o saxofone realiza a reexposição do tema da primeira parte da composição, enquanto a flauta continua improvisando.

No improviso coletivo em questão, a flauta é “dobrada” (alternada) pelo saxofonista barítono da OJS, Ubaldo Versolato, também integrante da Banda Mantiqueira. Sua participação neste momento é especificamente indicada na grade orquestral, evidenciando a preocupação do arranjador em *aproveitar qualidades individuais de integrantes do conjunto*, como mencionado na Apresentação.

O “duo” de saxofone e flauta no arranjo de Nailor Azevedo para a OJS parece fazer alusão à sonoridade do “Regional de Benedito Lacerda”, que realizaria, entre 1946 e 1950, as famosas gravações em que Pixinguinha figuraria como saxofonista, realizando contrapontos³⁴ “à Irineu de Almeida”. De acordo com Cazes (1998, p. 73), o músico teria

³⁴ Cabe aqui uma observação acerca do termo “contraponto”, palavra derivada do latim *contrapunctus*, de *contra punctum*, ou “(nota) contra nota”. Para Sachs e Dahlhaus, ela faz referência à “combinação de linhas musicais que soam simultaneamente, de acordo com um sistema de regras”, tendo sido o termo também

se adaptado “tão bem ao papel de coadjuvante que acabou invertendo o interesse dos ouvintes. Hoje ninguém comenta essas gravações pela flauta de Benedito, mas sim pelos contrapontos do sax tenor”. O autor atribui a influência de Irineu “Batina” (como também era conhecido) no estilo de Pixinguinha à sua convivência de ambos, referindo-se ao oficleidista como “mestre” do então jovem flautista, com quem ele teria tido a oportunidade de gravar por volta de 1910 (ou seja, em torno dos 12 anos de idade), como integrante do grupo Choro Carioca (CAZES, 1998, p. 52).

No concerto com a OJS, Proveta realiza linhas de caráter semelhante às de Pixinguinha, porém com frases mais complexas e não se limitando ao papel de acompanhador, mas também realizando melodias improvisadas de caráter solístico, numa espécie de “duelo” com a flauta. O trecho em que os sopros são acompanhados apenas pelo pandeiro poderia ser interpretado, como apontou Falleiros (2006, p. 121), como uma espécie de reprodução, “sob outras maneiras” daquilo que o músico teria vivenciado em sua infância, na *banda de música*. Em sua análise, na concepção musical de Nailor, o *sopro* e a *percussão*, instrumentos característicos deste tipo de formação, configurariam “símbolos referentes a sua própria existência”, com os quais ele estaria lidando em seu processo criativo (FALLEIROS, 2006, p. 121). Sob um ponto de vista complementar, ao tocar somente com a flauta e o pandeiro, o Proveta estaria se fazendo acompanhar por aquilo que teria “restado” do *conjunto regional*, dentro da instrumentação da OJS. E finalmente, no último trecho deste momento do arranjo, quando o duo toca “à *cappella*”

utilizado para “designar uma voz ou mesmo uma composição toda (...) concebida de acordo com os princípios do contraponto”. Sob este ponto de vista, as linhas de Pixinguinha ao sax tenor não poderiam ser consideradas contrapontos, uma vez que não seguem um sistema de regras e não foram concebidas de acordo com esses princípios, fundamentados na tradição musical ocidental. Por outro lado, Whittall define contraponto como “a combinação coerente de linhas melódicas distintas na música e a qualidade que melhor satisfaz o princípio estético da unidade na diversidade”, acrescentando que, para que uma música “seja verdadeiramente contrapontística, deve haver sempre um equilíbrio entre independência e interdependência”. Esta definição já se aplica ao que é usual no universo da música popular, onde muitas vezes esta segunda linha melódica (também chamada neste universo de “contracanto”) é criada por músicos que não têm conhecimento sobre aquele sistema de regras, ou então tal criação se dá de maneira improvisada, no momento da execução musical. Entretanto, nestes dois casos, há uma preocupação com a coerência, que faz com que essas linhas independentes sejam também interdependentes. Por se aplicar ao caso em questão, será esta a acepção utilizada aqui.

(sem acompanhamento), os papéis de Pixinguinha e Benedito se invertem, pois quem realiza os contrapontos é o flautista Ubaldo.

Como se verá ao longo das análises, assim como *Rosa* se diferencia das outras três composições por seu ritmo ternário e também por ser uma canção de efetiva popularidade, nos arranjos de Proveta, ela recebe tratamento diferenciado em alguns aspectos. Um deles é a adoção do *sax alto* como solista, o que, juntamente com a ausência do pandeiro e outros instrumentos de percussão, afasta bem mais este momento do concerto da sonoridade “tipicamente brasileira”. A presença do saxofone remete automaticamente ao universo do *jazz*, cuja simbologia construída historicamente na música popular brasileira permite concluir que seu uso sugere uma interpretação *sofisticada* e *modernizadora* da valsa de Pixinguinha. Uma outra questão é que, por diversos fatores, como por exemplo o *cinema*, o saxofone foi associado ao ambiente de *sedução*, algo que gera aqui uma interessante *tensão*: ao mesmo tempo em que reforçaria o caráter amoroso da letra, esse instrumento representaria um potencial rompimento com o pudor do personagem apaixonado que se declara na canção.

A forma que Proveta escolhe para tocar o instrumento neste arranjo lembra o estilo do saxofonista Paul Desmond (1924-1977). Este músico ganhou notoriedade ao participar, em 1959, da gravação do disco “*Time Out*”, do pianista e compositor Dave Brubeck, um dos álbuns de jazz mais vendidos de todos os tempos, tendo como “*hit*” a composição *Take Five*, de Desmond. Seu estilo ao sax alto se caracteriza por uma *sonoridade leve* e pelo *lirismo*, tanto na interpretação quanto na improvisação, inserindo-se num tipo de jazz de caráter mais camerístico, apropriado não tanto aos bares e casas noturnas, mas à sala de concerto. Assim, Nailor, em seu solo sobre *Rosa*, opta por uma abordagem jazzístico-erudita ao saxofone, que parece ir ao encontro da “estação de encantamento” apontada por Grünewald.

4.3.2 – *Formações instrumentais utilizadas*

No grupo dos quatro arranjos analisados, são utilizadas *três formações instrumentais* distintas. Em *Cheguei* e *Um a zero*, Nailor Proveta faz uso de *todos os naipes* da Orquestra Jazz Sinfônica, lançando mão praticamente de cada instrumento disponível. É somente destas peças que participam os *saxofones* e a *bateria*, ou seja, aqueles que, juntamente com a guitarra, mais caracterizam a parte “jazz” da OJS. São também estes os únicos arranjos que apresentam seções tipicamente jazzísticas, como “*soli*” e “*shout choruses*” de *saxes* e *big band*, conforme se verá adiante.

O arranjo de *Pagão* traz um recurso de instrumentação diferenciado. Utilizando alguns *instrumentinos*, *metais* e instrumentos da *seção rítmica* e *percussão* da orquestra, o arranjador simula uma formação paralela, a atuar juntamente com o restante do conjunto no acompanhamento da clarineta solista. Aqueles sopros são *dispostos de maneira separada* não somente *na grade orquestral*, mas no próprio *palco*, durante a execução desta música no concerto, de maneira destacada, *à frente* e *em pé*. Os integrantes deste grupo à parte formam um *sexteto de sopros* composto por *flauta*, *clarinete*, *trompete*, *trombone*, *fagote* e *tuba*, acompanhado por um trio de “base” com *piano*, *contrabaixo* e *pandeiro*. Permanecem no setor tradicional da orquestra os demais *instrumentinos*, além de *duas trompas* e *cordas*, ou seja, os característicos da parte “sinfônica” da OJS.

Em termos de formação, duas referências podem ser associadas ao grupo paralelo que atua em *Pagão*. A primeira delas, especialmente notória nos momentos em que apenas os sopros estão tocando, tanto pela instrumentação quanto pelo estilo de arranjo, seria a *banda de música*, então representada em versão reduzida pelas diferentes madeiras e metais. O instrumento menos comum no contexto brasileiro da banda seria o *fagote*, que, no cenário camerístico do arranjo de Proveta, pode melhor se fazer notar, *enriquecendo em timbre* o conjunto e sendo usado eventualmente pelo arranjador em *dobramento com a tuba*, na execução das *linhas de baixo*.

Uma segunda referência que se poderia relacionar a este caso seriam os “Oito Batutas”, “o mais importante grupo brasileiro da década de [19]20” (ARAGÃO, 2001, p. 64). Pixinguinha foi o flautista e líder deste conjunto desde sua criação, em 1919 (cf. CAZES, 2003), quando era o único instrumentista de sopro, ao lado de violões, cavaquinho e instrumentos de percussão (cf. CABRAL, 1978, MARCONDES, 1998 e MENEZES BASTOS, 2004, in: COELHO, 2005, p. 4). Durante uma temporada de seis meses em Paris no ano de 1922, o então “*Les Batutas*” teria absorvido algo da estética e do repertório jazzísticos, à época bastante presentes na capital francesa através das *big bands* (cf. FERNANDES, 1970, MARCONDES, 1998, MENEZES BASTOS, 2000, SILVA, 1998, CABRAL, 1978 e TINHORÃO, 1991, in: COELHO, *op. cit.*, p. 6), e Pixinguinha voltaria ao Brasil trazendo também um *saxofone*, presenteado pelo patrocinador da viagem do grupo, Arnaldo Guinle (cf. COELHO, *op. cit.*, p. 5 e 7). Passados poucos meses no país, seria realizada uma nova temporada internacional, desta vez na Argentina, entre novembro de 1922 e abril 1923, quando os “Oito Batutas” já contariam com *piano* e *bateria* (cf. CABRAL, 1978, in: COELHO, *op. cit.*, p. 7). Após o retorno definitivo, o grupo passaria por mais algumas transformações, vindo a assumir a configuração que se sugere aqui ter relação com o arranjo de Naylor Proveta.

Numa passagem por Florianópolis em 1927, o conjunto teria se apresentado como “Jazz-Band Os Batutas”, na seguinte formação: um *quarteto de sopros*, composto por *dois saxofones* – um deles tocado pelo próprio Pixinguinha, que o alternava com a *flauta – trompete e trombone*, e um *quinteto* de “base”, com *violão/banjo* – a cargo de Donga (1890-1974), controverso autor do primeiro samba gravado (em 1917), *Pelo telefone* –, *piano*, *bateria*, *pandeiro* e *ganzá* (cf. CABRAL, 1978, in: COELHO, *op. cit.*, p. 8). O programa apresentado, com “sambas, marchas, emboladas, maxixes, choros, e músicas do repertório jazzístico” (cf. CABRAL, 1978, in: COELHO, 2005, p. 8), já denota a ligação dos “Batutas” com o repertório das *bandas de música*, bem como sua posterior aproximação com o universo do *jazz*. Neste caso, a homenagem prestada por Naylor não teria se limitado ao compositor, mas se estenderia também, de alguma forma, ao

arranjador Pixinguinha.

A Figura 12 apresenta a instrumentação utilizada por Proveta em seu arranjo de *Pagão*, dispondo os instrumentos em naipes conforme a divisão da OJS naquela formação, aqui apelidada de “banda”, e orquestra sinfônica (parcialmente completa).

FIGURA 12 – Instrumentação no arranjo de Nailor Proveta para *Pagão* (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

<i>Solista</i>		clarinete
<i>“Banda”</i>	<i>Sopros</i>	flauta 1/ <i>piccolo</i> clarinete 1 trompete 1 trombone 1 fagote 1 tuba
	<i>Seção rítmica</i>	piano baixo
	<i>Percussão</i>	pandeiro
<i>Orquestra sinfônica</i>	<i>Madeiras</i>	flauta 2 oboé corne inglês clarinete 2 fagote 2
	<i>Metais</i>	2 trompas
	<i>Cordas</i>	violinos I e II violas violoncelos contrabaixos

Em *Rosa* não há saxofones ou metais, exceto pelas *quatro trompas*. Além delas e do solista, a instrumentação é composta por todos os *instrumentinos*, “bells” (*sinos tubulares*), *glockenspiel*, *guitarra*, *contrabaixo* e *cordas*. Em outras palavras, uma *orquestra sinfônica* acompanhada por uma seção rítmica sem bateria (e piano), ou seja, algo mais como uma “seção harmônica”, que forma um trio jazzístico com Proveta. Esta é uma formação apropriada ao jazz camerístico, como o do mais famoso disco da cantora

Julie London (1926-2000), “Cry Me a River”, de 1955, acompanhada do baixista Ray Leatherwood e do guitarrista Barney Kessel (1923-2004), que tanto inspirou os violonistas/compositores da bossa nova. Ou ainda as presentes nas “baladas”³⁵ do trompetista e cantor Chet Baker (1929-1988), o duo de guitarra e contrabaixo de Jim Hall (1930-) e Ron Carter (1937-) e, particularmente em especial aqui, quarteto dos saxofonistas Paul Desmond e Gerry Mulligan (1927-1996). A instrumentação do arranjo de *Rosa* é um dos pontos altos do processo de reelaboração da obra do compositor popular para um contexto sinfônico.

A Figura 13 apresenta os detalhes de instrumentação em cada um dos quatro arranjos analisados.

³⁵ Músicas mais lentas, em geral de caráter romântico.

FIGURA 13 – Instrumentação nos arranjos de Nailor Proveta para a Orquestra Jazz Sinfônica

<i>Composição</i>		<i>Cheguei</i>	<i>Um a zero</i>	<i>Pagão</i>	<i>Rosa</i>
<i>Solista</i>		clarinete/sax tenor	clarinete	clarinete	sax alto
<i>Madeiras</i>	<i>Instrumentinos</i>	3 flautas oboé corne inglês 2 clarinetes clarone 2 fagotes	2 flautas oboé corne inglês 2 clarinetes clarone 2 fagotes	2 flautas/ <i>piccolo</i> oboé corne inglês 2 clarinetes 2 fagotes	<i>piccolo</i> 2 flautas oboé corne inglês 2 clarinetes clarone 2 fagotes
	<i>Saxofones</i>	2 altos 2 tenores barítono	2 altos 2 tenores barítono		
<i>Metais</i>		2 trompas 4 trompetes (Bb) 4 trombones tuba	4 trompas 4 trompetes (Bb) 4 trombones tuba	2 trompas trompete (Bb) trombone tuba	4 trompas
<i>Percussão de altura definida</i>		tímpano <i>chimes</i> <i>glockenspiel</i> xilofone	<i>chimes</i> xilofone		<i>tubular bells (chimes)</i> <i>glockenspiel</i>
<i>Seção rítmica</i>		guitarra piano baixo elétrico bateria	guitarra piano baixo elétrico bateria	piano baixo	guitarra baixo
<i>Percussão</i>		pratos triângulo pandeiro	pratos triângulo pandeiro	pandeiro	
<i>Cordas</i>		violinos I e II violas violoncelos contrabaixos	violinos I e II violas violoncelos contrabaixos	violinos I e II violas violoncelos contrabaixos	violinos I e II violas violoncelos contrabaixos

4.4 – Aspectos formais e estruturais

Antes de proceder aos comentários acerca dos aspectos formais nos arranjos de Nailor Azevedo, é importante notar que se trata de um trabalho elaborado para a *finalidade* específica de um *concerto com solista e orquestra*. Assim, mesmo atuando num contexto de música instrumental, diferentemente do que ocorre em peças como as “*fantasias*” de Cyro Pereira, por exemplo, a orquestra não desempenha aqui o papel de protagonista, ou, ao menos, exclusivamente. Tendo em mente esta consideração, percebe-se que a *forma* é um aspecto central no manejo que o arranjador faz dos elementos musicais de maneira a *conduzir a atenção da plateia para o solista*, ao mesmo tempo em que cria *situações favoráveis* a sua performance.

A análise formal do material elaborado por Proveta para a Orquestra Jazz Sinfônica revela o emprego recorrente de um formato específico, baseado na *adaptação* das composições originais ao *arquetipo jazzístico* de arranjo para *big band*. Sua macroestrutura consiste de três partes, dispostas na sequência *introdução/corpo original da obra/final*, onde a parte intermediária se desdobra nos seguintes tipos de seções: *exposições dos temas, transições e improvisos*. Os tipos de seções de transição observados nos quatro arranjos analisados variam entre *pontes, soli* e “*shout choruses*”, conceitos que serão abordados oportunamente.

Conforme se verá a seguir, os dois arranjos que contam com a instrumentação completa da OJS (*Cheguei* e *Um a zero*) são também aqueles que apresentam um *maior número* e uma *maior variedade* de seções. Seguem-se então a exposição e os comentários a respeito de aspectos considerados relevantes em cada uma destas partes.

4.4.1 – Introduções

Dois tipos distintos de seções de introdução foram utilizados por Nailor Proveta em seus arranjos. Um deles tem sua instrumentação constituída pela parte “sinfônica” da OJS, configurando-se em partes mais *longas*, com mais de 1min de duração,

e compreendendo alguns dos poucos momentos onde há *variação de andamento* nesse grupo de peças analisadas. As seções deste tipo constituem um dos principais elementos de *contraste* utilizados pelo arranjador, visto que as seções de exposição de tema, transição e improviso, as quais concentram a maioria dos compassos de cada peça, preservam-se bem mais próximas do caráter original das composições de Pixinguinha. O outro tipo de seção de introdução observado possui características bem diferentes das do primeiro: condução rítmica pelo *pandeiro* (e, no caso de *Cheguei*, também pela bateria) e o emprego de estruturas harmônicas e melódicas semelhantes às utilizadas nas seções originais das obras.

Nos dois arranjos elaborados para instrumentações reduzidas (*Pagão* e *Rosa*), apenas um dos tipos de seção de introdução mencionados é utilizado. Já nos dois arranjos restantes, a parte introdutória se constitui de mais de uma seção, iniciando-se sempre por aquele primeiro tipo mencionado, de modo a se construir uma transição gradativa para o ambiente que irá se instalar no decorrer da peça. Deste modo, os tipos de introdução são aqui apresentados na mesma ordem em que aparecem nos arranjos.

As seções de introdução de caráter sinfônico elaboradas por Proveta para *Cheguei*, *Um a zero* e *Rosa* são alguns dos momentos onde o arranjador mais se distancia das características originais das composições, no uso de seus elementos constituintes. A forma de construção dessas seções parece se adequar ao conceito de “fantasia”. O *Oxford Companion to Music* define este verbete como “um título frequentemente atribuído a peças de forma não fixa, implicando que um compositor pretende seguir os ditames da sua imaginação, variando livremente” (ARNOLD e LALAGE COCHRANE).³⁶ Zamacois (1979, *apud* e traduzido por MEDEIROS, 2009, p. 46) informa que a fantasia teria sido utilizada já no século XVI, e aponta para ela algumas características que estão presentes também nos arranjos de Nailor: “um certo aspecto de improvisação” e a ocorrência frequente de *mudanças de compasso*, de *movimento* e de *temas*. A partir da comparação das definições de Cooke (1994), do *Virginia Tech Multimedia Music Dictionary* e de Zamacois (1979),

³⁶ Tradução do autor.

Medeiros (2009, p. 47) observa que “um dos processos possíveis dentro de uma Fantasia é dispor de diversos temas livremente, tratando tanto a harmonia como a melodia de forma pessoal”.

As fantasias sobre composições do repertório popular brasileiro foram emblemáticas na Orquestra Jazz Sinfônica através dos arranjos do maestro Cyro Pereira, muitos dos quais, como mencionado na Apresentação, adaptações daqueles escritos para a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (OSMC). Cyro, por sua vez, teria sido um grande admirador de Radamés Gnattali (cf. NASCIMENTO, 2011, p. 65-66), conforme mencionado no Capítulo 3, uma importante figura no estreitamento das relações erudito/popular na música brasileira. Uma realização de Radamés em especial marcaria uma nova possibilidade para criação e instrumentação no choro: a *Suíte Retratos*, composta entre 1956 e 1958 e dedicada a Jacob do Bandolim (1918-1969), que viria a gravá-la em 1964. A peça é formada por quatro movimentos, cada um homenageando um músico representativo da história do choro: Pixinguinha, Ernesto Nazareth (1863-1934), Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Acrescentando uma *orquestra de cordas* ao conjunto regional, Radamés utilizaria elementos de obras daqueles compositores como ponto de partida para sua composição, realizando *variações, fantasias, transformações e criando novos elementos*.

Naquelas três seções introdutórias construídas sobre a forma de fantasia, Nailor realiza todos esses procedimentos relacionados a tal tipo de construção, utilizando ainda elementos de outras composições. Um elemento apresentado na introdução de *Cheguei*, em vários momentos, desde as primeiras notas, está presente também em *Um a zero*, na passagem entre a primeira e a segunda partes da introdução (compassos 26-29 [1'08"-1'12"]), e novamente nos quatro primeiros compassos da exposição do tema “A” (46-49 [1'31"-1'39])). Trata-se de uma linha cromática de acompanhamento, semelhante à utilizada por Heitor Villa-Lobos em *Passa, passa, gavião*, uma de suas *Cirandas*, peças compostas para piano a partir de temas folclóricos, em 1926. Na obra de Villa-Lobos, esta linha baseia-se num “constante trinado”, que passa de uma mão para a outra do pianista

(cf. SIMÕES, 2007, p. 20), funcionando como elemento de contraste com o caráter “alegre” (SIMÕES, *op. cit.*, p. 20) do tema principal, o que parece ser o mesmo efeito alcançado por Proveta no início do tema em *Um a zero*. Na seção introdutória de *Cheguei*, a harmonia e a textura lembram o estilo de Claude Debussy. Ainda na introdução de *Cheguei*, entre os compassos 21 e 22 [1’02”-1’08”], o arranjador faz uma *citação* de outro “hit” de Pixinguinha: *Carinhoso*. A seção em forma de fantasia da introdução deste arranjo dura, no total, 1’16”.

Nas introduções de *Um a zero* e *Rosa*, Proveta realiza um procedimento mais complexo desta natureza, envolvendo uma segunda obra que não a que é objeto fundamental de cada arranjo. Em ambos os casos, as melodias de Pixinguinha são *adaptadas* a trechos de movimentos das *Valsas nobres e sentimentais* (“*Valses nobles et sentimentales*”), de Maurice Ravel (vide exemplo na Figura 25). Os adjetivos “nobre” e “sentimental” seriam distinções entre tipos “elegante” e “lírico” de valsas, que se acredita ter origem com os editores do compositor austríaco Franz Schubert (1797-1828) em suas trinta e quatro *Valses sentimentales* (1823) e dez *Valses nobles* (1827) (cf. DOVER, 2001). Segundo o próprio Ravel, o título de sua obra para piano, datada de 1911, “indica suficientemente a minha intenção de escrever uma série de valsas em imitação a Schubert” (RAVEL, 1938, *apud* DOVER, *op. cit.*).

Como se vê, algumas das próprias peças utilizadas parcialmente por Nailor Azevedo em seus arranjos carregam referências explícitas a obras anteriores, como é o caso das composições de Villa-Lobos e Ravel. O recurso do uso parcial de composições da tradição orquestral também estaria presente em Cyro Pereira já na década de 1980, ao menos em uma daquelas peças escritas para a OSMC, que posteriormente seriam adaptadas para integrar o repertório da OJS. Em sua *Suíte sertaneja*, antes da citação da primeira canção inserida na temática da peça, *Luar do sertão* (Catulo da Paixão Cearense, 1863-1946, e João Pernambuco, 1883-1947), Cyro apresenta parte de uma composição de Claude Debussy, *Clair de Lune*, “que é a luz da lua” (cf. Fábio Prado, 2007, In: NASCIMENTO, 2011, p. 99).

É para este tipo de elaboração, que se apresenta como “uma nova obra inspirada em outra preexistente ou a nova formulação de uma obra”, que Nascimento (*op. cit.*, p. 56) propõe a classificação mencionada no Capítulo 1, “arranjo de releitura”. Este tipo de (re)criação demonstra de forma mais clara a zona fronteira existente entre arranjo e *composição*, gerando uma incógnita conceitual de possíveis implicações legais com relação à questão *autoral*. Para exemplificar este “conflito criativo”, Nascimento (2011, p. 56-57) cita a questão levantada por Medeiros (2009) em sua dissertação, onde coloca em discussão a possível autoria de Cyro Pereira em sua versão de (novamente aqui) *Carinhoso*, dado o “grau de interferência” (ARAGÃO, 2001, p. 23) de seu trabalho sobre o material original. Quando concebida para o naipe de cordas da Orquestra Sinfônica de Campinas, em 1989 (cf. NASCIMENTO, *op. cit.*, p. 92), a peça era apresentada com os créditos ao compositor Pixinguinha (“A. Vianna”) e ao *arranjador* Cyro Pereira. Do mesmo modo constariam as informações a respeito da adaptação de *Carinhoso* realizada para a OJS no encarte do CD *Cyro Pereira: 50 anos de música*, de 1997. Contudo, informa Nascimento (*op. cit.*, p. 56-57), a elaboração de Cyro seria reclassificada em programas mais recentes da Orquestra Jazz Sinfônica, através da mudança do título para “*Variações sobre o Carinhoso de Pixinguinha*”, onde o termo “*variações*” viria “resolver o problema da primazia poética”, enquanto Cyro seria reconhecido como compositor. Ainda assim, embora a solução encontrada pela OJS aponte um caminho conciliador, o fato de esta efetiva *troca de titularidade* do “*ex-arranjo*” de Cyro Pereira ter ocorrido, aparentemente, somente no século XXI dá indícios de que a “*tensão poética*” apontada por Nascimento (*op. cit.*, p. 56) com relação à questão *autoral* é uma preocupação recente na produção da música popular no Brasil.

No caso das fantasias nas introduções de Proveta para as composições de Pixinguinha, a situação apresenta ainda um outro fator, que representa a inversão da questão do papel muitas vezes “*anônimo*” do *arranjador* na história da música popular. A intenção de Nailor seria prestar uma dupla homenagem, reverenciando também o grande compositor francês Maurice Ravel, e ele chegou inclusive a imaginar uma forma de

explicitá-lo, através de um *subtítulo* para um de seus arranjos: “*Uma rosa para Ravel*”.³⁷ Este “subtítulo” parece ter relação com uma das composições de Radamés Gnattali gravadas no álbum “Retratos”, de “Jacob e seu bandolim, com Radamés Gnattali e orquestra”, lançado em 1964. Além da suíte homônima, o disco trazia ainda oito composições de Radamés executadas por ele ao piano solo, dentre as quais, *Uma rosa para Pixinguinha*. Contudo, provavelmente pela falta de uma normatização em relação a procedimentos como os acima citados, o fato é que as *Valsas nobres...* e seu autor não foram mencionados no programa de concerto da apresentação da Orquestra Jazz Sinfônica.

O uso de procedimentos técnico-estilísticos e de elementos da obra de compositores do universo erudito nos arranjos do repertório da OJS, como se viu, atende ao objetivo (mencionado na Apresentação) de “dar um tratamento sinfônico à música popular”. Nas introduções dos arranjos de Nailor para *Cheguei*, *Um a zero* e *Rosa*, a “revisitação” (LIPOVETSKY, 2004, p. 98) da obra de Pixinguinha é realizada a partir de outros referenciais do passado: as técnicas utilizadas por compositores do universo da música de concerto e a própria obra de Maurice Ravel. Nessas introduções, algumas melodias de Pixinguinha são mescladas a elementos e procedimentos que já fazem parte do “primeiro mundo” da música, os quais são então utilizados para associar características historicamente relacionadas aos conhecimentos musicais eruditos e às altas classes sociais europeias à obra do compositor brasileiro, com isso *legitimando-a* no contexto orquestral. Nesta “nova roupagem” dada às composições em suas introduções, a “coexistência pacífico-lúdica dos antagonismos” (WIKIPEDIA, b), um dos fenômenos da “hipermodernidade” apontados por Lipovetsky (*op. cit.*), pode ser observado, através da sensível diferença entre as peças como concebidas por Pixinguinha, bem como usualmente executadas por ele e outros músicos de choro, e o material elaborado por Proveta para ser apresentado na homenagem ao compositor.

³⁷ Conforme declarado por Nailor Proveta em conversa informal com o autor, no dia 30 de junho de 2010.

As introduções que se encaixam naquele segundo tipo anteriormente mencionado são as que representam mais fielmente a primeira parte do formato “*standard*” em que Proveta baseia os arranjos aqui em análise. Deles, o que apresenta uma organização formal mais simples é o arranjo de *Pagão*, cuja introdução consiste de improvisos de contrabaixo e clarinete sobre a estrutura harmônica da primeira parte (“A”) da composição, executada duas vezes. Este tipo de procedimento é comum em situações onde o “grau de predefinição” (ARAGÃO, 2001, p. 23) dos elementos do arranjo é baixo, ficando mais a critério da criatividade dos músicos as nuances que irão compor esta parte. A opção por esta “informalidade” em *Pagão* parece estar relacionada à proposta estética adotada na instrumentação, com a “banda de música”.

Em *Um a zero* é realizado um procedimento semelhante, porém, ao invés dos improvisos, o arranjador apresenta uma versão *orquestrada* para *saxofones, metais, contrabaixo* e *pandeiro* do *contracanto realizado por Pixinguinha ao sax tenor* sobre o primeiro “A” da composição, na famosa gravação com Benedito Lacerda, de 1946 (ver Figura 32). Este trecho oferece um nítido exemplo de continuidade na “rede interpoética” mencionada por Nascimento (2001, p. 30), onde Proveta expande, em alguns parâmetros, a criação original de Pixinguinha, conforme será detalhado na seção 4.5. No caso desta versão para *big band “à cappella”* (neste caso, no sentido de não haver bateria) e *pandeiro*, o arranjador “veste” a música como concebida por Pixinguinha com a roupagem “modernizadora” da instrumentação jazzística.

Por fim, em *Cheguei*, as duas últimas seções da introdução se inserem no segundo tipo citado. A primeira delas é construída sobre um ritmo de *choro ternário* em andamento relaxado, numa continuação do compasso do trecho anterior, consistindo basicamente de cadências do tipo “V7sus4-V7-IMaj7”, em dois diferentes tons. Em seguida, no único momento de mudança de andamento dentre as seções desse tipo, há um “*accelerando*” para novo trecho, onde é então apresentado um elemento que se faz presente em várias outras seções ao longo do desenvolvimento da peça. Trata-se do “*vamp*” I-V7 mencionado na seção 4.3, que funciona aqui como uma espécie de transição,

com frases e acentuações rítmico-harmônicas de caráter improvisado escritas para os sopros.

Em comparação com aquelas seções em forma de fantasia, exceto pelo contracanto de Pixinguinha orquestrado em *Um a zero*, estas três seções de introdução com acompanhamento rítmico não representam algo esteticamente muito diferente do que será apresentado nas seções baseadas no corpo original de cada obra. Esse tipo de seção introdutória apresenta ou sugere o caráter predominante no arranjo, conferindo *unidade* com relação às seções seguintes.

4.4.2 – Seções construídas sobre os corpos originais das obras

No que diz respeito às seções situadas entre a introdução e o final, as quatro peças analisadas apresentam formatos comparáveis ao modelo jazzístico de arranjo para *big band*. Aqui, o *andamento é mantido* e as *estruturas das partes da composição* são utilizadas na construção de *seções de transição* e de *improvisação*. Observe-se que este “formato” também se assemelha, de certo modo, a uma prática comum nas rodas de choro, que é a improvisação por meio de variações sobre o tema dentro de sua estrutura harmônica. Na construção formal utilizada pelo arranjador encontram-se soluções para a questão das extensas formas características do repertório tradicional de choro, no sentido de possibilitarem sua *adequação* ao referido arquétipo do jazz. Assim, no processo de arranjo, as composições de Pixinguinha são *reestruturadas*, de modo a “funcionarem” como um “*standard*” de jazz, no sentido de se adequarem a procedimentos de arranjo e improvisação semelhantes àqueles usualmente empregados no universo jazzístico.

EXPOSIÇÃO DOS TEMAS

Na *exposição dos temas* nos arranjos de Proveta, a *estrutura original é mantida*, havendo apenas algumas *intercalações* de *seções temáticas* com as *de transição*.

O arranjo de *Rosa* é o que apresenta a forma mais simples, com o desenvolvimento consistindo praticamente de uma dupla apresentação da forma original, distribuída como “AB-AB-A”. Na repetição da estrutura “AB”, as *seções de improvisação são intercaladas com a exposição dos temas*: ambas as partes se iniciam com improvisos (respectivamente, de saxofone e guitarra), e a partir de certo ponto, a melodia original é retomada (vide Figuras 16 e 18). Parecendo seguir na direção do caráter lírico-amoroso da letra da canção, o arranjador reduz ainda mais o andamento com relação às gravações anteriores. Excetuando-se a parte final, que é mais lenta, o andamento de *Rosa* no concerto da Orquestra Jazz Sinfônica oscila entre 66 e 69 bpm, aproximadamente 68% daquele da gravação de Orlando Silva. A Figura 14 ilustra comparativamente as variações de andamento entre as versões da composição mencionadas.

FIGURA 14 – Andamento em diferentes arranjos de *Rosa* (Pixinguinha e Otávio de Souza)

<i>Ano</i>	1917	1937	1991	2006
<i>Artista</i>	Pixinguinha	Orlando Silva	Marisa Monte	OJS e Proveta
<i>Arranjador</i>	Pixinguinha	Pixinguinha	Ryuichi Sakamoto	Nailor Proveta
<i>Andamento médio (bpm)</i>	194	100,5	134	67,5

No caso das três *composições em forma rondó*, um aspecto comum às seções construídas sobre o corpo original da obra em quase todos os arranjos são as variações do formato “ABAC/*transições e improvisos/A*” (não se diferenciando aqui as repetições de seções). A exceção é o arranjo de *Cheguei*, com maior número de seções, e os temas mais fragmentados: “AB/*transições e improvisos/AC/transições e improvisos/A/transição/A*”. Em *Pagão*, o único dos três arranjos que *não tem seções de transição*, apenas de *improvisação*, há a particularidade de a *primeira parte da composição* ser exposta três vezes (“AAA”), tanto após a introdução quanto antes do final.

Nos momentos em que a seção rítmica participa do acompanhamento, a harmonia original não sofre grandes alterações, diferentemente do que ocorre em boa parte dos momentos de acompanhamento exclusivamente orquestral. Com relação às *melodias das composições*, elas não sofrem alterações significativas, apenas sutis modificações de caráter interpretativo, que evidenciam o conhecimento do arranjador sobre o gênero trabalhado e o estilo do compositor em questão. Em geral, a *melodia é dividida entre o solista e os naipes da OJS, de acordo com as partes da composição* ou com a *quadratura*, conforme será detalhado na seção 4.5. Os elementos mais variáveis durante a exposição dos temas nestes quatro arranjos são aqueles que compõem o *acompanhamento*, como também se verá com mais detalhes na próxima seção.

A apresentação da composição em sua forma, melodia e grande parte da harmonia originais gera um contraste com as interferências de ordem mais profunda realizadas nas introduções em forma de fantasia. A opção por essa maneira de exposição dos temas indica uma preocupação do arranjador em preservar certas características do estilo de Pixinguinha. Tais parâmetros, ao se manterem inalterados, acabam por proporcionar um certo equilíbrio, com relação à mudança de ambiente para uma instrumentação bem distante da usual no choro, o conjunto regional.

TRANSIÇÕES E IMPROVISOS

Antes de serem exemplificados os recursos formais e estruturais empregados por Nailor Proveta nas seções de transição de seus arranjos, serão apresentados aqui os *tipos de transições* observados neste material. As seções de transição são momentos em que o arranjador geralmente apresenta *elementos diferentes dos temas principais*, podendo ser eles de natureza *melódica, harmônica, rítmica, etc.*, ou ainda de várias delas combinadas. O primeiro tipo de transição observado é a “ponte”, que tem caráter um pouco mais genérico, podendo inclusive compreender os demais. O segundo é o “*soli*”, que em italiano é o plural de “*solo*”, e no arranjo para *big band*, é um termo empregado

para designar aquelas passagens onde *um ou mais naipes executam uma melodia em uníssono ou harmonizada*, sendo bastante comum o *solí* de saxofones com acompanhamento da seção rítmica. E o terceiro tipo de transição é o “*shout chorus*”, o chamado “*chorus do arranjador*”:

No jazz, um ***shout chorus*** [“chorus de grito”] é geralmente ao último chorus de um arranjo de Big Band, e é caracterizado por ser o mais enérgico, animado e emocionante, e por conter o clímax musical da peça. Um *shout chorus* emprega caracteristicamente regiões extremas, dinâmicas fortes e um rearranjo de motivos melódicos em *riffs*³⁸ curtos, acentuados. *Shout choruses* frequentemente são caracterizados por *tutti*³⁹ ou escrita intensa, mas também podem usar escrita contrapontística ou perguntas e respostas entre os metais e saxofones, ou entre o conjunto e o baterista (WIKIPEDIA).⁴⁰

Dois tipos de estrutura foram utilizados por Proveta nestes quatro arranjos. O primeiro deles, já mencionado, é o “*vamp*”, onde determinada progressão harmônica, geralmente de poucos compassos, é repetida indefinidamente. Este recurso, muito comum em diversos gêneros e estilos de música popular, no caso destes arranjos, vem gerar um novo elemento formal, uma vez que se diferencia harmônica e estruturalmente das partes originais das composições. Das peças analisadas, sua ocorrência se verifica em *Cheguei* e *Um a zero*, onde o *vamp* funciona como uma espécie de “mantra”, com preparação-resolução em torno da tônica, conforme exposto na seção 4.5.

O segundo tipo de estruturação das seções de transição e improvisação possui uma organização um tanto mais complexa. Como se observou no item 4.1.2, as formas comuns no choro apresentam um número de compassos bem maior do que aquelas mais recorrentes em “*standards*” de jazz: o *blues*, com 12 compassos, e a *forma canção*, usualmente com 32 compassos, distribuídos de maneira simétrica pelas seções AABA (ou

³⁸ “Um *ostinato* melódico curto, usualmente com dois ou quatro compassos de duração, que pode tanto ser repetido sem modificações (*riff* estrito) ou ser variado para acomodar um padrão harmônico subjacente” (ROBINSON, tradução do autor).

³⁹ Em italiano, “*tutti*” significa “todos”. Na música de concerto, o termo é utilizado para indicar uma passagem “onde a orquestra (mas não sempre, ou mesmo usualmente, a orquestra inteira) toca sem o solista” (KENNEDY, c.). Tradução do autor.

⁴⁰ Tradução do autor.

“||: A :|| B || A ||”). Foi sobre estas compactas formas-modelo que se desenvolveu o principal elemento do gênero jazzístico, cuja presença constante no trabalho de Nailor Azevedo representaria o aspecto “mais peculiar de sua poética” (FALLEIROS, 2006, p. xi), e cujo uso no universo do choro tem sido motivo alguma polêmica: a *improvisação*. Em razão da estreita relação que a forma AABA de 32 compassos tem com o mencionado modelo observado no objeto de estudo, cabe a reprodução da consideração feita por Sérgio Freitas a este respeito:

No campo da teoria erudita este imemorable *template* (ou formato *standard* “AABA”) é conhecido por termos como: “forma canção”, “forma *Lied*”, “*Lied* ternário” – o termo em língua germânica, *Lied* (plural, *Lieder*), equivalente ao termo “canção” e é corrente em língua portuguesa – “pequena forma ternária”, “pequeno tipo ternário”, “*the simple ‘closed’ 3-part form*”, “forma ternária de canção”, “forma canção de três partes”, etc. (...) Note-se que (...) o *template* “AABA” não aparece tão somente como uma “forma canção” independente, mas também como uma *formante* (uma parte) de *formas musicais compostas* como o *minueto*, o *scherzo* (formas por vezes chamadas de “formas musicais com *trio*”), o *rondó*, o *tema com variações*, etc. (FREITAS, 2010, p. 622)

É interessante constatar que as origens estruturais, tanto deste “*Lied* popular moderno” (MENDES, 1991, *apud* FREITAS, 2010, p. 603) quanto do choro, remetem à música tonal produzida na Europa em séculos anteriores. Da mesma maneira, em ambos os casos, a organização interna da melodia segue padrões de construção herdados da tradição ocidental. Freitas (2010, p. 618) observa que, “*grosso modo*”, nos *standards* jazzísticos, assim como na música de concerto clássico-romântica, a construção do segmento “A” da forma AABA, assim como em sua variante ABAC, se baseia em quatro modelos ou “*templates*” para *frases de oito compassos*, cujos segmentos consistiriam de *incisos* de 2 compassos (indicados a seguir por letras minúsculas). Algumas peças apresentariam tais números em quantidade dobrada, tendo, assim, seções de 16 compassos, numa forma total de 64 compassos. Tais *templates* são os seguintes:

- 1) O *período*, dividido em *antecedente* e *consequente*, no formato *aba'c*;
- 2) A *sentença*, dividida em *início* e *continuação*, no formato *aa'bc*;
- 3) O *formato híbrido período/sentença*, dividido em *antecedente do período* e *continuação da sentença*, resultando em *abcd*;
- 4) O *formato híbrido sentença/período*, dividido em *início da sentença* e *consequente do período*, resultando em *aa'a"d*.

O autor observa ainda que a variante formal ABAC em 32 compassos “corresponde ao arcabouço do ‘período (abac)’” (FREITAS, 2010, p. 624) em 8 compassos. Esta comparação se faz bastante oportuna, ao demonstrar que a estrutura interna das partes, ou seja, a organização das frases conforme um dos quatro *templates* apresentados, pode ser também um modelo de arrumação transposto proporcionalmente para as próprias *seções da composição*.

Almada (2006, p. 15-16) também aponta o emprego do período, da sentença e ainda de “casos ambíguos” na constituição das partes do choro, observando ser o primeiro a estrutura fraseológica predominante no gênero. Em sua análise, “temática e motivicamente (...) as três partes [do choro], na maioria das vezes, têm grande autonomia, soando como se fossem três choros independentes” (ALMADA, 2006, p. 9). Em assim sendo, se cada uma destas partes poderia ser considerada uma composição autônoma, de maneira análoga ao notado por Freitas, aquelas constituídas como período seriam então pequenos “temas” na forma ABAC, onde os incisos originais configurariam então suas seções, com 4 compassos cada.

O recurso de se utilizar, em separado, determinada parte de um choro como “esqueleto” para uma nova melodia, segundo Falleiros, não seria uma prática recente na história do choro.

Era comum que a terceira parte da música fosse criada pelos músicos, improvisada, e se isso não ocorria ficava a cargo dos representantes da harmonia (violões, por exemplo) que mantivessem apenas a condução

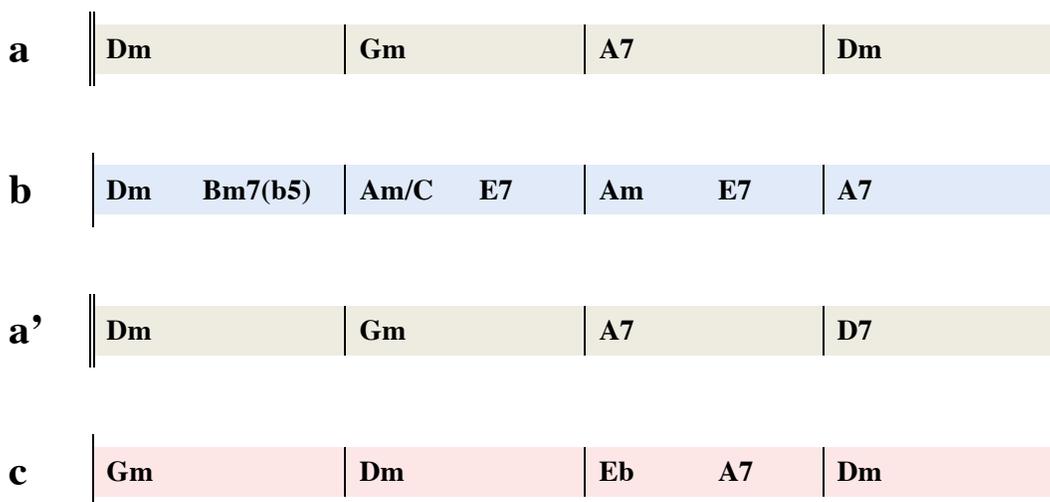
harmônica. Disto nasceu a prática de se improvisar “a” terceira parte (e não de se improvisar “na” terceira parte, em se tratando deste contexto) (FALLEIROS, 2006, p. 58).

Além das semelhanças históricas (fusão, ressignificação e reelaboração de culturas europeia e africana), formais e estruturais entre o choro e o jazz, talvez a própria tradição de *variação da melodia*, por parte do solista, durante a interpretação do tema tenha sido um aspecto favorecedor da aproximação que muitos instrumentistas ligados ao choro realizariam com o universo jazzístico ao longo das décadas – aproximação que, conforme mencionado há pouco, posteriormente passaria a ser realizada também por parte de jazzistas. Distanciando-se da melodia original além da variação, o uso de estruturas harmônicas preexistentes para a criação de novas melodias pode ser observado no choro inclusive na composição, como exemplifica a já mencionada segunda parte de *Um a zero* (Figura 9). Um exemplo do *uso isolado de partes de choros como seções de improvisação* é a versão de Paulo Moura de *Chorinho pra você* (Severino Araújo), gravada em seu LP “Mistura e manda”, de 1984, na qual os improvisos são realizados sobre a terceira parte da composição. Já o álbum “Sylvio Mazzucca e sua Orquestra – Baile de formatura nº 2”, de 1959, traz uma interessante versão de *Tico-tico no fubá* (Zequinha de Abreu, 1880-1935), com o ritmo variando entre chá-chá-chá (primeira e segunda partes da composição) e o *fox trot* (terceira), com novas melodias sobre a mesma estrutura harmônica na segunda exposição da parte “B” do choro.

Este recurso da utilização separada de determinada parte de um choro, como se fosse um pequeno *standard* de jazz, é uma das características do estilo de Nailor Azevedo, e em seu trabalho como arranjador de um modo geral, costuma ser empregado durante o *desenvolvimento*, nas *seções de transição* e *improvisação*. Seu arranjo de *Pagão* para a Orquestra Jazz Sinfônica faz uso deste procedimento, entre os compassos 179 e 194, quando é aberta uma seção de improvisos para *contrabaixo solo* [4’06”-4’41”] e, em seguida [4’41”-6’26”], *clarinete*, este acompanhado somente por *pandeiro*. Tratado como

uma espécie de “chorus”⁴¹, esse segmento possui a mesma progressão de acordes da primeira parte (ou “A”) da composição, construída em forma de *período*, resultando, portanto, num arcabouço harmônico correspondente àquele formato (ABAC) variante do *lied*.

Figura 15 – *Chorus* de improvisação sobre a primeira parte (“A”) de *Pagão* (Pixinguinha e Benedito Lacerda), conforme o arranjo de Nailor Proveta



Já em *Um a zero*, tanto a seção de improvisação (compassos 142-158 [3'33"-4'21"']) quanto o *shout chorus* (compassos 159-174 [4'21"-4'38"']) são construídos sobre a estrutura harmônica da *terceira parte*⁴² (“C”) da composição. A melodia nesta seção de *Um a zero* tem uma configuração próxima da do período, dada a semelhança entre os desenhos do primeiro e terceiro incisos. Contudo, no que diz respeito à harmonia, que é o elemento presente nas seções de improvisação, a estrutura não se repete em nenhum dos grupos de 4 compassos, de maneira que o *chorus* resultante é do tipo ABCD (ou “abcd”).

⁴¹ No jazz, o procedimento convencional é que os improvisos sejam realizados sobre toda a estrutura harmônica que acompanha a melodia da composição, que então passa a se chamar “chorus”, podendo se repetir indefinidamente, desde que em sua totalidade. Assim, o usual é que o solista improvise sobre um múltiplo do número total de compassos da música, ou seja, um ou mais “choruses”.

⁴² A melodia da terceira parte de *Um a zero* tem uma configuração próxima da do período, dada a semelhança entre os desenhos do primeiro e terceiro incisos. Contudo, no que diz respeito à harmonia, que é o elemento presente nas seções de improvisação, a estrutura é a do *template* “abcd”.

Na comparação com o formato *standard* jazzístico, é imperativo notar que este “*chorus* do choro” tem a metade do número usual de compassos daquele outro (16 no choro, ao invés dos 32 do jazz). Considerando-se que em ambos os gêneros a subdivisão comumente utilizada resulta em oito ou seis (semicolcheias, no choro, e colcheias, no jazz) figuras por compasso, no caso em que elas tenham a mesma duração, o solista “chorão” terá de fato a *metade do tempo* para desenvolver sua ideia melódica sobre cada *chorus*. No contexto onde a improvisação sobre o choro não tem o caráter tradicional de variação da melodia, aproximando-se mais do conceito jazzístico do termo, a tarefa do solista se torna ainda mais desafiadora, em função do fator *estilo* na abordagem o elemento melódico.

MOMENTOS DE IMPROVISACÃO DO SOLISTA

Sendo Nailor um instrumentista *virtuose* e de particular destaque no desenvolvimento de um *estilo melódico-improvisatório baseado na combinação entre o choro e o jazz*, sua atuação como *solista* num contexto como o concerto da OJS cria uma *situação diferenciada*. O potencial que um solo seu tem para surpreender é diferente daquele do improviso de um jazzista de extremo virtuosismo, pois além de se realizar em “nível altamente desenvolvido e complexo” (FALLEIROS, 2006, p. xi), no caso de Proveta, isto se dá *sobre um estilo ainda em fase de consolidação*. Deste modo, sua participação como solista e, especialmente, como *improvisador* é um aspecto *determinante* no resultado da performance de arranjos como os analisados.

Com relação aos procedimentos técnicos empregados para os momentos de improvisação do solista, observa-se que: 1) o *tempo total de improviso* de Proveta durante o arranjo é *sempre maior* do que o de outros instrumentos; 2) nos arranjos que têm seções de transição, seus solos improvisados quase sempre *precedem momentos de maior densidade e atividade*, que são os *solos* e *shout choruses* – em *Um a zero*, onde há também solos de piano e guitarra, Proveta é o *último a improvisar*. A exceção neste caso é a exposição do tema, logo após o improviso coletivo em *Cheguei*, quando o solista é

acompanhado apenas por flauta e pandeiro, de maneira que a *ponte* que segue o trecho também representa um crescimento de atividade e dinâmica. Desse modo, observa-se que os improvisos do solista são dispostos *estrategicamente* ao longo do arranjo, de maneira que ele tenha *maior visibilidade* e possa desenvolver seu solo *conduzindo* gradativamente o desenvolvimento da peça para os *momentos de maior expressividade*.

4.4.3 – *Finais*

Foram verificados quatro tipos de procedimento nos finais dos arranjos analisados. O primeiro deles assemelha-se ao que se observou nas introduções em forma de *fantasias*, com o uso dos instrumentos de orquestra sinfônica, harmonizações e texturas relacionadas à escrita tradicional para esta formação, mudança de andamento e variações sobre as melodias de Pixinguinha. As peças que apresentam este tipo de final são *Cheguei*, *Rosa* e *Pagão*, sendo que nesta última, há ainda o acompanhamento de *pandeiro* em alguns momentos.

O segundo recurso, observado em dois arranjos, é a utilização de finalizações convencionais para tais músicas. Em *Cheguei*, o procedimento é simples: após a passagem de caráter sinfônico, os dois últimos compassos do tema “A” (em sua última exposição) são executados por todos os instrumentos (“*tutti*”). No arranjo de *Rosa*, precedendo um trecho “sinfônico” mais desvinculado da composição original, Proveta realiza uma dupla exposição do tema da introdução e final do arranjo de Pixinguinha para Orlando Silva, cujo caráter, já originalmente tendendo ao “erudito”, é acentuado pela orquestração de Nailor. No trecho que se segue, as variações são realizadas sobre a melodia deste “quarto tema”.

Os dois procedimentos restantes observados nos finais dos arranjos de Proveta estão presentes somente em *Um a zero*. Um deles é o final de caráter jazzístico, que aparece inicialmente através de uma espécie de “*coda*”. Segundo Schoenberg (2008, p. 224), a *coda* seria uma “adição extrínseca”, motivada pela vontade do compositor de “dizer algo a mais do que já foi dito”. Neste pequeno trecho (compassos 211-219 [5’27”-

5”37”]), o arranjador sugere a repetição dos quatro últimos compassos anteriormente expostos, porém desenvolve este tema em outra direção, num estilo característico da escrita para *big band*. Imediatamente após o “breque” de todo o conjunto, inicia-se o ultimo dos procedimento verificados nos arranjos de Nailor, que é uma “cadência” de clarinete. Após esta, a parte do solista é então encerrada sobre o acorde final, executado em um *tutti* tipicamente jazzístico, em fermata.

A “*cadenza*” era um procedimento usado já no período Barroco, e inicialmente tinha de fato caráter improvisatório. No Classicismo, passaria a haver um local próprio para a cadência, “no final da recapitulação e antes do *tutti* conclusivo do primeiro movimento” (KENNEDY, a), de maneira análoga ao observado no arranjo de Nailor para *Um a zero*. Mozart (1756-1791) teria introduzido a prática de se desenvolver elementos do próprio tema ao longo da cadência, como Proveta faz, porém, ao longo do tempo, o conteúdo de tais trechos passariam a ser especificado pelo compositor, no que Beethoven (1770-1827) teria papel decisivo. A forma de representação da “*cadenza*” convencional é a fermata, porém no arranjo em questão ela é representada apenas por uma pausa, sobre o primeiro tempo do último compasso (220).

Embora a performance de Nailor enquanto solista/improvisador não seja o foco do presente trabalho, cabem aqui algumas considerações a respeito de seu solo na cadência final em *Um a zero*. Na gravação do concerto da OJS, a cadência do solista tem a duração de 4’02”, o que representa 41% de toda a peça, como se pode observar na Figura 17. É interessante notar que o desenvolvimento do improviso de Proveta se assemelha ao conceito tradicional da cadência. Em seu fraseado, o músico delinea a harmonia das seções do arranjo, a partir de última exposição da parte “A” da composição, antes dos improvisos, até o ponto onde se encontra – o final da música –, resultando na seguinte “forma” do solo: “A’CCCC... (‘G7’)/*contracanto de Pixinguinha/A’/coda/cadência*”. Neste momento fica bem perceptível a relação entre *improviso* e *desenvolvimento* na concepção de Proveta.

4.4.4 – Figuras e comentários

Nas páginas seguintes, as formas dos quatro arranjos analisados são ilustradas através de gráficos e tabelas. Primeiramente, na Figura 16, o arranjo de Proveta para *Rosa* é comparado, em forma e duração, com o de Pixinguinha, gravado por Orlando Silva em 1937. O arranjo de Nailor para a OJS tem o *dobro de seções* daquele de Pixinguinha para Orlando Silva, contudo, em função da *introdução* e *final* mais extensos e do *andamento* cerca de 67% mais lento, a performance desta peça com a OJS tem praticamente o *triplo da duração*.

Em seguida, a Figura 17 compara o arranjo de Nailor Azevedo para *Um a zero* com o da versão gravada por Pixinguinha e Benedito Lacerda em 1946. Este fonograma, com duração de 2'14", consiste em uma exposição completa da composição, com uma instrumentação que mantém a mesma textura do início ao fim: flauta, executando a melodia; sax tenor, com os contrapontos; cavaquinho, responsável pelo acompanhamento rítmico-harmônico ou "centro"; violão de sete cordas, alternando entre a marcação dos tempos com os baixos e a execução de contrapontos, às vezes em uníssono com o sax, outras criando uma terceira linha melódica; e percussão, que mantém o mesmo padrão rítmico do início ao fim. Pelo alinhamento vertical das duas imagens, é possível observar que, no arranjo de Proveta, a composição é exposta quase na íntegra, durante as seções construídas sobre o corpo original da obra. A figura possibilita ver ainda como a cadência final de clarinete ocupa grande parte (41%) da duração total da gravação do arranjo de Nailor.

É importante notar que as diferenças observadas entre as versões nesses gráficos não devem ser tomadas como parâmetros de comparação valorativa de qualidade. Antes disso, são indícios do processo de *planejamento* de cada arranjo, etapa que, em tese, antecede a elaboração e é determinada, como observa Ian Guest (1996a, p. 121-122), de acordo com o *propósito* (gravação, concerto), *recursos disponíveis*

(instrumentação, condições acústicas, sonorização, equipamento de gravação, mixagem e masterização) e *características gerais* (som, linguagem, duração, tom) em questão.

A primeira linha de cada figura indica as partes que compõem a macroestrutura do arranjo – *introdução, exposição dos temas, transições, improvisos e final*. A segunda linha demonstra como as seções da composição original estão dispostas ao longo da peça. Na terceira linha encontra-se a numeração de compassos conforme indicado na grade orquestral (não há *letras de ensaio*⁴³ nos originais). Todo o diagrama se alinha verticalmente com a imagem da onda sonora que representa a gravação do arranjo, executado no concerto realizado no Auditório Ibirapuera. Esta representação, obtida através de captura de imagem do programa de edição de áudio *Sound Forge*, fornece uma ideia generalizada das variações de densidade e dinâmica ao longo da peça.

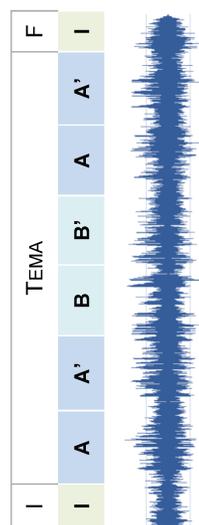
⁴³ Para servir como referência para músicos, regente, ou mesmo o arranjador, a indicação das partes do arranjo é feita de maneira sequencial (A, B, C, D, etc.), sem se levar em conta se as letras irão coincidir com as seções originais da composição.

Figura 16 – Comparação entre as formas dos arranjos de Pixinguinha e Nailor Proveta para *Rosa* (Pixinguinha e Otávio de Souza)

Arranjo de Pixinguinha gravado por Orlando Silva, 1937

Andamento médio: 100,5 bpm

Duração: 3'16"



Arranjo de Nailor Proveta executado pela Orquestra Jazz Sinfônica, 2006

Andamento médio: 67,5 bpm

Duração: 9'35"

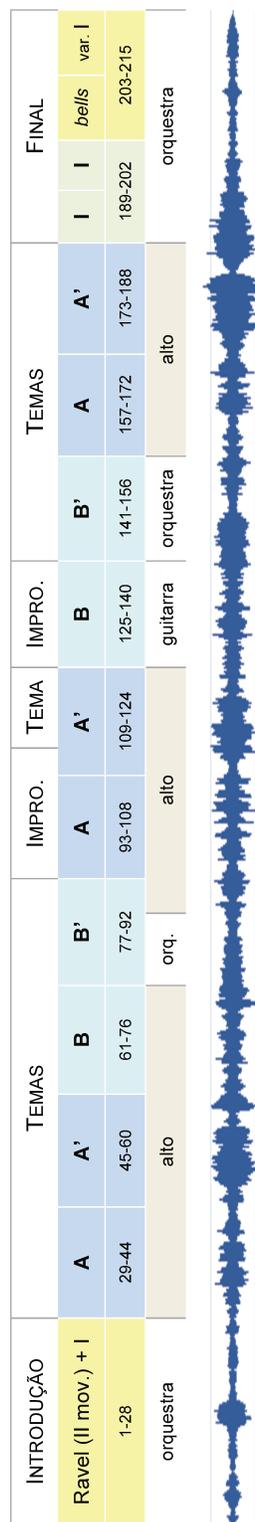
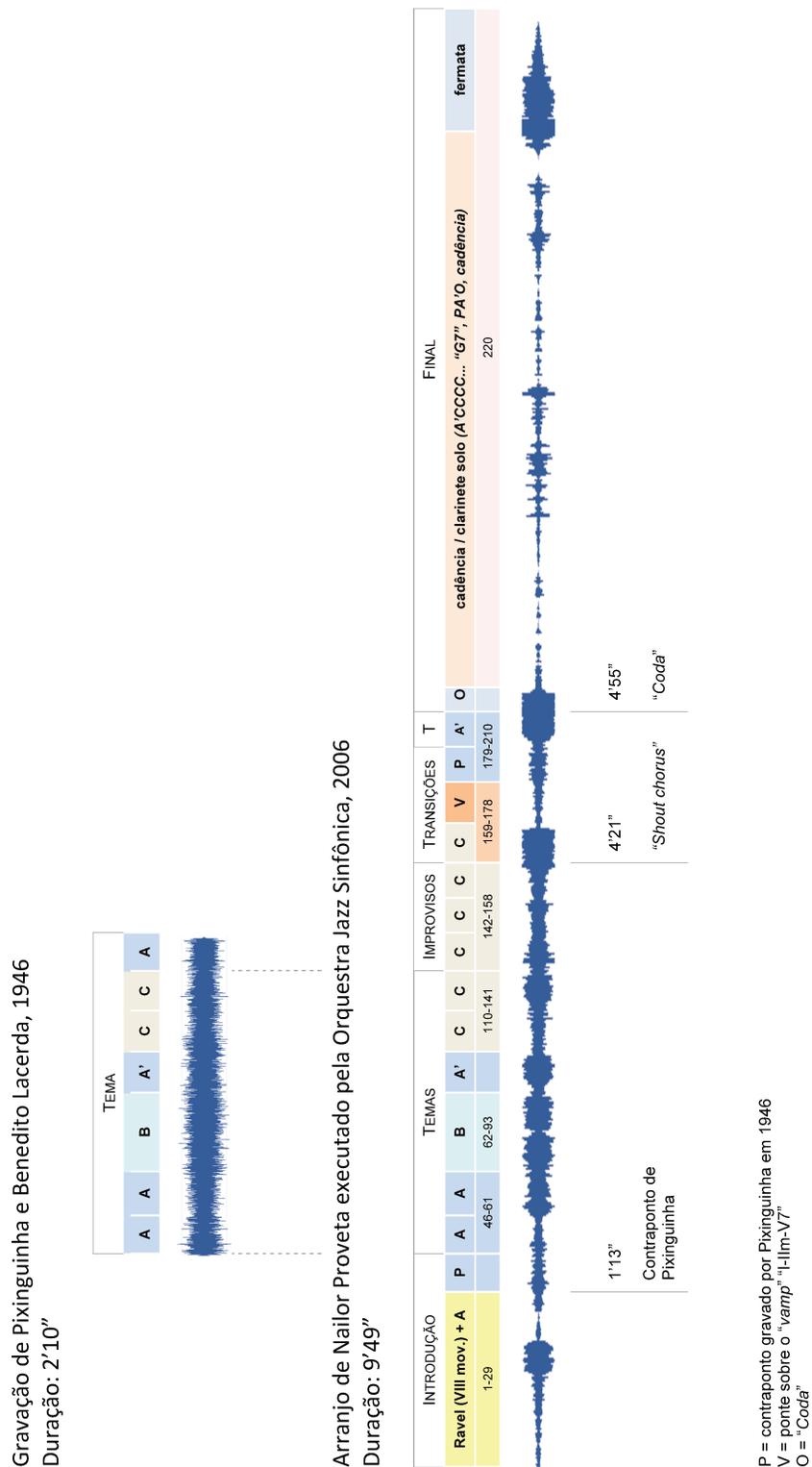


Figura 17 – Comparação entre as formas na gravação de Pixinguinha e Benedito Lacerda e no arranjo de Nailor Proveta para *Um a zero* (Pixinguinha e Otávio de Souza)



As tabelas abaixo (Figuras 18 a 21) nomeiam alguns dos principais elementos utilizados por Nailor Proveta na construção das seções de seus arranjos para a Orquestra Jazz Sinfônica, discriminando as diferentes soluções empregadas pelo arranjador em sua elaboração. Os arranjos são apresentados aqui em ordem crescente de complexidade.

Nestas tabelas, as letras *entre parênteses* indicam, quando é o caso, a *estrutura harmônica* sobre a qual são construídas as *transições e improvisos*.

Figura 18 – Forma do arranjo de Nailor Proveta para *Rosa* (Pixinguinha e Otávio de Souza)
(Forma da composição: ABA, 96 compassos, onde cada seção tem 32 compassos)

<i>Seções</i>	<i>Comp.</i>	<i>Discriminação</i>
INTRODUÇÃO	1-28	Fantasia sobre <i>Valses nobles et sentimentales, II – Assez Lent</i> (Ravel) e a melodia da introdução de Pixinguinha para <i>Rosa</i> (vide Figuras 25 e 26)
TEMAS	29-60	A
	61-92	B
IMPROVISO/TEMA	93-124	CLARINETE improvisa sobre compassos 1-20 de (A) , retornando o tema no restante de A
IMPROVISO/TEMA	125-156	GUITARRA improvisa sobre a metade de (B) , retornando o tema na segunda metade de B
TEMA	157-188	A
FINAL (<i>CODA</i>)	189-215	Final do arranjo de Pixinguinha para Orlando Silva + variações “eruditas”

Figura 19 – Forma do arranjo de Nailor Proveta para *Pagão* (Pixinguinha e Benedito Lacerda)⁴⁴
(Forma da composição: ABBACCA, 160 compassos, onde C tem 32 compassos)

<i>Seções</i>	<i>Comp.</i>	<i>Discriminação</i>
INTRODUÇÃO	1-18	BAIXO e improviso de CLARINETE sobre (AA)
TEMAS	19-34	A
	35-50	A
	51-66	A
	67-98	B
	99-130	B
	131-146	A
	147-162	C
	163-178	C
IMPROVISO	179-195	BAIXO e CLARINETE sobre (A)
TEMA	196-211	A
	35-50	A
	51-64	A
FINAL	213-222	Atraso da resolução e motivos “eruditos”, alguns trechos com pandeiro + “terça de Picardia”

⁴⁴ Na grade do arranjo de Proveta, o compasso 212 é nulo, pois foi colocado em branco para indicar o momento da volta ao “S”. Com relação a este último ponto, embora ele esteja indicado na partitura no compasso 19, na gravação a volta é realizada para o compasso 35, e o pulo para o *Coda*, que não consta na grade, é feito ao final do compasso 64.

Figura 20 – Forma do arranjo de Nailor Proveta para *Um a zero* (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
(Forma da composição: AABACCA, 128 compassos, onde B tem 32 compassos)

<i>Seções</i>	<i>Comp.</i>	<i>Discriminação</i>
INTRODUÇÃO	1-25	1ª parte: fantasia sobre <i>Valses nobles et sentimentales, VIII – Épilogue. Lent</i> (Ravel) + tema A de <i>Um a zero</i>
	26-29	2ª parte: preparação – trinado e frase cromática
	30-45	3ª parte: <i>solí de big band</i> – contraponto de Pixinguinha sobre (A)
TEMAS	46-53	A (em 4/4)
	54-61	A (em 4/4)
	62-93	B (em 2/4 daqui em diante)
	94-109	A'
	110-125	C
	126-141	C
IMPROVISOS	142-158	PIANO, GUITARRA e CLARINETE, sobre (C)
TRANSIÇÕES	159-174	<i>Shout chorus</i> sobre (C)
	175-178	Ponte 1: BAIXO e CLARINETE, sobre o “ <i>vamp</i> ” “I-IIIm-V7”
	179-194	Ponte 2: <i>solí de big band</i> – contraponto de Pixinguinha sobre (A)
TEMA	195-210	A'
FINAL	211-219	Coda “jazzístico”: atraso da resolução com desaceleração do ritmo harmônico
	220	Cadência CLAR. “sobre” (A'CCCC... “G7”/contracanto Pix./A'/Coda, cadência)
		<i>Tutti</i> sobre o acorde “Maj7(#11)”

Figura 21 – Forma do arranjo de Nailor Proveta para *Cheguei* (Pixinguinha e Benedito Lacerda)⁴⁵
(Forma da composição: AABBACCA, 128 compassos)

<i>Seções</i>	<i>Comp.</i>	<i>Descrição / parte da composição</i>
INTRODUÇÃO	1-25	1ª parte: fantasia, com citações da melodia original
	26-34	2ª parte: citações da melodia original, mudança para o novo andamento
	35-48	3ª parte: ponte sobre “I-V7”
TEMAS	49-64	A
	65-80	A
	81-96	B
	97-112	B
TRANSIÇÃO	113-120	Ponte sobre o “vamp” “I-V7”
IMPROVISO/ TRANSIÇÃO	121-128	1ª vez: improviso de CLARINETE 2ª vez: <i>solí</i> de SAXOFONES e GUITARRA
TEMAS	65-79, 130	A
	131-146	C
	147-162	C
IMPROVISO	163-166	CLARINETE, sobre “I-V7”
TRANSIÇÕES	167-170	<i>Solí</i> “outside” de instrumentinos, sobre “I-V7” (vide Figura 38)
	171-186	Ponte sobre “I-#I ^o -II ^m -V7/bVI-bVI-bII-(II ^m -)V7” (vide Figura 39)
	187-194	<i>Shout chorus</i> sobre a metade de (C)
IMPROVISOS	195-206	SAX TENOR e coletivo (SAX TENOR, FLAUTA e PANDEIRO), sobre “I-V7”
TEMA	207-222	A : SAX TENOR expõe o tema e FLAUTA improvisa contrapontos
TRANSIÇÃO	223-242	Ponte sobre “I-V7”: 3 vezes, a segunda com “turnaround”
TEMA	243-256	A
FINAL	257-265	“Fantasia” + 2 últimos compassos do tema A (transposto)

Por fim, a Figura 22 traz um resumo dos aspectos que foram abordados até aqui com relação aos arranjos de Nailor Proveta para a OJS.

⁴⁵ Na grade do arranjo de Proveta, o compasso 129 é nulo, pois foi colocado em branco para indicar o momento da volta ao “S”.

FIGURA 22 – Aspectos gerais de ritmo, duração, instrumentação, forma e estrutura nos arranjos de Nailor Proveta para a Orquestra Jazz Sinfônica

<i>Composição arranjada</i>		<i>Cheguei</i>	<i>Um a zero</i>	<i>Pagão</i>	<i>Rosa</i>
<i>Ritmo (quando há marcação)</i>		maxixe	samba	samba	valsa
<i>Duração (gravação do concerto)</i>		9'16"	9'49"	7'39"	9'35"
<i>Instrumentação</i>		completa	completa	"banda" orq. sinfônica	"jazz trio" orq. sinfônica
<i>Introdução</i>		3 partes	2 partes	1 parte	1 parte
<i>Corpo original da obra</i>	<i>Duração/intro. "erudita"</i>	1'16"	1'08"		1'16"
	<i>Duração/introdução(ões) "popular(es)"</i>	22" 18"	(5") 18"	41"	
	<i>Duração/impro./Proveta</i>	34"	17"	2'06"	50"
	<i>Duração/improviso coletivo</i>	1'46"			
	<i>Duração da cadência</i>		4'02"		
	<i>Improvisos de outros instrumentos</i>	flauta (coletivo)	piano guitarra	baixo	guitarra
	<i>Soli</i>	saxes instrumentinos	<i>big band</i>		
	<i>Estrutura(s) do(s) chorus(es) de improvisação</i>	I-V7	C	A	A, B (em parte)
	<i>Estrutura do soli</i>	I-V7	A		
	<i>Estruturas das pontes</i>	I-V7 "turnaround"	I-IIIm7-V7 A		
<i>Estrutura do shout chorus</i>	½ C	C			
<i>Final</i>		"fantasia" e <i>tutti</i> "original"	<i>coda</i> "jazz", cadência e <i>tutti</i> "Maj7(#11)"	atraso resol., orq. e pand. e 3ª de Picardia	original e variações

4.5 – Aspectos técnicos

Nesta última etapa das análises musicais, são comentados recursos e procedimentos técnicos e estilísticos empregados por Nailor Azevedo em seus arranjos para a Orquestra Jazz Sinfônica. A sequência dos elementos apresentados aqui segue a mesma ordem da seção 4.5, ou seja, de acordo com a disposição das partes dos arranjos em que os mesmos se encontram.

4.5.1 – *Fantasia sobre as melodias de Pixinguinha a partir das Valses nobles et sentimentales, de Maurice Ravel*

Maurice Ravel compôs suas *Valsas nobres...* em 1911, então um conjunto de oito movimentos ininterruptos para piano, em homenagem aos modelos de Franz Schubert, “com seus ritmos cadenciados [“lilting”], *rubato*, frases equilibradas, forma direta e sutilezas harmônicas inesperadas” (DOVER, 2001).⁴⁶ No ano seguinte, o próprio Ravel iria realizar a *orquestração* (outra de suas especialidades) da obra, para servir de trilha sonora para o balé *Adélaïde, ou le langage des fleurs* (“Adelaide, ou a linguagem das flores”) (cf. DOVER, *op. cit.*).

As duas valsas das quais Proveta utiliza elementos em seus arranjos são movimentos lentos, onde não é empregada toda a instrumentação da orquestração de Ravel, sendo dispensados ali alguns *metais* e quase todos os instrumentos de *percussão*. Na introdução de *Rosa*, é utilizado o II movimento (*Assez lent*), e na de *Um a zero*, o VIII (*Épilogue. Lent*). Nestas introduções, Nailor faz algo semelhante com relação à instrumentação da OJS, acrescentando também *instrumentos harmônicos* da seção rítmica (*guitarra, piano, contrabaixo*). E há ainda um procedimento diferenciado em *Um a zero*, onde, a partir do compasso 15 [0’40’], a introdução assume um caráter “cinematográfico”, já numa transição para o *solí* de *big band* sobre o contraponto de Pixinguinha que se

⁴⁶ Tradução do autor.

seguirá. Este efeito se deve em grande parte à entrada, neste momento, da maioria dos instrumentos “jazzísticos”: *saxofones*, os *dois trompetes* e *três trombones* restantes, *tuba* e *contrabaixo*, além de um “rulo” de *prato*, executado pelo baterista. Na Figura 23, na coluna correspondente a esta introdução, os instrumentos que iniciam sua participação entre os compassos 15 e 16 são indicados entre parênteses.

FIGURA 23 – Instrumentação nos II e VIII movimentos das *Valses nobles...* (Ravel) e nas introduções de *Rosa* (Pixinguinha e O. de Souza) e *Um a zero* (Pixinguinha e B. Lacerda) dos arranjos de Nailor Proveta

<i>Composição</i>		<i>Valses nobles... II – Assez lent</i>	<i>Rosa Introdução</i>	<i>Valses nobles... VIII – Épilogue</i>	<i>Um a zero Introdução</i>
<i>Madeiras</i>	<i>Instrumentinos</i>	2 flautas 2 oboés corne inglês 2 clarinetes (Bb) 2 fagotes	3 flautas oboé corne inglês 2 clarinetes (Bb) clarone 2 fagotes	2 flautas 2 oboés corne inglês 2 clarinetes (Bb) 2 fagotes	3 flautas oboé corne inglês 2 clarinetes (Bb) clarone 2 fagotes
	<i>Saxofones</i>				(2 altos) (2 tenores) (barítono)
<i>Metais</i>		4 trompas 2 trompetes (C)	4 trompas	4 trompas 2 trompetes (C) trombone tuba	4 trompas 2 (ou 4) trompetes 1 (ou 4) trombone(s) (tuba)
<i>Percussão</i>			<i>tubular bells (chimes) glockenspiel</i>	tímpanos	
<i>Seção rítmica</i>			guitarra baixo		guitarra piano (baixo) (bateria/prato)
<i>Teclado</i>		celesta		celesta	
<i>Cordas dedilhadas</i>		2 harpas		harpa	
<i>Cordas</i>		violinos I e II violas violoncelos contrabaixos	violinos I e II violas violoncelos contrabaixos	violinos I e II violas violoncelos contrabaixos	violinos I e II violas violoncelos contrabaixos

Tanto na introdução de *Rosa* como na de *Um a zero*, como já mencionado, o arranjador realiza *fantasias*, combinando as melodias de Pixinguinha a trechos da obra de Maurice Ravel. Em *Rosa*, a seção introdutória pode ser dividida em dois momentos. O primeiro deles, rico em variedade dinâmica, possui 21 compassos ([0'00"-0'57"]), e consiste de variações sobre a introdução do arranjo feito por Pixinguinha para a versão gravada em 1937 por Orlando Silva, combinadas a elementos do II movimento das *Valsas nobres...* de Ravel. A introdução de Pixinguinha (Figura 24) é uma sentença construída sobre o “modelo-padrão” definido por Schoenberg:

O modelo-padrão consistirá, nos casos mais simples, de oito compassos, cujos quatro primeiros são formados por uma frase e sua repetição. A técnica a ser aplicada na continuação é uma espécie de desenvolvimento, comparável, em alguns aspectos, à técnica de condensação usada na “liquidação”. (...) A *liquidação* é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação. (...) Este processo de liquidação, em conjunto com a cadência ou com a semicadência, pode ser usado para delimitar adequadamente a sentença.

A liquidação é, quase sempre, baseada em um encurtamento da frase... (SCHOENBERG 2008, p. 59)

FIGURA 24 – Introdução do arranjo de Pixinguinha para *Rosa* gravado por Orlando Silva em 1937⁴⁷

The image shows a musical score for the introduction of Pixinguinha's 'Rosa'. It is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system is labeled 'Frase' and 'Repetição'. The 'Frase' section consists of two measures: the first measure is labeled 'a' and the second 'b'. The 'Repetição' section consists of two measures. The second system is labeled 'Desenvolvimento' and '(voz)'. It consists of four measures. The bass line in both systems is represented by a slash, indicating a simplified harmonic structure. Chords are indicated by letters: D, Dm/f, A/E, F#7 in the first system; Bm, E7, A, E7 in the second system.

A Figura 25 fornece um exemplo da maneira como se dá a combinação entre as melodias de Pixinguinha e elementos da obra de Ravel nessas introduções elaboradas por Naylor. Nela são apresentados os primeiros compassos do II movimento das *Valsas nobres...*, em sua versão para piano, e também daquela introdução a que Proveta se refere como “*Uma rosa para Ravel*”, aqui em forma de *redução*, para facilitar a comparação. Nos exemplos, a harmonia é representada adicionalmente em forma de *cifras*.

Nos compassos 1 e 3 do arranjo de *Rosa*, Naylor emprega procedimentos parecidos com os de Ravel: a nota grave realizando um salto de oitava e as vozes em terças descendentes, num conjunto rítmico quase idêntico. A harmonia é semelhante, especialmente no compasso 1, onde há tétrades relacionadas à escala menor melódica, no primeiro tempo, e tríades aumentadas, no terceiro. Embora não conste nas figuras, a orquestração também se aproxima bastante da de Ravel, com as violas e violinos II realizando o salto de oitava, enquanto as madeiras executam tríades; uma das diferenças aqui é que Naylor utiliza os clarinetes, ao invés de oboés.

⁴⁷ Transcrição do autor.

No compasso 2 do arranjo de Proveta, é utilizada a melodia da introdução de Pixinguinha, adaptada ao contexto, iniciando-se pela tensão “#11” (nota ré) do acorde maior com sexta (“Ab6”), e tendo assim a penúltima nota alterada em meio tom abaixo (nota lá bemol). Neste ponto o caráter já se distancia daquele do trecho da composição de Ravel, onde predomina uma atmosfera de suspense, com acordes menores com sétima maior ou quinta aumentada. Nos compassos 4 e 5, Nailor desenvolve sua ideia a partir da melodia de Pixinguinha sobre acordes relacionados à escala menor melódica, como os do compositor francês.

FIGURA 25 – Comparação entre o início do II movimento das *Valses nobles et sentimentales* (Ravel) e o da introdução do arranjo de Nailor Proveta para *Rosa* (Pixinguinha e Otávio de Souza)

Valses...,
II – *Assez lent*,
compassos 1-5

Rosa,
Introdução
(redução),
compassos 1-5

Chord symbols for Ravel's piece: Gm(maj7) G+ Fm(maj7) F+ Gm(maj7) G+ Fm(maj7) F+ F#(b13)/C#

Chord symbols for Proveta's piece: EbMaj7(#5) Eb+ Ab6 EbMaj7(#5) Ab6/Eb D/Bb Gm9(maj7)

A Figura 26 traz uma redução um pouco mais detalhada da introdução do arranjo de Proveta para *Rosa*, com uma separação por naipes. Além disso, na linha inferior, a harmonia resultante da combinação das vozes encontra-se indicada através de cifras, onde se pode observar o complexo tratamento harmônico que caracteriza o trecho.

Esta introdução é marcada pela presença de *tétrades maiores com quintas aumentadas*, *acordes menores com sétima maior* e *dominantes relacionados às escalas diminuta dominante, menor melódica* (VI grau desta) e *alterada*. No segundo momento desta introdução, que vai do compasso 22 ao 28 ([0'57"-1'16"']), a tonalidade é sugerida, através de um breve aparecimento da tônica (compasso 22), seguido de preparações para o seu retorno, ao início do tema "A", em seguida.

FIGURA 26 – Redução da introdução do arranjo de Nailor Proveta para *Rosa* (Pixinguinha e Otávio de Souza)

The musical score is presented in a multi-staff format. The top staff is for Madieiras, followed by Trompas (with a bass line), Guitarra, Baixo, and Cordas. The bottom staff, labeled 'Detalhes harmônicos', provides a chord reduction for each measure. The chords are: 1. EbMaj7(#5), 2. Eb7(#5), 3. Ab6/Eb, 4. EbMaj7(#5), 5. Ab6/Eb, 6. D(#5)/A#, 7. Gm9(maj7), 8. G(b9,b13), 9. G9/f.

FIGURA 26 – Redução da introdução do arranjo de Nailor Proveta para *Rosa* (cont.)

The musical score is arranged in five systems. The first system includes staves for Madeiras (Woodwinds) and Trompas (Brass). The second system includes Glock/bells (Percussion) and Cordas (Strings). The third system is labeled 'Detalhes harmônicos' (Harmonic Details) and shows a sequence of chords: E^b(#5), D^b9/E^b, A^bm(maj7)/E^b, A^bm/E^b, D^b7/E^b, E^b(#5,#9), and G7(b13)/F. The bottom of the score is marked with measure numbers 8, 9, 10, 11, 12, and 13.

FIGURA 26 – Redução da introdução do arranjo de Nailor Proveta para *Rosa* (cont.)

The musical score is arranged in six systems, each with a staff label on the left:

- Madeirasas:** Woodwinds (flute and clarinet). The flute part features a melodic line with grace notes and slurs, while the clarinet provides harmonic support with sustained notes.
- Trompas:** Trumpets. The part consists of sustained harmonic notes in the upper register.
- Glock/ bells:** Glockenspiel and bells. The part features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Guitarra:** Guitar. The part features sustained harmonic chords with some melodic movement.
- Baixo:** Bass. The part features a rhythmic pattern of eighth notes, providing a steady accompaniment.
- Cordas:** Strings. The part features sustained harmonic chords with some melodic movement.
- Detalhes harmônicos:** Harmonic details. This staff shows the chord progression for the introduction.

The chord progression for the harmonic details is as follows:

Measure	Chord
14	G7(13)
15	G13(#11)
16	D#13(#9,#11)
17	Fm9(maj7)
18	Fm(maj7)
19	Ebm9(maj7)/F
20	B(b13)
21	G7(b13)

a) Variações rítmicas

- Modificações de duração (todo o trecho);
- Deslocamentos dos ritmos para pulsações diferentes (compassos 1-2, 5-6, 7-8, 9-10, 21-25);
- Modificações de compasso (compassos 13 e 14).

b) Variações intervalares

- Acréscimo e omissão de intervalos (itens 2, 3 e 4);
- Preenchimento de intervalos com notas auxiliares (ornamentos) (compasso 3);
- Abreviação do motivo mediante a eliminação ou condensação de notas (compassos 2, 9-12, 16, 21-23);
- Repetição de padrões (todo o trecho);
- Deslocamento de alguns elementos para outros pulsos (compassos 13 e 14).

c) Variação melódica

- Transposição da melodia para outros graus (compassos 7-8, 15-17 e 21-25).

Estão apontadas no exemplo a seguir as mudanças de centros tonais.

FIGURA 28 – Redução da linha melódica principal da primeira parte da introdução do arranjo de Nailor Proveta para *Um a zero* (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

The musical score for Figure 28 is presented in five staves of music. The first staff begins with the chord 'Lá menor (Dó maior)' and continues with a melodic line. The second staff is marked with 'Mi menor' and 'Dó maior'. The third staff starts at measure 13, marked 'Mib maior'. The fourth staff starts at measure 16, marked 'Ré maior'. The fifth staff starts at measure 21. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

A Figura 29 traz uma redução da primeira parte da introdução do arranjo de Nailor para *Um a zero*, estando aqui também a harmonia resultante da combinação das vozes indicada através de cifras. Até o compasso 13, os acordes, em sua maioria tríades, se movem sobre baixos pedais, sendo que, até o compasso 7, ouve-se uma nona (notas *si*, nos compassos 1-4, e *lá*, nos compassos 5-6) soando simultaneamente a estes baixos, sugerindo duas tonalidades distintas.

Nos primeiros compassos, as tríades se movimentam paralela e cromaticamente, conforme a voz principal, que varia sobre as mesmas notas da melodia

original, mas aqui na tonalidade relativa, lá menor. Segue-se uma rápida passagem modulatória pela região de mi maior, mediante superior da tonalidade original.

Com o aumento da densidade na instrumentação, aumenta também a quantidade de notas não diatônicas presentes na harmonia, intensificando-se o uso de movimento cromático paralelo. As proporções rítmicas também começam a variar mais.

Ao final do compasso 14, inicia-se uma preparação (Bb7(13)) que se estenderá até o compasso 16, e a harmonia assume um caráter mais complexo, com o uso de tétrades acrescidas de notas de tensão. Com a dinâmica mais acentuada e a textura mais densa, atinge-se, então, no compasso seguinte, a nova região, *mi bemol maior*, relativa de dó menor, tonalidade homônima menor da original (dó maior).

Nos compassos 18 e 19 há uma breve passagem pela região de *ré maior*. Após a execução de acordes alterados entre o final do compasso 19 e o compasso 20, segue-se uma brusca diminuição de dinâmica, densidade e movimento harmônico, restando apenas passagens por *tríades de estrutura superior*⁴⁸ relacionadas ao acorde C#7(#9,b13) (ou “C#alt” – compassos 21-23) e, por fim, este dominante somente com a tensão #11 (compassos 24-25), característica de sua função de dominante substituto principal, criando a expectativa da volta à tonalidade original.

⁴⁸ Tríade de Estrutura Superior (TES): “estrutura triádica maior ou menor, em posição cerrada e qualquer inversão. Consiste em notas da escala de acorde, incluindo no mínimo uma nota de tensão. Quanto mais notas de T [tensão] mais rico o seu som. A estrutura geral do acorde compreende duas seções: a TES e a estrutura inferior. A estrutura inferior consta do som básico do acorde” (GUEST, 1996b, p. 27).

FIGURA 29 – Redução da primeira parte da introdução do arranjo de Nailor Proveta para
Um a zero (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

The musical score is arranged in five systems. The first system includes staves for Madeiras (Woodwinds) and Guitarra (Guitar). The second system includes staves for Piano. The third system includes staves for Cordas (Strings) and Contrabaixo (Double Bass). The fourth system is labeled 'Detalhes harmônicos' (Harmonic details) and shows a sequence of chords over six measures. The time signature is 3/4.

Detalhes harmônicos:

Measure	Chord
1	A _{m9}
2	C/A
3	B/A
4	B ^b /A
5	C/A
6	A _{m9}
7	B(13)/A
8	A _{m7}
9	F [#] /A
10	G(add9, omit 2) B ^b /G
11	C [#] m/G
12	B/G

FIGURA 29 – Redução da primeira parte da introdução... (*Um a zero* – cont.)

The musical score is arranged for the following instruments: Mad. (Mellophone), Trompas (Trumpets), Metais (Metals), Guit. (Guitar), Pno. (Piano), Cordas (Strings), Cbx. (Cello/Double Bass), and Harm. (Harp). The score spans measures 7 to 11. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 4/4. The guitar part includes a capo on the 6th fret. The chord reductions for the Harp are as follows:

Measure	Chord Reductions
7	C ^(add9, omit3) / B ^{Maj7} C ^{Maj9} C ^{#m7} /G
8	E ^b m7/G E ^{m7} /G E ^m (maj7) C ^m (maj7)
9	B ^{(omit3)/F#} B ^{/F#} C ^{/F#} F ⁹ /F# G ^{7(b9)/F#} C ^{/F#} A ^{m7} /F# B ^{/F#} C ^{/F#}

FIGURA 29 – Redução da primeira parte da introdução... (*Um a zero* – cont.)

The musical score for Figure 29 is arranged in five staves: Mad., Trompas, Cordas, Cbx., and Harm. The score is divided into three measures, numbered 12, 13, and 14. Measure 12 is in 4/4 time, measure 13 is in 3/4 time, and measure 14 is in 3/4 time. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The Mad. staff shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Trompas staff shows a melodic line. The Cordas staff shows a complex texture with multiple voices. The Cbx. staff shows a bass line. The Harm. staff shows chord reductions for each measure.

Chord reductions for Measure 12 (4/4):
 G9(omit3) G13 C/G

Chord reductions for Measure 13 (3/4):
 A7(omit3)/C C6

Chord reductions for Measure 14 (3/4):
 G9sus4 G7(#11,13) Bb7(13)

FIGURA 29 – Redução da primeira parte da introdução... (*Um a zero* – cont.)

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Mad.** (Mandolin): Treble and bass staves.
- Trompas** (Trumpets): Treble and bass staves.
- Saxes** (Saxophones): Treble and bass staves.
- Metais** (Brass): Treble and bass staves.
- Bx. elet.** (Electric Bass): Bass staff.
- Guit.** (Guitar): Treble staff.
- Pno.** (Piano): Treble and bass staves.
- Bat.** (Drums): Bass staff with a dense rhythmic pattern.
- Cordas** (Strings): Treble and bass staves.
- Cbx.** (Cello/Double Bass): Bass staff.
- Harm.** (Harmony): A single staff at the bottom showing chord reductions.

The harmonic reduction at the bottom of the page is as follows:

É7(#9,#11) | F#m9 | Fm11 | Ealt | E♭Maj7 | Gm7(add11)

15

16

17

FIGURA 29 – Redução da primeira parte da introdução... (*Um a zero* – cont.)

The musical score is arranged for the following instruments: Mad. (Mandolin), Trompas (Trumpets), Saxes (Saxophones), Metais (Metals), Bx. elet. (Electric Bass), Guit. (Guitar), Pno. (Piano), Bat. (Drums), Cordas (Strings), Cbx. (Contra Bass), and Harm. (Harp). The score is divided into three measures across three pages (18, 19, and 20). The guitar part includes the following chords: $F\#m7$, $E\flat13(\#9)$, $A13(\#9)$, $F\#m7$, $D6$, $E\flat13(\#9)$, $B+7(\#9)$, $B7(\#11)$, and $E7(9+11+)$. The harp part includes the following chords: $F\#m7$, $E\flat13(\#9, \#11)$, $A7(\#11)$, $F\#m7$, $D6$, $E\flat13(\#9, \#11)$, $B7(\#9, \#11, \flat13)$, $B7(\flat9, \#11)$, and $E7(\#9, \#11)$.

18

19

20

FIGURA 29 – Redução da primeira parte da introdução... (*Um a zero* – cont.)

The musical score for Figure 29 is arranged in five systems, each with a different instrument or section. The time signature is 2/4. The Mad. (Mandolin) staff is mostly silent. The Metais (Brass) staff shows chords in the right hand and rests in the left. The Cordas (Strings) staff has complex textures with many notes and slurs. The Cbx. (Contra Bass) staff has a simple bass line with slurs. The Harm. (Harmonica) staff shows a sequence of chords: G/C#, A/C#, G/C#, and C#7(#11). Below the Harm. staff are measure numbers 11, 12, 13, 14, and 15.

4.5.2 – Tipos de harmonização empregados nos acompanhamentos

Com relação à harmonia executada nos momentos de *acompanhamentos*, observa-se que, durante a *exposição dos temas, improvisos* e *transições*, especialmente onde há participação da *seção rítmica*, Nailor Azevedo emprega *dois tipos de harmonização*. O primeiro, presente nos quatro arranjos, é uma complementação da harmonia original, que, como é usual no choro, se apresenta em geral na forma de tríades, exceção feita aos acordes dominantes, os quais costumam ser tétrades com sétima. Na reharmonização de Proveta, os acordes são adaptados ao padrão habitual do *jazz* e da *bossa nova*, através do uso de *tétrades* e *notas de tensão*, com o eventual emprego de recursos menos comuns no choro tradicional, como *dominantes substitutos*. Há ainda uma particularidade: os *acordes maiores* são muitas vezes indicados como *tétrades com sexta*, nem tão usuais nos gêneros “modernos”, mas cuja sonoridade é bem mais comum no universo do choro do que a daquelas com sétima maior, das quais Nailor também faz uso.

Esse tipo de harmonização parece se adequar melhor à concepção jazzística de *improvisação*, onde costumeiramente são exploradas todas as *tensões disponíveis* nas *escalas de acordes*. Para ilustrar este tipo de abordagem harmônica, a Figura 30 traz uma comparação das harmonias utilizadas na parte “C” da composição pelo Regional de Benedito Lacerda, naquela gravação de 1946, e no arranjo de Nailor, como *chorus* de improvisação para piano, guitarra e clarinete (compassos 142-158 [3’33”-4’21”]).⁴⁹

FIGURA 30 – Comparação entre as harmonizações da parte “C” de *Um a zero* (Pixinguinha e B. Lacerda) na gravação de Pixinguinha e Benedito Lacerda (1946) e no arranjo de Nailor Proveta

A harmonização seção de improvisos do arranjo de Proveta difere da utilizada na gravação de Pixinguinha e Benedito Lacerda nos seguintes aspectos:

- O acorde básico é a téttrade, e não a tríade;
- Há uma presença maior de acordes subdominantes;
- São utilizadas notas de tensão, principalmente em acordes dominantes;
- Uso do acorde “IV13(#11)” (compasso 146);
- Uso do acorde “V9sus4” (compasso 147);
- Uso do acorde “subV7(#9,#11)” (compasso 148).

⁴⁹ O compasso 158 é a “casa de 3ª vez”, sendo executado somente ao final do solo do último improvisador.

Observe-se que, nos compassos 155 e 156, embora a cifragem indique F6 e C13, a linha do contrabaixo resulta em segunda inversão (F6/C), no primeiro caso, e subV7(#9,b13) (Gb7(#9,b13)), no segundo.

É interessante notar, na gravação do concerto, como os solistas integrantes da Orquestra Jazz Sinfônica não parecem totalmente confortáveis ao improvisar sobre um choro, o que parece ser uma situação comum entre músicos de formação ligada ao jazz, onde a fraseologia típica é de outra natureza. Já no *chorus* de Nailor, observa-se uma situação diferente, pois ele improvisa com desenvoltura, utilizando linhas melódicas no estilo do choro.

O outro recurso de harmonização utilizado por Nailor Proveta para o acompanhamento nos arranjos analisados é o emprego das *harmonias originais* das composições, ou algo próximo delas, e que é colocado aqui como uma segunda opção pelo fato de ocorrer em *menor proporção* do que o mencionado anteriormente. O uso da harmonia original não ocorre em *Rosa*, que foi arranjada como uma valsa jazzística, e aparece relativamente pouco em *Um a zero*, somente em trechos de exposição de temas. Ele está mais presente exatamente nas peças que apresentam um maior número de elementos “tradicionais”, relacionados ao universo do choro: *Cheguei*, onde o ritmo é o *maxixe*, e *Pagão*, onde a instrumentação inclui a mencionada “banda”.

4.5.3 – *Uso dos contrapontos de Pixinguinha ao sax tenor, na gravação com Benedito Lacerda de Um a zero*

Na gravação de *Um a zero* realizada com Benedito Lacerda em 1946, Pixinguinha delineia as seções da composição através de seus contrapontos ao sax tenor, proporcionando momentos de variação enquanto a melodia principal se repete na segunda exposição da seção “A”, e um importante suporte (juntamente com o violão) à forma na parte “B”. Tais contrapontos são um exemplo do desejado “equilíbrio entre independência e interdependência” mencionado por Whittall, sendo coerentes a ponto de

que poderiam configurar a melodia de uma outra composição. Essas e outras linhas gravadas por Pixinguinha são utilizadas por Proveta em seu arranjo.

A segunda parte da introdução do arranjo de Proveta para *Um a zero* consiste de uma *orquestração do contraponto de sax tenor gravado por Pixinguinha*, durante os primeiros dezesseis compassos da composição (o primeiro “A”). Sobre este trecho, o arranjador elaborou um *solí* para os sopros da *big band* (seção “jazz”) da OJS, incluindo a tuba, acrescidos de contrabaixo, que “dobra” algumas frases em oitava inferior (vide Figura 32). O acompanhamento rítmico é realizado apenas pelo pandeiro, produzindo um contraste “jazz/choro” durante a passagem.

Aqui, assim como nos outros dois arranjos em que há marcação rítmica (*Cheguei e Pagão*), em vários momentos o arranjador utiliza o recurso de *harmonização da melodia em blocos*,⁵⁰ em geral dispondo os acordes a quatro vozes. Esta técnica foi bastante utilizada por compositores e arranjadores das *big bands* norte-americanas na chamada “Era do swing” (entre os anos 1930 e início dos 40). Sua sonoridade harmônico-melódica característica foi absorvida no Brasil, especialmente a partir de trabalhos como o desenvolvido pelo pernambucano Severino Araújo, líder da Orquestra Tabajara desde 1938, e posteriormente, José Roberto Branco, destacados aqui em função de sua relação direta com o estilo de Nailor.

À exceção da frase inicial em anacruse e de pequenas variações nos compassos 42, 43 e 45, a melodia original é reproduzida na íntegra, num jogo de perguntas e respostas entre os naipes ou combinações de diferentes instrumentos, numa constante variedade timbrística. Verificam-se as seguintes distribuições da melodia:

- a) Saxofones em uníssono;
- b) Saxofones em uníssono e contrabaixo oitava abaixo;
- c) Trombones em uníssono e contrabaixo oitava abaixo;

⁵⁰ “A execução de uma série de acordes ricos em dissonâncias adicionadas em distribuições [“voicings”] sem adornos melódicos, muitas vezes espalhadas, e normalmente em movimento paralelo, é chamada execução de ‘acordes em blocos’; esta técnica é associada particularmente a pianistas, mas pode também ocorrer em arranjos para sopros (...), ou num *chorus* característico de um arranjo para *big band* (...), ou em distribuições de vozes para saxofones” (STRUNK).

- d) Trompetes em uníssono;
- e) Saxofones harmonizados em blocos;
- f) Trompetes em uníssono e trombones em blocos, com o contrabaixo oitavando abaixo a voz mais grave;
- g) Saxofones em oitavas;
- h) Metais em blocos com o contrabaixo dobrando (em uníssono) a tuba;
- i) Saxes tenores e barítono em uníssono com trombones 1, 2 e 3;
- j) Saxofones em blocos com tuba e contrabaixo oitava abaixo da voz mais grave;
- k) Saxes em uníssono e metais em blocos, com o contrabaixo oitavando abaixo o quarto trombone.

As melodias harmonizadas em blocos nessa parte da introdução do arranjo de Proveta foram distribuídas predominantemente em *posição cerrada*. Nos acordes executados pelos metais, os baixos ficam a cargo da tuba, contrabaixo e, eventualmente, trombone 4. No naipe de saxofones, a primeira voz é reforçada oitava abaixo, normalmente pelo sax barítono (5ª voz). Este tipo de abertura, equivalente, no piano, à harmonização feita pela mão direita, com a mão esquerda dobrando a melodia na oitava inferior, foi popularizado pelo pianista britânico George Shearing (1919-2011), sendo conhecida como “*locked hands*” (“mãos fechadas”) (cf. STRUNK). Segundo Bill Dobbins (s/d), a “histórica ‘sonoridade Shearing’” teria se originado em gravações para a Discovery, em 1949, e o pianista a teria desenvolvido “a partir do modelo anterior de Milt Buckner e da escrita em acordes de Glenn Miller para sua seção de saxofones”.

A Figura 31, a seguir, ilustra o emprego dessa técnica no arranjo de Nailor para *Um a zero*.

FIGURA 31 – Harmonização da melodia em blocos – a “sonoridade Shearing” – no arranjo de Nailor Proveta para *Um a zero* (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

The image shows a musical score for Saxophones, consisting of two staves (treble and bass clef) grouped together. The music is in 7/8 time. The melody is written in the treble clef, and the bass clef staff provides a harmonic accompaniment. The notes are grouped into blocks, illustrating the 'locked hands' technique. The score is numbered 35 and 36 at the bottom of the staves.

A Figura 32 apresenta, verticalmente alinhados, a melodia e o contraponto gravados por Benedito Lacerda e Pixinguinha, com a respectiva harmonia em forma de cifras, conforme executada pelo Regional de Benedito Lacerda, e uma versão reduzida do arranjo de Nailor Azevedo para *Um a zero* (compassos 30-45 [1'12"-1'31'']).

FIGURA 32 – Contraponto gravado por Pixinguinha na parte “A” de *Um a zero* (Pixinguinha e B. Lacerda), em 1946, e sua orquestração, no arranjo de Nailor Proveta

The musical score is arranged vertically. At the top, the Flauta B. Lacerda part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Above this staff are the following chords: G, G/B, C, G7/D, G7, C, C/Bb, F/A, and Fm/Ab. Below the flute part is the Sax tenor Pixinguinha part, also in treble clef. The middle section contains the Saxes (treble and bass clefs) and Metais (treble and bass clefs). Below these are the Baixo elet. (bass clef) and Pandeiro (bass clef) parts. At the bottom is the Detalhes harmônicos part in treble clef, with the following chords: G7(13) G13 C6, Dm7, Ab13/Gb, and C6/G. Measure numbers 30, 31, 32, 33, and 34 are indicated at the bottom of the score.

Arranjos de Nairlor Proveta para a Orquestra Jazz Sinfônica: soluções contemporâneas para o choro numa homenagem a Pixinguinha
 Bruno Rosas Mangueira

Flt./Bene

Ten./Pix

Sxs.

Mets.

Bx.

Pand.

Harm.

C/G D7 G7 G7/D G7 C

C6 F° F#° CMaj9 C6 Bm7(b5)C6 D7(13) G7(b5,b13) G9 CMaj7(6)

35 36 37 38 39

Flt./Bene

Ten./Pix

Sxs.

Mets.

Bx.

Pand.

Harm.

G7/D G7 E° A7 Dm7/F Fm/A° C/G Am D G7 C

G13sus4 B/D D7(Db6) D7(#5,13)C6 F6 Bb/F# C9/G G7(13) C6

40 41 42 43 44 45

Durante a exposição da segunda parte (tema “B”) da composição, o arranjador novamente utiliza trechos do contraponto de Pixinguinha (vide Figura 9), entre os compassos 62-65 [2’07”-2’11”] e 69-80 [2’15”-2’28”]. Em seguida, na reexposição da primeira parte (tema “A”, entre os compassos 94-109 [2’42”-2’59”]), Proveta volta a apresentar a melodia utilizada na introdução de seu arranjo, mas desta vez inserindo parte da linha gravada por Pixinguinha na segunda exposição do tema “A”, na versão com Benedito Lacerda. Todas essas melodias são apresentadas pelos *saxofones tenores e barítono*, remetendo à sonoridade original, sendo dobradas no segundo trecho por *clarone e fagotes* (97-109 [2’45”-2’59”]), *guitarra* (101-109 [2’50”-2’59”]) e *trombones e baixo elétrico* (108-109 [2’58”-2’59”]).

Na segunda exposição da terceira parte (tema “C”) da composição no arranjo de Nailor, a linha gravada por Pixinguinha é apresentada, com algumas variações, por *fagote 1, violas e violoncelos* (compassos 126-141 [3’16”-3’32”]). A seguir, a Figura 33 apresenta os primeiros sete compassos deste trecho (compassos 126-132 [3’16”-3’23”]).

FIGURA 33 – Contraponto gravado por Pixinguinha na parte “C” de *Um a zero* (Pixinguinha e B. Lacerda), em 1946, e sua utilização no arranjo de Naylor Proveta

The musical score for Figure 33 is a jazz arrangement of the piece "Um a zero" by Pixinguinha and B. Lacerda. It is written in 2/4 time and features a complex contrapuntal texture. The score is divided into measures 126 through 132. The instruments included are Flute (B. Lacerda), Saxophone (Pixinguinha), Madeiras, Fagote 1, Xilofone, Trombones, Baixo elet. (Electric Bass), Piano, Bateria (Drums), Cordas (Strings), and Detalhes harmônicos (Harmonics). The arrangement includes a variety of chord changes, such as F/A, F/C, F, F/E, F/D, F/C, C/Bb, C7/G, C7, C7/G, C7, C/Bb, and C7. The score is a detailed musical score with multiple staves for each instrument, showing the intricate contrapuntal texture of the piece.

4.5.4 – *Distribuição da melodia e acompanhamento durante a exposição dos temas*

Na exposição dos temas nos arranjos de Nailor, como se mencionou no item 4.4.2, as melodias das composições de Pixinguinha são mantidas em suas estruturas originais, o que também se observa em parte das *seções de transição*. Com relação ao *acompanhamento*, podem ser percebidas basicamente *duas formas*. Na primeira, a *seção rítmica* e a *percussão* ficam responsáveis pela *condução principal*, enquanto *outros naipes* realizam *contracantos* e *harmonizações complementares*, mas que não alteram estruturalmente a concepção proposta. A segunda forma ocorre nos momentos em que a *seção rítmica não participa do acompanhamento*, à exceção de alguns casos em que o *contrabaixo*, como instrumento melódico, é eventualmente integrado aos sopros, ou quando o *pandeiro* realiza a condução rítmica, contribuindo para a variedade de sonoridade e ritmo. Nesta segunda forma inserem-se os acompanhamentos ao estilo da música de concerto, em geral realizados por *cordas e/ou instrumentinos*, e também aqueles característicos de gêneros de música popular, como o *solí* de *big band* há pouco mencionado e as passagens ao estilo das *bandas de música*.

Como exemplo de acompanhamento “sinfônico”, pode-se citar a exposição inicial da primeira parte da composição, tanto em *Pagão*, entre os compassos 19 e 34 [0’41”-1’02”], quanto *Um a zero*, a partir do compassos 46 [1’31”]. Nesta último trecho há também uma interessante passagem com *polirritmia*, onde as cordas realizam deslocamentos de acentuação, entre os compassos 50 e 53 [1’42”-1’49”], bem como numa seção adiante, entre os compassos 66 e 68 [2’12”-2’15”]. Na segunda exposição da primeira parte de *Pagão* (compassos 35-50 [1’02”-1’22”]), o acompanhamento é realizado pela “banda”, com aquela instrumentação semelhante à dos “Oito Batutas”. Aqui ainda são utilizados elementos melódicos e harmônicos que remetem à tradição musical europeia, porém o acompanhamento de *pandeiro* descaracteriza um pouco esta atmosfera.

No arranjo de *Cheguei*, no início da exposição da segunda parte da composição, há um exemplo de transição entre trechos de caráter “erudito” e “popular”. Primeiramente (compassos 56-59 [2’39”-2’45”]) a melodia é executada pelos *violinos* e o acompanhamento é realizado por *violas, violoncelos, trompas e instrumentinos*, em notas longas. Em seguida (compassos 60-64 [2’45”-2’50”]), *flautas, corne inglês e clarone* expõem o tema melódico, enquanto os demais instrumentinos – *oboé, clarinetes e fagotes* – realizam o acompanhamento no padrão rítmico-harmônico do *maxixe*.

Na exposição das melodias, conforme já comentado, Proveta divide esta tarefa entre o solista e outros instrumentos e naipes de acordo com as seções do arranjo ou partes delas. A Figura 34 apresenta a forma de *distribuição da melodia* para os instrumentos e procedimentos utilizados para o *acompanhamento*, na exposição dos temas do arranjo de Nailor Azevedo para *Um a zero*.⁵¹

⁵¹ Na tabela a seguir, por instrumentinos, entenda-se *flautas, oboé, corne inglês e clarinetes 1 e 2*. “BG” é a abreviatura de “*background*”, termo utilizado para designar o acompanhamento de naipes em segundo plano.

Figura 34 – Distribuição da melodia e acompanhamento na exposição dos temas no arranjo de Nailor Proveta para *Um a zero* (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

<i>Seção</i>	<i>Compassos</i>	Elemento: instrumentação
A₁ 4/4)	46-49	<ul style="list-style-type: none"> • Melodia: clarinetes 1 e 2 em oitavas • Acompanhamento: madeiras, guitarra, piano e cordas (arco)
	50-53	<ul style="list-style-type: none"> • Melodia: clarinetes 1 e 2 em oitavas • Acompanhamento: cordas <i>pizz.</i>
A₂	54-56	<ul style="list-style-type: none"> • Melodia: clarinete solo • Acompanhamento: seção rítmica e contrabaixos, dobrando o baixo elétrico, BG com pontuações rítmicas da <i>big band</i>
	57-61	<ul style="list-style-type: none"> • Melodia: clarinete solo • Acompanhamento: seção rítmica e contrabaixos, dobrando o baixo elétrico, BG com notas longas trombones, tuba e cordas
B₍₁₎ 2/4)	62-65	<ul style="list-style-type: none"> • Melodia: clarinete solo • Contraponto: saxes tenores e barítono executam em uníssono a linha de Pixinguinha (à <i>Aquarela do Brasil</i>) com xilofone dobrando oitava acima • Acompanhamento: seção rítmica
	66-68	<ul style="list-style-type: none"> • Melodia: clarinete solo, flautas e oboé • Acompanhamento: notas longas de madeiras, trompas, trompetes, violinos e contrabaixo, com polirritmias (3 contra 2) de trompa 2, baixo elétrico, guitarra, violinos II, violas e <i>cellos</i>
	69-76	<ul style="list-style-type: none"> • Melodia: clarinete solo, instrumentinos, xilofone e violinos; em oitavas • Contraponto: saxes tenores e barítono executam a linha de Pixinguinha, dobrados por violas e <i>cellos</i> no compasso 73, onde o barítono toca as primeiras notas oitava abaixo, devido à tessitura • Acompanhamento: seção rítmica, com BG de trombones e cordas
	77	o acompanhamento para e os trompetes entram dobrando a melodia
(B₍₂₎)	78-80	<ul style="list-style-type: none"> • Melodia: clarinete solo • Contraponto: saxes tenores e barítono executam a linha de Pixinguinha em uníssono • Acompanhamento: BG de violinos em oitavas sobre a quinta do acorde maior
	80	xilofone e piano dobram a melodia, com saxes altos e trompetes oitava abaixo
	81-93	<ul style="list-style-type: none"> • Melodia: “perguntas e respostas” em semifrases entre clarinete solo, oitavado abaixo por saxofones e, algumas vezes, com dobra de trompetes, e diferentes naipes de sopros • Acompanhamento: seção rítmica, com BGs de corne inglês, clarinetes 1 e 2, clarone, fagotes, trompas, trombones, tuba e cordas
A'	94-100	<ul style="list-style-type: none"> • Melodia: instrumentinos, com corne inglês e clarinete 2 oitava abaixo • Contrapontos: saxes tenores e barítono executam em uníssono a linha de Pixinguinha, dobrados, a partir do compasso 97, por clarone e fagote 1, com o fagote 2 oitava abaixo, exceto entre os compassos 101 e 102, por motivo de tessitura; xilofone, trompas e cordas fazem pequenos comentários • Acompanhamento: nos compassos 99 e 100, <i>crescendo</i> em notas longas de metais, seção rítmica e trompas
	101-109	<ul style="list-style-type: none"> • Melodia: clarinete solo e xilofone somam-se ao uníssono dos instrumentinos • Contraponto: a guitarra soma-se ao uníssono de saxofones, clarone e fagote na linha de Pixinguinha • Acompanhamento: seção rítmica, com BG trombones, tuba, cordas e trompas, estas a partir do compasso 103
C₁	110-125	<ul style="list-style-type: none"> • Melodia: clarinete solo • Acompanhamento: seção rítmica
C₂	126-132	<ul style="list-style-type: none"> • Melodia: piano, dobrado, com “perguntas e respostas” em semifrases, por violinos I, com violinos II oitava abaixo, e instrumentinos e xilofone, em diferentes oitavas • Contraponto: fagote 1, violas e <i>cellos</i> executam a linha de Pixinguinha, com variação no compasso 130 • Acompanhamento: seção rítmica, com contrabaixo oitavando o baixo elétrico
	133-141	<ul style="list-style-type: none"> • Melodia: flauta 1 passa à oitava superior; somam-se xilofone, saxes altos e tenores e violinos; em várias oitavas • Contraponto: fagote 1, violas e <i>cellos</i> executam a linha de Pixinguinha, com variações • Acompanhamento: seção rítmica e contrabaixo oitavando o baixo elétrico, até o compasso 136, quando passa a tocar em uníssono; BGs de trompas, trombones, tuba e violinos, estes a partir do compasso 138

4.5.5 – *Variações sobre o “vamp” “I-V7”*

Como mencionado nos itens 4.1 e 4.2, algumas seções dos arranjos de Nailor Proveta para *Cheguei* e *Um a zero* estruturam-se sobre “vamps”, que são aquelas repetições de um determinado trecho, geralmente de *dois a quatro compassos*, bastante usuais como seção de *improvisação* no jazz e gêneros correlatos. Nesses arranjos foram verificados *três tipos de vamp*. O primeiro deles, empregado em *improvisos, soli e pontes* no arranjo de *Cheguei*, é a progressão “I-V7”, que, ao se repetir, gera a *cadência perfeita* “V7-I”. Neste arranjo, o referido *vamp* representa o arcabouço harmônico de 9 das 23 seções totais. Este recurso, empregado na música tonal desde seus primórdios, tem como exemplo emblemático no universo do choro a composição *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth, já gravada em 1904 pela Banda do Corpo de Bombeiros, para a Casa Edison. A repetição “I-V7” representa a essência deste “tango” em duas partes (AAB), estando presente, na gravação em questão (cf. MEDEIROS, 1904), nos primeiros compassos de cada uma delas (na segunda, no tom da dominante), sendo também a estrutura da introdução e pontes.

As outras duas progressões que se seguem podem ser consideradas variações da primeira. No arranjo de *Um a zero*, entre o “*shout chorus*” e a reexposição, em forma de *ponte*, da orquestração sobre o contracanto de Pixinguinha, Proveta realiza uma brusca redução de densidade e dinâmica, através da inserção de um *vamp* sobre uma melodia de quatro compassos (150-153 [4’38”-4’54”]), indicada na partitura como solo de *contrabaixo elétrico*. No concerto, porém, onde o trecho é repetido quatro vezes, a partir da terceira, o *clarinete solo* passa “dobrar” esta melodia quatro oitavas acima com *ligeiras variações métricas* (no primeiro compasso) e *melódicas* (no segundo). A harmonia subjacente tem apenas dois compassos, e acrescenta, à progressão acima mencionada, o acorde *subdominante de segundo grau*, configurando-se como “I-IIIm-V7”. Este segundo *vamp*

lembra bastante outra composição do repertório de Pixinguinha: *Urubu malandro*.⁵²

FIGURA 35: Ponte sobre o “vamp” “I-IIm-V7”, no arranjo de Nailor Proveta para *Um a zero* (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

(1x tacet)

Clarinete solo

Solo in loco

Baixo elet. *p*

Harmonia implícita

175 176 177 178

O arranjo de *Cheguei* traz ainda alguns interessantes exemplos de “expansão” ou “ampliação harmônica” (BUETTNER, 2005) a partir daquela forma primitiva do *vamp* “tônica-dominante”. Neles é possível observar como os *procedimentos harmônicos do jazz* estão presente no estilo de Nailor, através do uso de acordes diminutos, preparações “II-V” secundárias, acordes de quarta suspensa (“sus4”) e dominantes substitutos (“subV7”). Nos trechos indicados a seguir, o arranjador dispõe tais acordes em progressões-modelo conhecidas na terminologia jazzística como “*turnarounds*”, que servem para “estabelecer interesse harmônico durante a criação de impulso para o primeiro acorde da próxima seção da composição” (LAWN e HELLMER, 1996, p. 94).⁵³

Lawn e Helmer (Jazz Theory & Practice, pag. 94) definem "turnaround" ou "turnback" desta a forma: "this progression is frequently known in jazz circles asa series of chords placed near the end of a section of a composition that serves to establish

⁵² Em 1930, Pixinguinha gravou uma composição de sua autoria bastante similar àquela, sob o título de *O urubu e o gavião* (DISCOS DO BRASIL). Contudo, no volume dedicado a Pixinguinha e Benedito da coleção “Os ídolos do rádio”, de 1988, com gravações do programa “O pessoal da Velha Guarda”, apresentado por Almirante na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, consta a seguinte informação sobre a autoria de *Urubu malandro*: “tema pop. Recolhido por Louro” (PIXINGUINHA e LACERDA, 1988).

⁵³ Tradução do autor.

harmonic interest while creating momentum toward the first chord of the next section in the composition.

A Figura 36 apresenta as variantes do *vamp* “I-V7” presentes no arranjo de Nailor Azevedo para *Cheguei*, com as respectivas análises harmônicas. São indicados ainda, a partir das *tríades* dos acordes, os *clichês harmônicos* relacionados à música popular, conforme observado por Arno Roberto (“Bebeto”) von Buettner (2005, p. 31-47). Ressalte-se que o quarto acorde da progressão “d”, na segunda das três vezes em que o trecho é executado, apresenta-se como uma téttrade maior com sexta (“Ab6”), da mesma maneira como acontece na progressão “e”. As progressões apontadas na ilustração encontram-se nos seguintes compassos do arranjo de Proveta para *Cheguei*:

- a) (*Vamp* “I-V7”)
- b) Compassos 231-234 [8’08”-8’13”]
- c) Compassos 235-238 [8’13”-8’18”]
- d) Compassos 171-182 [5’12”-5’28”] (vide redução na Figura 39)
- e) Compassos 183-186 [5’28”-5’33”] (vide redução na Figura 39)

FIGURA 36 – Expansão harmônica do “vamp” sobre I-V7 no arranjo de Nailor Proveta para *Cheguei*

a)

I	V7	I	V7
F	C7	F	C7

b)

I	V7	I	I°	V7
F	C7/G	F	F°	C7

V7(b9)/V	V7
G7(b9)/F	C7

c) *Clichê harmônico de interpolação*

I	I	IIIm(b5)	V7/VI	VIIm	I°	V7sus4	V13sus4
F	F/A	Em7(b5)	A7/C#	Dm	F°	C7sus4	C13sus4

VIIm	V7(b9)/V	IIIm7	V13sus4
Dm	G7(b9)/F	Gm7/C	C13sus4

d) *Clichê harmônico menor*

bIII	bVI	bII	V
Ab	Db	Gb	C

I	V7/II	IIIm7	V7(13)/bVI	V7/bII	subV7	V(7)
F	D7/F#	Gm7	Ab7(13)	Db7	Gb7	C(7)

e) *Clichê harmônico menor/maior na modulação para Si bemol maior*

bIII	bVI	IIIm	V
Db	Gb	Cm	F

subV7(13)	IIIm9	V7(13)
Gb7(13)	Cm9/F	F7(13)

I	V7(b13)/II	IIIm(9,11)	bIII6	V7/bII	subV7(13)	V13sus4/IV	V7(13)/VI
F	D7(b13)/F#	Gm(9,11)	Ab6	Db7	Gb7(13)	F13sus4	F7(13)

O arranjo de *Cheguei* traz ainda outro exemplo do emprego no choro de técnicas e procedimentos relacionados ao jazz, também sobre o *vamp* “I-V7”. No *solí* de instrumentinos entre os compassos 168 e 169 [5’08”- 5’10”], Proveta utiliza complexas estruturas melódicas e harmônicas, enquanto o acompanhamento estrutura-se sobre o padrão do *maxixe*. A passagem é construída a partir de uma frase repleta de cromatismos e outras ornamentações típicas do *bebop*. O desenho sinuoso, com a presença de notas inusitadas, sendo até mesmo uma delas estranha à harmonia – a *sétima maior sobre o acorde dominante* –, confere um sabor “*outside*”⁵⁴ ao trecho. Para facilitar a ilustração, nos exemplos a seguir, a harmonia executada no acompanhamento está representada através de cifras.

FIGURA 37 – Cifragem e análise melódica da 1ª voz na frase “*outside*” do arranjo de Nailor Proveta para *Cheguei* (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

The image shows a musical staff for Flauta I. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody starts at measure 168. Above the staff, there are two chord symbols: C7 above the first measure and F above the second measure. The melody consists of the following notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A slur covers the notes from G4 to F4. Below the staff, the fingering is indicated as: 3, 4, c, 5, #5, 3, 7, 6, c, 3, 7, c, #11, 6.

Esta frase é harmonizada em terças paralelas, dobradas abaixo em mais duas oitavas, sugerindo tríades maiores (sobre a dominante) e menores (sobre a tônica), a se superporem aos acordes de acompanhamento. Devido à curta duração das figuras rítmicas desta frase, algumas terças executadas em sequência podem soar ao ouvinte como desdobramentos de um mesmo acorde, como um “arpejo harmônico”. Neste caso, passam a ser ouvidas tétrades de diferentes tipos, conforme pode ser observado na Figura 38. A complexa harmonia implicada na passagem em terças gera um forte *contraste* com a simplicidade do padrão rítmico-harmônico do *maxixe*.

É oportuno notar ainda que o uso do movimento triádico cromático como

⁵⁴ Termo empregado no jazz que faz referência às construções melódicas que não são construídas sobre as mesmas escalas dos acordes executados pelo acompanhamento. Usualmente as melodias “*outside*” baseiam-se em harmonias “paralelas”, que são apenas imaginadas pelo solista, durante a performance.

forma de ampliação harmônica, gerando tensões e notas estranhas à tonalidade, é um procedimento também empregado por Ravel em suas *Valsas nobres...*, das quais Proveta faz uso nas introduções dos arranjos de *Rosa* e *Um a zero*.

FIGURA 38 – Redução e cifragem do *solí* “outside” no arranjo de Nailor Proveta para *Cheguei* (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

The image displays a musical score for the piece 'Cheguei' by Pixinguinha and Benedito Lacerda, as arranged by Nailor Proveta. The score is divided into three staves: 'Madeiras' (Woodwinds), 'Fagotes' (Reeds), and 'Acomp.' (Accompaniment). The 'Madeiras' and 'Fagotes' staves show complex chordal textures with various accidentals and chromaticism. The 'Acomp.' staff features a bass line with a melodic contour and harmonic support. Above the staves, a series of chord reductions and chord names are provided, including C, C#, D, Eb, E, C, G, Bm, (Bm), F°, F#m7, G°, G#m7(b5), and C7. The score includes dynamic markings such as '167' and '13'.

A *ponte* entre os compassos 171-186 [5'11"-5'33"] do arranjo de *Cheguei* corresponde ao *vamp* sobre as progressões harmônicas “d” e “e” da Figura 36, sendo possível aqui observar diversas formas de combinação entre elementos tradicionais e “modernos”. Neste trecho, a melodia principal é a linha de baixo, executada em oitavas, de maneira “amaxixada”, e adaptada à harmonia. Ao mesmo tempo, intervenções harmônicas e melódicas complementam o padrão de acompanhamento e realizam contrapontos àquela linha.

Nos momentos em que há *harmonização de melodias em blocos*, são utilizadas *tétrades*, muitas das quais com *notas de tensão*. Contrastando com essa complexa sonoridade harmônica, alguns elementos mais simples parecem caracterizar o universo do choro neste trecho (Figura 39):

- a) A aproximação cromática do IIm7 (Gm7, no segundo compasso do *vamp*) através da tétrede dominante em primeira inversão (D7/F#), ao invés do diminuto #I^o (F#^o) que se esperaria num contexto jazzístico/bossanovista;
- b) Os arpejos triádicos descendentes sobre F e Db, nos compassos 175, 177, 183 e 185, e também a linha de baixo;
- c) Uso da tétrede maior com sexta (Ab6, nos compassos 176, 184), ao invés do acorde dominante com décima terceira (Ab7(13), como nos compassos 172 e 180);
- d) Arpejo da tétrede Gb6 sobre o acorde Gb7(13), resultando nos graus (notas) 3-1-13-5 do acorde (compassos 177 e 185).

No compasso 178, a harmonia resultante da combinação entre as todas as vozes está indicada nas cifras que se encontram sobre a linha de baixo. A título de detalhamento, as cifras sob as linhas em clave de sol indicam os acordes formados isoladamente em cada uma delas. Observe-se que, no último compasso do trecho (186), as notas lá e si bemol, respectivamente nos acordes F13sus4 e F13, invertem a lógica da voz descendente (“4-3”) na preparação; porém, esse movimento é executado apenas pelo piano, tornando-se um detalhe pouco audível no contexto.

No último dominante de cada quadratura (Gb7, no terceiro compasso do clichê), são realizadas variações a cada repetição. A maioria sugere a escala “*lídio b7*”, comumente empregada sobre *dominantes substitutos* (subV7s) como é o caso. Na terceira vez da repetição (compasso 181), porém, é realizado um “*cluster*”⁵⁵ sobre Gb9(#11,#5), acorde construído a partir da *escala de tons inteiros*, onde a *quinta aumentada* (nota *ré natural*) causa certa surpresa, por não ser o esperado num acorde do tipo “subV7”.

No último compasso do trecho (186), é realizada uma *preparação modulatória* para a nova tonalidade de *si bemol*.

É interessante notar que as linhas de baixo executadas pelos instrumentos de sopros não são exatamente iguais às do contrabaixo elétrico, pois nas primeiras há pausas

⁵⁵ Acordes formado por notas em graus conjuntos.

para os músicos possam respirar, sendo omitidas notas menos relevantes. Este detalhe revela a preocupação do arranjador com instrumentos de sopro, que o ex-saxofonista da Banda Mantiqueira Victor Alcântara relaciona à experiência de Proveta em banda de música (cf. FALLEIROS, 2006, p. 30).

FIGURA 39 – Redução e cifragem da Ponte 171-186 [5'11"-5'33'"] do arranjo de Nailor Proveta para *Cheguei* (Pixinguinha e Benedito Lacerda)

The musical score for the bridge of "Cheguei" (measures 171-186) is presented in four systems. Each system includes a piano reduction with a treble and bass clef staff, and a corresponding chord chart above the treble staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. Measure numbers 171, 175, 179, and 183 are indicated at the start of their respective systems. The chord charts specify the following chords for each system:

- System 1 (Measures 171-174):** D7/f#, Gm7, Ab7(13), Db7, Gb7(#11), C.
- System 2 (Measures 175-178):** D7/f#, A7(b9), D7, Gm(add9,11), Ab6, Db7, Gb7(13), F7, C7, Bb, C7, Bb, C7, C/G, F7(b9), C7/E, D, C7(13).
- System 3 (Measures 179-182):** D7/f#, Gm7, Ab7(13), Db7, Gb9(#11,#5), C.
- System 4 (Measures 183-186):** D7/f#, A7(b9), D7, Gm(add9,11), Ab6, Db7, Gb7(13), F13sus4, F7(13).

4.5.6 – *Finais*

Nas seções de final dos arranjos de Nailor Proveta analisados, os procedimentos técnicos utilizados assemelham-se aos das introduções e de algumas seções de transição. Alguns detalhes são destacados aqui.

Em *Cheguei*, o final abrupto através do ataque em “*tutti*” juntamente com a última nota do tema é um procedimento comum no choro, além de também o ser no *bebop*.

A “*coda*” do arranjo de *Um a zero* tem dez compassos (210-219 [5’27”-5’37”]) e consiste numa variação do tema “A”, com aspectos similares aos do *shout chorus*: *clima energético, regiões extremas, dinâmicas fortes e escrita intensa*. Neste trecho, o arranjador fez um gradual desdobramento rítmico da melodia, prolongando as durações ao dobro, entre os compassos 211 e 214 [5’28”-5’32”], e ao quádruplo, entre 215 e 218 [5’32”-5’36”]. Em relação à harmonia original, há a novidade de acordes dominantes substitutos secundários – subV7(#9)/IV (compasso 210, em anacruse) e subV13/VI (compasso 213) – e dominantes estendidos – compassos 215-218. São bastante utilizadas as notas de tensão, especialmente nos dominantes, sendo os dois últimos relacionados, respectivamente, às escalas alterada e dominante-diminuta (“dom-dim”). A Figura 40 ilustra esses detalhes, através de uma redução da “*coda*” para o formato de melodia cifrada, comparada à transcrição da gravação de Pixinguinha e Benedito Lacerda, adaptada ritmicamente ao contexto.

No compasso seguinte (220), ao final da cadência de clarinete, Nailor realiza uma frase ascendente que termina sobre a tensão “#11” do acorde final, numa fermata sobre a tônica, no formato “Cmaj13(#11)”,⁵⁶ procedimento usual no universo do jazz.

⁵⁶ Conforme consta na grade orquestral.

FIGURA 40 – Comparação da “coda” do arranjo de Nailor Proveta para *Um a zero* (Pixinguinha e B. Lacerda) com a finalização convencional, como gravada por Pixinguinha e Benedito Lacerda, em 1946

The image displays two systems of musical notation for the piece "Um a zero". The first system compares two versions: "Arranjo Proveta" (top) and "Original adaptado" (bottom). The "Arranjo Proveta" system features a melodic line with chords: F#7(#9), A7(b9), Dm11, Bb13, Am7, and Am7/C. The "Original adaptado" system features a similar melodic line with chords: C#dim, A7, Dm/F, Fm/Ab, C/G, and A7. The second system below shows a different chord progression: D7(#9, b13), G13(b9), and C6/9, with a melodic line that includes a trill-like figure.

No *Coda* do arranjo de *Pagão*, nos quatro primeiros compassos (213-216 [7'21"-7'25"']), Proveta realiza algo semelhante ao que ocorre no trecho correspondente em *Um a zero*, “desdobrando” o ritmo harmônico. Em seguida, o acompanhamento é interrompido para uma passagem de caráter sinfônico, à qual o *pandeiro* se junta após três compassos, encerrando-se a peça com a “terça de Picardia”. De acordo com Freitas (2010, p. 16), este é um procedimento que remete à cultura pré-tonal, no qual “a terça maior que se apresenta no acorde final de um segmento ou peça no modo menor” transforma “este acorde final, que pela ambientação tonal precedente anuncia-se como acorde diatonicamente menor, em acorde maior”.⁵⁷

A parte final do arranjo de Proveta para *Rosa* é composta de dois momentos distintos. O primeiro é o próprio tema da introdução/final do arranjo de Pixinguinha, num “*decrescendo*” de densidade e dinâmica. Este tema é exposto duas vezes, de maneira dividida a cada quatro compassos, em perguntas e respostas entre os seguintes naipes e instrumentos:

⁵⁷ Para uma detalhada explicação histórica sobre a “*tierce de Picardie*”, ver Freitas, 2010, p. 406-407.

- 1) Compassos 189-192 [8'06"-8'15"]: madeiras médio agudas (flautas, oboé, corne inglês e clarinetes), acompanhadas pelo restante da orquestra;
- 2) Compassos 193-196 [8'16"-8'26"]: sax alto, acompanhado de guitarra, baixo e cordas;
- 3) Compassos 197-200 [8'26"-8'38"]: Clarinetes, acompanhados pelas demais madeiras e contrabaixos, nos primeiros três compassos; no compasso 200, em *rallentando* (diminuição de andamento) somam-se as trompas e cordas para um comentário de transição;
- 4) Compassos 201-202 [8'38"-8'45"]: em andamento mais lento, a última frase é executada em *solo* do primeiro violino, acompanhado pelas cordas.

A harmonia na primeira exposição do final original segue procedimentos similares aos empregados anteriormente no arranjo de Nailor, com o uso do IVm7 (compasso 190) e resolução no IIIm7/IV (compasso 195) e subsequente uso do subV7, como preparação para a repetição. A frase-resposta original dos dois últimos compassos não aparece no arranjo de Nailor; na partitura, na passagem da primeira para a segunda exposição do final de Pixinguinha (compassos 195-196), constam no acompanhamento apenas o acorde em notas longas sustentado pela guitarra e pelas cordas e uma frase do baixo, mas, na prática, a guitarra realiza uma frase improvisada sobre o acorde dominante substituto. Nos primeiros três compassos (197-199) da segunda exposição deste tema final, a harmonia caminha sobre um baixo pedal na nota dó.

O segundo momento tem início juntamente com a nota final da frase do primeiro violino, sustentada do compasso 203 ao primeiro tempo do 205 [8'45"-8'51"]. Este trecho, com treze compassos, é todo desenvolvido sobre o baixo pedal na tônica, porém a harmonia aqui se distancia um pouco do diatonismo tonal. Nos primeiros quatro compassos (203-206), além dos acordes IIIMaj7 e bII, são executadas simultaneamente duas terças – maior, por flautas e guitarra, e menor, pelas cordas – com relação à tônica (compassos 203 e 205) e duas quintas – aumentada, por trompas e violas, e justa, pelos

sinos tubulares (“*tub. bells*”) – podem ser ouvidas em momentos muito próximos, nos tempos 2 e 3 dos compassos 203 e 205. Em seguida (compassos 207-210 [8’58”-9’08”]), as cordas sustentam o acorde subV7 (também arpejado pela guitarra) sobre o baixo pedal em sua sétima maior, enquanto flauta 3 e oboé mantêm a terça maior da tonalidade (nota mi).

A seguir (compassos 211-213 [9’09”-9’18”]), enquanto guitarra e cordas sustentam a tríade maior sobre a tônica, uma nova variação do motivo da introdução original de *Rosa* é executada por flauta 1 e corne inglês, em terças que se alternam entre as escalas de *dó maior* e *mi maior* – esta última gera, então, as notas #11, #5, #9 e b9, com relação ao acorde de I grau. Tal frase encerra-se sobre o acorde G#m, executado pelas madeiras e trompa 1, concomitantemente à tríade de tônica às cordas (compassos 213-214 [9’17”-9’21”]) e também a um arpejo da escala pentatônica de si executado pela guitarra. Tanto o acorde resultante das vozes das madeiras quanto o arpejo da guitarra relacionam-se com o campo harmônico de mi maior, mediante superior da tonalidade da peça, região bastante explorada nesta segunda parte do final do arranjo por Nailor Azevedo. O acorde final (compasso 215 [9’22”-9’33”]) é a tríade maior sobre a tônica, enriquecida, no segundo tempo do compasso, pela nota #11, executada pelos sinos tubulares. (Embora esteja indicada na partitura a terça menor do acorde (nota de efeito *mi bemol*) para o solista, ela não é percebida na gravação.) Este ponto, de certo modo, resume o tratamento dado pelo arranjador à composição, conferindo um contraste entre sua simplicidade harmônico-melódica original e a ênfase numa nota de tensão frequente no repertório moderno de música popular, executada por um instrumento característico do universo orquestral.

FIGURA 41 – Redução da segunda parte do final do arranjo de Nailor Proveta para *Rosa* (cont.)

The musical score for Figure 41 is a reduction of the second part of the final of the arrangement for *Rosa*. It consists of eight staves, each representing a different instrument or section of the orchestra. The staves are labeled on the left: Madeiras, Trompas, Tub. bells, Guitarra, Solo alto, Baixo, Cordas, and Detalhes harmônicos. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The measures are numbered 211, 212, 213, 214, and 215 at the bottom. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A specific harmonic detail is noted as (G#m) in measure 213. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a consistent staff arrangement.

Conclusão

A análise dos arranjos de Nailor Azevedo para a Orquestra Jazz Sinfônica demonstrou uma série de modificações, envolvendo diversos parâmetros musicais, e em diferentes níveis. Foram observadas transformações em aspectos de *ritmo*, *duração* e *forma*, passando pelos elementos de caráter *macroestrutural*, até os detalhes mais pontuais de *divisão*, *harmonia* e *técnicas de escrita*. Além disso, há ainda a questão da *instrumentação*, que embora a rigor não faça parte das composições, está fortemente associada a elas em função do gênero choro, e que no caso também sofreu uma profunda mudança. Assim, conclui-se que houve de fato um processo de *reelaboração* e *recriação* sobre a obra de Pixinguinha, o que revela que o tipo de arranjo em questão compreende *intervenções de caráter efetivamente composicional*.

Nas soluções técnicas empregadas por Proveta, observou-se a adaptação das composições a um modelo característico do *jazz*. Ao utilizar as seções originais dos choros de Pixinguinha, trabalhando-as como “*standards*”, o arranjador realiza procedimentos usuais no universo jazzístico, empregando recursos *harmônicos* e *técnicas de escrita* típicos e inserindo a *improvisação* no contexto do choro. A *forma* de seus arranjos exemplifica a “coexistência pacífico-lúdica dos antagonismos” (WIKIPÉDIA, b.) observada por Lipovetsky como característica da hipermodernidade, através da presença simultânea de elementos da cultura popular brasileira, do jazz e da música de concerto.

Também sobre o modelo formal do jazz, Nailor cria o ambiente propício a sua performance como solista e, especialmente, improvisador, constituindo, assim como em seu trabalho junto à Banda Mantiqueira, uma plataforma de dupla projeção para sua atuação: como arranjador e como solista. Esta revela-se uma interessante estratégia profissional para o músico que atua ao mesmo tempo nas áreas do arranjo e da performance.

Um outro tipo de organização formal é observado nas introduções e finais onde Nailor realiza *fantasias* sobre as melodias de Pixinguinha, empregando aí uma estética contrastante com a das seções construídas sobre os corpos originais das obras. Observa-se que esse recurso empregado em introduções e finais é favorecido pelo contexto da performance, uma vez que o ambiente do teatro proporciona uma audição mais atenta às nuances musicais. Em conjunto com tais seções de introdução e final, os procedimentos de acompanhamento ao estilo da música de concerto, bem como a distribuição das melodias para os naipes da orquestra, conferem ares “eruditos” às composições de Pixinguinha. Em particular, no uso de trechos das *Valsas nobres e sentimentais*, de Maurice Ravel, certas melodias do compositor brasileiro são inseridas e combinadas a elementos de harmonia e instrumentação, entre outros presentes na obra de Ravel, já consagrados no universo da música clássica. Todos esses recursos parecem funcionar como fatores de *legitimação* não somente da obra de Pixinguinha, mas ainda do trabalho do arranjador e do músico popular.

O terceiro aspecto, presente em diferentes parâmetros dos arranjos de Nailor Proveta, são as referências à *tradição musical popular brasileira*: a apresentação das formas e melodias originais de Pixinguinha durante a exposição dos temas, as formações do *conjunto regional* e da *banda de música*, o ritmo do *maxixe*. Estes elementos são reelaborados no processo de arranjo, sendo combinados a complexas estruturas melódicas, harmônicas e rítmicas, mas mantendo-se ainda facilmente “reconhecíveis”. Tal constatação remete à questão “tradição *versus* modernidade”, levantada por Lipovetsky (2004), que aponta, nos tempos atuais, a tendência da busca por *símbolos do passado*, como forma de resgate da *autenticidade*. Contudo, observa o autor, as sociedades contemporâneas, ao promoverem a “celebração” (LIPOVETSKY, 2004, p. 16) de elementos tradicionais, transfigurariam suas características “originais”, adaptando-as aos padrões atuais de saúde, higiene, segurança e, quiçá, harmonia, forma, instrumentação, etc.

Observa-se que as instâncias culturais envolvidas nessa produção de Nailor em muito se assemelham àquelas presentes nos arranjos realizados pelo próprio Pixinguinha,

quando de sua importante atuação na consolidação das características do arranjo no campo da música popular brasileira (cf. ARAGÃO, 2001). Pela *natureza* e pelo *nível de elaboração e complexidade* observado no trato dos elementos musicais conferido por Nailor Azevedo em seus arranjos, é possível afirmar que seu trabalho representa *uma forma de continuidade do estilo desenvolvido por Pixinguinha*.

Acredita-se que os resultados desta pesquisa, feita a partir da produção de Nailor Azevedo em questão, representem uma contribuição para os estudos na área de arranjo na música popular brasileira. As quatro peças elaboradas por Proveta, a partir de composições de Pixinguinha, para a Orquestra Jazz Sinfônica inserem-se numa zona de intersecção com o universo “erudito”, que é o arranjo para grandes formações na música popular. Além disso, o trabalho de Nailor se dá a partir do choro, para o qual apresenta soluções nesse contexto. O conhecimento sobre a maneira como se dá tal tipo de criação é de grande importância para a compreensão das especificidades da música produzida no Brasil, e a análise do objeto de estudo trouxe informações sobre procedimentos em uso no cenário musical atual. A observação de diferentes aspectos envolvidos nesse processo de arranjo é um convite à reflexão sobre a separação entre as áreas “popular” e “erudita” no ensino e aprendizagem da música, e a atuação de Nailor Proveta demonstra ainda a possibilidade do emprego de estratégias de direcionamento de estudo que contemplem, simultaneamente, o desenvolvimento do músico como instrumentista e arranjador.

Referências

- ADORNO, Theodor W. e SIMPSON, George. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (org). *Sociologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1986. p. 115-146.
- AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. Disponível em: <<http://www.acervodanet.com.br/iconrole/images/produtos/38bf3492d8.pdf>>. Acesso em: 22 dez. 2011.
- ALMA CARIOCA. Orlando Silva. *Alma carioca*. Última atualização: 2008. Disponível em: <<http://www.almacarioca.com.br/osilva.htm>>. Acesso em: 7 mar. 2009.
- ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Centro de Letras e Artes, 2001. (Dissertação de Mestrado).
- ARNOLD, Denis e LALAGE COCHRANE. Fantasia. In: LATHAM, Alison (Ed). *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2413>>. Acesso em 19 maio 2009.
- AUDITÓRIO IBIRAPUERA. Jazz Sinfônica. Programa do concerto *Jazz + Hamilton de Holanda: 23 e 24 de setembro de 2011*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo: Secretaria de Cultura: Itaú cultural, 2011.
- AYRES, Nelson. Texto de apresentação. In: BANDA MANTIQUEIRA. *Aldeia*. São Paulo: Pau Brasil, 1997. CD.
- BANCO DE MÚSICA SERVIÇOS DE COMUNICAÇÃO E CULTURA LTDA. Anacleto de Medeiros. *Músicos do Brasil: uma enciclopédia instrumental*. 2008-2009a. Disponível em: <<http://musicosdobrasil.com.br/anacleto-de-medeiros>>. Acesso em: 23 dez. 2012.
- BANCO DE MÚSICA SERVIÇOS DE COMUNICAÇÃO E CULTURA LTDA. Moacir Santos. *Músicos do Brasil: uma enciclopédia instrumental*. 2008-2009b. Disponível em: <<http://musicosdobrasil.com.br/moacir-santos>>. Acesso em: 24 dez. 2012.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista – UNESP, Instituto de Artes, 2006. (Dissertação de Mestrado).

BLOGORAMA.COM.BR. Casa Edison. In: BLOGORAMA.COM.BR. *História da música brasileira*. 12 jun. 2009. Disponível em: <<http://historiadamusicaabrasileira.musicblog.com.br/161903/Casa-Edison/>>. Acesso em: 23 dez. 2011.

BUETTNER, Arno Roberto von. *Expansão harmônica: uma questão de timbre*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1997.

CARRASQUEIRA, Maria José (Coord.). *O melhor de Pixinguinha: melodias e cifras*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

CARVALHO, Rui Manuel Sênico. *Entre a imanência e a representação: maestro Branco e a Banda Savana: Pós-Modernismo, identidade e música popular no Brasil*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2003. 258 p. (Dissertação de Mestrado em Música).

CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CASTRO, Ruy. Abanando-se de novo com a “Revista do Rádio”. *Jornal O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 nov. 2002. In: CASTRO, Ruy. Era do rádio. *Observatório da imprensa*. 20 nov. 2002. Disponível em <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp201120029.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2011.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CAZES, Henrique. O jovem Pixinguinha. In: PIXINGUINHA. *O jovem Pixinguinha: gravações de 1919 a 1920*. EMI, 2003. CD.

CLIQUEMUSIC. Radamés Gnattali. *CliqueMusic: a música brasileira está aqui*. UOL. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/radames-gnattali.asp>>. Acesso em: 26 jan. 2009.

COELHO, Luís Fernando Hering. *A trajetória dos Oito Batutas na invenção musical do Brasil*. In: VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular – IASPM-AL, 2005, Buenos Aires. Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM-AL Buenos Aires 2005, 2005. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/heringcoelho.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2011.

DISCOS DO BRASIL. Pixinguinha - 100 anos. *Discos do Brasil*. Disponível em:
<<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php>>. Acesso em: 29 jun. 2008.

DOBBINS, Bill. Shearing, George. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em:
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41306>>. Acesso em: 29 jan. 2009.

DOVER (Ed). Valses nobles et sentimentales: elegant and lyrical waltzes (1911). In: RAVEL, Maurice. *Le Tombeau de Couperin & Valses Nobles et Sentimentales in Full Score*. Mineola: Dover, 2001.

EMESP. História. *Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim (EMESP)*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo: Santa Marcelina Cultura. Disponível em:
<<http://www.emesp.org.br/pt/secao1/36/3/3/Historia/>>. Acesso em: 22 jan. 2009.

FALLEIROS, Manuel Silveira. *Anatomia de um improvisador: o estilo de Nailor Azevedo*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2006. 148 p. (Dissertação de Mestrado em Música).

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Sarapuú, 2002. In: Follow Science.
<http://www.followscience.com/library_uploads/14e2d8e6cc39bae183dcec872a7ee7eb/593/asa_edison_e_seu_tempo.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2009.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2010. 817 p. (Tese de Doutorado).

FUNDAÇÃO ELEAZAR DE CARVALHO. O maestro. *Fundação Eleazar de Carvalho*. Disponível em:
<<http://www.eleazarfundec.org.br/maestro.html>>. Acesso em: 11 nov. 2011.

GASPAR, Lúcia. Bandas de música. *Pesquisa Escolar Online*. Atualizado em 2009. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2004. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 23 dez. 2011.

GNATTALI, Roberto. Orquestra Brasileira do Auditório. In: AUDITÓRIO IBIRAPUERA. *Auditório Ibirapuera*. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, Auditório Ibirapuera e Itaú Cultural. Disponível em:
<<http://www.auditorioibirapuera.com.br/escola/orquestra-brasileira-do-auditorio/>>. Acesso em: 15 jun. 2011.

GOLDEMBERG, Ricardo. Educação musical: a experiência do canto orfeônico no Brasil. In: *Revista Pro-Posições*, v. 6, n. 3, p. 103-109. Campinas: Editora da Faculdade de Educação da Unicamp, 1995.

GUEST, Ian. *Arranjo: método prático*. vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1996a.

GUEST, Ian. *Arranjo: método prático*. vol. 3. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1996b.

HADDAD, Gisele. Orquestras Brasileiras. Revista *Movimento Vivace*, Ano I, nº 5, jun. 2008. In: ARQUIVO HISTÓRICO DA ORQUESTRA SINFÔNICA DE RIBEIRÃO PRETO. Orquestras brasileiras. 29 jul. 2011. *Arquivo histórico...* Ribeirão Preto: OSRP. Disponível em: <<http://arquivohistorico.blogspot.com/2011/07/orquestras-brasileiras.html>>. Acesso em 21 dez. 2011.

HOLANDA FILHO, Renan Pimenta de. *O papel das bandas de música no contexto social, educacional e artístico*. Recife: 2010. In: BIGHEAD, Arthur (Coord.). *Origens. Catálogo online Bandas de Música de Pernambuco*. Recife: Ponto de Cultura Bandas Centenárias Convergência Digital. Disponível em: <<http://catalogobandasdemusicape.wordpress.com/bandas-militares/>>. Acesso em: 23 dez. 2011.

JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005.

JOBIM, Tom. Um compositor maravilhoso, Rio de Janeiro, 1992. In: LOBO, Edu. *Songbook Edu Lobo*. Editor: Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1994.

KENNEDY, Michael (Ed). Cadenza. *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Oxford Music Online. a. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e1690>>. Acesso em: 7 abr. 2010.

KENNEDY, Michael (Ed). Orchestra. In: KENNEDY, Michael (Ed). *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Oxford Music Online. b. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e7507>>. Acesso em 23 dez. 2011

KENNEDY, Michael (Ed). Tutti. In: KENNEDY, Michael (Ed). *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Oxford Music Online. c. 21 ago. 2010. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e10512>>.

LAWN, Richard J. e HELLMER, Jeffrey L. *Jazz theory and practice*. Los Angeles: Alfred Publishing, 1996.

LEME, Bia Paes (org). *Pixinguinha na pauta: 36 arranjos para o programa "O Pessoal da Velha Guarda"*. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Imprensa Oficial, 2010.

LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2003. 200 p. (Dissertação de Mestrado em Música).

LIMA, Rafael Piccolotto de. *A big band brasileira: composições e arranjos de sambas de Nailor Azevedo (Proveta) para a Banda Mantiqueira*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes: FAPESP, 2011. 82 p. (Relatório Final de Iniciação Científica).

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

MARINHA DO BRASIL. Banda Marcial. *Comando-Geral do Corpo de Fuzileiros Navais*. Rio de Janeiro: Comando-Geral do Corpo de Fuzileiros Navais, 2007. Disponível em: <<http://www.mar.mil.br/cgcf/cfn/marcial.htm>>. Acesso em: 23 dez. 2011.

MEDEIROS, Anacleto de. Brejeiro. Intérprete: Banda do Corpo de Bombeiros. In: *Banda do Corpo de Bombeiros*. Rio de Janeiro: Casa Edison, 1904. In: BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS e BANDA DA CASA EDISON. *Memórias musicais*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. CD. Disco 1. Faixa 3.

MEDEIROS, Fábio Prado. *O Carinhoso de Cyro Pereira: arranjo ou composição?* São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicações e Artes, 2009. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://www.maestrofabioprado.com.br/dissertacao/dissertacao_fabio_prado.pdf>. Acesso em: 23 out. 2011.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o “Feitio de oração” de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?). In: KATER, Carlos (Ed). *Cadernos de estudo: Análise musical*, nº 8/9, p. 1-29, nov. 1995. São Paulo: Através, 1995.

MONTAGU, Jeremy. Military band and corps of drums. In: LATHAM, Alison (Ed). *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. a. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e4418>>. Acesso em: 23 dez. 2011.

MONTAGU, Jeremy. Orchestra. In: LATHAM, Alison (Ed). *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. b. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4863>>. Acesso em: 23 dez. 2011.

MONTE, Marisa. Rosa. *Mais*. EMI, 1991. CD. Faixa 5.

MOURA, Paulo. Discografia. *Paulo Moura*. Disponível em: <http://www.paulomoura.com/sec_discografia_list.php?page=4&type=1&language=pt_BR>. Acesso em: 12 dez. 2011. a.

MOURA, Paulo. Vida. In: MOURA, Paulo. *Paulo Moura*. Disponível em: <http://www.paulomoura.com/sec_biografia.php?language=pt_BR&asc=1>. Acesso em: 12 dez. 2011. b.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Recriaturas de Cyro Pereira*: arranjo e interpoética na música popular. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2011. 173 p. (Tese de Doutorado).

OLIVEIRA, Mateus Perdigão de e MARTINS, Mônica Dias (orientadora). *Os arranjos brasileiros de Radamés Gnattali*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, s/d. In: DOMINGOS NETO, Manuel e MARTINS, Mônica Dias (Coord.). *Observatório das nacionalidades*. Fortaleza: UFC, UECE, UFF, Brasil – Governo Federal, ABEC, CNPq e Banco do Nordeste. Disponível em: <http://www.nacionalidades.ufc.br/textos/MONICA_Arranjos%20Brasileiros%20de%20Radames%20Gnattali.pdf>.

OXFORD MUSIC ONLINE. European military bands, 1867. *Grove Music Online*. a. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/popup_fig/img/grove/music/F921090>. Acesso em: 24 dez. 2011.

OXFORD MUSIC ONLINE. European military bands, late 18th century to early 19th century. *Grove Music Online*. b. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/img/grove/music/F921088>>. Acesso em: 24 dez. 2011.

OXFORD MUSIC ONLINE. Instrumentation of late 19th-century European bands. *Grove Music Online*. c. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/img/grove/music/F922645>>. Acesso em: 24 dez. 2011.

POLK, Keith. Band (i). *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40774>>. Acesso em: 24 dez. 2011.

ROBINSON, J. Bradford. Riff. In: KERNFELD, Barry (Ed). *The New Grove Dictionary of Jazz*. 2 ed. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J380200>>. Acesso em: 29 jan. 2009.

SACHS, Klaus-Jürgen e DAHLHAUS, Carl. Counterpoint. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. [acesso 20 janeiro 2009]. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06690>>.

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

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 3ª ed. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2008.

SILVA, M T B. e OLIVEIRA FILHO, A L. *Pixinguinha: filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

SIMÕES, Luciana Barbosa. *As Cirandas e as Cirandinhas: análise e comparação entre os temas folclóricos utilizados por Villa-Lobos em ambos os álbuns*. São Paulo: Faculdade Santa Marcelina, 2007. (Monografia). Disponível em: <<http://fasm.phlnet.com.br/imagens/2007LucianaSimoes.pdf>>. Acesso em: 4 fev. 2011.

SPITZER, John e ZASLAW, Neal. Orchestra. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20402>>. Acesso em: 23 dez. 2011.

STRUNK, Steven. Harmony (i). In: KERNFELD, Barry (Ed). *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. [acesso 18 janeiro 2009]. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J990085>>.

SUPPAN, Armin. Band (i). *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40774>>. Acesso em: 21 dez. 2011.

TRAGTENBERG, Lívio. *Contraponto, uma arte de compor*. São Paulo: Edusp, 1994. In: FALLEIROS, Manuel Silveira. *Anatomia de um improvisador: o estilo de Nailor Azevedo*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2006. 148 p. (Dissertação de Mestrado em Música).

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

ULHOA, Martha Tupinambá de, ARAGÃO, Paulo e TROTTA, Felipe. Música híbrida: matrizes culturais e a interpretação da música brasileira popular. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, XIII, 2001, Belo Horizonte. *Comunicações...* Belo Horizonte, 2001. p. 348-354. Disponível em: <http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/Ulhôa_Aragão_Trotta_MúsicaH%C3%ADbrida_ANPPOM2001.pdf>. Acesso em: 09 nov. 2011.

VIANA, Luiz. *Banda maravilhosa*. In: SILVA, Luiz Fernando da (Coord.). Maestro Anacleto Augusto de Medeiros: exemplo de dedicação e amor a divina arte de Santa Cecília. *Banda de Música do Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro Histórico e Cultural do CBMERJ. Disponível em: <<http://banda.cbmerj.rj.gov.br/maestros/anacleto.html>>. Acesso em: 23 dez. 2011.

VIANNA, Luiz. Artigo na revista *Bombeiros em ação*, nº 1, dez. 1996, Rio de Janeiro, Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Rio de Janeiro, 1996. In: SILVA, Luiz Fernando da (Coord.). BSCBMERJ, histórico. *Banda de Música do Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro Histórico e Cultural do CBMERJ. Disponível em: <<http://banda.cbmerj.rj.gov.br/hist2.html>>. Acesso em: 23 dez. 2011.

WERIL. *Catálogo Weril 2008*. Franco da Rocha, 2008. Disponível em:
<<http://www.weril.com.br/catalogo/produtos.pdf>>. Acesso em: 19 dez. 2011.

WHITTALL, Arnold. Counterpoint. *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. [acesso 20 janeiro 2009]. Disponível em:
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1670>>.

WIKIPÉDIA. Dobrado. *Wikipédia, a enciclopédia livre*. a. Disponível em:
<<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Dobrado&oldid=22569686>>. Acesso em: 23 jan. 2011.

WIKIPÉDIA. Gilles Lipovetsky. *Wikipédia, a enciclopédia livre*. b. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Gilles_Lipovetsky>. Acesso em: 18 mar. 2012.

WIKIPEDIA. Shout chorus. *Wikipedia, the free encyclopedia*. Disponível em:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Shout_chorus>. Acesso em: 17 janeiro 2009.

WOLFF, Daniel. Tênuas diferenças. Revista *Continente Multicultural*, n. 73, Recife, 2007. Disponível em: <<http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Jobim.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2011.

ZANON, Fábio. Série Folha Explica, *Villa-Lobos*. São Paulo: Publifolha, 2009.

Documentos sonoros

ABREU, Zequinha de. Tico-tico no fubá. In: SYLVIO MAZZUCCA E SUA ORQUESTRA. *Baile de formatura n° 2*. Columbia, 1959. LP. Faixa 3.

ARAÚJO, Severino. Chorinho pra você. Intérprete: Paulo Moura. In: MOURA, Paulo. *Mistura e manda*. Kuarup, 1984. LP. Faixa 1.

GNATTALI, Radamés. Uma rosa para Pixinguinha. In: GNATTALI, Radamés e JACOB DO BANDOLIM. *Retratos: Jacob e seu bandolim, com Radamés Gnattali e orquestra*. CBS, 1964. LP.

PIXINGUINHA e LACERDA, Benedito. Cheguei. Intérpretes: Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo e Naylor Proveta. In: ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO e PROVETA, Naylor. *Jazz + Proveta: homenagem a Pixinguinha*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 2006a. Gravação do concerto.

PIXINGUINHA e LACERDA, Benedito. *Os ídolos do rádio*. vol. X. Rio de Janeiro: Collector's , 1988. LP. In: PIXINGUINHA e LACERDA, Benedito. *Pixinguinha e Benedito Lacerda: obra completa*. Rio de Janeiro: Le Forbe Comunicações. CD. Disco 2 de 2.

PIXINGUINHA e LACERDA, Benedito. Pagão. Intérpretes: Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo e Nailor Proveta. In: ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO e PROVETA, Nailor. *Jazz + Proveta*: homenagem a Pixinguinha. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 2006b. Gravação do concerto.

PIXINGUINHA e LACERDA, Benedito. Um a zero. Intérprete: Regional de Benedito Lacerda. In: PIXINGUINHA e LACERDA, Benedito. *1 x 0/Sofres porque queres*. Rio de Janeiro: RCA-Victor, 1946. 78rpm. Lado A In: . PIXINGUINHA e LACERDA, Benedito. *Pixinguinha e Benedito Lacerda*: obra completa. Rio de Janeiro: Le Forbe Comunicações. CD. Disco 1 de 2. Faixa 1.

PIXINGUINHA e LACERDA, Benedito. Um a zero. Intérpretes: Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo e Nailor Proveta. In: ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO e PROVETA, Nailor. *Jazz + Proveta*: homenagem a Pixinguinha. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 2006c. Gravação do concerto.

PIXINGUINHA e SOUZA, Otávio de. Rosa. Intérprete: Orlando Silva. In: SILVA, Orlando. *Carinhoso/Rosa*. Rio de Janeiro: Victor, 1937. 78rpm. Lado B. In: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN, Discografia, Orlando Silva, *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, Rio de Janeiro, 2002-2009. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/orlando-silva/discografia>>. Acesso em: 21 jul. 2009.

PIXINGUINHA e SOUZA, Otávio de. Rosa. Intérpretes: Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo e Nailor Proveta. In: ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO e PROVETA, Nailor. *Jazz + Proveta*: homenagem a Pixinguinha. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 2006. Gravação do concerto.

PIXINGUINHA. Rosa. *O jovem Pixinguinha*: gravações de 1919 a 1920. EMI, 2003. CD. Faixa 2.

PIXINGUINHA. Sofres porque queres. *O jovem Pixinguinha*: gravações de 1919 a 1920. EMI, 2003. CD. Faixa 1.