



**UNICAMP**

**ISMAEL DE OLIVEIRA GEROLAMO**

ARTE ENGAJADA E MÚSICA POPULAR INSTRUMENTAL NOS ANOS 60: O  
CASO DO QUARTETO NOVO

CAMPINAS  
2014





**UNICAMP**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**ISMAEL DE OLIVEIRA GEROLAMO**

**ARTE ENGAJADA E MÚSICA POPULAR INSTRUMENTAL NOS ANOS 60: O  
CASO DO QUARTETO NOVO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração: Fundamentos Teóricos.

**Orientador: JOSÉ ROBERTO ZAN**

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Ismael de Oliveira Gerolamo, e orientada pelo Prof. Dr. José Roberto Zan.

CAMPINAS  
2014

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

G319a Gerolamo, Ismael de Oliveira, 1987-  
Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60 : o caso do Quarteto Novo / Ismael de Oliveira Gerolamo. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: José Roberto Zan.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Quarteto Novo - Banda de música instrumental. 2. Música Popular - Brasil - 1960. 3. Nacionalismo na música. I. Zan, José Roberto, 1948-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Activist art and brazilian instrumental popular music in the 60's : the case of Quarteto Novo

**Palavras-chave em inglês:**

Quarteto Novo - Instrumental music band

Brazilian Popular Music

Nationalism in music

**Área de concentração:** Fundamentos Teóricos

**Titulação:** Mestre em Música

**Banca examinadora:**

José Roberto Zan [Orientador]

Antonio Rafael Carvalho dos Santos

Rúrion Soares Melo

**Data de defesa:** 19-05-2014

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando  
Ismael de Oliveira Gerolamo - RA 071198 como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Jose Roberto Zan  
Presidente



Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos  
Titular



Prof. Dr. Rurion Soares Melo  
Titular



## RESUMO

O objeto desta dissertação é a produção musical do grupo Quarteto Novo registrada no LP homônimo lançado pela gravadora Odeon em 1967. Partindo de análises de fonogramas do disco, verificou-se que o grupo produziu uma linguagem híbrida, operando com elementos musicais regionais, principalmente aqueles identificados com a cultura sertaneja nordestina, articulados a procedimentos de outros gêneros e estilos associados a repertórios cosmopolitas. A investigação partiu de duas hipóteses: a possibilidade do ideário nacional-popular dos anos 60 ter balizado as escolhas estéticas dos músicos, orientando-os na retomada de tradições musicais brasileiras; e a de que a ruptura com o jazz, expressa nos discursos dos músicos, é relativa, uma vez que há sinais evidentes de procedimentos típicos do gênero norte-americano na construção da sonoridade característica do quarteto. O projeto artístico que orientou a produção do referido LP refletiu, na opinião dos próprios músicos, a preocupação com o “nacionalismo musical” e a busca de uma sonoridade “típicamente brasileira”. Tudo isso se traduziu em aspectos de arranjo, instrumentação e improvisação que se remetem às tradições musicais populares. A proposta do Quarteto Novo estava inserida num contexto de grande efervescência política e cultural impulsionada por artistas e intelectuais sintonizados com o que Ridenti definiu como “brasilidade revolucionária”, uma construção simbólica que se constituiu numa maneira específica de auto-compreensão do Brasil naqueles anos, com forte conotação utópica. A brasilidade revolucionária serviu de parâmetro para a mobilização de uma geração de intelectuais e artistas que protagonizou uma das mais importantes experiências de arte engajada da história brasileira. Nessa conjuntura, a idealização de um autêntico “homem do povo”, com raízes rurais, sertanejas, orientou boa parte da produção artística daqueles anos, da qual o disco *Quarteto Novo* pode ser considerado um exemplo significativo.

## ABSTRACT

The object of this work is the musical production of the Brazilian group Quarteto Novo recorded on the homonymous LP released by Odeon in 1967. Based on analysis of phonograms disk has been found that the group produced a hybrid language, working with regional musical elements, especially those identified with the Brazilian Northeastern culture, articulated to techniques from other genres and styles. The investigation started with two assumptions: the possibility of national-popular ideology of the 60s christened the aesthetic choices of the musicians, guiding them in the recovery of Brazilian musical traditions; and that the idea of rupture with jazz, expressed in the speeches of their own musicians, is relative, since there is very clear signs of typical procedures of jazz in the sonority of the Quarteto Novo. The aesthetic project that guides the production of that LP reflected, in the opinion of the musicians themselves, the concern with the "musical nationalism" and the search for a sound "typically Brazilian". All this has translated into aspects of arrangement, instrumentation and improvisation which refer to the popular music traditions. The proposal of the Quarteto Novo was embedded in a context of great political and cultural ferment stimulated by artists and intellectuals in tune with what Ridenti defined as "revolutionary Brazilianness," a symbolic construction that was a specific way of self-understanding of Brazil in those years, with a strong

utopian connotation. The “revolutionary Brazilianness” served as a parameter to mobilize a generation of intellectuals and artists who starred in one of the most important experiences of activist art of Brazilian history. At this juncture, the idealization of a real "man of the people" with rural roots oriented much of the artistic production of those years, of which the disc *Quarteto Novo* is one of the most significant examples.

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>13</b>
<b>Capítulo 1 – Cultura Popular: Folclore, Nacionalismo e Música no Brasil.....</b>	<b>19</b>
Cultura Popular – da descoberta ao “cientificismo” .....	19
Modernismo, nacionalismo e cultura do “povo” em Mário de Andrade .....	23
Música e “caráter nacional” .....	27
Nacionalismo e música popular.....	29
O meio musical urbano nos anos 50: “folclorismo” e “modernização”.....	32
<b>Capítulo 2 – Música popular brasileira: da síntese moderna ao nacionalismo engajado .....</b>	<b>41</b>
Bossa Nova: a síntese “moderna” .....	41
Engajamento e busca por novos materiais sonoros .....	46
Ideário nacional-popular e arte engajada: O CPC da UNE.....	49
Musicais e Festivais: do show Opinião aos programas televisivos .....	55
Arte, brasilidade e resistência.....	63
<b>Capítulo 3 – Formação do Quarteto Novo.....</b>	<b>71</b>
Sambrasa Trio.....	72
Dançando com o sucesso.....	78
Menino das laranjas .....	81
A “nova” música no meio televisivo.....	88
A Rhodia no Brasil.....	89
O início do marketing brasileiro .....	92
Lívio Rangan e o marketing à brasileira .....	94
A Rhodia na FENIT – os “desfiles-show” .....	97
Música e marketing – mercado e engajamento?.....	99
Rangan e a formação do Trio Novo .....	103
Do trio ao Quarteto Novo.....	110

O projeto musical do Quarteto Novo .....	113
<b>Capítulo 4 - O LP <i>Quarteto Novo</i>.....</b>	<b>121</b>
O Ovo .....	128
Fica mal com Deus.....	131
Canto Geral.....	134
Algodão .....	138
Canta Maria .....	141
Síntese .....	143
Misturada.....	146
Vim de Santana.....	148
Cosmopolitismo e Localidade .....	151
O Baião na música instrumental .....	171
Jazz e música regional nas improvisações do Quarteto Novo.....	176
O épico e em busca da narratividade .....	181
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>189</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>195</b>
<b>Anexo 1 – Entrevista com Théo de Barros.....</b>	<b>200</b>
<b>Anexo 2 – Partituras-guia (lead sheet) .....</b>	<b>211</b>

## AGRADECIMENTOS

Confesso que não é tarefa fácil agradecer a todas as pessoas que, de alguma maneira, contribuíram diretamente para a realização dessa dissertação. Tenho consciência do aspecto coletivo inerente a um trabalho como esse. E, se do lado acadêmico as contribuições foram muitas – disciplinas, cursos, congressos, grupo de pesquisa, conversas com o orientador etc. – não menos importante foram as experiências fora desse âmbito. Fazer menção a todos (amigos, amigas, familiares, músicos, professores etc.) seria tarefa impossível. Ao passo que cometerei a injustiça de não incluir vários nomes nessa pequena lista. Peço-lhes que aceitem esse agradecimento geral e que me desculpem pelos eventuais esquecimentos.

De saída, gostaria de destacar e agradecer à fundamental contribuição do meu orientador, José Roberto Zan, para a realização dessa pesquisa. Sua maneira de conduzir a orientação foi exemplar. Sempre presente, disponível e atento. Também, o afinco, a seriedade e a dedicação com que exerce sua função de professor servem de referência para mim. Vale dizer que suas classes de alunos são predominantemente formadas por músicos: fazer o pessoal tomar contato mínimo com autores importantes e promover um debate crítico nesse âmbito não é pra qualquer um. Foi justamente a partir de suas disciplinas, ainda nos tempos de graduação, que pude travar contato com a pesquisa acadêmica. Grande privilégio tê-lo como professor e orientador.

Ao professor Rúrion Soares Melo, meus sinceros agradecimentos pela disponibilidade e por todas as críticas, correções e sugestões durante a defesa. Acredito que sua leitura atenta e apontamentos construtivos propiciaram um debate bastante proveitoso. Muito obrigado ao professor Rafael dos Santos pela disposição e pelas correções e sugestões dadas em várias etapas do desenvolvimento desse trabalho, além de sua contribuição na defesa. Agradeço também às leituras do texto de qualificação realizadas pelos professores Saulo Dias e Jorge Schroeder, bem como suas importantes sugestões e questionamentos. Minha gratidão também ao professor Eduardo Visconti pela grande ajuda ainda no período de elaboração do projeto de pesquisa e pelas ótimas conversas durante todo esse período.

Muito obrigado a todos os funcionários da Pós-Graduação pela disponibilidade e prontidão.

Agradeço também a todos os colegas do grupo de pesquisa “Música Popular: história, produção e linguagem”. Nossos encontros e discussões foram fundamentais

para o desenvolvimento desse trabalho. Agradeço especialmente aos amigos Rodrigo, Adelcio, Marcio e Bia. Nossas muitas conversas foram de enorme proveito.

Aos muitos amigos que encontrei durante a graduação em música, minha gratidão. A turma de 2007 dispensa comentários. Aos amigos Thiagão, Theron, Theo, Sagawa, Chacur, Guga “Zé Carlos”, Gabriel “Carioca”, Danilo, Daniel “Molejo”, Gabriela, Vivi e Thamyra, agradeço pela amizade, pelas inúmeras conversas e pelos muitos sons. Agradeço aos amigos Renan “Guga”, Maíra, Paulinha, Lauren, Paula, Marquinhos, Iderley, Dani, Sarinha e Gabriel “Seifer” pela amizade e tudo o mais.

Agradeço à minha mãe Eliane, aos meus pais Luiz e Marco e aos meus irmãos Paulinho e Theo, por todo o amor, carinho, incentivo e apoio. Meus agradecimentos também ao Flávio e à Sylvia por todo o apoio, a ajuda de vocês foi essencial.

Por último, gostaria de dedicar algumas palavras à Bibi, embora todo agradecimento pareça pequeno tamanho o companheirismo, o carinho e a paciência a mim dedicados durante a realização desse trabalho. Fica realmente difícil imaginar a realização desse trabalho sem ela. Sua inteligência e sensibilidade fizeram com que os momentos mais difíceis não fossem assim tão difíceis e os bons momentos, incontáveis.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro essencial para a realização desse trabalho.

## INTRODUÇÃO

O ano de 1967 foi particularmente marcante para as artes engajadas no Brasil. Produções importantes, principalmente no que tange à música popular, surgidas nesse ano, marcariam definitivamente a história artística do país. Canções como “Ponteio” (Edu Lobo/ Capinam), “Louvação” (Gilberto Gil/ Torquato Neto), “Morro Velho” (Milton Nascimento/ Fernando Brant), “A estrada e o violeiro” (Sidney Miller/ Nara Leão), “Canção Nordestina” (Geraldo Vandré), entre outras, foram responsáveis por dar ainda mais fôlego à chamada canção de protesto. Nesse mesmo ano, ocorreu o III festival de MPB da TV Record – considerado o mais impactante dos festivais – que apresentou ao grande público canções como “Domingo no parque” (Gilberto Gil), “Roda viva” (Chico Buarque), “Alegria, Alegria” (Caetano Veloso) e a grande vencedora do certame, “Ponteio”, interpretada por Edu Lobo e Marília Medalha com o acompanhamento do grupo instrumental Quarteto Novo.

Ainda em 1967, o Quarteto Novo, grupo formado por Airto Moreira (bateria e percussão), Heraldo do Monte (guitarra e viola), Hermeto Pascoal (flauta e piano) e Théo de Barros (contrabaixo e violão) que se notabilizou ao acompanhar o cantor e compositor Geraldo Vandré – um dos principais representantes da MPB engajada daquele período –, lançou um disco totalmente voltado para a música popular instrumental brasileira. O projeto estético que orientou a produção do referido LP refletiu, na opinião dos próprios músicos, a preocupação com o “nacionalismo musical” e a busca de uma sonoridade “tipicamente brasileira”. Tudo isso se traduziu em aspectos de arranjo, instrumentação e improvisação que se remetem às “tradições” musicais populares.

A trajetória do grupo tem início em 1966 quando os músicos Airto Moreira, Heraldo do Monte e Théo de Barros formam o Trio Novo para acompanhar o cantor e compositor Geraldo Vandré durante uma temporada de shows para a empresa Rhodia. Posteriormente, com a classificação da canção “Disparada” (autoria de Vandré e Théo de Barros) no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, Hermeto Pascoal (flauta e piano) se junta ao grupo formando o Quarteto Novo. Segundo o guitarrista do grupo, Heraldo do Monte, desde o Trio Novo começou-se a esboçar entre os músicos uma orientação musical “nacionalista” que tinha como foco a criação de uma linguagem de improvisação baseada em elementos da música nordestina: “Pensamos assim:

‘Vamos dar uma viajada pra dentro de nós, pro interior, pra aquelas coisas que a gente não ligava quando ouvia no interior do Nordeste, na nossa infância’ (MONTE, 2004).

Tal ideia de retomada da música nordestina ocorre justamente enquanto o Trio Novo excursionava com Geraldo Vandré – músico de atuação destacada no período e que atuou na linha de frente da canção de protesto, sendo um dos principais “militantes” da “arte engajada”. É importante ressaltar que a produção musical de Vandré foi marcada justamente pelo teor político das letras e por trabalhar com elementos da cultura popular, principalmente aqueles relacionados ao mundo rural.

No meio musical, além da obra de Geraldo Vandré, boa parte das produções de Edu Lobo, Nara Leão, Gilberto Gil, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, entre outros, estiveram sintonizadas com a perspectiva do engajamento. As temáticas, bem como os materiais musicais empregados nestas produções, remetiam a dois principais “locais históricos de resistência popular”: o morro e o sertão (CONTIER, 1998). Desse modo, temas acerca da vida dura do sertanejo, da paisagem da caatinga, da seca, das injustiças sociais, etc. foram recorrentes na música, e nas artes em geral, do período.

O disco *Quarteto Novo*, apesar de não se enquadrar no amplo acervo da canção de protesto (o repertório do disco é todo instrumental), revela, pelo tipo de material sonoro empregado, possíveis conexões com os ideais e representações difundidos pelos artistas participantes. O próprio projeto de construção de uma “linguagem tipicamente brasileira” faz com que muitos dos aspectos suscitados pela canção engajada sejam valorizados, afinal, os elementos utilizados como referencial para tal proposta fazem referência a um dos “locais míticos de resistência popular” – o universo camponês e nordestino.

Outro ponto que merece destaque é a postura nacionalista dos integrantes do grupo. Em seu projeto musical, estava mesmo implícita uma contraposição à música estrangeira, em especial o jazz. Ficam claras, em depoimentos destes, as intenções de romper com certos padrões estrangeiros que eram recorrentes nas práticas musicais do período: “nós todos, que tínhamos uma vivência no jazz, deixamos o jazz um pouco de lado. Nós até nos policiávamos, quando alguém tocava alguma coisa mais be-bop. E fomos criando essa coisa, meditando, ensaiando, e o resultado foi o Quarteto Novo” (MONTE, 2004).

Nos discursos dos músicos, é evidente a ideia de ruptura com o jazz e certa postura nacionalista, ou regionalista, no sentido de resgate de elementos de uma música tida como tradicional. Novamente com Heraldo do Monte (2004): “a referência era o

Oscar Peterson, até para os grupos de bossa nova. Nós não queríamos isso e começamos a experimentar improvisações baseadas no fraseado da música nordestina, dos violeiros do Nordeste, que têm raízes na música ibérica, moura, baseada em outras escalas”. O direcionamento ao jazz e à bossa nova, tão preponderante nas experiências de vários músicos daqueles anos, inclusive dos próprios integrantes do grupo, daria, portanto, lugar a outras preocupações.

Eu tocava clarinete em orquestras no carnaval, em blocos de frevo, e assistia, pois Recife apesar de não ser uma cidade do interior, tudo que é do interior vive por ali, perto do mercado de São José, lá você escuta tudo. Em relação a isso eu era bastante parecido com o Hermeto, nós éramos muito direcionados para a Bossa Nova e Jazz, e essas coisas entravam mais no espírito da gente, pois tínhamos até um certo preconceito na época, isso é coisa quadrada, a gente mal imaginava que todas essas informações iriam ser úteis para a gente a partir do Quarteto Novo (...) (MONTE, 2004).

O instrumentista revela, como se vê, a mudança de julgamento dado a fenômenos musicais populares a partir do momento em que são estabelecidos os parâmetros de criação a serem seguidos pelo quarteto instrumental. Assim, esse resgate da memória da infância, de elementos musicais que tinham pouca importância – reminiscências de algo “atrasado” que eles “não ligavam quando ouviam no interior do nordeste” –, possivelmente tem relação com o próprio contexto de atuação dos músicos. Assim, buscaremos problematizar até que ponto questões relacionadas ao ideário nacional-popular em voga acabaram por redefinir o olhar dos músicos do grupo sobre suas “raízes musicais” e referências estéticas.

Contudo, é bastante provável que, para os músicos do quarteto, a retomada da perspectiva nacionalista significasse mais do que uma opção estratégica voltada para a resistência à ditadura ou para ações revolucionárias, o retorno aos valores e motivos “autenticamente brasileiros”, com um recorte regionalista.

A proposta do Quarteto Novo estava inserida num contexto de ampla efervescência política e cultural. Tal agitação foi impulsionada por artistas e intelectuais ligados ao ideário nacional-popular vigente no Brasil naquele período; um ideário composto por representações de “povo”, “nação” e “revolução brasileira” construídas e difundidas por instituições políticas e culturais como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e o Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes, entre outros. Tais ideias formaram o que Ridenti (2010) definiu como “brasilidade revolucionária”, uma construção simbólica que se constituiu numa maneira específica de auto-compreensão do Brasil

naqueles anos, com forte conotação utópica. Operando como “estrutura de sentimento”, na acepção de Williams (1979:174), ou seja, como “consciência prática de tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada”, a brasilidade revolucionária mobilizou uma geração de intelectuais e artistas que protagonizou uma das mais importantes experiências de arte engajada da história brasileira. Imbuídos por uma necessidade de atribuir às suas produções uma função social e política, os “artistas participantes” foram aos poucos definindo certos locais e manifestações culturais como representativas do “povo” brasileiro. Nessa conjuntura, a idealização de um autêntico “homem do povo”, com raízes rurais, sertanejas, orientou boa parte da produção artística daqueles anos, da qual o disco *Quarteto Novo* pode ser considerado um exemplo bastante significativo.

Partindo, portanto, de tais conjecturas, é que buscamos por meio do estudo da produção musical do Quarteto Novo desvendar alguns nexos entre sua realização artística e o contexto cultural e político do período; e compreender particularidades e aspectos da linguagem do grupo. Desse modo, procurou-se explorar duas hipóteses centrais: por um lado, verificar o modo pelo qual as representações de brasilidade, construídas pelo ideário nacional-popular do período, orientaram, de certa forma, a retomada das tradições musicais nordestinas por parte dos músicos, sendo necessário verificar quais os sentidos desta retomada; por outro, compreender que a incorporação da música regional do nordeste à linguagem do grupo não ocorreu de forma mecânica, visto que a própria experiência musical dos integrantes do grupo fez com que outros elementos de gêneros e estilos distintos se combinassem com tal material, sendo necessário relativizar a ideia de ruptura com o jazz, expressa pelos instrumentistas.

Tencionando explorar os sentidos da produção do Quarteto Novo, foram discutidas algumas temáticas que nos possibilitaram uma análise mais acurada e ampla. Nesse sentido, buscou-se explorar o objeto em questão a partir de duas dimensões: a primeira, que diz respeito justamente à dimensão contextual – o engajamento artístico e a música popular nos anos 60 – na qual estava inserido o grupo instrumental; e a segunda, textual, isto é, referente ao material musical, propriamente dito, produzido pelo grupo. A partir dessas perspectivas, o trabalho investigativo desdobrou-se em quatro frentes principais, expostos aqui seus resultados através de mesmo número de capítulos.

A primeira parte do trabalho consiste em breve panorama sobre a maneira pela qual a ideia de ‘cultura popular’ torna-se elemento central para as discussões em torno do nacionalismo na esfera artística e musical. Tal tema surge na Europa, ainda no século

XIX, impulsionado pelo movimento romântico e, posteriormente, pela atuação dos folcloristas, vindo a encontrar ressonâncias no Brasil principalmente a partir do século XX. Buscamos, mais especificamente, compreender como a experiência do modernismo nacionalista retoma elementos que estão na gênese desse debate e os re-configuram a uma visão particular da realidade histórica brasileira. Para tanto, exploramos, em linhas gerais, algumas idéias de Mário de Andrade sobre o nacionalismo musical, com vistas à importância de tais considerações na medida em que ressoaram em variadas discussões acerca da música popular no Brasil. Compreendemos, pois, que várias questões centrais do debate modernista-nacionalista são, de certo modo, reativadas em diferentes contextos históricos, ainda que os sentidos e motivações para tais retomadas variem em cada período. Deste modo, acreditamos que a postura nacionalista de compositores populares ligados à canção de protesto nos anos 60, assim como certo “nacionalismo” dos integrantes do Quarteto Novo, podem ser mais bem compreendidas se atentarmos para as origens e transformações desse debate.

Na segunda parte do trabalho, buscou-se traçar outro breve panorama que nos auxiliasse na compreensão do modo pelo qual certo “nacionalismo musical”, no âmbito da música popular, vai aos poucos ganhando novas conotações e tornando-se questão central para as experiências e debates artísticos da década de 1960. É importante salientar que esse “novo nacionalismo” vai ser instaurado por artistas e intelectuais mais identificados com o que se chamou de “moderna música popular brasileira”. Dessa maneira, boa parte de um meio artístico, de certa forma, ligado à bossa nova, vai aderir a uma perspectiva nacionalista com uma forte conotação política. Pretendemos explorar de que modo algumas das idéias sobre “música popular brasileira”, “povo brasileiro” e “brasilidade musical”, discutidas desde Mário de Andrade e já deslocadas ao campo da música popular urbana, vão ganhando novos sentidos no decorrer da década de 1960. Nesse cenário, a influência de todo um ideário nacional-popular que vai balizar, de certo modo, escolhas estéticas e discursos de artistas e intelectuais, é crucial para as transformações sobre os sentidos de noções como “povo brasileiro” e “nação”. Esse processo é justamente um dos pontos que buscamos explorar nessa etapa do trabalho.

No terceiro capítulo buscou-se analisar detalhadamente a trajetória e a formação do grupo Quarteto Novo. Para tanto, foi feita uma descrição da trajetória dos integrantes do conjunto enfocando algumas das experiências anteriores dos mesmos no cenário musical do período. Destacam-se aqui a relação dos instrumentistas com o cantor e compositor Geraldo Vandré e a formação do grupo em meio a campanhas publicitárias

promovidas pela companhia Rhodia. Com isto, procurou-se evidenciar que além de toda a influência decorrente de questões do plano ideológico, a formação do quarteto não pode ser devidamente compreendida se não atentarmos para outros processos importantes. Nesse sentido, tentamos demonstrar como agentes ligados à “música popular engajada” acabaram se relacionando com o mercado e seus aparatos publicitários. Tratamos, mais especificamente, da relação de artistas engajados com as campanhas de marketing da companhia Rhodia, pois fora por meio da atuação de Vandr  em uma dessas campanhas que se formou o Trio Novo, embrião do referido grupo.

No último capítulo, analisamos o cont eudo musical presente no disco *Quarteto Novo* levando em considera o as discussões levantadas nos capítulos anteriores. Para tanto, expusemos vários trechos das transcri es musicais efetuadas a partir do referido álbum para melhor ilustrar os resultados analíticos obtidos. Buscou-se, por meio da investiga o da produ o musical do grupo, compreender os sentidos das escolhas dos instrumentistas. Tencionando identificar, deste modo, os possíveis nexos entre música e ideologia nessa produ o, principalmente, mas também a rela o da sonoridade do grupo com questões inerentes ao próprio meio musical da época e aos antecedentes musicais dos integrantes. Ademais, pretendeu-se descrever e lançar luz aos principais procedimentos e elementos presentes na linguagem musical do grupo.

## **CAPÍTULO 1 – CULTURA POPULAR: FOLCLORE, NACIONALISMO E MÚSICA NO BRASIL**

Nessa primeira parte do trabalho, trataremos, em linhas gerais, sobre a centralidade da idéia de cultura popular em discussões em torno do nacionalismo na esfera artística. Essa questão está imbricada a todo um imaginário romântico, nos remetendo, pois, à Europa do século XIX, e, de certo modo, tem um lastro de continuidade identificável na atuação dos folcloristas. A busca por uma “essência do povo” que constituiria a base de uma nação é ponto de referência para esse debate. Assim, a procura por elementos constituintes do princípio da nacionalidade é que baliza boa parte das experiências ligadas a esse imaginário. Por conseguinte, esse tipo de idéia ganha força no Brasil principalmente a partir do século XX, ao passo que inúmeros debates artísticos e culturais, em momentos distintos da história do país, serão permeados por tais implicações. Nestes, a temática da identidade nacional aparece sempre vinculada a da cultura popular. A síntese desses dois fenômenos é que resultaria na construção simbólica da identidade. Para a investigação aqui proposta, buscaremos compreender como a experiência do modernismo nacionalista retoma elementos que estão na gênese desse debate e os re-configuram a uma visão particular da realidade histórica brasileira. Mais precisamente, exploraremos as idéias de Mário de Andrade em relação ao nacionalismo musical, atentando para a importância e possíveis ressonâncias destas em debates posteriores sobre a música no Brasil. Acreditamos que várias questões centrais do projeto modernista-nacionalista são, de certo modo, reativadas em diferentes contextos históricos, ainda que com sentidos bastante diversos. Tencionando, portanto, uma melhor compreensão de posturas nacionalistas de artistas ligados à música popular, atentaremos, ainda que de forma breve, para as transformações que esse debate sofreu ao longo da história.

### **Cultura Popular – da descoberta ao “cientificismo”**

A partir do final do século XVIII, em várias regiões da Europa, intelectuais ligados ao romantismo começam uma busca no sentido de resgatar e editar as tradições populares. Surgem inúmeras coletâneas, edições e relatos de homens da elite sobre baladas, canções, contos, poesias, práticas religiosas, festejos, esportes etc. de origem popular. Houve, inclusive, tentativas de se escrever a história do povo, ao invés da história das elites. E, mesmo nas artes, a exemplo de Victor Hugo, Sandor Petöfi,

Glinka e Coubert, entre tantos outros, a cultura popular é elevada a outro patamar, passando a servir como referência à criação artística (ORTIZ, 1992; BURKE, 1999). Se no início do século XVIII, e mesmo em períodos anteriores, prevalecera, entre alguns intelectuais, certo interesse ou curiosidade pelo popular graças a seu valor exótico, de “antiguidade colecionável” – muitas vezes dotado de um viés normativo –, a partir do século XIX desponta, de certo modo, uma espécie de “culto ao povo”. Desse modo, como sugere Burke (1999:32-36), parece razoável apontar que é justamente nessa época que a cultura popular fora “descoberta”.

É necessário, contudo, pensar tal processo articulado a um movimento mais amplo. Afinal, a maneira como é idealizada a cultura popular tem a ver com sua própria extinção, no sentido de que com o avanço do processo civilizatório essa cultura “tradicional” cederia espaço a valores urbanos e “universais”. É nesse período que transformações mais agudas impulsionadas pelas revoluções política e industrial começam a dar nova feição à modernidade (ORTIZ, 1992). Cientes desse processo de extinção, os românticos (e posteriormente os folcloristas) empenham-se justamente em resgatar essa tradição em declínio. Nesse primeiro momento de “descoberta do povo”, a atuação dos intelectuais J. G. Herder (1744-1803) e dos irmãos Grimm<sup>1</sup>, foram preponderantes, visto que muitas de suas idéias foram influentes no estudo da cultura popular.

Segundo o historiador Peter Burke (1999), no pensamento destes intelectuais podem ser destacados três aspectos centrais sobre a cultura popular<sup>2</sup>: a) o “primitivismo”, referindo-se às manifestações populares como pertencentes a um vago passado, mas que continuavam a ser transmitidas sem qualquer alteração ao longo dos tempos; b) o “comunitarismo”, aludindo às criações populares como puramente coletivas, anônimas e espontâneas, isto é, radicalmente opostas à criação individual da cultura da elite; c) o “purismo”, em que a cultura popular seria proveniente dos redutos mais “puros” da nacionalidade, por assim dizer. Com isso, a cultura camponesa, os costumes dos homens do campo – considerados mais isolados, menos marcados pela civilização e mais próximos à natureza – eram tidos como reservatórios primitivos da “alma popular” e mesmo nacional. Dessa maneira, o verdadeiro “povo” não seria

---

<sup>1</sup> Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm foram intelectuais alemães que se dedicaram ao estudo da cultura popular na Europa.

<sup>2</sup> Aspectos que, apesar de passíveis de um questionamento mais veemente, foram, muita vez, retomados em estudos posteriores sobre a cultura popular.

definido como todas as pessoas de um mesmo território nacional<sup>3</sup>. Consistiria, pois, na população inculta: “não é a cultura das classes populares, enquanto modo de vida concreto, que suscita a atenção, mas sua idealização através da noção de povo” (ORTIZ, 1992:26). Para os descobridores do popular, não interessava a situação sócio-econômica do “povo”, sendo que os pobres não eram tidos como detentores de valores culturais relevantes. Segundo Herder: “o povo não é a turba das ruas, que nunca canta nem compõe, mas grita e mutila” (HERDER *apud* BURKE, 1999:49).

Ao definirem o camponês como transmissor da tradição por excelência, Herder e os Grimm empregaram uma metodologia influente: eles pretendiam coletar informações diretamente dos camponeses, sem fazer re-arranjos autorais do material popular, dando prioridade à impessoalidade. De certo modo, tal orientação abriu uma nova perspectiva, mais sistematizada, por assim dizer, no trato da cultura popular. No entanto, muitos dos estudiosos de canções e contos populares do século XIX (os próprios Grimm, além de Percy, Scott, Karadzic, Lönnrot, entre outros) não publicaram, em suas coletâneas, exatamente aquilo que haviam encontrado no trato direto com os “representantes do povo”. Muitas alterações eram feitas, seja de tradução (dos inúmeros dialetos locais para línguas de maior circulação), seja de conteúdo (omitindo estórias que pudessem chocar o público), seja de idiosincrasias individuais (diferentes versões do mesmo conto eram amalgamadas), entre outras várias adaptações<sup>4</sup>. Tais coletâneas, quando publicadas, destinavam-se a leitores de setores médios da sociedade, devendo, portanto, ser inteligíveis para esse público, isto é, adequando-se a alguns padrões de conteúdo e linguagem (BURKE, 1999; ORTIZ, 1992).

Tais alterações receberiam críticas, posteriormente, de um novo tipo de intelectual ocupado da cultura popular, os folcloristas. Para estes, o excesso de

---

<sup>3</sup> Segundo Burke (1999:31-32), outro importante argumento, atribuído a J. G. Herder, acerca da cultura do povo está contido na classificação das manifestações populares como “tesouros da vida”. Possuidoras de funções práticas, eficazes, mas que no mundo pós-renascentista foram sendo gradativamente abandonadas. Aparece implícito em suas ideias a diferenciação entre a “poesia do povo” e a poesia das pessoas cultas – considerada mais frívola do que propriamente funcional. Assim, as manifestações populares representariam a “quintessência da cultura”, seriam expressões autênticas e espontâneas da “alma nacional”. O que está por trás de tais argumentos é a compreensão da nação como totalidade. No sentido de que seu surgimento e “desenvolvimento” se dariam por processos congênitos, partindo de sua própria essência (que seria simbolizada justamente pela cultura popular). Assim, cada povo, ou cada “civilização organismo”, deve ser visto como uma totalidade orgânica que contém em si seu próprio destino; cada nacionalidade seria dotada de uma essência realizável somente quando em contato com seu próprio passado.

<sup>4</sup> Pode-se dizer que uma característica importante desse período foi justamente o fato de que os “descobridores do popular” eram poetas e, ao mesmo tempo, “pesquisadores” (ou “editores”). É possível citar alguns exemplos, como o italiano Nicolò Tommaseo, o português Almeida Garret e o belga Jan-Frans Willems – poetas e editores de cancionários populares (BURKE, 1999:44).

criatividade e o abuso da “imaginação” ao retratar a cultura da não elite acabavam por deturpar a verdadeira essência do popular. Nesse sentido, os folcloristas vão enfatizar a existência de duas etapas distintas no estudo do popular. Uma primeira fase se caracterizaria por um “maneirismo literário”, onde o embelezamento e o maneio romântico desvirtuariam a essência do material popular, adulterando-o; e uma segunda etapa, que se caracterizaria pela pesquisa mais séria (pretensamente científica) do material folclórico<sup>5</sup>. Despreocupada, pois, com requintes puramente literários e voltada somente para retratar fidedignamente a cultura do povo (ORTIZ, 1992:30-31).

Apesar da crítica e contraposição a aspectos do romantismo, os folcloristas são notadamente herdeiros de muitas das formulações românticas sobre a cultura popular. Segundo Ortiz (1992), muitas das objeções perante aspectos e procedimentos presentes no romantismo se dava pelo fato de que os folcloristas estavam inseridos num contexto intelectual mais amplo, no qual os ideais civilizatórios eram preponderantes<sup>6</sup>. No entanto, a feição da cultura popular não seria negativa. Ao contrário, o folclorista via esta como representante da “tradição”, como arquivo da memória – revestida com um forte sentido de “pureza”. Afasta-se assim a cultura do povo de uma visão racionalista negativa; e mais, enfatiza-se a superioridade dessa cultura tradicional em relação à cultura proletária – esta sim considerada bárbara e decadente. De certo modo, há certa proximidade dessas concepções com aqueles ideais difundidos pelos românticos, como a distinção entre o “povo” (autóctone, rural, tradicional) e a “turba das cidades” – como expressara Herder – e mesmo o cultivo interessado da tradição popular. Outro aspecto que o estudo do folclore conservaria dos ideais românticos é a crença no anonimato da tradição e sua imutabilidade ao longo da história. Ademais, os estudos folclóricos também tinham a preocupação de resgatar uma cultura em vias de extinção. Assim, o folclorista, por meio de um viés positivista, cria “o museu das tradições populares”. “O

---

<sup>5</sup> Esse segundo momento de estudo da cultura popular no século XIX é notadamente marcado pela atuação dos folcloristas. Traço comum a essa nova configuração é a busca por uma sistematização mais elaborada – um estudo mais científico, por assim dizer. A criação de sociedades e periódicos, em diferentes regiões da Europa, voltadas para esse tipo de pesquisa atesta a empreitada científica dos folcloristas. Daí a ênfase numa metodologia mais sistematizada e objetiva, preocupada com a coleta fidedigna dos costumes populares, em detrimento dos procedimentos românticos (ORTIZ, 1992:28-32)

<sup>6</sup> Segundo Ortiz (1992), é necessário relacionar a atuação dos folcloristas a fenômenos mais amplos do universo intelectual do período. É exemplo a grande influência da ciência social positivista de Auguste Comte, cuja repercussão propiciaria um clima intelectual notadamente otimista na instituição de uma ciência positiva em todas as esferas do conhecimento. Os folcloristas, logo, viam-se como os responsáveis por levar o método científico ao estudo do popular. Ademais, é dessa época também a publicação de *A Origem das Espécies* de Darwin. Assim, a preponderância de determinado “espírito cientificista”, alicerçado por avanços significativos do saber acadêmico e a sua crescente popularização, impulsionam a “institucionalização” do folclore como uma “ciência ambígua”, para falar como Ortiz, situada entre a popularização do conhecimento e a ciência positivista.

esforço colecionador identifica-se à idéia de salvação; a missão é agora congelar o passado, recuperando-o como patrimônio histórico” (ORTIZ, 1992:39-40).

Criação de intelectuais europeus, a cultura popular é também tema central nas investigações de muitos pensadores da cultura brasileira. Pode-se dizer que a relação entre o nacional e o popular é central na história do pensamento nacionalista. No livro *Cultura brasileira e identidade nacional*, Ortiz (1994) mostra como em períodos distintos, e de diferentes maneiras, a temática da identidade nacional se vincula à da cultura popular. Assim, em momentos diversos da história do país, intelectuais de diferentes formações se dedicaram à construção de variadas “identidades nacionais”. De modo geral, os pensadores da cultura brasileira atuaram como mediadores, no plano simbólico, entre o popular e o nacional na interpretação de uma realidade histórica. A síntese desses dois fenômenos é que resultaria na construção simbólica da identidade. Nesse sentido, a reinterpretação das expressões populares por intelectuais vinculados a interesses e ideais distintos está profundamente relacionada à elaboração de uma identidade nacional que toma diferentes aspectos de acordo com o grupo social que a produz. A questão do popular, portanto, é ponto nodal nesses debates intelectuais.

Nosso objetivo aqui é justamente destacar apenas um pequeno desdobramento do referido debate, mais precisamente, a experiência do modernismo nacionalista, em especial, a atuação de Mário de Andrade e suas considerações sobre a música no Brasil. Parece pertinente investigar a busca do movimento modernista pelo “Ser nacional”, na medida em que podemos compreender até que ponto elementos que estão na gênese do conceito de cultura popular serão retomados pelo debate andradiano e de que maneira estes serão re-configurados de acordo com a realidade histórica desse período e com questões estético-ideológicas intrínsecas a essa experiência. Visto que as idéias de Mário terão longa repercussão nos inúmeros debates sobre a música no Brasil, tal tema parece de suma importância.

### **Modernismo, nacionalismo e cultura do “povo” em Mário de Andrade**

Na ocasião do centenário do “grito do Ipiranga” artistas e intelectuais de São Paulo e Rio de Janeiro organizaram um acontecimento que figura simbolicamente como marco inicial do modernismo no Brasil. A referência à independência do país se faz oportuna, afinal, como veremos, o movimento modernista se propunha justamente a

contribuir para a “descolonização” cultural que, na visão destes artistas, era necessária para liberar o país de seu “passadismo” artístico.

Por meio de fundamental apoio de setores da elite cafeeira paulista, a Semana de Arte Moderna de 1922 reuniu jovens intelectuais e artistas no teatro municipal de São Paulo com o intuito de “atualizar” esteticamente a produção de arte brasileira. Concertos musicais, leituras de poesia, textos em prosa, conferências e exposições de artes plásticas foram apresentadas a um público considerável que, não obstante, vaiou a grande maioria dessas apresentações - vaias possivelmente já esperadas por nomes como Mario de Andrade, Anita Malfatti, Heitor Villa-Lobos, Menotti Del Pichia, Oswald de Andrade, entre outros (CONTIER, 1985). Afinal, nesse primeiro momento do modernismo brasileiro era clara a intenção dos agentes em tencionar os cânones artísticos da elite.

Prevalecera nesse período um caráter combativo, do ponto de vista cultural, às expressões representativas da desatualização nacional – identificadas, em linhas gerais, ao romantismo na música e ao parnasianismo na poesia. Nesse sentido, conforme aponta Travassos (2000), no plano musical, os modernistas eram críticos à grandiloqüência, ao individualismo, ao sentimentalismo exacerbado e à sujeição da linguagem musical a certo “descritivismo literário”. Nessa primeira fase do movimento, as referências a correntes artísticas modernas da Europa foi característica central, sendo essas utilizadas como elementos legitimadores das novas práticas a serem introduzidas no Brasil.

Já uma segunda fase dessa experiência pode ser caracterizada, de modo geral, como sendo mais “nacionalizante”. O tema da nação e a preocupação com a realidade brasileira assumem posições centrais no debate, o que por sua vez, possibilita a muitos autores a classificação dessa fase como “modernismo nacionalista” (TRAVASSOS, 2000). Nesse quadro, a crítica ao passado, ou a necessidade de sobrepujá-lo, vai sendo somada a um espírito de construção de uma arte nacional. De certa forma, a própria consciência dos intelectuais sobre a fragilidade da tradição a ser combatida no Brasil (em comparação com o “peso” que essa possuía na Europa) enfatizou a necessidade de construção de uma arte brasileira.

No âmbito musical, a contraposição a movimentos artísticos anteriores, como o romantismo e o classicismo, são exemplificados por meio de repúdio das idéias de purismo e descritivismo. O desenvolvimento de uma música “racionalmente pura” seria o cerne da produção clássica – o que, por certo, teria culminado, até mesmo na visão

dos modernos, num valor artístico exemplar. O “descritivismo” da arte romântica, por sua vez, seria expresso pela submissão da música à literatura e a sentimentos individuais. Em ambos os casos, no entanto, o desenvolvimento da linguagem musical acabou privando o próprio som de seus valores “dinamogênicos” (de despertar reações do corpo às sensações) e “coletivizadores” – termos usados por Mário de Andrade. Nas expressões populares, pelo contrário, não se encontrariam valores puramente intelectuais e individualistas, elas lidariam de outra forma com os valores sonoros, sendo incorporadas a práticas religiosas, mágicas, ritualísticas e de trabalho – em suma, da vida propriamente social (ANDRADE, 1962).

Por mais distintos que sejam os documentos regionais, eles manifestam aquele imperativo étnico pelo qual são facilmente reconhecidos por nós. Isso me comove bem. Além de possuírem pois a originalidade que os diferencia dos estranhos, possuem a totalidade racial e são todos patrícos. A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora. Pois é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá (ANDRADE, 1962:24-25).

Tal expressão coletiva, contudo, para alcançar o status de arte deveria ser devidamente trabalhada a partir da linguagem particular da arte culta. Assim, o conhecimento técnico das tradições eruditas e o trabalho artesanal seriam requisitos obrigatórios: “uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística” (ANDRADE, 1962:15). O projeto “nacional-erudito-popular” defendido por Mário de Andrade determinava a necessidade de o compositor tomar como referência central a música folclórica. Esta, portanto, era considerada como detentora dos caracteres étnicos essenciais da brasilidade musical. Do outro lado, a música culta de caráter imitativo das tradições europeias, predominantemente apreciada por setores da elite brasileira, deveria ser abandonada.

De maneira geral, podemos sintetizar as principais diretrizes do pensamento nacionalista na música em cinco considerações: 1) a música como expressão da essência dos povos que a criam; 2) a cópia de modelos europeus como desfavoráveis a expressão autêntica da música brasileira; 3) a emancipação da criação verdadeiramente nacional estaria relacionada a um processo de “desalienação” e se daria em virtude do contato com a música genuína do Brasil; 4) o ambiente popular como o *locus* da formação dessa música autenticamente brasileira, devendo aí ser buscada; 5) o material autêntico e popular, quando trabalhado pelo compositor culto, tornar-se-ia equiparável a grandes

obras musicais de compositores europeus, podendo figurar no panorama internacional (TRAVASSOS, 2000; CONTIER, 1985).

Segundo Travassos (2000), essas proposições de Mário de Andrade, todas expressas no *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928, tem inspiração na ideia de que a maneira ideal para criar verdadeira música universal reside em voltar-se à música regional. Contribui para essa concepção a consideração de Mário de que a música popular representaria a mais forte e completa criação da nossa raça. Sendo que, a partir do aproveitamento e observação do “populário”, haveria a possibilidade de se desenvolver uma música artística realmente contundente (ANDRADE, 1962). Ademais, a música popular, de autoria coletiva e espontânea, seria reveladora dos anseios do povo e, portanto, contrária ao individualismo da arte romântica européia.

Essas ideias foram altamente influentes para os compositores ligados ao nacionalismo musical. Tomando como referência o material folclórico, Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes, Camargo Guarnieri, entre outros, compuseram grande acervo de música de concerto. A referência popular utilizada por tais artistas é, de certo modo, aquela idealização romantizada do “povo” (rústico, autóctone, guardião da essência nacional etc.). A música rural, portanto, era fonte de nacionalidade<sup>7</sup>; enquanto a crescente e ruidosa música da cidade deveria ser olhada com grande precaução (WISNIK, 2004).

No momento em que Mário tece tais considerações sobre as expressões populares, é conveniente lembrar que a elite brasileira, orientada por valores culturais europeus, tinha verdadeira ojeriza aos costumes populares. Valores racialistas e evolucionistas determinavam que as feições das raças inferiores e as culturas de povos atrasados deveriam ser eliminadas. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que o nacionalismo era combativo frente à importação elitista da cultura europeia, ele buscava enaltecer algumas expressões depreciadas até então (TRAVASSOS, 2000:34-35). Também é importante ressaltar que o discurso oficial do modernismo nacionalista encarregou-se de negar a cultura popular urbana emergente “e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da

---

<sup>7</sup> Em linhas gerais, afirmava-se a necessidade de um mergulho nas expressões consideradas produto de um processo de nacionalização inconsciente – processo lento, ocorrido por meio de cruzamentos culturais de povos e etnias distintos. Haveria, assim, uma essência nacional adormecida nas variadas fontes populares, caberia ao artista letrado extrair e trabalhar artesanalmente esse material.

nação” (WISNIK, 1983:133). De certo modo, tem-se que o ideal nacionalista buscava combater, por meio da propagação de uma música baseada num folclore idealizado, uma desordem cultural urbana que ganhava cada vez mais espaço nos meios de comunicação. Assim, a alta cultura seria responsável por elevar estética e pedagogicamente um país cujo povo era ainda deseducado.

Ademais, vale salientar que Mário de Andrade argumenta que com a independência do Brasil constituiu-se politicamente o Estado, mas não a nação propriamente dita: o povo brasileiro ainda não havia surgido (CONTIER, 1985). O “mito das três raças” é, de certo modo, a explicação para seu surgimento. A partir da gradual diluição e desaparecimento das culturas negra, índia e européia, se formaria a cultura brasileira, originária destas. Mário chega a desvalorizar criações que tivessem como referência somente cantos ameríndios, batuques africanos etc., enaltecendo a necessidade de se espelhar nos traços brasileiros, frutos da miscigenação que teria originado a cultura popular brasileira.

Até a pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinha formando se lembravam das bandas de além, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Ainda não eram brasileiros não (ANDRADE, 1962:13).

A idealização do popular como essência da nação, somada à concepção de que seria necessário elevar culturalmente o povo, como vimos, são pontos centrais do pensamento Andradiano. Ao mesmo tempo em que seria idealizado, o popular possuiria uma faceta ameaçadora; “coloca-se o problema de dominá-lo em benefício da totalidade (no caso, da ordem vigente) controlando o monstro de duas cabeças, que morde pelo lado moderno e pelo lado atrasado” (WISNIK, 2004:173). A necessidade de ordenar positivamente o caos nacional, o povo inculto (de caráter ainda bruto, que necessitaria ser lapidado), transformando-o em nação soberana, se colocou como o desafio principal do nacionalismo musical folclorizante. A música teria papel destacado nesse contexto, uma vez que era vista como elemento agregador por excelência, expressão do caráter de uma cultura, manifestação político-pedagógica capaz de promover o enlace da totalidade social.

### **Música e “caráter nacional”**

A coloração romântica presente nos ideais de Mário é bastante visível. Sob a luz das questões exploradas no tópico onde se buscou discutir a origem da noção de cultura

popular, saltam à vista inúmeras correlações entre as ideias do modernista e o pensamento romântico sobre o popular. A concepção de povo autóctone como fonte de cultura autêntica, coletiva e inconsciente é um bom exemplo. Do mesmo modo, a desconfiança destinada à cultura popular urbana, considerada retrato de um povo indolente, analfabeto, deseducado etc. está presente tanto nas ideias dos “descobridores da cultura popular”, como no projeto modernista de construção do “caráter nacional” do Brasil. Nesse contexto, o papel do artista e do intelectual, além de promover uma cultura plenamente nacional contrapondo-se a um perfil “europeizante”, seria fundamental para instruir o povo degenerado por meio da própria cultura popular “autêntica”. O artista educaria o povo através do manuseio artístico das fontes do dito “populário”, o que resultaria numa elevação do caráter nacional. Como diz Wisnik (1983:148):

Olhado no conjunto, o ciclo modernista do nacionalismo musical compreende assim uma pedida estético-social: sintetizar e estabilizar uma expressão musical de base popular, como forma de conquistar uma linguagem que concilie o país na horizontalidade do território e na verticalidade das classes.

Portanto, por meio da “sinfonização” das particularidades culturais (do plural) populares, buscou-se uma concepção de totalidade sócio-cultural. Como aponta Ortiz (1994), a construção da identidade nacional se refere sempre a uma interpretação no sentido de conectar o particular ao universal. Nesse sentido, a construção da identidade resultaria do tipo de relação estabelecida por cada autor na interpretação do Brasil; no caso de Mário, o desenho de seu projeto identitário considera a música como local privilegiado para sua realização. Ao descolar as expressões populares de seu contexto particular e articulá-las a um todo equacionado que as transcende (um projeto de totalidade), Mário constrói uma visão da musicalidade nacional como sendo a expressão da verdadeira brasilidade, capaz de elevar a realidade brasileira unificada. Assim, essa busca pelo “Ser brasileiro”, pela superação dos conflitos por meio de um projeto estético-pedagógico, demonstra de que maneira o modernista atua no plano simbólico como artífice da identidade. Logo, seleciona na(s) cultura(s) popular(es) quais aspectos mais adequados a integrar a dimensão propriamente política de uma totalidade. Reelabora, assim, simbolicamente, e de acordo com interesses específicos, tais elementos, contribuindo para a construção de uma noção de identidade nacional no interior do debate modernista.

## Nacionalismo e música popular

Retomando o projeto de Mário de Andrade, vale salientar certa preocupação cultural e política em relação ao “povo”. Tal concepção de “povo”, no entanto, referia-se a uma “entidade cultural e racialmente homogênea, resultado da síntese dos elementos portugueses, africanos e ameríndios” (SARAIVA, 2007:59). As manifestações musicais desse “povo”, resultado da diluição gradativa e síntese das características das “três raças”, eram consideradas expressões autênticas do caráter musical nacional. Aspecto que refletiria “as características musicais da raça”, encontradas, portanto, na música popular (leia-se “folclórica”), ou como nomeava Mário, no populário. Justamente a partir do desenvolvimento erudito do populário é que uma “música artística genuinamente brasileira” poderia florescer. A música popular urbana – à qual chamamos correntemente de música popular – estaria em outro pólo do pensamento andradiano. Classificada pelo modernista como “manifestações popularescas”, essa música das cidades não tinha grande valor para a construção da verdadeira musicalidade nacional. Seria uma música, em sua maioria, de pouca estabilidade, muito suscetível a transformações, não constituída pelo nível de tradição capaz de assegurar seu valor genuinamente popular (ANDRADE, 1963).

Apesar do predomínio do folclore (da música rural) vale destacar que a música urbana também era tema de algumas reflexões do modernista. Em algumas poucas ocasiões, inclusive, Mário empregaria o termo “música popular” referindo-se mesmo a algumas expressões musicais das cidades. Na realidade, seu pensamento em relação à música urbana não é, em sua totalidade, tão esquemático. Apesar de certa hegemonia dessa maneira de se interpretar as ideias andradianas, há, de fato, uma notável complexidade em seu pensamento com relação à música popular urbana (NEDER, 2010). Em fragmentos de seus textos, Mário aponta para a possibilidade da valorização dessa música como expressão “autêntica”, aproximando-a, em alguns casos específicos, do “populário”: “nas maiores cidades do país – diz Mário –, no Rio de Janeiro, no Recife, em Belém, apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra” (ANDRADE, 1962:166-167). Ideias semelhantes vão aparecer em outros escritos de Mário, como em *Música, Doce Música* (1963), no qual o samba dos morros cariocas e o maracatu serão considerados como expressões “de valor folclórico”.

Importa reconhecer que há evidências de certa dicotomia e complexidade no pensamento andradiano, especialmente quando o enfoque se dá sobre a música popular urbana. A visão pouco favorável à “música popularesca”, apesar de predominante entre muitos de seus seguidores (NEDER, 2010:184), vai ser deixada de lado em momentos específicos de debates em torno da música brasileira. Nesse sentido, nos discursos dos “primeiros especialistas em música urbana carioca”, discursos marcados por uma abordagem “folclorista” da música urbana, aquela acepção positiva de certas manifestações musicais urbanas vai ser determinante – enquanto o qualificativo “popularesco” vai ser abandonado (SARAIVA, 2007:60-62).

Seguindo a argumentação de Sandroni (2004), a crescente produção de música popular urbana a partir dos anos 1930, impulsionada pela ascensão do rádio e do mercado fonográfico, estimula a relevância desse tipo de expressão. A música popular urbana vai assim ganhando cada vez mais importância como um “fato social” das capitais. Esse fenômeno passaria a receber considerável destaque em certas discussões intelectuais. O autor argumenta que nesse período é possível identificar o surgimento de uma nova produção intelectual voltada para a música urbana. Nomes como Almirante, Ari Barroso, Alexandre Gonçalves Pinto e Francisco Guimarães (o Vagalume) – estes últimos, autores de obras pioneiras dedicados ao choro e ao samba – estiveram bastante envolvidos no meio musical urbano. Algumas destas personalidades tiveram atuação notória no rádio e na crítica musical. Não parece absurdo considerar que suas ideias possivelmente repercutiram com algum êxito. Almirante, por exemplo, além de cantor e compositor, era radialista de considerável destaque, tendo conduzido programas inteiramente voltados à cultura popular (rural e urbana), sendo ele mesmo, um “pesquisador” do popular. Conforme aponta Sandroni (2004:28):

Essas pessoas não chamariam o mundo musical com o qual estavam envolvidos de “popularesco”: elas iriam, ao contrário, tomar para seu próprio uso o qualificativo “popular”. Assim, elas passariam a encarnar, no plano musical, uma outra concepção do “popular”, do que seria o “povo brasileiro”.

Não menos importante, teria sido o processo de aceitação de uma nova maneira de classificar certa produção de música urbana por importantes representantes do pensamento folclórico. Sandroni (2004) destaca alguns expoentes desse pensamento que atuaram entre as décadas de 40 e 60, considerados como herdeiros diretos de Mário de Andrade. Oneyda Alvarenga, por exemplo, atribuiria à música do rádio e do disco “um

lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo”, apesar de atentar para sua contaminação via mercado, tal qual apontava Mário.

Se à música rural, folclórica, ainda estava assegurado o papel de grande reserva do caráter nacional, à música urbana, aos poucos era acrescido novo grau de autenticidade, e, assim, com o tempo não mais seria empregado o termo “popularesco” para defini-la. Conforme sugerira a própria folclorista (Alvarenga), dividir-se-ia a música entre “folclórica” e “popular”, definição que vai prevalecer nas discussões em torno da música brasileira a partir da segunda metade do século XX.

Assim, a distinção deixa de ser valorativa e passa ao plano das categorias analíticas: uma, rural, anônima, e não-mediada; outra, urbana, autoral e mediada (ou midiática, como se diz atualmente). Esta maneira de conceber a diferença entre ambas se consagrou (SANDRONI, 2004:28).

Dessa nova maneira de classificação, são atribuídas a expressões urbanas como o samba e o choro funções antes reservadas somente ao folclore musical. É desse modo que tais produções vão sendo caracterizadas como sinônimos de brasilidade, como expressão genuína da musicalidade brasileira. Contribuíram para esse processo importantes acontecimentos: como a política cultural do governo Vargas, que atuou com a finalidade de legitimar um tipo de samba como sinônimo da musicalidade do país; também, a ação dos “primeiros intelectuais da música popular”, como Orestes Barbosa, Almirante, Ary Barroso etc.; bem como a “militância” da *Revista da Música Popular* a partir de 1954 – que, de certo modo, sistematizaria certo pensamento folclorista aplicado à música urbana, contribuindo para depurar tanto a influência estrangeira como o apelo imediatamente mercadológico e comercial dessa produção musical. Pode-se dizer, portanto, que essas experiências vão consolidando as novas atribuições e sentidos do termo “música popular brasileira” (SANDRONI, 2004; SARAIVA, 2007).

Noel Rosa poderia ser transformado num ícone de tradição musical, assim como os representantes da “velha guarda”, porque eles teriam conseguido manter estável e ajudado a fixar o elemento nacional, a despeito das más influências e ameaças constantes advindas do processo de “urbanização” da música popular. Não se tratava portanto de uma significação do samba como música folclórica; a autenticidade deste, bem como sua tradicionalidade, estavam garantidos pela sua capacidade de representar uma musicalidade nacional (SARAIVA, 2007:62).

É possível argumentar que uma brecha fora aberta para que artistas vinculados ao mercado fonográfico pudessem contribuir também para a consolidação de nosso “caráter musical”. O modo pelo qual os artistas populares seriam capazes de atuar nesse

sentido seria justamente o centro das discussões dos “intelectuais orgânicos” da música popular. Daí a importância daqueles críticos, jornalistas, folcloristas, compositores etc. nesse âmbito do debate.

### **O meio musical urbano nos anos 50: “folclorismo” e “modernização”**

A influência dos ideais nacionalistas andradianos à produção da música dita erudita no Brasil foi notória. A preponderância de uma corrente nacionalista até, ao menos, a década de 1940, denota o alcance dessas ideias. Conforme já destacamos, a música popular urbana merecia pouco destaque nessas formulações. Compositores e intelectuais envolvidos com o projeto de “construção” da identidade cultural brasileira, não viam com bons olhos o repertório musical que circulava pelos centros urbanos. No entanto, essa postura desconfiada ante a produção urbana foi continuamente posta em questão e, aos poucos, perdendo força.

As criações musicais de Heitor Villa-Lobos ainda nos anos de 1920, por exemplo, já iluminam a relação volátil entre a “alta cultura” e a produção artística popular no Brasil. A série de composições denominadas “Choros”, de certo modo, já demonstra “a interpenetração entre produção musical erudita e popular no Brasil o que, de certa forma, se explica pelo fato de a sociedade brasileira não apresentar, como os países europeus, um campo estético-cultural unificado, hierarquizado, e uma esfera erudita dotada de grande organicidade” (ZAN, 1997:88-89).

Paralelamente, no âmbito da música popular urbana, a consolidação de um mercado fonográfico, impulsionado pelo sistema elétrico de gravação e pelo desenvolvimento do meio radiofônico, contribuiu ainda mais para essa “interpenetração”. A atuação de músicos, compositores, arranjadores, radialistas e produtores, serão determinantes para um processo cada vez maior de “estilização” da música das cidades – em especial, do samba do Rio de Janeiro. Esses atores desempenharam, de certa maneira, uma função de “mediadores culturais”; e atribuíram maneiras novas no que consiste a tratamentos harmônicos, orquestrais, temáticos e poéticos do samba “que, gradativamente, foi sendo aceito e reconhecido por amplos setores da sociedade. Aos poucos, o samba foi passando por um processo de refinamento e ‘intelectualização’ convertendo-se de manifestação musical de caráter étnico para nacional” (ZAN, 1997:90-91). Nesse processo pelo qual passara o samba, merece ser destacado um conjunto de debates ocorridos durante a década de 1950.

Com o fechamento dos cassinos no Rio de Janeiro em 1946, ocorrem significativas mudanças no meio artístico e cultural da cidade. Proliferam-se as pequenas boates no bairro de Copacabana, novo reduto da boemia carioca. Músicos e intérpretes apresentavam-se diariamente nos novos locais de entretenimento das classes média e alta e de turistas estrangeiros. As atrações musicais ficavam por conta, principalmente, dos pequenos conjuntos, compatíveis com o pequeno espaço desses ambientes; e o repertório ouvido nesses locais era bastante variado, desde músicas italianas até samba e baião, passando pelo *fox* americano e pelo *jazz* (LENHARO, 1995; SARAIVA, 2008). A música produzida nesses recintos estaria ligada a certo “bom gosto” e “sofisticação”, no sentido de que parâmetros de harmonização, instrumentação e sonoridade aproximavam-se de estilos jazzísticos “modernos”, como o *Bebop* e o *Cool jazz*. Apesar da grande variedade dos repertórios, era preponderante certo “caráter jazzístico” na sonoridade dessas execuções. A identificação do próprio público freqüentador desses locais com certa “aura” de sofisticação – que o gênero norte-americano parecia representar – denota a importância desse elemento.

Nesse período, críticos, jornalistas e artistas envolvidos com a música problematizaram sobre a “modernização” ou a “descaracterização” da música popular urbana. Houve uma polarização entre “saudosistas” e “modernos” em torno dessa discussão. Ponto chave nesse embate era o papel que certa incorporação de procedimentos e da linguagem do jazz exercia sobre a música popular brasileira (SARAIVA, 2008). Em linhas gerais, os “tradicionalistas” – munidos de certo arsenal ideológico folclorista deslocado à musicalidade urbana – eram contrários a essa influência do jazz, pois a consideravam nociva e deturpada do caráter nacional presente na música popular; os “modernos”, ao contrário, viam com bons olhos tal influência, no sentido de que ela contribuiria para “sofisticar” (ou “modernizar”) a música do Brasil.

Paralelamente a essa reorganização do espaço artístico e boêmio, vão se definindo duas tendências gerais na música popular, que já se delineavam desde o final do Estado Novo. De um lado estaria uma música popular moderna, próxima, pois, daquela executada nessas boates de Copacabana, pautada por certas “sofisticações” estilísticas, abarcando variados gêneros musicais, mas mantendo em seu eixo central o samba, o samba-canção e alguns estilos de *jazz*. De outro, uma linha que poderia ser classificada como mais explicitamente de massa, que reuniria amplo leque de gêneros e estilos, desde aqueles tidos como regionais (baião, embolada, moda de viola etc.) até

gêneros estrangeiros (rumba, chá-chá-chá, calipso, bolero etc.). Essa segunda tendência identificava-se ao público dos programas de auditório das rádios, ao teatro de revista, às chanchadas do cinema brasileiro etc. “Enquanto a primeira tendência guardava maior afinidade com o cotidiano da nova boemia dos bairros da Zona Sul do Rio, com o intimismo das boates e um público de classe média com pretensões cosmopolitas” (ZAN, 1997:91-92).

Essa segmentação reflete-se nas duas principais publicações voltadas para o público da música popular durante os anos 50: a “Revista do Rádio” e a “Revista da Música Popular”. A primeira, era uma publicação semanal, dirigida por Anselmo Domingues, destinada especialmente ao público de rádio, dos auditórios e aos fãs-clubes. Era composta de matérias curtas, em geral referindo-se à intimidade das grandes estrelas do rádio, ilustradas com fotos dos ídolos da música popular. Funcionava, de certa forma, como meio de construção da imagem pública dos artistas. A segunda, revista mensal dirigida por Lúcio Rangel, voltava-se para um público mais “culto”. Sua linha editorial refletia a preocupação com a pesquisa e a valorização da música popular brasileira, ao mesmo tempo em que assumia uma posição de resistência à presença cada vez mais forte da música estrangeira no mercado nacional (ZAN, 1997:92).

A *Revista da Música Popular*, dirigida por Lúcio Rangel, contava com a colaboração de um respeitável número de intelectuais, jornalistas e artistas. Vale citar alguns desses nomes, como Manuel Bandeira, Rubem Braga, Sérgio Porto, Ary Barroso, Almirante, Haroldo Barbosa, Guerra-Peixe, Jota Efegê, Sílvio Túlio Cardoso, José Sanz e Nestor de Holanda (MÁXIMO *apud* ZAN, 1997:92). Muitos desses intelectuais escreveram artigos que problematizavam a existência de uma suposta “nova adoração” ao *jazz* por setores médios e pela elite da sociedade carioca; também, debateram sobre os “perigos” que esse fato acarretaria à música popular brasileira. De modo geral, tais críticos identificavam um gosto musical “alienado” nos “freqüentadores de boate”, visto o grande destaque dado ao gênero norte-americano. Em sua visão, o repertório musical preponderante nesses recintos era a própria expressão de uma “decadência” e de uma “americanização” da música brasileira.

Saraiva (2008) destaca que, de fato, a partir da década de 1950 o *jazz* começa a receber destaque cada vez maior nas audições e práticas musicais dos grandes centros. Boa parte dos repertórios dos conjuntos de boate, de alguns programas de rádio, de trilhas sonoras de filmes, bem como um aumento no lançamento de discos, de festivais,

de concertos, e de certo predomínio jazzístico nas chamadas *jam sessions*<sup>8</sup>, colocaram o *jazz* em evidência.

Nesse âmbito, além do número cada vez maior de músicos brasileiros dedicados ao *jazz*, começam a surgir inúmeras experiências musicais de se tocar o gênero americano misturado à música brasileira. Foram várias as iniciativas de “tocar *jazz* com ritmo de samba”, ou de “tocar samba de maneira jazzística”, ou de “tocar *jazz* à brasileira”, entre outras combinações possíveis. Tal situação, como aponta Saraiva (2008:89), “será discutida entre os ‘especialistas’ e polarizada entre aqueles que desautorizavam, por princípio, qualquer realização do *jazz* no cenário carioca e aqueles que não só promoveram esta nova ‘moda’ como defenderam a incorporação desta linguagem para a ‘modernização’ da música brasileira”.

O primeiro grupo de críticos, formado por nomes como Ary Barroso, José Sanz, Sérgio Porto, Henrique Pongetti, entre outros, ocupava-se em repreender o gosto das elites pelo *jazz*. Em seus argumentos, faziam questão de alertar o quão perigoso era para a música brasileira a grande importação de música jazzística – fato que poderia acabar por descaracterizar a primeira. Também, salientavam para a existência de dois tipos distintos de *jazz*: o *jazz* “verdadeiro” – de origem negra, de New Orleans, tido como “tradicional” – e o “falso” *jazz* – moderno e mestiço (no qual os brancos também atuavam). O primeiro tipo de *jazz*, o *dixieland*, seria autêntico porque representaria a expressão artística dos negros humildes de Lousiana – o seu “populário”, por assim dizer. A influência branca, responsável por desvirtuar os “verdadeiros” sentidos daquela expressão singular, inserindo no *jazz* elementos musicais oriundos de outras práticas, é que teria culminado em estilos como o *Bebop* – tido como “uma outra expressão musical, completamente diferente do *jazz*, em suas características básicas” (PORTO *apud* SARAIVA, 2008:90). Vale ressaltar que para esse grupo de críticos, mesmo o “verdadeiro *jazz*” não poderia ser realmente executado por aqui, já que consistiria na expressão genuína de outro “populário” que não o brasileiro. Seria, portanto, impossível para uma pessoa não inserida naquela realidade específica executar verdadeiramente aquela música.

---

<sup>8</sup> *Jam sessions* é o nome dado, no jargão musical, a um encontro descompromissado entre músicos, isto é, sem uma obrigação profissional direta, em que as execuções musicais são comumente voltadas a experimentações e a improvisações, entre outros fins; é comum que ocorra antes ou depois de um show ou apresentação. Nesse período parece que o termo fora usado também como sinônimo de concerto de *jazz*, ou de *pocket show* voltado para a música jazzística.

É bastante evidente que o posicionamento desses críticos guarda forte relação com aqueles pensamentos anteriores sobre a música brasileira, mais precisamente as ideias de Mário de Andrade e seus seguidores folcloristas.

Tal critério para definir o *jazz* como “verdadeiro” ou “falso” se baseava em uma concepção de música em que a questão da autenticidade reside numa escuta da música popular como manifestação folclórica (SARAIVA, 2008:89-90).

Por outro lado, nomes como Jorge Guinle e Silvio Túlio (e, com algumas ressalvas, também Vinícius de Moraes) – os defensores do *jazz* moderno – formavam um segundo grupo de “especialistas”. Em sua visão, não somente o “*jazz* moderno” era digno de destaque, como a influência que este poderia exercer sobre a música do Brasil era vista com bons olhos. Afinal, por ser justamente um signo de modernidade, ele poderia contribuir para a “modernização” da música popular brasileira: “de todas as influências musicais que marcavam o ecletismo do período – música francesa, italiana, latina ou norte-americana –, eram alguns elementos associados ao *jazz*, como improviso, sofisticação, dissonâncias que modernizariam a música brasileira” (SARAIVA, 2007:67). Outro argumento central para esse grupo era o fato de que os representantes da “velha guarda” e da “época de ouro” – erigidos como símbolos da “tradição” da música brasileira pelos “saudosistas” – teriam sofrido considerável influência externa. Assim, nomes como Pixinguinha, Ernesto Nazaré, Noel Rosa etc. souberam modernizar nossa música por meio dessas influências.

Músicos bastante atuantes no período, como Radamés Gnattali, Lindolfo Gaya e Tom Jobim<sup>9</sup>, também argumentavam em defesa da “modernização” de nossa música. Para eles, ao contrário dos “saudosistas”, as influências externas sempre foram uma constante na música brasileira, sendo que o momento pelo qual estavam passando não poderia ser classificado como “decadente”, mas sim como um processo de “evolução” da música popular (SARAIVA, 2008).

Conforme aponta Saraiva (2008), os argumentos do grupo dos defensores da “tradição” – os “saudosistas” – vai aos poucos perdendo espaço. Nesse sentido, como

---

<sup>9</sup> É importante ressaltar que apesar da considerável formação musical “erudita” (européia) apresentada por arranjadores e compositores atuantes em emissoras de rádio e gravadoras no período, a influência da sonoridade de orquestras norte-americanas em suas produções é notória. Conforme Zan (1997:103), a partir da década de 40 houve intenso influxo de produtos culturais americanos no Brasil – motivados pela política cambial adotada entre 1946-47. “Além de criar novas expectativas no público, a chegada desses bens culturais passou a influenciar de maneira mais acentuada os músicos brasileiros”. É desse modo que muitos arranjadores vão buscar se aproximar de certo “*glamour*” da sonoridade daquelas orquestras, bem como instrumentistas brasileiros vão se dedicar a estilos jazzísticos.

diz a autora, “a tentativa dos defensores do samba em estabelecer a tradição a partir de um processo de ‘purificação’ do ‘samba do Estácio’ e da ‘velha guarda’ parecia perder força retórica” (SARAIVA, 2008:94). Paralelamente, os espaços de produção e consumo do *jazz* iam crescendo cada vez mais. Dessa maneira, aquela perspectiva folclorista que definia a música popular urbana, seja o *jazz* ou os gêneros nacionais, como “autêntica” somente quando esta se encontrava num estado mais “autóctone” (menos “contaminado”, menos “urbanizado”), distante da degradação do mercado etc., vai aos poucos enfraquecendo. As ideias dos defensores da “modernização” da música brasileira vão prevalecendo e determinando uma nova maneira de interpretar o sentido das influências externas. A partir desse momento, os elementos estrangeiros vão se tornar indispensáveis à própria evolução e modernização da música popular. É dessa maneira que as transformações sofridas pela música popular vão sendo reconhecidas como “autênticas”, símbolo da “brasilidade” e, ao mesmo tempo, signo de “bom gosto” para setores sociais médios e de elite (ZAN, 1997:92).

O trabalho de Joana Saraiva (2007) se concentra justamente nas “genealogias dos discursos” sobre a música popular urbana nesses anos de 1950, abordando o debate crítico-musical em torno dos processos de transformação pelo qual passava a música urbana nesse período (em especial no Rio de Janeiro e São Paulo). Como vimos, havia uma nítida polarização nesse embate – “tradicionalistas” *versus* “modernos”. Para a autora, todo o aparato ideológico demonstrado pelos críticos do primeiro grupo – que defendiam calorosamente a “brasilidade” da música popular ante os “ataques estrangeiros”, temendo pela sua “decadência” e capacidade de expressar a “nacionalidade” – guardaria forte relação com o pensamento de Mário de Andrade sobre a música no Brasil – ideias que, como vimos, foram, aos poucos, singularmente adaptadas às discussões sobre a música popular urbana. Paralelamente, haveria também uma herança de preceitos populistas – responsáveis por consagrar o samba como música nacional por excelência – nesses argumentos.

O desfecho dessas discussões pode ser observado na medida em que a linha “saudosista”, alinhada a essa perspectiva folclorista de definição da música popular, esforçada em estabelecer uma “purificação” seletiva dessa produção, vai tendo cada vez menos força retórica. A posição dos “modernos” ia aos poucos se tornando preponderante. Dessa maneira, o modo de se pensar música que “só via como autêntica as formas ‘tradicionalistas’, não ‘urbanas’, não ‘contaminadas’ pela indústria cultural nem

pelas influências externas, dava lugar a uma outra maneira de se definir a música popular e, sobretudo, de desenvolvê-la” (SARAIVA, 2008:94). No entanto, é importante ressaltar que tal debate influenciou diretamente as gerações posteriores de músicos. Como aponta Garcia (2010:21-22):

A tradicionalização ou folclorização do popular, na década de 50, se por um lado significou uma reação conservadora à mundialização da cultura, ao reivindicar ao promover a museificação do cancionário popular; por outro, ao disponibilizar e divulgar um repertório muitas vezes desconhecido da geração mais jovem de músicos, permitiu que tais referências não se perdessem no tempo e ganhassem novas releituras. Na década de 60 os compositores da bossa nova nacionalista beberiam nestas fontes (GARCIA, 2010:21-22).

O termo “MPB” vai se consolidando no decorrer da década de 1960, designando justamente uma produção musical difundida pelo rádio, pelo disco e pela TV, e que, ao mesmo tempo, seria dotada de certa “sofisticação” sem se desvincular da “tradição”.

“música popular brasileira” se distancia tanto da noção de música popular enquanto música tradicional, de natureza essencialmente oral e artesanal, quanto da noção de música popular enquanto música de massa. “MPB”, uma rubrica incorporada pela indústria musical para se referir a um segmento do mercado, reflete uma prática e uma concepção por um lado contraditória (popular mas não comercial, mesmo sendo produzida e distribuída como bem de consumo; próxima às “raízes” rústicas regionais, mas “sofisticada” e “elaborada”) e por outro excludente (nem toda música popular feita e consumida por brasileiros é “brasileira”) (ULHÔA, 1997:81-82).

Inserida no agitado contexto ideológico característico da cultura brasileira nos anos de 1960, essa nomeação vai servir também para delinear certas fronteiras de um determinado campo no interior da produção musical urbana. Campo amplo “o suficiente para conter o samba de um Nelson Cavaquinho (que poderia ser considerado mais próximo do folclore) e a Bossa Nova de um Tom Jobim (que se procura aproximar da música erudita)” (SANDRONI, 2004). Estrutura que vai se constituindo sob a influência de ideias construídas e difundidas por instituições de esquerda, das quais alguns artistas tiveram proximidade. Assim, o processo de “tradicionalização” do popular urbano ocorrido na década de 1950, pôde aproximar um repertório mais antigo (e dotado de grande autenticidade) de gerações mais jovens de músicos.

Sandroni (2004) ainda atenta para o fato de que nesse mesmo período a música popular ocuparia “certa função de defesa nacional”, assumindo um lugar que, na tradição do pensamento andradiano, seria reservado justamente ao folclore. Portanto, a fixação e cristalização da música popular brasileira, representada pela sigla MPB, teria forte relação com um determinado momento da história do país. Momento em que

ideias sobre “povo brasileiro” e “revolução nacional” ocuparam posição de destaque nas esferas cultural e artística. A atuação de artistas envolvidos com tais questões marcou a história artística do país. “É nesse momento que gostar de MPB, reconhecer-se na MPB passa a ser, ao mesmo tempo, acreditar em certa concepção de “povo brasileiro”, em certa concepção, portanto, dos ideais republicanos” (SANDRONI, 2004:29). De maneira similar, em anos anteriores, o sentido da expressão “povo brasileiro” ligava-se a todo um ideal folclorista: “gostar de folclore e reconhecer-se no folclore – mesmo à custa da transfiguração deste como na música de Villa-Lobos e na pregação de Mário de Andrade – era acreditar em outra versão do que era o povo” (SANDRONI, 2004:29).

\* \* \*

Buscamos nessa primeira parte do trabalho, em linhas gerais, lançar luz ao modo pelo qual alguns aspectos do pensamento folclorista europeu vão ecoar em discussões sobre a cultura brasileira e, mais especificamente, sobre a música no Brasil. Como vimos, os sentidos da idealização folclorista do “povo” – representado pelo homem do campo, próximo da natureza – e sua valorização como espécie de “reservatório” dos elementos mais profundos da alma nacional, terão papel de destaque no pensamento folclórico brasileiro e no modernismo nacionalista de Mário de Andrade. A origem dessas acepções nos remete àquelas primeiras ideias românticas sobre cultura popular – como, por exemplo, as formulações de J. G. Herder. Nesses debates, vale destacar a pouca atenção dada à cultura das classes populares, ao seu modo de vida concreto, ao “povo” das cidades, ou mesmo às atividades do homem do campo na vida moderna, como as migrações para as cidades e sua inserção na sociedade nacional. Todos estes temas são deixados de lado. Contudo, quando pensamos sobre os significados que a noção de “povo brasileiro” terá nos debates travados nos anos 60 no Brasil, imediatamente duas questões vêm à tona: por um lado, é possível notar certa herança desses debates anteriores sobre o popular, na medida em que o camponês e o mundo rural são ainda considerados representantes legítimos de uma essência nacional, reservatório de tradição – distantes, pois, do processo civilizatório e da modernização; por outro lado, é possível observar uma maior ênfase ao “povo” da cidade – este que em debates anteriores era considerado bárbaro, decadente, contaminado pelo moderno, sem tradição. É importante salientar que nesse momento mais “engajado” do debate, por assim dizer, as expressões deste “povo” menos autóctone, mas que ainda mantinha alguma relação com aquele “caráter nacional” (como apontara Oneyda Alvarenga, por

exemplo), serão erigidas como fonte de criação para uma arte nacionalista na medida em que tais expressões representam também a cultura de uma classe tida como potencialmente revolucionária – e, assim também o é, mesmo para o homem do campo. Nesse cenário, a influência de todo um ideário nacional-popular que vai balizar, de certo modo, escolhas estéticas e discursos de artistas e intelectuais, é crucial para as transformações sobre os sentidos da noção do “povo brasileiro”. Esse processo é justamente um dos pontos que buscaremos explorar nas etapas seguintes do presente trabalho.

## **CAPÍTULO 2 – MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: DA SÍNTESE MODERNA AO NACIONALISMO ENGAJADO**

### **Bossa Nova: a síntese “moderna”**

Conforme apontado no capítulo anterior, o bairro de Copacabana se tornou, a partir da década de 1950, o novo espaço da boemia no Rio de Janeiro. O grande número de restaurantes, bares e boates do bairro era freqüentado por jovens, artistas e intelectuais responsáveis por movimentar consideravelmente a vida noturna nessa região. “É bom lembrar – como diz Zan (1997:97) – que com o fechamento dos cassinos por um decreto do Presidente Dutra em 1946, multiplicaram-se, no Rio de Janeiro, as boates caracterizadas por pequenos espaços que não comportavam os tradicionais espetáculos musicais que reuniam grandes orquestras com bailarinas e cantores”. Assim, as apresentações musicais nesses novos locais da boemia ficavam a cargo de pequenos conjuntos, com destaque para os trios de piano, baixo e bateria<sup>10</sup>.

Vale salientar que durante esse mesmo período o rádio atingia seu apogeu. As principais emissoras de rádio do Rio de Janeiro, como a Tupi, a Mayrink Veiga e a Rádio Nacional, alcançavam índices altíssimos de audiência em todo o país por meio de seus programas de auditório, que atraíam também um enorme público nesses recintos. Essas atrações eram em sua maioria voltadas a setores mais populares da sociedade. Paralelamente, a indústria fonográfica ainda atuava de maneira muito articulada às emissoras radiofônicas, lançando no mercado grande número de gravações de boleros, tangos, baiões, marchinhas carnavalescas, sambas-canções, entre outros gêneros de grande êxito junto a um público mais amplo. Tal cenário provavelmente contribuiu para a insatisfação de setores mais abastados da sociedade (TINHORÃO, 1981:81). O público mais elitizado voltava sua atenção justamente para atrações como aquelas presentes nas boates de Copacabana, local que possuía certa aura de romantismo, glamour e modernidade (MEDAGLIA, 1986). A música popular executada nesses recintos, como vimos, possuiria justamente alguns padrões estéticos identificados com certa “sofisticação” e “modernidade”, como sua forte relação com o jazz – considerado, à época, símbolo de música moderna (SARAIVA, 2007).

---

<sup>10</sup> Segundo Gridley (1999), as instrumentações menores baseadas no trio piano, baixo e bateria, acrescidas de um ou mais instrumento de sopro, os chamados “combos”, são características dos estilos do jazz moderno. Esse tipo de formação, por propiciar maiores espaços para improvisação e interação entre músicos, ganhou destaque, principalmente, a partir do *bebop*.

Esses fatores desempenharam um papel decisivo no aparecimento da Bossa Nova nos anos 50. Para alguns, ela representou o aprofundamento da desnacionalização da música popular brasileira. Para outros, mesmo apresentando forte influência do jazz e da música erudita européia, ela significou uma reação nacionalista ao predomínio de gêneros de origem estrangeira no mercado fonográfico brasileiro da época como boleros, tangos, rumbas, etc. (ZAN, 1997:99).

O lançamento do álbum *Chega de Saudade*, de João Gilberto (1959), é tido como um marco, um divisor de águas, na história da música popular. Fato é que o álbum chegou ao mercado num momento culturalmente agitado, marcado por transformações e debates no plano musical brasileiro, como o embate crítico-musical entre “saudosistas” (defensores da “tradição”) e “modernos” (entusiastas da “evolução” da música brasileira popular), que discutimos anteriormente. Sobre o trabalho de João Gilberto, é lugar comum em muitos dos estudos que se ocupam da música brasileira popular, bem como para as opiniões da crítica especializada e jornalística, que os elementos musicais presentes neste e em posteriores lançamentos identificados como Bossa Nova (principalmente os trabalhos de João Gilberto e Tom Jobim), significaram importantes mudanças de “paradigmas” para a música urbana no Brasil, por assim dizer (MAMMÌ, 1992; GARCIA, 1999; GAVA, 2002; MEDAGLIA, 1986; BRITO, 1986; CASTRO, 1990). Por outro lado, a inserção definitiva de um novo estrato social – a classe média urbana – no plano da criação e consumo de música popular, bem como o surgimento do meio televisivo como novo veículo de circulação musical, irão potencializar um conjunto de tensões culturais e debates estéticos desenvolvidos ao longo da década de 1960.

No plano musical, o álbum de João Gilberto parece ter sido capaz de sintetizar uma série de processos pelos quais a música popular, em especial aqueles “sons das boates de Copacabana”, estava passando desde fins dos anos 40 (SARAIVA, 2007). Assim, é possível destacar nesse repertório o uso de harmonias dissonantes, próximas de estilos jazzísticos, como *Cooljazz*, *Bebop*, *Westcoast* e da música erudita impressionista; o estilo “violonístico” de interpretação do samba, que incorporava aspectos do samba, do bolero e do jazz; uma nova performance no canto, substituindo o estilo “operístico” e grandiloquente (característico dos cantores (as) da era do rádio) pela maneira despojada de cantar (muito próximo à fala, com poucos ornamentos), articulando-se ao violão e ao restante da instrumentação; a nova maneira de arranjar, especialmente nos trabalhos de Tom Jobim, nos quais predominava um caráter contrapontístico, horizontal e “econômico”, que priorizava os detalhes da própria

melodia e letra das canções (os outros instrumentos eram, assim, utilizados sempre em subordinação ao material melódico da canção) (SANTOS, 2006; MAMMÌ, 1992; MEDAGLIA, 1986; GARCIA, 1999). Outro aspecto relevante consiste num certo caráter “camerístico”, de “elaboração progressiva” e anti-contrastante desse repertório; características que teriam ligação com a música erudita impressionista, por um lado, mas também com os próprios locais de criação e execução desta música, os apartamentos e boates da zona sul carioca (MEDAGLIA, 1986; BRITO, 1986).

É possível argumentar que o álbum *Chega de Saudade* reuniu uma série de procedimentos e práticas que estavam sendo exploradas por músicos que atuavam nos espaços da zona sul do Rio de Janeiro. Também, muitos elementos da suposta “tradição” da música popular urbana (elementos ligados a gêneros como o samba e o choro) estariam presentes nesse repertório, ainda que reprocessados, ou relidos, a partir dos novos parâmetros musicais “modernos” da época. Predomina no disco um repertório de canções, em que a centralidade é dada pela letra e pela melodia. O acompanhamento é realizado ao violão juntamente com a percussão. Outros instrumentos melódicos, como o trombone e a flauta, possuem na maioria das vezes função contrapontística, realizando contracantos que tomam como referência a melodia principal. Paralelamente, elementos e procedimentos oriundos do jazz, apesar de possivelmente presentes, não podem ser apontados com tanta facilidade (principalmente, em se tratando desse álbum e de outros trabalhos de artistas como João Gilberto e Tom Jobim); haveria, pois, certa apropriação “seletiva”, por assim dizer, de alguns aspectos jazzísticos – principalmente em relação à instrumentação e a alguns detalhes harmônicos e melódicos (SANTOS, 2006; MAMMÌ, 1992; GARCIA, 1999).

Desde as primeiras gravações identificadas como Bossa Nova a questão da proximidade entre esta e a música jazzística foi amplamente debatida por músicos e estudiosos. É importante salientar que os músicos ligados a esse segmento puderam estabelecer um contato considerável com a música norte-americana por vários meios, seja por intermédio de fãs-clubes direcionados ao jazz (como o *Fã-clube Sinatra-Farney*); ou pelo grande número de *jam sessions* e concertos jazzísticos ocorridos na zona sul carioca, ou ainda por alguns programas do próprio meio radiofônico destinados à música estrangeira, como o *Disk-Jockey* da Rádio Globo (SARAIVA, 2007).

A música popular norte-americana foi, portanto, referência para muitos dos músicos que se entregaram ao movimento como Johny Alf, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Boscoli, Baden Powell e o próprio Antônio Carlos Jobim. Alguns deles tiveram, ao mesmo tempo, formação erudita,

jazzística e se profissionalizaram tocando em shows e casas noturnas da zona sul do Rio de Janeiro. Isso certamente contribuiu para a formação de uma geração de músicos populares preocupados com a pesquisa e o aprimoramento técnico (ZAN, 1997:104-105).

Muitos trabalhos analíticos sobre a Bossa Nova tem destacado a maneira pela qual toda uma atmosfera musical jazzística foi incorporada pelos principais artistas ligados a esse fenômeno. De certo modo, esses estudos apontam que alguns procedimentos e práticas presentes em alguns estilos do jazz (como o *cooljazz* e o *westcoast jazz*, por exemplo) foram incorporados pelos músicos bossanovistas a partir de uma espécie de “filtro”: adaptando esses aspectos ao formato da canção popular brasileira e às preferências musicais da própria geração de músicos que engendrou tal fenômeno musical (SANTOS, 2006; GARCIA, 1999).

O trabalho de análise de canções desse segmento realizado por Santos (2006:157-159) lança luz a essa questão. Segundo o autor, apesar da predominância de estruturas musicais mais adequadas ao “discurso poético das canções”, aparecem também nesse repertório algumas estruturas que sugeririam maiores espaços para improvisações, o que denota uma aproximação com a linguagem jazzística. De maneira oposta, em músicas compostas com divisões de compasso quaternário – o que poderia ser uma alusão ao pensamento musical do jazz –, as execuções dos músicos brasileiros ocorrem de maneira binária. Outro fator a ser destacado é a instrumentação utilizada em boa parte das gravações e apresentações desses músicos, a qual, apesar de incorporar certos padrões norte-americanos, como a presença do trio de piano-baixo-bateria, ainda privilegia o uso de instrumentos recorrentes em repertórios como o Choro e o Samba, a exemplo da flauta, do trombone e do violão.

Portanto, não há dúvidas de que a música produzida no *Fenômeno Bossa Nova* resguarda certas características típicas do Samba e do Choro, mesmo existindo *apropriações* do Jazz. De início, o fato de predominar a canção, a primazia do texto e a linha melódica, mesmo naquelas composições com sonoridade mais *jazzística*. De certa maneira também na escolha dos instrumentos solistas e no tratamento do arranjo, que privilegiam muito mais a estrutura do texto que o tema com variações típico das improvisações *Bebop* (SANTOS, 2006:158).

Em relação às letras das canções bossanovistas, seriam marcadas pelo tipo de vocabulário simples, de temáticas cotidianas, pelo intimismo e certa espontaneidade (BRITO, 1986). As temáticas das canções teriam certa leveza, certa impessoalidade, podendo ser classificadas como “músicas de situação”, muito distintas das músicas mais “narrativas” e sentimentais que eram bastante executadas nos meios radiofônicos.

Outros aspectos recorrentes nesse segmento são os jogos de linguagem em que a música comenta a si própria, bem como os versos curtos e certo senso de humor (SANTANNA *apud* ZAN, 1997:106).

A sonoridade da Bossa Nova pode ainda ser associada a tendências mais gerais do próprio contexto sócio-histórico no qual estava inserida. O governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), marcado pelo Programa de Metas, pela promessa de grande desenvolvimento do país, pelos avanços na industrialização, “contribuíram para criar, em amplos setores da população, um certo otimismo com relação à modernização da sociedade brasileira”. Tal sentimento otimista, pode ainda ter sido reforçado por outros fatores, como a mobilização de importantes intelectuais nacionalistas do Instituto Superior de Estudos Brasileiro (ISEB) com vistas a produzir ideologias confluentes com o desenvolvimentismo de JK; bem como pela própria construção de Brasília, nova capital federal projetada pelo arquiteto modernista Oscar Niemeyer, simbolizando “um novo momento histórico em que o país ingressava” (ZAN, 1997:110). Nesse sentido, como nos diz Zan (1997:111): “A confiança de que a política econômica despertava em amplos setores de classe média e a aura democrática do governo JK, que procurava se diferenciar do populismo de massa do período getulista, guardam alguma relação com a ‘leveza’ que caracterizava o estilo das canções bossanovistas”.

Acerca de toda essa atmosfera otimista que, de certo modo, transparece como pano de fundo na música bossanovista, e mesmo para melhor compreendermos essa relação entre os fenômenos artísticos e o contexto histórico em que se desenrolam, parece adequado pensar no conceito de “estruturas de sentimento” de Raymond Williams. O sentimento de otimismo presente em parcela considerável da sociedade brasileira – uma crença numa possível “modernização” do país – bem como as ideologias isebianas, entre outros acontecimentos no plano da cultura, como o fenômeno Bossa Nova, podem ser compreendidos como diferentes manifestações de uma maneira de auto-compreensão do Brasil dos fins de 40 e da década de 50. Conforme aponta Zan (1997:116), a própria incorporação de elementos jazzísticos por músicos ligados à Bossa Nova pode representar essa relação. Afinal, não se tratava da incorporação do jazz como era estritamente praticado nos Estados Unidos, “mas como era percebido tanto por músicos brasileiros como por uma parcela do público de música popular da época; ou seja, como signo de modernidade musical”. Tal “valor moderno” atribuído ao jazz pode ser entendido, portanto, como um indício de uma determinada “estrutura de sentimento” presente nesses anos.

## Engajamento e busca por novos materiais sonoros

O impacto do fenômeno Bossa Nova no meio musical, sua ampla repercussão nos meios midiáticos e os intensos debates da crítica em torno de suas particularidades contribuíram, de certo modo, para que jornalistas, críticos, compositores, intérpretes, poetas, entre outros artífices, formassem um meio artístico relativamente integrado em torno do “movimento”. No início da década de 1960, entretanto, uma dissidência dentro desse mesmo meio começa a se apresentar. Numa tentativa de politização e popularização da Bossa Nova, alguns compositores e intérpretes aderiram a uma postura de engajamento político. Esse viés foi ganhando mais contundência na medida em que artistas desse período aproximavam-se de setores da esquerda brasileira e do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (o CPC da UNE).

Algumas composições dos primeiros anos de 1960, como “Zelão”, de Sérgio Ricardo, “Quem quiser encontrar o amor”, de Carlos Lyra e Geraldo Vandré e “Influência do Jazz”, também de Carlos Lyra, servem de exemplo para demonstrar essa nova vertente. As letras dessas canções, principalmente, mas também alguns aspectos propriamente musicais, possuem algumas características que as distinguiam do estilo bossanovista que até então era predominante. A letra de “Zelão”, por exemplo, trata de questões relacionadas à população dos morros cariocas, narrando a tragédia de um pobre morador desses locais. Do mesmo modo, na canção “Quem quiser encontrar o amor”, a temática amorosa não tinha a leveza (ou “o estado de graça”) predominante no repertório bossanovista até então. A letra falava de sofrimento, de luta, e da promessa de um futuro melhor: *“Quem quiser encontrar o amor/ vai ter que sofrer/ vai ter que chorar/ (...) Pra gente que acredita/ E não se cansa de esperar/ Feliz então sorrindo/ Minha gente vai cantar/ Tristeza vai ter fim/ Felicidade vai ficar”*

Nessas canções, é possível também identificar alguns elementos musicais não tanto alinhados ao estilo Bossa Nova. O acompanhamento executado pelo violão, por exemplo, é executado com uma acentuação mais forte, remetendo ao samba “tradicional”. No entanto, outros elementos, como a maneira de cantar e a instrumentação, ainda estão em sintonia com aquele estilo. Segundo Marcos Napolitano (2007:74-75), essas duas canções veiculam várias imagens poéticas que se tornariam recorrentes na produção dos anos seguintes, no repertório chamado de canção de protesto: “a romantização da solidariedade popular; a crença no poder da canção e do

ato de cantar para mudar o mundo; a denúncia e o lamento de um presente opressivo; a crença na esperança do futuro libertador”.

Em “Influência do jazz”, de autoria de Carlos Lyra, algumas características bossanovistas encontram-se combinadas a procedimentos padronizados de alguns estilos jazzísticos. O canto se mantém alinhado ao tipo de emissão e “enxugamento” da Bossa Nova, apesar do cantor / compositor enunciar algumas onomatopéias a fim de fazer uma caricatura do gênero norte-americano: “*Influência do jazzzzzz! (...) Yeah! (...) Sta-ba-da-ba-dau!*”. Essa última figura onomatopaica, inclusive, consiste numa versão caricata do *scat singing* jazzístico, tipo de improvisação vocal recorrente nesse gênero musical. Segundo Santos (2006:91), “A estrutura de todo o arranjo reflete a maneira mais *jazzísta* de encarar a música: exposição do tema, seguido de um *chorus* de improvisação do piano, e ao final uma re-exposição de parte da canção pela orquestra de cordas”. O arranjo, portanto, acaba por realçar a própria ironia da letra, que trata, em tom de queixa, da influência jazzística sofrida pelo samba que acabara por descaracterizá-lo. A solução proposta pela letra seria justamente uma volta às raízes do samba, que deveria ir “*lá pro morro*” atrás de “*socorro onde nasceu*” (ZAN, 1997:130).

A temática desta música guarda relação com um conjunto de debates sobre as similaridades ou o distanciamento entre a bossa nova e a tradição musical urbana (samba, choro, samba-canção etc.). Muito desse debate tem relação com aquelas discussões ocorridas desde os anos 50 sobre a “modernização / evolução” *versus* “decadência” da música popular urbana. Com a eclosão da Bossa Nova é possível dizer que esse debate ganha ainda mais fôlego na medida em que músicos e críticos vão se ocupar mesmo em analisar estilística e musicalmente os aspectos desse repertório. Nesse sentido, o debate se polariza entre os defensores da “evolução” – que ressaltam as diferenças entre o estilo bossanovista e o estilo jazzístico, ao mesmo tempo em que o aproximam da “tradição” musical urbana – e os que consideravam o novo fenômeno musical como puramente elitista, com pouco conteúdo, uma mera mercadoria para exportação.

Entre o grupo dos defensores da Bossa Nova, estavam também os artistas “mais politizados” desse meio, que, por sua vez, compreendiam o fenômeno como sendo sinônimo de “modernidade”; ao mesmo tempo em que buscavam uma retomada da “tradição” musical urbana a fim de articulá-las aos aspectos tidos como “modernos” (harmonias e instrumentação jazzísticas, interpretação mais despojada etc.). Esse grupo de músicos vai se empenhar nesse movimento de articulação entre as “raízes” e a

“sofisticação”. Paralelamente, na medida em que tais nomes vão aderindo a certo engajamento político, a busca por uma maior popularização desse repertório vai sendo também preponderante.

Nesse cenário, conforme argumenta Zan (1997:130), canções como as acima descritas, bem como a produção dos *afro-sambas* por Vinícius de Moraes e Baden Powell, apontavam para o surgimento de outra vertente dentro desse meio. Essa nova clivagem colocaria em lados opostos “os que permaneceriam fiéis ao estilo original do movimento, e os que passariam a buscar tanto no samba mais tradicional como na música folclórica elementos musicais e temáticos para suas composições”. É a partir deste último grupo que se estabelece um novo tipo de canção bossanovista, com algumas letras com certas conotações políticas e sociais, de cunho notadamente nacionalista, que seria denominada posteriormente como “Canção de Protesto”.

A atuação de Carlos Lyra merece destaque nesse âmbito. Durante estes anos, o compositor se aproximou de instituições de esquerda do país, como o PCB e o CPC da UNE, e aderiu à perspectiva do engajamento político de maneira contundente. Lyra chegou inclusive a criticar publicamente uma dita “falta de conteúdo” da produção bossanovista – em referência às temáticas leves e amorosas (“mar-amor-sorriso-flor”) – propondo como solução para os compositores da classe média um movimento de retorno à “música popular autêntica” – principalmente a música dos morros cariocas e dos cantadores nordestinos. Inclusive, no ano de 1962, o compositor e outros membros do CPC organizaram a “Noite da Música Popular Brasileira”, realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. As atrações musicais reuniram muitos ícones da chamada “velha guarda”, como Cartola, Nelson Cavaquinho, Aracy de Almeida etc. e outros músicos também representantes de certa “autenticidade”, como Zé Keti e João do Vale, além de artistas jovens ligados à Bossa Nova (SOUZA, 2007).

Desse modo, é possível apontar que entre os anos de 1961 e 1963 vai se delineando uma corrente mais “politizada” de compositores Bossa Nova. Nomes Carlos Lyra, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Vinícius de Moraes, Nelson Lins e Barros, entre outros, despontam nesse novo segmento. Em sua produção, encontravam-se reprocessadas as conquistas estéticas da Bossa Nova, ao mesmo tempo em que aspectos do samba mais “tradicional” e da música folclórica iam sendo incorporados; do mesmo modo, as mensagens de conotação social e política eram cada vez mais constantes.

## **Ideário nacional-popular e arte engajada: O CPC da UNE**

Essa nova tendência de engajamento entre os músicos identificados com o repertório Bossa Nova favoreceu a instauração de novos debates no meio musical do período. Tais músicos, ao diagnosticarem a “falta de conteúdo” de seu repertório, bem como a necessidade de uma maior popularização e politização de seus trabalhos, se viram em uma situação embaraçosa, no sentido de que ao optar por um retorno ao que seriam as “raízes” da música popular urbana “autêntica”, deveriam articular esse material tradicional à “sofisticação” inerente de suas produções bossanovistas. De outro lado, ao aproximarem-se de instituições como o CPC, tais artistas eram encorajados a seguir alguns preceitos, como os que foram propostos por Carlos Estevam Martins no anteprojeto cepecista, que visavam a aproximação entre artista e “povo”.

Conforme aponta Napolitano (2007:75-76), esses artistas almejavam, em linhas gerais, “ampliar materiais sonoros, consolidar o público jovem e conquistar novos públicos, sobretudo as faixas de audiência das rádios populares, ainda direcionadas para os samba-canções e intérpretes da velha guarda”. Tais objetivos teriam como resultado a conscientização ideológica do público e a “elevação” do gosto médio. “Na visão dos ideólogos da bossa nova nacionalista, vulgarização estética, massificação cultural e alienação política caminhavam lado a lado”.

O impasse criado pelos artistas engajados não era simples. Afinal, a dificuldade em conciliar os objetivos de politização e popularização com a elaboração técnico-estética bossanovista é latente. Vale salientar que o abandono dessa perspectiva elaborada e “sofisticada” representada pela Bossa Nova, não se referiria somente a questões puramente estéticas. Já há algum tempo, discutia-se no Brasil questões relacionadas à “superação do estado colonial, subdesenvolvido e alienado” da esfera cultural. Ao menos desde a década de 1950, intelectuais de esquerda escreviam sobre uma relação supostamente reflexiva entre o “(sub) desenvolvimento” da economia e da indústria e o “(sub) desenvolvimento” cultural de uma nação. De certa forma, o próprio fenômeno bossanovista era representativo, para algumas interpretações intelectuais e mesmo na visão de muitos artistas, de uma possível superação desse estado subdesenvolvido da música (e da cultura) brasileira (SOUZA, 2007:57).

“Alienação” e “colonialismo” eram termos recorrentes nesse debate de cunho notadamente nacionalista. Intelectuais ligados ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), como Roland Corbisier, Nelson Werneck Sodr e, Guerreiro Ramos,

Álvaro Vieira Pinto e outros, escreviam sobre problemas intrínsecos a países colonizados econômica e culturalmente. Na interpretação de Corbisier, por exemplo, tem-se o conceito de “alienação” indicando a inescapável condição da cultura de uma nação colonizada sempre constituir-se como uma cultura “inautêntica”. A cultura do “colonizado” seria um mero reflexo da cultura dominante (da metrópole) e um subproduto desta, marca de sua alienação. Nesse sentido, questões como a fragilidade da “consciência nacional”, ou a falta de perspectiva crítica, seriam conseqüências diretas desse estado “alienado” (ORTIZ, 2006:55-59).

Como apontam alguns autores, o ideário desenvolvido pelos intelectuais ligados ao ISEB é notadamente marcado por questões como o nacionalismo e a revolução democrático-burguesa. Nesse sentido, é importante atentar para o fato de que a atuação desse grupo de intelectuais objetivava a construção de uma base ideológica que servisse como uma espécie de “sustentação teórica” do projeto desenvolvimentista que marcou o governo JK. Tais ideologias vão enfatizar a necessidade do desenvolvimento industrial e capitalista do país, bem como a integração efetiva das populações marginalizadas à produção e ao consumo de bens materiais e serviços. Neste processo de modernização, regiões do país com baixo desenvolvimento, como as regiões norte e nordeste, eram vistas como atrasadas, de estrutura feudal, e consistiam em obstáculos à industrialização. Ademais, um ponto importante para essas teorias é o papel que o “povo brasileiro” ocuparia no processo de transformação e progresso da sociedade. De certa forma, propunha-se a necessidade de combater o imperialismo e seus aliados internos – principalmente os grandes latifundiários e as empresas multinacionais – por meio de uma ação revolucionária democrática e burguesa. E, ao “povo”, caberia realizar tal tarefa. A noção de “povo”, por sua vez, tomando a definição de Nelson Werneck Sodré, compreendia as camadas alta, baixa e média da burguesia comprometidas com o desenvolvimento nacional, bem como o campesinato, o proletariado e o semi-proletariado urbano (SOUZA, 2007:42).

O alcance e a repercussão dessas teorias podem ser observados na medida em que compreendemos as delimitações teóricas e as práticas dos artistas politicamente engajados durante esses anos. Os debates culturais ocorridos durante os anos de 1960 guardam relação com tais formulações. Podemos destacar as discussões em torno de núcleos como o Movimento de Cultura Popular, no Recife, e o CPC da UNE.

Sob essa perspectiva pode-se analisar o conceito de alienação associado à ideologia do nacionalismo como sustentáculo para as múltiplas reflexões

acerca da “cultura popular” nos anos 60. Ao definirem como sinônimos, popular e nacional, os intelectuais e artistas do CPC incorporaram a versão de Roland Corbisier, membro do ISEB, sobre a relação alienação – colonialismo/ dependência/ subdesenvolvimento – *versus* – desalienação – metrópole/ independência/ desenvolvimento (SOUZA, 2004:134).

Conforme argumenta a autora, ao menos do ponto de vista teórico, o ideário isebiano consistiu numa importante referência para as formulações do CPC. Assim, aspectos teóricos desenvolvidos pelo ISEB seriam retomados pelo CPC e reprocessados. Um exemplo desse aspecto seria o artigo / manifesto “Por uma arte popular revolucionária”, escrito em 1962 por Carlos Estevam Martins – o já citado anteprojeto do CPC.

Definido como um órgão cultural da União Nacional dos Estudantes, o CPC foi fundado em dezembro de 1961 por Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins. Duas experiências foram decisivas para orientar estética e ideologicamente o órgão: o Teatro de Arena de São Paulo e o ISEB, respectivamente. Do mesmo modo, a própria origem do órgão está ligada a fatos relacionados a essas instituições, como a aproximação de artistas e estudantes ao ISEB e a ruptura de Vianna Filho com o Teatro de Arena. O contato entre Vianinha e Carlos Estevam Martins teria ocorrido no ano de 1960, quando o primeiro – até então integrante do Arena – em sua busca por aprofundar-se na teoria marxista foi apresentado ao segundo – que, à época, integrava como assistente o ISEB. Desse contato resultou a produção da peça “A mais valia vai acabar, Seu Edgar” apresentada no Rio de Janeiro durante oito meses e que contou com grande êxito junto ao público. Diante de tal repercussão e somando-se certos desacordos entre Vianna Filho e a direção do Arena, o artista muda-se definitivamente para o Rio de Janeiro e funda o CPC (SOUZA, 2007:26-29).

Durante pouco mais de dois anos, o CPC teve grande importância para a aproximação e integração de diferentes manifestações artísticas. Pode-se argumentar que literatura, música popular, cinema e teatro interagiram de maneira nunca antes vista na história do país (ZAN, 1997; SOUZA, 2007). Neste período, o manifesto cepecista de 1962, passou a representar o discurso “oficial” de um projeto programático sobre o nacional-popular na cultura brasileira. Em linhas gerais, o manifesto defendia uma arte revolucionária destinada à conscientização política das massas; criticava concepções estético-formalistas e o artista despolitizado, ou alienado, totalmente alheio aos problemas da sociedade; e pregava um movimento de integração social e política do artista com o restante da sociedade (CONTIER, 1998).

Ao tratar especificamente das linguagens artísticas, o manifesto enfatizava a necessidade de se priorizar não tanto a produção de obras de grande qualidade estética – inclusive reconhecendo certa superioridade formal da arte de elite em relação à arte popular – mas sim um conteúdo explicitamente nacionalista. Buscando, assim, direcionar o artista engajado a inspirar-se “nas regras e modelos dos símbolos e critérios de apreciação das classes mais populares, vistas como a base – ainda que inconsciente – da expressão nacional-popular” (NAPOLITANO, 2007:76).

O objetivo era facilitar a “comunicação” com as massas, mesmo com o prejuízo da sua “expressão” artística, a partir de alguns procedimentos básicos: 1) adaptando-se aos “defeitos” da fala do povo; 2) submetendo-se aos imperativos ideológicos populares; 3) entendendo a linguagem como “meio” e não como “fim”; 4) entendendo a arte como socialmente limitada, parte de uma superestrutura maior (NAPOLITANO, 2007:76-77).

O horizonte das produções engajadas, como consta no manifesto, seria justamente uma tomada de consciência do artista brasileiro sobre a realidade social do país e a sua conseqüente contribuição para promover, com urgência, a revolução brasileira. Propunha-se, portanto, uma conscientização do povo que propiciasse tal processo revolucionário. É nesse sentido que as experimentações artísticas deveriam dar lugar a certo caráter didático – o conteúdo (popular e “revolucionário”) deveria ser priorizado. Assim, o artista consciente deveria estar atento à limitação de seu espectador – “o povo” – em traduzir o que lhe é apresentado pelo material artístico. Conforme, aparece no próprio manifesto, ao artista

(...) cabe-lhe ainda realizar o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais de sua instituição, sem que percam todo o seu sentido ao serem convencionalizados e transplantados para o mundo das relações inter-humanas em que a massa vive sua existência cotidiana (MARTINS *apud* SOUZA, 2007:33).

Outro ponto importante do anteprojeto do CPC reside nas definições de “arte do povo”, “arte popular” e “arte popular revolucionária”. A primeira corresponderia às manifestações de caráter anônimo encontradas no mundo rural, comunitário, distantes, pois, da industrialização e outros processos modernizadores – é notável a similaridade com ideias anteriores sobre a cultura popular; a segunda seria aquela identificada a uma produção massiva nos centros urbanos, criada por agentes especializados, numa conjuntura de proporções industriais – algo próximo ao que se denomina indústria do entretenimento; a terceira, por sua vez, seria justamente aquela prática considerada

conscientizadora e revolucionária, ou seja, a arte engajada defendida pelo próprio manifesto (SOUZA, 2007). Em suma, como nos diz Zan (1997:134),

O intelectual cepecista reconhecia o “povo” como sujeito revolucionário em potencial, porém, dotado de uma cultura fragmentada e “alienada”. Nesse sentido, caberia ao intelectual aproximar-se das massas com o objetivo de levar até elas a consciência política capaz de superar o seu estado de alienação e produzir, a partir dos elementos da própria cultura do povo, a verdadeira “arte popular revolucionária”.

Ao pensarmos a relação dessas definições presentes na “teoria cepecista” com as preocupações dos músicos bossanovistas, que direcionavam suas produções rumo ao engajamento, imediatamente notamos a dificuldade da adequação desse referencial no que tange a aspectos como qualidade estética e valorização do conteúdo em detrimento da forma. A expressão artística dos bossanovistas, se pode dizer, teria uma estruturação muito mais complexa, marcada por certo caráter de “sofisticação”, como vimos anteriormente. Mesmo nas primeiras tentativas de se produzir canções mais engajadas (como “Zelão” e “Quem quiser encontrar o amor”, por exemplo), questões como didatismo, capacidade de falar com o “povo” e “conscientização” das massas, não parecem surgir como aspectos centrais. Em outras linguagens artísticas o mesmo se pode ser dito, um exemplo elucidativo seriam os primeiros filmes do Cinema Novo, que em nada se aproximam de uma estética de fácil assimilação por um público massivo.

Se por um lado, as exigências do manifesto do CPC eram bastante problemáticas para serem incorporadas na música popular devido à proximidade que a nascente canção engajada tinha com a “sofisticação” bossanovista; por outro, conforme argumenta Napolitano (2007), o movimento recente de aproximação dos jovens compositores com certa “tradição” do samba urbano, os colocava em contato com um repertório não menos “sofisticado”, principalmente pela referência a compositores populares como Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Ketti. Nesse sentido, o autor destaca que a grande maioria dos músicos ligados ao órgão estudantil não seguiram as direções estabelecidas pelo anteprojeto, salientando que apesar de assimiladas e reproduzidas, tais ideias, acima de tudo, teriam sido contestadas. Fato é que, conforme argumenta Souza (2004:145-146), no momento da formação do CPC pretendia-se muito mais estimular um amplo movimento de atuações práticas do que a formulação de teorias sobre a arte engajada. Num momento posterior é que talvez se pensasse em teorizar tais ações, tendo em vista os próprios resultados destas.

Vale salientar, que apesar das inúmeras críticas posteriores destinadas ao CPC e ao seu manifesto (principalmente nas análises feitas na década de 1980) – ressaltando, entre outras questões, as contradições entre as ideias e as ações de seus membros, afirmando que os mesmo não conseguiram atingir seu principal objetivo e alcançar as massas, bem como a fragilidade teórica das formulações cepecistas em relação ao que seriam práticas realmente revolucionárias etc. – nos parece pertinente, como sugere Paiano (1994:76-77), “pensar de que maneira conceitos colocados em jogo a partir da atividade do CPC moldaram posturas, debates, criações, iniciativas e desequilibraram o jogo de forças no campo intelectual”.

Conforme aponta Souza (2007), apesar de todo o ineditismo e importância do manifesto cepecista, as ideias nele contidas não configuram uma síntese de todas as produções engajadas do período. Nesse sentido, a autora argumenta que é bastante problemático pensar num projeto cultural que orientou unilateralmente as produções desses anos, tampouco a multiplicidade das experiências artísticas dificilmente poderia ser sintetizada de forma mecânica e simplificadora. Em outra direção, é possível apontar que a produção engajada, enfatizando-se aqui a esfera musical, ia sendo formada por diversos matizes, de modo que alguns critérios genéricos difundidos por instituições como o CPC, o ISEB e mesmo o PCB, iam sendo combinados de maneiras distintas com parâmetros propriamente artísticos e estéticos. Logo, aquelas “conquistas estéticas” bossanovistas, bem como a aproximação em relação à “tradição” musical urbana, por parte dos músicos engajados, iam sendo combinados distintamente com formulações mais teóricas, por assim dizer. Ademais, o retorno à “tradição” acabava servindo não somente como um meio para “adequar-se à fala do povo”, mas também como um novo referencial artístico e musical capaz de diversificar e, de certo modo, legitimar, tais produções.

Segundo Contier (1998), muitos compositores, em algumas fases de suas carreiras, estiveram ligados ao CPC ou ao Teatro de Arena de São Paulo, onde provavelmente acabaram internalizando alguns desses critérios genéricos do manifesto cepecista. Devido à inexistência de um projeto especificamente musical e em função da historicidade de suas memórias musicais, o projeto sobre a canção engajada foi sendo heterogeneamente construído, apoiado em ideais políticos e procedimentos musicais muito diversos. Segundo o autor, tais conceitos genéricos, bem como algumas interpretações ditas “históricas”, difundidas, por exemplo, a partir de ideólogos do ISEB,

(...) internalizaram-se em alguns compositores: Edu lobo, Zé Ketti, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, ou dramaturgos, como Oduvaldo Vianna Filho, através da mitificação dos chamados *novos lugares* da memória: o *morro* (favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados) e o *sertão* (populações famintas, manipuladas pelo imaginário conservador, o messianismo religioso – catolicismo + culturas afro-brasileiras – e o mandonismo político local – coronelismo) (CONTIER, 1998).

De certo modo, algumas questões que envolviam aspectos políticos e sociais do país, tornavam-se temas de canções, peças teatrais, filmes etc., aspecto que teria ligação com aquelas ideias sobre a conscientização do artista sobre a realidade brasileira e uma suposta função conscientizadora da arte – tais quais apontava o manifesto do CPC. É possível apontar que nessas produções se explorou principalmente temáticas ligadas a dois universos: os “morros” cariocas e o sertão nordestino. Tal aspecto vai ser preponderante nas obras engajadas desse período. Da mesma maneira, algumas canções vão se aproximar também daquele caráter didático, a fim de despertar no ouvinte uma reflexão (ou uma atitude crítica) diante das incongruências sociais do país.

### **Musicais e Festivais: do show Opinião aos programas televisivos**

Voltemos agora àquele impasse em que se encontravam os músicos engajados: articular a ampliação e “politização” de público a um não rebaixamento estético de sua produção. Durante os anos de 1960, essas questões foram constantemente debatidas por artistas e intelectuais, como atestam algumas publicações do período. Nesse âmbito, convém destacar alguns textos do crítico e compositor Nelson Lins e Barros<sup>11</sup>, escritos “no calor do momento”, por assim dizer. Em alguns artigos, o crítico problematizou justamente os obstáculos colocados aos artistas engajados; na visão de Barros, questões como a necessidade de redução estética em prol da comunicação com o “povo”, tal qual propunha o manifesto do CPC, não poderiam ser realizadas de maneira simples pelos músicos bossanovistas. Seriam dois os motivos de tal incompatibilidade:

(...) primeiro, como conciliar a receptividade da bossa nova entre universitários com a preocupação da intelectualidade com a realidade brasileira e politização da música popular? Segundo, como combinar a qualidade artística da bossa nova e a influência do jazz com a causa nacional-popular? (BARROS *apud* SOUZA, 2007:73-74).

---

<sup>11</sup> Físico de formação, compositor popular e editor das seções musicais da *Enciclopédia Britânica* e da *Revista Civilização Brasileira*, Nelson Lins e Barros teve atuação destacada nas discussões sobre música popular nesse período.

Segundo ele, uma nova fase da música popular ia sendo delineada na medida em que músicos como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Baden Powell, entre outros, aderiam ao movimento nacionalista e acrescentavam certa “autenticidade” à arte popular, sem que, no entanto, “rebaixassem” seu material estético. Dessa maneira, alguns elementos da bossa nova, como o “lirismo” das letras e linhas melódicas, os encadeamentos harmônicos “modernos”, bem como a leveza das temáticas, seriam articulados à “espontaneidade natural e tradicionalmente brasileira, sem nunca descer ao vulgar ou comercial” (BARROS *apud* SOUZA, 2007:76). Alguns exemplos musicais desse “novo aspecto bossanovista” estariam expressos nas canções “O morro não tem vez”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, “Marcha da quarta-feira de cinzas”, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, “Esse mundo é meu”, de Sérgio Ricardo, entre outras. Ademais, no artigo “Bossa nova – colônia do jazz”, escrito em 1963, o músico apontava que os artistas envolvidos com o engajamento político se voltavam para uma espécie de resgate, ou revalorização, de elementos culturais populares tradicionais: “essa nova bossa é a mão que vai encontrar o morro, o terreiro e o sertão” (BARROS *apud* SOUZA, 2007:78).

Seguindo as análises de alguns autores (CONTIER, 1998; SOUZA, 2007; NAPOLITANO, 2007), é possível apontar, em linhas gerais, que a produção engajada desse período esteve marcada por uma forte tendência nacionalista e representou a tentativa de se difundir uma arte ao mesmo tempo cosmopolita, politizada, intimista e comunicativa. Sendo que tal repertório, apesar de influenciado, em nenhuma medida foi tolhido por preceitos ou recomendações do manifesto do CPC.

Ao mesmo tempo, o compositor de protesto, como já foi observado, não rompeu efetivamente com padrões musicais e poéticos da Bossa Nova. Parece que, para ele, o mandamento do manifesto do CPC de que o artista, para tornar-se revolucionário, deveria abandonar a ‘obsessão da forma pela forma’ ou o seu gosto pela forma em prejuízo do conteúdo, não foi levado a sério (ZAN, 1997:141).

Paralelamente, as temáticas dessas canções tratavam cada vez mais de aspectos gerais de dois universos em particular: “o morro” e “o sertão”; locais que começavam a ser erigidos como detentores privilegiados da “brasilidade” nesse contexto de engajamento.

Para Napolitano (2007:78), “essa perspectiva foi mais determinante até 1964, quando a conjuntura mudou e levou alguns artistas de esquerda a se aproximar das matrizes populares de cultura como uma reação ideológica ao fracasso da ‘frente única’

nacionalista”. Com o golpe de 1964, vários parâmetros acerca da canção engajada seriam repensados e a perspectiva nacional-popular “clássica”, por assim dizer, começaria a entrar em crise. Na visão de artistas e intelectuais de esquerda, seria necessário construir uma espécie de “frente ampla” contra o autoritarismo, através de atuações culturais que englobassem mais setores da população tanto na criação como na recepção da arte engajada.

Com o golpe de 1964, o CPC é obrigado a encerrar suas atividades. Com isso, intelectuais e artistas nele inseridos passam a atuar em outros recintos, principalmente locais fechados, como teatros e casas de shows. Paralelamente, a estratégia político-estética dos artistas engajados vai passar por um processo de autocrítica, no qual posturas e maneiras de atuação serão repensadas. Num plano mais amplo, pode-se considerar que o próprio ideário nacional-popular vai sofrer alterações diante da nova conjuntura política do país. Assim, inicia-se uma busca por novas referências estéticas, bem como por novas perspectivas ideológicas, capazes de dar fôlego à cultura engajada. Ademais, o mercado fonográfico brasileiro, cada vez mais segmentado e estruturado, vai ganhando cada vez mais importância na organização da esfera da música popular.

No próprio ano de 1964, artistas ligados ao CPC organizaram, no teatro do Super Shopping Center, em Copacabana, a apresentação do espetáculo musical *Opinião*. Com a colaboração de nomes importantes do teatro e da música do período, como Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, Nara Leão, Zé Ketti, João do Vale, entre outros, o espetáculo buscou lançar novas diretrizes à arte engajada do período. Questões como aquela construção de uma “frente ampla” contra o autoritarismo ganhavam força. Nesse sentido, se antes o objetivo dos artistas ligados ao CPC era aproximar-se do povo para conscientizá-lo, diante da nova conjuntura política, a preocupação parecia se deslocar para a necessidade de atingir, por meio da produção engajada, uma amplitude muito maior de setores sociais. Preocupação, esta, que pode ser confirmada quando se observa a própria diversidade de origens do conjunto de artistas e intelectuais que atuaram no show.

Vários autores tem apontado que as características do espetáculo *Opinião* funcionaram como uma espécie de guia para os novos direcionamentos da canção de protesto no pós-golpe, e mesmo da produção engajada no geral (NAPOLITANO, 2007; RIDENTI, 2010). Nesse sentido, pode-se apontar que a escolha dos três principais intérpretes do espetáculo – Nara Leão, João do Valle e Zé Kéti – seriam representativos daquela almejada integração de diversos setores sociais – a classe média, o sertanejo

retirante e o morador do morro, respectivamente – numa “frente ampla”. Do mesmo modo, tal formação indicaria, no campo da música popular, uma aliança definitiva com a “tradição” urbana e com a música do “povo”. Ademais, tornava-se cada vez mais nítida a posição destacada dos “novos locais da memória” nessa produção. O “morro” carioca e ao sertão nordestino eram a grande referência popular. Estes locais, portanto, seriam considerados fontes genuínas da “brasilidade” – num sentido notadamente próximo daquele viés folclorista –, mas também espaços de resistência popular, com certo caráter mítico – onde a juventude engajada deveria referenciar-se diante do crescente autoritarismo que se instaurava (NAPOLITANO, 2007:84-86).

Segundo Contier (1998), a estrutura narrativa do *Opinião* apoiou-se em teses cepecistas sobre o nacional e o popular na cultura brasileira, tendo como destaque as apresentações das canções que giravam em torno daqueles dois temas principais: a vida miserável do nordestino (criticando as estruturas fundiárias) e a condição dos favelados e dos homens pobres dos grandes centros.

Para Ridenti (2010), este espetáculo seria representativo de um “vínculo inédito na cultura brasileira”, já que uma de suas características centrais fora justamente a interação efetiva entre artistas e intelectuais de diferentes origens e segmentos sociais. Vale salientar os conteúdos poéticos das canções do espetáculo – todas em contundente sintonia com o imaginário da esquerda do período –, em que mesmo as canções de Zé Kéti e João do Vale (não originários das classes médias), acabam por evidenciar esse aspecto interativo. São bons exemplos canções como “Carcará” e “Minha História”, de autoria João do Vale (em parceria com José Candido e Raimundo Evangelista, respectivamente), bem como, “Favelado”, “Acender as velas” e “Opinião”, compostas por Zé Kétti. Esta última, que inclusive deu nome ao espetáculo, pode ser lida como uma espécie de síntese do “sentimento vigente nos setores derrotados em 1964 nos versos: ‘podem me prender/ podem me bater/ podem até deixar-me sem comer/ que eu não mudo de opinião’” (RIDENTI, 2010:141).

A partir do considerável êxito de *Opinião*, outros espetáculos musicais fizeram sua estréia no período pós-golpe. Vale citar algumas dessas montagens, como *Liberdade, Liberdade, Telecoteco opus nº1* e *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* – todos organizados pelo Grupo Opinião. Outra produção de destaque ocorreu em 1965 com o espetáculo *Arena conta Zumbi*, realizado pelo Teatro de Arena e escrito por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Um dos destaques dessa montagem foi a atuação de Edu Lobo na composição das músicas da peça. Ademais, outros espetáculos

como *Rosas de Ouro* de Hermínio Bello de Carvalho e *Morte e Vida Severina*, auto de natal pernambucano de João Cabral de Melo Neto com músicas compostas por Chico Buarque, tiveram também ampla repercussão (ZAN, 1997:138-139).

Nesses mesmos anos, um conjunto de espetáculos musicais realizados na cidade de São Paulo começava a ganhar cada vez mais popularidade. Voltados ao público estudantil e realizados, principalmente, no teatro Paramount, estes espetáculos pareciam indicar aos artistas engajados um caminho promissor para solucionar a questão da ampliação de público de suas produções. Tal circuito de shows, que mais tarde será reconhecido como embrião dos programas musicais televisivos, foi responsável por aproximar artistas consagrados como Tom Jobim, Nara Leão (que despontava como uma cantora de grande prestígio no meio musical e no mercado fonográfico) e Oscar Castro Neves, do surgimento de novos nomes como Elis Regina, Chico Buarque, Zimbo Trio, Gilberto Gil, entre outros (NAPOLITANO, 2007:81-82).

Em toda essa produção de espetáculos musicais e shows, é possível identificar um aprofundamento daquela busca e aproximação a uma noção de “povo” – construção simbólica ligada ao ideário nacional-popular vigente. “Um povo entendido como fonte de autenticidade, de tradição e de vocação revolucionária” (ZAN, 1997:140-141). No que concerne à própria expressividade dessas obras, é nítida a intenção dos agentes envolvidos em incorporar elementos da cultura popular, tanto do folclore como do samba do morro em suas produções. Segundo alguns autores, esses acontecimentos foram responsáveis por dar novo alento ao nacional-popular, transmutando-o em núcleo ético e político para a construção de uma resistência ao regime militar.

Tratava-se de fazer com que o elemento popular desse sentido ao nacional, e não com que o elemento nacional educasse o popular, tal como na canção engajada pré-golpe, (...) Os espetáculos musicais do teatro se pautaram por outras questões. *Grosso modo*, marcaram a busca utópica da identidade popular mais genuína possível, que deveria nortear a postura do intelectual nacionalista. Essa postura o levava a uma reinvenção da tradição e, no caso da música popular, para a retomada do *mainstream* dos gêneros convencionais de raiz (...) (NAPOLITANO, 2007:86).

Paralelamente, é importante salientar que por meio de uma sucessão de acontecimentos musicais, desde o show *Opinião* aos inúmeros espetáculos do período, mesmo as relações entre a música popular urbana e o mercado vão se aprofundando. De certo modo, pode-se dizer que os principais objetivos de muitos artistas de esquerda, como a integração de diferentes estilos e gêneros de arte, a ampliação do alcance de suas obras e a conscientização do público acerca dos problemas da sociedade brasileira,

só vislumbraram uma possível realização a partir das possibilidades que o próprio mercado ofereceu. Nesse âmbito, a popularização da televisão como meio midiático, teve importância notória.

Se na década de 1950 já existia um incipiente meio televisivo no Brasil, voltado apenas a um público elitizado, é somente na década seguinte que se observa um desenvolvimento mais amplo de tal meio. No decorrer desse processo, alguns artistas e empresários vão reconhecer a TV como local de grande potencial para difusão da música popular. Já havia, desde os anos de 1950, alguns programas musicais televisivos, como o *Em tempo de música*, liderado pela banda de Altamiro Carrilho na TV Tupi, que gozavam de certo êxito. Em 1959, com a introdução da tecnologia do vídeo-tape e com a ampliação de seu alcance territorial, a televisão brasileira iniciaria um processo de ascensão vertiginosa para tornar-se o principal meio de comunicação de massa do país.

Alguns dos primeiros grupos televisivos, como TV Excelsior, TV Record e TV Rio, passam a investir na área artística e a contratar um grande número de músicos para a criação de programas variados. Com o tempo, outras redes televisivas adotariam estratégias parecidas, abrindo, assim, grande espaço para a música popular nesse âmbito. Nos anos de 1960, os programas musicais alcançaram enorme êxito. Uma das principais atrações foi *O fino da Bossa*, comandado por Elis Regina. Esse programa teve seu embrião justamente naqueles shows realizados no teatro *Paramount*, em São Paulo, por músicos ligados à bossa nova. Outros eventos televisivos, como os aclamados “festivais da canção”, também foram formulados a partir do êxito dos shows estudantis.

Espetáculos como *O Remédio é Bossa* e *O fino da Bossa*, que contavam quase sempre com o apoio organizacional de centros acadêmicos de várias faculdades da capital paulista, tiveram como destaque a presença de vários artistas renomados e ilustres estreadores da cena da moderna música popular. Um dos grandes destaques desse cenário foi Elis Regina, cujas performances repercutiram e chamaram a atenção da crítica e do público do período. Vale destacar o caso de *O fino da Bossa*, que estreou em maio de 1965, na TV Excelsior. Graças à considerável repercussão desse show junto ao público – a ponto de ter sido re-editado, gravado e lançado em disco pela Philips, batendo recorde de vendas no período – a TV Record criou o programa televisivo de mesmo nome. Atentos à repercussão das apresentações de Elis em vários shows estudantis, dirigentes da Record contrataram-na para comandar o programa, levando-a ao ar semanalmente e contando com a presença de inúmeros convidados – o que

certamente contribuiu para a ampliação do público de música popular. Nos mesmos moldes desse programa, era transmitido pela TV Tupi o *Spot-Light-BO 65*, comandado por Wilson Simonal e Claudete Soares (ZAN, 1997:153-157).

Outras iniciativas televisivas semelhantes despontavam no período. A criação do “I Festival de Música Popular” pela TV Excelsior e pelo produtor Solano Ribeiro, em 1965, pouco antes de *O fino da Bossa*, é outro exemplo significativo. O êxito do festival junto ao público foi notório, tanto que desencadeou uma série de festivais televisivos de música popular. O programa da Excelsior, apontado como o primeiro grande evento musical televisivo da década de 1960, apresentou ao grande público vários nomes ligados à Bossa Nova. O destaque ficou por conta de Elis Regina e Edu Lobo: a primeira, porque sagrou-se a grande revelação do evento ao interpretar a canção vencedora do certame, “Arrastão”, composta pelo segundo (MELLO, 2003).

Sobre os outros festivais da canção, foram todos organizados por emissoras televisivas (Record, Excelsior, Globo etc.) e acabaram marcando a história da televisão e da música no Brasil. Em linhas gerais, podemos apontar alguns elementos que denotam sua importância para a música popular urbana brasileira. Primeiramente, contribuíram definitivamente para ampliação do público de música popular (angariando públicos recém migrados do rádio para a televisão); também, ajudaram a consolidar uma audiência “jovem e participativa”; impulsionaram ainda mais o reencontro dos bossanovistas com a “tradição” da música popular, seja de origem urbana ou rural (marchinhas, frevo, moda de viola, baião, samba, capoeira etc.); serviram como uma espécie de vitrine de várias canções populares que marcaram época (como “Ponteio” de Edu Lobo e Capinam, “Domingo no Parque” de Gilberto Gil, “Roda Viva” de Chico Buarque, “Caminhando ou Pra não dizer que não falei das flores” de Geraldo Vandré etc.); foram, também, palco de discussões políticas e culturais do período, retratando explicitamente, por meio de suas platéias, a efervescência estudantil – traçando um elo entre os grandes espetáculos musicais e a linguagem televisiva.

Conforme aponta Napolitano (2007:92-93), a importância dos festivais da canção neste período é inegável, tanto como “simulacro de participação popular e liberdade de expressão”, quanto como lugar de cristalização de um novo conceito de MPB na audiência.

Portanto, podemos apontar que para certa realização de público da canção de protesto, foi fundamental o desenvolvimento e popularização do meio televisivo. Nesse

sentido, a música popular engajada pós-golpe ia se renovando e fixando a partir de objetivos aparentemente contraditórios: “disseminar determinada ideologia nacionalista que pudesse ser assimilada por diversas classes sociais e realizar-se como produto de mercado” – conforme nos diz Napolitano (2007:93-94). Afinal, tal música se inseria com considerável êxito no âmbito mercadológico e operava com os meios técnicos e organizacionais da indústria fonográfica do período. Assim, parece pertinente apontar para a importância dos festivais da canção na história da música brasileira popular como um local onde convergiram interesses tanto do mercado quanto dos artistas engajados.

O grande sucesso popular de eventos como *Opinião* e *O fino da bossa* – ainda que situados em séries sócio-culturais distintas – pareceu resolver, momentaneamente, os impasses da cultura nacional popular de esquerda, dilacerada entre escolhas dicotômicas, tais como “comunicabilidade” *versus* “popularidade” ou “tradição” *versus* “modernidade” (NAPOLITANO, 2007:94).

Seguindo essas considerações de Napolitano (2007), parece pertinente apontar que provavelmente, para os artistas engajados, o vínculo definitivo com o “povo” parecia estar cada vez mais próximo. Para tanto, bastaria dar continuidade a esse processo de ampliação de público – principalmente por meio da realização de espetáculos teatrais e programas musicais televisivos. Ao mesmo tempo, o ciclo de engajamento da canção popular iniciado com a vertente engajada da bossa nova parecia estar chegando a seu momento ápice. Nesse sentido, a música popular urbana estava muito próxima de encontrar certo “equilíbrio” entre a viabilidade comercial, a valorização dos gêneros tradicionais e a conscientização e ampliação do público – ao menos na visão daqueles artistas. No entanto, o surgimento de outros fenômenos culturais, como a Jovem Guarda e posteriormente a Tropicália, acabaram por desestabilizar completamente esse possível cenário de realização da arte engajada.

Se até o ano de 1965 a disputa musical dava-se entre aqueles bossanovistas fiéis ao “amor-sorriso-flor” e artistas engajados em busca do “povo”, na segunda metade da década – num contexto mercadológico muito mais desenvolvido, diga-se –, a presença da Jovem Guarda desencadearia outro tipo de disputa ideológica. Originária do Rock internacional e vista como símbolo da dominação imperialista para os artistas e intelectuais de esquerda, a Jovem Guarda figuraria como inimigo direto da canção de protesto. Outros obstáculos se colocariam diante desses artistas. Vale citar as posturas de Caetano Veloso e Gilberto Gil no festival da canção de 1967 – incorporando em suas

produções elementos internacionais do “pop” e do “rock” – que acirram ainda mais os conflitos dentro do campo da música popular.

Nesse momento não discutiremos mais detalhadamente as nuances e desdobramentos de tais conflitos na esfera da música popular. Ao contrário, optamos apenas em indicar a ocorrência de novos debates e conflitos nesse âmbito. Podemos dizer que, em linhas gerais, os representantes da arte engajada e nacionalista encontram inúmeros obstáculos no próprio campo cultural, que somados ao recrudescimento da repressão e da censura, advindos com o ato institucional nº5, acabam por interromper qualquer possibilidade de realização do processo de socialização da cultura tanto almejado pelos artistas de esquerda.

Por mais que a produção cultural destes tempos não tenha cessado com a promulgação do AI-5 em 1968, não nos parece pertinente abordar tais questões no presente trabalho. Vale salientar que inúmeros fenômenos artísticos, ocorridos mesmo posteriores ao ato, são objetos de análise de inúmeros trabalhos – muitos dos quais foram aqui utilizados como referencial. No entanto, para nossa investigação, parece pertinente nos atermos a este breve período, na medida em que buscamos sinalizar, em linhas gerais, a agitação cultural e política que permeava a produção dos artistas engajados, com destaque para a canção de protesto e sua relação com todo um ideário nacional-popular vigente.

### **Arte, brasilidade e resistência**

Erigidos pelos artistas engajados como os “novos lugares da memória” (CONTIER, 1998), “o morro” e “o sertão” somaram à sua condição privilegiada de acervo da brasilidade, um sentido de “resistência popular”. Se por um lado, tal sentido de “autenticidade” atribuído a esses universos nos remete àquelas ideias folcloristas e andradianas – nas quais as manifestações do “povo” são dotadas de um caráter genuinamente “nacional” e consistem em matérias-primas cujo potencial de beleza precisa ser trabalhado pelo artista nacionalista – por outro lado, novas conotações, com um sentido notadamente político-revolucionário, foram agregadas a essas noções.

A postura desses artistas, de certo modo, acabou se assemelhando às iniciativas adotadas por compositores eruditos nas décadas de 1920, 1930 e 1940. Como foi mostrado, muitas das questões discutidas nesse período tinham tradição no meio musical, ao menos desde o Nacionalismo Musical. Conforme Paiano (1994:82-83) “o

caráter didático da obra e o aproveitamento de elementos constantes no ambiente popular eram preocupações antigas dos compositores eruditos nacionais”. Uma das questões inerentes a estes dois momentos refere-se a certo ideal de “recriação do populário” – conceito presente nas obras de Mário de Andrade, principalmente no *Ensaio sobre a música brasileira*. Tal conceito orientava os artistas a recolherem, através de pesquisas históricas e etnográficas, elementos musicais (folclóricos ou de autoria conhecida), que revelassem, pela freqüência de características comuns, a suposta inteireza da alma brasileira (NAVES, 2001:59-60).

No entanto, é importante salientar que, do ponto de vista teórico, os ideólogos do CPC, por exemplo, negavam veementemente o sentido folclorista de apropriação do populário. Segundo Souza (2004:140), nomes como Carlos Estevam Martins, Ferreira Gullar e Nelson Lins e Barros não eram adeptos da visão romanticamente idealizada dos folcloristas em relação às manifestações culturais das classes populares, no sentido de “que preservariam uma cultura antropológica, conservada em museus e necessária para alimentar o saber nostálgico dos intelectuais tradicionais”. No entanto, o direcionamento de muitos artistas para o resgate de aspectos tradicionais da cultura popular acabava se assemelhando aos procedimentos nacionalistas da década de 1930 e 1940. Portanto, se certos procedimentos adotados por artistas desses dois momentos distintos possuem pontos em comum, por outro lado, o sentido desse resgate da cultura do “povo” possui caráter diverso. Afinal, enquanto nos anos de 1930 e 1940 os ideais que balizavam tais posturas apontavam para um projeto nacional, de construção da nação brasileira, nos anos de 1960 havia um horizonte revolucionário a impulsionar as produções artísticas.

Como já foi discutido, todo um ideário nacional-popular vigente nesses anos possivelmente balizou escolhas estéticas e discursos de artistas e intelectuais. A atuação de instituições de esquerda como o CPC da UNE, o ISEB e mesmo o PCB, foram fundamentais para arregimentar esse ideário. Noções construídas por intelectuais ligados a tais instituições – como as noções de “povo” e “nação” – repercutiram na cultura engajada dos anos de 1960.

Nas formulações de alguns dos intelectuais ligados ao ISEB foram exploradas questões que diziam respeito a uma contradição intrínseca à sociedade brasileira. Mais precisamente, problematizou-se sobre a existência de um embate entre “nação” e “antinação”. A solução para tal cisão apenas poderia ocorrer por meio de uma ação do verdadeiro “povo” brasileiro. Este, portanto, teria papel central como agente condutor de um processo integrador na sociedade. O sentido do termo “povo”, por sua vez, dizia

respeito a vários setores da sociedade, da qual eram excluídas as oligarquias que controlavam politicamente o país (grandes latifundiários e burguesia ligada às empresas multinacionais) (ORTIZ, 2006:63).

Paralelamente, na visão de intelectuais do PCB, em linhas gerais, a sociedade brasileira seria marcada pelo contraste entre regiões feudais ou semi-feudais do campo e regiões mais desenvolvidas e urbanizadas. O processo que removeria o atraso dessas regiões rurais e as integrariam a nação seria uma revolução burguesa. Tal revolução uniria todos os setores da sociedade interessados em combater o subdesenvolvimento, ou seja, a burguesia, o proletariado, os setores das camadas médias e os camponeses, enfrentando, assim, o imperialismo e seus aliados internos: os latifundiários e os setores da elite ligados ao capital estrangeiro. Portanto, aos setores contrários ao subdesenvolvimento caberia a alcunha de “povo” (RIDENTI, 2010:124).

Juntamente com tais definições, outro aspecto dessas teorias teve central importância nos debates do período, trata-se da visão “dualista” do Brasil. Em linhas gerais, considerava-se que, de um lado, encontrar-se-ia o subdesenvolvimento agrário – representado pelo campo “atrasado”, de regime semi-feudal, com injustiças sociais gritantes – e de outro, a industrialização urbana – base do progresso e símbolo de um país moderno. Nos anos 50, tal pensamento via o atraso do meio rural como óbice ao desenvolvimento, colocando em pauta a necessidade de uma ampla reforma estrutural sobre a parte subdesenvolvida do país.

Vale ressaltar que a exploração em si (com suas humilhações e abusos), que tanto caracteriza o subdesenvolvimento, ainda não era elemento chave por si só nos anos de 1950. É somente a partir dos anos 60, e com maior intensidade após o golpe militar, que questões como “injustiça”, “exploração” e “dominação” tornam-se hegemônicas no debate da esquerda (SILVA, 1999).

Sinonímia de atraso e retrato exemplar da exploração, a região nordeste aparecia como ápice negativo do lado subdesenvolvido. É a partir desse viés que se passaria a discutir a “questão agrária”. O atraso da região estaria num estágio já “cristalizado” – por assim dizer –, fator que evidenciava a exploração e tornava necessária uma transformação profunda na região a fim de possibilitar um real desenvolvimento regional que abriria caminho a um progresso mais amplo e, finalmente, nacional. A partir dos anos 60, esse debate receberia ainda mais ênfase, bem como conotações mais radicais, na medida em que o combate ao universo autoritário, “desigual” e “desumano”

da região nordeste torna-se pauta privilegiada para artistas e intelectuais. Assim, a geração dos anos 60, talvez mais impaciente e engajada (apesar de ter sido classificada como populista, décadas mais tarde), passa a ter uma postura mais combativa em relação a tais problemas, como sugere Silva (1999). Portanto, os debates gestados em torno do nacional-desenvolvimentismo foram sendo aos poucos substituídos por posições mais radicais e por uma postura de resistência ao autoritarismo. Na esfera artística, pois, diferentes temas ligados à “questão agrária” foram cada vez mais explorados.

Nesse contexto, todo um conjunto de temas ligados ao meio rural torna-se, no âmbito da cultura nacional-popular, referência à produção artística do período. Passa-se a valorizar de maneira destacada a figura do homem rural, do camponês, do homem “atrasado” (de um mundo pré-industrial ou pré-moderno), considerado um “bravo”, um forte, representante mesmo das raízes do “povo brasileiro” e lócus de resistência ao autoritarismo que se instaurava após o golpe de 1964.

É possível, ainda, de acordo com Ridenti (2010), apontar, nestes tempos, outras contribuições para a construção desse imaginário. Tem-se, por exemplo, a presença de ideias mais extremas inspiradas em aspectos da revolução cubana, que propunham uma forte mobilização camponesa para a realização de uma revolução nacional; ou então uma influência de certo contexto internacional em que a questão da terra era tida como crucial para os países do terceiro mundo e suas lutas de libertação nacional. Ainda, parece que de maneira geral, as transformações do meio rural eram tidas como fundamentais para a grande maioria dos ideários políticos em voga no período, sendo pré-requisito para posteriores avanços em todos os setores da sociedade.

Na esfera artística, e mais especificamente na música, podem ser observadas ao longo da história republicana do Brasil inúmeras produções que trabalharam com temas rurais, por assim dizer, com destaque para o sertão nordestino e suas figuras e tipos sociais. Num primeiro estágio dessas produções, pode-se apontar que temas como o abandono da terra natal, a saga de retirantes e sertanejos, o drama da vida no sertão, o encontro com a natureza, a idealização da vida no campo, entre outros, são retratados de modo mais lírico. Teríamos como exemplos as canções “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, “Serra da Boa Esperança”, de Lamartine Babo, “Vozes da Seca”,

de Luiz Gonzaga e Zé Dantas<sup>12</sup>, entre outras. Posteriormente, como vimos – a partir dos anos 60, e mais contundentemente em meados da década – os setores intelectuais e artísticos tomam a questão agrária como uma de suas temáticas centrais, nas quais o camponês se traduziria, na maioria dos casos, em nordestino – como podem atestar as poucas alusões a outros camponeses, como os caipiras do sudeste ou os gaúchos do sul. Assim, e com ainda mais força após o golpe de 1964, o nordestino e seu habitat – o sertão –, ou dito de outro modo, “o imaginário sobre o rural”, passa a se confundir com a própria ideia de “povo”, fazendo com que as tradições culturais, os tipos sociais e as paisagens históricas (engenho, escravidão, vaqueiro, seca etc.) do sertão nordestino se tornem motivos centrais na produção engajada.

Nesse contexto, uma idealização das lutas do homem rural, do sertanejo do nordeste, acabou por diferenciar uma boa parte da produção de arte do período – nas quais, inclusive, chegou-se a enaltecer até mesmo o banditismo dos chamados “cangaceiros”. Na canção popular, esses temas também mereceram considerável destaque. A letra de “Coragem pra suportar”, de Gilberto Gil, por exemplo, alude ao abandono e a bravura do homem sertanejo: *“Lá no sertão quem tem/ Coragem pra suportar/ Tem que viver pra ter/ Coragem pra suportar/ E somente plantar/ Coragem pra suportar/ E somente colher/ Coragem pra suportar/ E mesmo quem não tem/ Coragem pra suportar/ Tem que arranjar também/ Coragem pra suportar (...)”*.

Outro exemplo é a letra de “Missa Agrária”, de Carlos Lyra e Guarnieri: *“Glória a Deus Senhor nas alturas/ E viva eu de amarguras/ Nas terras do meu senhor/ Não, não é só do meu sofrimento/ É mais tristeza e lamento/ É todo o meu povo em dor (...)”*. Também, a letra de “O Plantador”, de Geraldo Vandré: *“Quanto mais eu ando/ Mais vejo estrada/ E se eu não caminho/ Não sou é nada/ Se tenho a poeira/ Como companheira/ Faço da poeira/ O meu camarada/ (...) O dono quer ver/ A terra plantada/ Diz de mim que vou/ Pela grande estrada: / ‘Deixem-no morrer/ Não lhe dêem água/ Que ele é preguiçoso/ E não planta nada’/ Eu que plantei tudo/ E não tenho nada/ Ouço tudo e calo/ Na caminhada (...)”*.

---

<sup>12</sup> Para o sociólogo Francisco de Oliveira, a construção do imaginário sobre a região nordeste muito se deve a atuação de músicos como Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas que, “ancorados numa tradição ampla e profunda, (...) extrapolou os limites do sertão, quase que em cumprimento da profecia do beato Conselheiro, pois o sertão iria virar mar, e o mar viraria sertão”. Tais músicos seriam os responsáveis por sistematizar o que conhecemos hoje por baião a partir de inúmeros gêneros e elementos da cultura sertaneja nordestina (xote, xaxado, arrasta-pé, rabeca, sanfona, dança, zabumba, ancestralidade ibérica e moura etc.) (OLIVEIRA, 2004:127-129).

Podemos citar muitos outros exemplos, como “Meu Senhor” e “Canção Nordestina”, ambas de Vandrê; “Louvação” e “Procissão”, ambas de Gilberto Gil; “A estrada e o violeiro”, de Sidney Miller e Nara Leão; “Terra de Ninguém”, de Marcos Valle, entre outros.

De fato, nas análises sobre a produção musical do período podem ser encontradas inúmeras referências a todo um imaginário sobre a questão da terra. Da mesma maneira, foi notável, ao menos até o AI-5, uma aproximação cada vez maior dos artistas e intelectuais da classe média com algumas figuras que pudessem representar os “homens simples” do campo – serve de exemplo a atuação de João do Vale no espetáculo *Opinião*.

A figura do sertanejo também mereceu destaque nesse espetáculo, que teve como um de seus protagonistas, conforme já visto, o músico de origem nordestina, João do Vale. Sobre o artista, vale ressaltar, além de sua origem (Pedreiras – MA) e sua condição de migrante para os grandes centros, onde trabalhou como ajudante de caminhoneiro e auxiliar de pedreiro, sua produção musical que, em certa medida, contém afinidades com o ideário nacional-popular do período. Assim, além de versar sobre “temas sertanejos” consagrados à época de Luiz Gonzaga (a idealização da vida no campo, a saga dos retirantes, a saudade do sertão etc.), João do Vale também cantou a bravura idealizada do homem do sertão, bem como a exploração e a desigualdade. Um exemplo é a letra de “O bom filho a casa torna”: “*Eu vou contar seu moço/ Por que deixei meu sertão/ Não foi pra falta de inverno/ Não foi pra fazer baião (...) É que todo sertanejo/ Sempre tem essa ilusão/ Conhecer cidade grande/ E põe nas costa um matulão/ Deixa que cá na cidade/ Não existe exploração (...)*”. Outras canções, como “Minha História”, “A voz do povo” e “Ouricuri” também retratam imagens semelhantes (RIDENTI, 2010:143).

O show *Opinião*, como vimos, funcionou como espécie de “guia” da canção engajada pós-golpe, motivando e orientando inúmeros artistas envolvidos nesse âmbito. Os festivais televisivos da canção, os vários espetáculos musicais realizados em teatros, auditório, universidades etc. e o mercado fonográfico, encarregaram-se de divulgar de maneira ampla tal produção. A canção popular, portanto, atuou no conturbado cenário político e cultural como uma forma (ou um simulacro) de resistência à ditadura militar. Para tanto, erigiu alguns temas como verdadeiro *locus* de resistência popular – destacou-se, aqui, o sertão nordestino.

Essas e outras produções mostram que a arte engajada estabeleceu, de certo modo, mediações do agitado contexto desses anos. O ideário nacional-popular em voga – que construiu e difundiu influentes noções de “povo” e “nação” –, constituído por algumas teorias da esquerda sobre a necessidade de transformação no meio rural – sejam estas com um caráter mais “desenvolvimentista”, ou de cunho mais radical, de combate às desigualdades – teve notável importância não só para os debates intelectuais, como também para muitas produções artísticas.

Como vimos ao longo do capítulo, algumas destas noções – “povo”, “nação”, “revolução brasileira” – construídas por instituições de esquerda, foram amplamente difundidas nos anos de 1950 e 1960. Muitas ressonâncias desses debates podem ser observadas em parte da produção artística do período, bem como nos discursos e depoimentos de artistas e intelectuais envolvidos com o engajamento político. Buscamos, nesse cenário, destacar a trajetória desse movimento de engajamento. Ao enfatizarmos a recorrência com que tais artistas se voltavam àquelas noções, principalmente a de “povo”, procurou-se evidenciar os sentidos que tal construção simbólica possuía nesse âmbito. Assim, o “povo” seria representante não só de “autenticidade” e de “tradição” – sentidos que provavelmente guardam relação com todo um pensamento folclorista sobre o popular – mas também de uma classe potencialmente “revolucionária”.

É imprescindível ressaltar que mesmo evidenciados os possíveis nexos entre a produção artística – em especial a canção engajada – aqui destacada e o contexto histórico do período, não seria sensato estabelecer uma relação mecânica entre essas esferas. Nesse sentido, não parece interessante apontar uma relação tão direta entre as ideologias desenvolvidas a partir dos anos 50 e a produção artística engajada. Muitos autores apontam o quão difuso e variado foi o painel temático abordado pelo cinema novo, pela canção de protesto, pelas peças teatrais do Teatro de Arena e do grupo Opinião etc. – a vida dura dos retirantes nordestinos; a realidade do proletariado urbano nas grandes cidades; as contradições do mundo rural; os dilemas e a angústia dos intelectuais da esquerda com sua condição num país tão desigual; o desenvolvimentismo burguês (a revolução nacional e democrática); entre outros. Portanto, uma diversidade de temas muito maior do que as acepções descritas nas ideologias desenvolvidas pelo ISEB ou pelo PCB, que, apesar de influenciarem a arte engajada e as visões do CPC, não restringiram a variedade temática, estética e formal

dessas produções. Apesar da evidente sintonia muitas vezes visível entre música e ideologia durante esses anos, é importante salientar que há certa autonomia nas posturas adotadas por artistas em relação a determinações externas.

Por estar o músico popular inserido no mercado, suas relações com o CPC e com o próprio contexto sócio-político da época ocorreram através da mediação do campo da música popular. As tomadas de posição dos compositores apontando para o engajamento político se deram muito mais em função da lógica interna do campo do que como resposta imediata às determinações do órgão de política cultural da UNE ou mesmo dos partidos políticos de esquerda. Talvez essa condição específica tenha garantido ao compositor popular uma certa liberdade no sentido de buscar um maior aprimoramento estético da canção (ZAN, 1997:139).

É justamente nesse sentido que nos parece pertinente pensar sobre a relação entre contexto e produção artística. Tomemos como exemplo a produção bossanovista. Se por um lado atentamos para a existência de um ideário nacional-desenvolvimentista, certa expectativa de modernidade brasileira, aquela aura de “sofisticação” etc. que guardaria relação com os aspectos estilísticos deste segmento musical, por outro, há de se considerar que tais artistas, ao aderirem a tal estética “sofisticada”, o fazem de modo a se posicionarem contrariamente aos avanços de um tipo de canção massiva que dominava as execuções radiofônicas (baiões, boleros, chá-chá-chá etc.). A postura dos músicos, portanto, não se define em relação a questões exteriores à esfera propriamente musical. Ou seja, artistas não buscaram refletir musicalmente acontecimentos do plano sócio-político, mas sim, a partir da tomada de posição dos artistas em relação a questões inerentes ao próprio campo musical, sua produção acabou refletindo aspectos mais amplos do período em questão. De maneira análoga, se a produção engajada incorporou certas ideias ligadas ao ideário nacional-popular, ela não o fez somente em relação aos debates políticos que marcaram a época. A busca por se diferenciar de produções tidas como “alienadas” ou puramente comerciais é que pautou a tomada de posição da arte engajada. “Se ela – diz Zan (1997:140) – incorporou elementos do nacional-populismo reinante durante os governos de JQ e JG ou da ideologia nacional-popular veiculada pelo CPC, isso se deu a partir da mediação do campo”. É importante salientar, novamente, que as escolhas e as tomadas de posições dos artistas engajados não podem ser vistas como respostas diretas às determinações de instituições de esquerda, nem como um reflexo imediato de determinada conjuntura social, política etc.; sendo que a lógica interna do próprio campo artístico é que, em última instância, influenciava os direcionamentos das produções do período (ZAN, 1997; RIDENTI, 2010).

### CAPÍTULO 3 – FORMAÇÃO DO QUARTETO NOVO

No início da década de 1960, a cidade de São Paulo apresentava uma notável efervescência artística e cultural. Inúmeras boates, bares, e casas de show encarregavam-se de movimentar a vida noturna da cidade. Nesses locais, apresentavam-se periodicamente diferentes grupos musicais com repertórios quase sempre baseados na música jazzística e na Bossa Nova. Paralelamente, algumas estações radiofônicas, como a Bandeirantes e a Excelsior, tinham uma programação musical muito próxima ao que se ouvia nessas boates, divulgando as produções dos novos nomes da música brasileira popular. Ademais, a produção do Teatro de Arena também ia ganhando cada vez mais notoriedade, principalmente entre um público mais jovem, na medida em que novas formas e temáticas teatrais eram desenvolvidas por esse grupo – o Arena, como vimos anteriormente, serviu como importante referência para a fundação do CPC e teve papel relevante na guinada de músicos ligados à Bossa Nova em direção a uma produção mais engajada (MELLO, 2003; BORELLI, 2005).

A semelhança das boates cariocas do bairro de Copacabana, era preponderante nos bares de São Paulo a apresentação de pequenos conjuntos (trios e quartetos) que tinham como ponto em comum uma sonoridade que combinava aspectos do jazz moderno (principalmente os estilos *bebop*, *hard-bop* e *cool-jazz*) com elementos do samba e da Bossa Nova. Mello (2003) cita os principais locais e grupos musicais desse cenário. Bares como o Baiúca, o Zum Zum, o Farney's (rebatizado como Boate Djalma), o Michel, o Stardust, o Cave, o Claridge, o Lancaster e o João Sebastião Bar abrigaram músicos dotados de certa notoriedade no cenário nacional, bem como estreantes que viriam a se destacar dentro de alguns anos, além de artistas renomados vindos do exterior. Assim, nomes como Dick Farney, Johnny Alf, Moacyr Peixoto, Manfredo Fest, Walter Wanderley, Jair Rodrigues, Aracy de Almeida, Baden Powell, Leny Andrade, Buddy Rich e mesmo Dizzy Gillespie foram algumas das atrações que fizeram parte da vida noturna paulistana. Pode-se dizer que a efervescência musical da cidade, impulsionada por essas e outras atrações, acabava reverberando paraalém dessas localidades, ao passo que mesmo botequins mais modestos, a exemplados bares Redondo, Sandchurra e Rosa Amarela ou até residências particulares tornaram-se espaços de variadas reuniões musicais.

Certa parcela da programação radiofônica da cidade parecia estar conectada ao tipo de música que vinha sendo difundido em tais recintos. Alguns *disc jockeys* das

emissoras Bandeirantes e Excelsior eram responsáveis por comandar programas de estúdio completamente voltados a essa “música popular moderna”, de modo que as recentes produções musicais de vários desses artistas eram transmitidas diariamente pelas ondas do rádio. Outro aspecto relevante dessa nova cultura musical que irrompia em São Paulo, foi a realização de inúmeros espetáculos de Bossa Nova organizados por órgãos estudantis e clubes, a exemplo do que já se fazia no Rio de Janeiro. A partir de 1961, eventos como a série ‘Show da Balança’, realizada na Universidade Mackenzie, e shows nos clubes Paulistano e Pinheiros, entre outros espetáculos semelhantes, tiveram grande êxito junto ao público estudantil, contribuindo para a difusão da produção de Vinícius de Moraes, Geraldo Vandré, Baden Powell, João Gilberto etc. – nomes que despontavam na cena musical carioca –, bem como promovendo músicos estreantes, como Paulinho Nogueira, Nara Leão, Walter Santos, Ana Lúcia, Claudete Soares, Alaíde Costa, César Camargo Mariano, entre outros. Ademais, o próprio Teatro de Arena, a partir de meados de 1962, também passaria a abrigar eventos dessa natureza, como as séries de shows ‘Tardes de Bossa’ e ‘Noites de Bossa’, organizadas não só por estudantes, mas por jornalistas e artistas, entre eles, Solano Ribeiro, que viria a conceber, alguns anos mais tarde, a estrutura dos festivais da canção (MELLO, 2003:32-53).

É basicamente nesse âmbito que os músicos que viriam a formar o Quarteto Novo vão realizar suas primeiras gravações e inserir-se de forma mais contundente no meio musical do período.

### **Sambrasa Trio**

Airto Moreira nasceu em Itaiópolis (SC), em 1941, e viveu boa parte de sua infância em Curitiba<sup>13</sup>. Foi na capital paranaense que Airto iniciou-se profissionalmente na música, atuando como baterista, percussionista e cantor em bandas de baile e em boates da cidade. Entre os anos de 1959 e 1960, o músico mudou-se para São Paulo graças ao cantor Agostinho do Santos, que conhecera em Curitiba e que lhe informou sobre o abundante mercado musical da capital paulista. Em São Paulo, passou a se apresentar regularmente em casas noturnas e programas de televisão, principalmente como percussionista e baterista e eventualmente como cantor. Um dos primeiros locais de trabalho do instrumentista foi justamente o Juão Sebastião Bar, localizado próximo à

---

<sup>13</sup> As informações biográficas de Airto Moreira foram retiradas de seu sítio oficial (<http://www.airto.com/bio.htm>) e dos trabalhos de Dias (2013) e Mello (2003).

Faculdade de Filosofia da USP e à Universidade Mackenzie, na Vila Buarque. Nesse meio, Airto integrou o Sambalção Trio, ao lado de César Camargo Mariano (piano) e Humberto Clayber (contrabaixo e harmônica), grupo que teve considerável destaque no cenário musical chegando a gravar cinco LPs<sup>14</sup>. O repertório desse grupo era baseado em versões instrumentais de canções populares ligadas à Bossa Nova e ao samba e sua sonoridade guardava relação com a produção dos outros trios (piano, baixo e bateria) musicais que predominavam na época.

No ano de 1965, Airto conhece Flora Purim, sua futura esposa, no Rio de Janeiro. No mesmo ano, o pianista do Sambalção Trio, César Mariano, resolve sair do grupo em virtude de seu casamento com a cantora Marisa Gata Mansa. Com isso, Airto e Humberto convidam o pianista Hermeto Pascoal para juntar-se a eles, formando assim o Sambrasa Trio.

O multi-instrumentista e compositor Hermeto Pascoal nasceu em Arapiraca, interior do estado de Alagoas, em 1936, onde aprendeu a tocar flauta e sanfona<sup>15</sup>. Segundo o próprio músico, ainda na infância já se apresentava em forrós e feiras de sua cidade na companhia de seu irmão mais velho, José Neto, nos quais se revezavam entre a sanfona de oito baixos e o pandeiro. Em 1950, mudou-se com a família para Recife (PE) e atuou como músico em conjuntos de regional na Rádio Tamandaré e posteriormente na Rádio Jornal do Comércio, graças à ajuda do sanfoneiro e compositor Sivuca. Após um período nessa emissora, Hermeto foi enviado para a Rádio Difusora de Caruaru, onde atuou durante três anos até retornar à Jornal do Comércio. Em 1954, casou-se com Ilza da Silva, com quem teve seis filhos. Nesse período, Hermeto recebeu um convite de Heraldo do Monte para integrar o conjunto musical que se apresentava na boate Delfim Verde, no qual começou a tocar piano. Pouco tempo depois mudou-se para João Pessoa (PB) onde atuou por aproximadamente um ano na Orquestra Tabajara, sob a tutela do maestro Gomes. No final da década, mais precisamente em 1958, Hermeto foi para o Rio de Janeiro, onde tocou sanfona em conjuntos regionais, como no regional de Pernambuco do Pandeiro na Rádio Mauá, e piano, como no grupo do violinista Fafá Lemos.

---

<sup>14</sup> Os LP's gravados pelo grupo foram *Sambalção Trio* (1964), *Improviso Negro* (1965), *Reencontro com Sambalção Trio* (1965), *LennieDale&Sambalção Trio* (1965) – acompanhando o bailarino LennieDale – e *À vontade mesmo* (1965) – acompanhando o músico Raul de Souza.

<sup>15</sup> As informações biográficas de Hermeto Pascoal foram retiradas principalmente de seu sítio oficial (<http://www.hermetopascoal.com.br/biografia.asp>) e do trabalho de Mello (2003).

Em busca de maiores oportunidades de trabalho, Hermeto transferiu-se para São Paulo em 1961. Na capital paulistana, atuou em bares e boates, como o badalado Stardust, onde acompanhou músicos que se destacavam à época, como Jair Rodrigues. Nesse período, integrou o grupo Som Quatro, com Edilson (bateria), Azeitona (contrabaixo) e Papudinho (trompete) e posteriormente o Sambrasa Trio, ao lado de Airto Moreira e Humberto Clayber; foi nessa época que o músico começou a tocar flauta.

O grupo Sambrasa Trio gravou apenas um LP, *Em som maior*, no ano de 1965 (Som Maior). O álbum é composto por 11 fonogramas em que predominam versões instrumentais de canções de artistas do período, além de quatro composições assinadas pelos próprios integrantes do grupo<sup>16</sup>.

Em sua dissertação de mestrado, Guilherme Dias (2013), buscando analisar a produção musical de Airto Moreira entre os anos de 1964 e 1975, aponta que no Sambrasa Trio desenvolveu-se uma linguagem instrumental distinta dos outros trios da época. Segundo o autor, a interação musical entre os componentes do grupo e suas experimentações métricas e rítmicas abriram novos rumos à música instrumental da época. Fator fundamental para tal diferenciação seria a relação “horizontal” entre os instrumentistas nas gravações, ou seja, as funções do contrabaixo e da bateria não se resumiriam ao “acompanhamento” do solista (no caso, o piano), sendo mesmo caracterizadas pela ampla interação e diálogo com o dito solista – fator até então pouco usual nesse tipo de repertório. Assim, além da presença de solos improvisados realizados pelo pianista, como era costume na produção dos trios da época, o LP contém improvisos de bateria (em nove das onze faixas do disco) e de contrabaixo. E, além das típicas convenções rítmico-melódicas do período, o grupo explora um intenso diálogo instrumental entre seus integrantes, no qual não há um único solista em evidência, mas um destaque para o próprio coletivo. Ademais, as alternâncias métricas e de andamento, bem como a inclusão de ritmos regionais, como o xaxado e o baião, em alguns dos fonogramas, também chamam a atenção no referido disco.

A décima faixa do disco, nomeada “Lamento Nortista”, de autoria de Humberto Clayber, merece destaque. Aludindo diretamente a uma musicalidade sertaneja, a

---

<sup>16</sup> Os fonogramas do álbum são: “Sambrasa” (Airto Moreira), “Aleluia” (Edu Lobo/Ruy Guerra), “Samba Novo” (Durval Ferreira/Newton Chaves), “Clarence” (José Neto Costa), “Duas Contas” (Garoto), “Nem o Mar Sabia” (Roberto Menescal/Ronaldo Boscoli), “Arrastão” (Edu Lobo/Vinícius de Moraes), “Coalhada” (Hermeto Pascoal), “João Sem Braço” (Humberto Clayber), “Lamento Nortista” (Humberto Clayber) e “A jardineira” (Benedito Lacerda e Humberto Porto). [Sambrasa Trio - *Em som maior*. Som Maior. 1965. 1 disco sonoro].

composição de Clayber apresenta alguns elementos interessantes e que, inevitavelmente, nos remetem à produção do Quarteto Novo. Vejamos alguns trechos. Na introdução de “Lamento Nortista” são executadas duas linhas melódicas de maneira simultânea – flauta e gaita (harmônica), por Hermeto e Humberto, respectivamente – com um contorno e sonoridade que remetem à música sertaneja, provavelmente aludindo à música das bandas de pífano.

The image shows a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Harmônica (Harmonica), and Bateria (Drums). The score is written in 2/4 time and consists of four measures. The Flauta and Harmônica parts are written in treble clef and feature a melodic line with eighth notes and rests, followed by a sustained note. The Bateria part is written in a drum set notation, showing a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Figura 1. Transcrição de trecho correspondente aos compassos 5 a 8 da introdução de “Lamento Nortista”<sup>17</sup>.

Vale salientar a adaptação, realizada por Airto Moreira, de um ritmo nordestino tocado na bateria, o xaxado. Como aponta Dias (2013), o músico utiliza o instrumento de maneira a se aproximar de um instrumento de percussão regional, no caso, a zabumba, fazendo a condução rítmica nos tambores em detrimento do uso dos pratos e chimbal – peças que são usualmente utilizadas na condução – e tocando no aro de caixa.

Essa estrutura, que predomina durante quase toda a introdução da música, dura 27 segundos. Após esse trecho as melodias do início são executadas novamente pelo piano e pelo contrabaixo acompanhados pela bateria, formando uma espécie de convenção rítmico-melódica. Porém, a sonoridade é bastante distinta daquela presente na introdução. Apesar da semelhança melódica, a maneira com que os instrumentos são executados, bem como o próprio som emitido pelos mesmos, não mais parece evocar a

<sup>17</sup> A transcrição foi baseada no trabalho de mestrado de Dias (2013).

música sertaneja, aproximando-se de uma sonoridade mais comum aos trios de música instrumental da época.

Outro fonograma do mesmo LP apresenta características semelhantes. Trata-se da faixa “Arrastão”, composição de Edu Lobo e Vinícius de Moraes. Da mesma maneira que “Lamento Nortista”, a introdução dessa música apresenta uma dobra de melodias executadas pela flauta (Hermeto Pascoal) e pela harmônica (Humberto Clayber) acompanhadas por figuras percussivas executadas por Airto Moreira na bateria.

The image shows a musical score for the introduction of the song "Arrastão". It is divided into three systems of staves. The first system, labeled "Introdução", contains three staves: Flauta (Flute), Harmônica (Harmonica), and Bateria (Drums). The Flauta and Harmônica staves are mostly empty, with a few notes in the second measure. The Bateria staff shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The second system starts at measure 5 and features a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef) and a Bateria staff. The piano part has a melodic line with many sixteenth notes and rests, and a bass line with a steady rhythm. The Bateria staff continues with a similar rhythmic pattern. The third system starts at measure 7 and also features a piano accompaniment with two staves and a Bateria staff. The piano part has a melodic line with many sixteenth notes and rests, and a bass line with a steady rhythm. The Bateria staff continues with a similar rhythmic pattern.

Figura 2. Transcrição da introdução de “Arrastão”; compassos 1 a 9<sup>18</sup>. Harmônica e flauta dobram a melodia (intervalos de terça e quarta). Sonoridade alude às bandas de pífanos.

Assim como no fonograma anterior, tal sonoridade restringe-se à introdução, sendo que no restante da música prevalece novamente um contexto e uma instrumentação típicos do chamado “sambajazz”.

<sup>18</sup> A transcrição foi baseada na gravação registrada em disco pelo Sambrasa Trio. [Sambrasa Trio - *Em som maior*. Som Maior. 1965. 1 disco sonoro]. A transcrição da bateria foi baseada na transcrição realizada por Dias (2013:112).

Essa breve apreciação comentada de algumas das faixas do álbum *Em som maior*, do Sambrasa Trio, nos permite identificar alguns elementos que, de certo modo, também podem ser identificados na produção musical do Quarteto Novo, ainda que em estágio embrionário. Apesar de restringirem-se a momentos breves e funcionarem muito mais como introdução das músicas, a instrumentação às vezes utilizada, bem como alguns trechos dos arranjos e sua sonoridade, permitem que identifiquemos no disco *Em som maior* alguns aspectos musicais que seriam retomados e explorados mais aprofundadamente pelo Quarteto Novo. Parece, portanto, que Airtó e Hermeto já buscavam “novos caminhos”, por assim dizer, para a música instrumental da época.

Após o Sambrasa Trio, ambos os instrumentistas viriam a formar o Quarteto Novo no ano de 1966. Um pouco antes, no entanto, Airtó fez parte do Trio Novo (com Heraldo do Monte e Théó de Barros), grupo arregimentado por ele mesmo e Geraldo Vandré para realizar apresentações musicais em desfiles de moda da companhia têxtil Rhodia. O Trio excursionou pelo Nordeste com Vandré, acompanhando os desfiles da referida empresa, e atuou no II Festival de música popular da TV Record acompanhando Jair Rodrigues na interpretação da canção “Disparada” (Geraldo Vandré/Théo de Barros). Após a exitosa participação no certame, Hermeto Pascoal juntou-se ao grupo formando o Quarteto Novo. Após a experiência no Quarteto, Airtó e Hermeto continuaram, por vezes, produzindo conjuntamente em vários momentos de suas carreiras artísticas.

Ademais, no ano de 1967, Flora Purim, com quem Airtó se casaria em 1972, mudou-se para os Estados Unidos para estudar jazz na Califórnia. Alguns anos depois, o percussionista também migrou para a América do norte. No exterior, atuou com importantes nomes da música jazzística, como Cannonball Adderley, Paul Desmond e Joe Zawinul, este último o indicou para uma sessão de gravação com Miles Davis para o álbum *Bitches Brew*. Airtó também participou da primeira formação do grupo Weather Report, com Wayne Shorter, Joe Zawinul, Miroslav Vitous e Alphonse Mouzon. Posteriormente, integrou o grupo de Chick Corea, Return to Forever, ao lado de Flora Purim, Joe Farrell e Stanley Clark, com o qual gravou os álbuns *Return to Forever* e *Light as a Feather*. Pouco tempo depois formou com sua esposa o grupo Fingers. Nos anos seguintes, Airtó ainda tocou com outros nomes de destaque da música internacional, entre eles, Herbie Hancock, Quincy Jones, George Duke, Carlos Santana, Gil Evans, Gato Barbieri e Michael Brecker, para citar alguns. Como reconhecimento de seu trabalho, a revista americana *Downbeat*, que anualmente premiava os artistas que

se destacavam no cenário musical, criou a categoria “percussão” justamente para agraciar Airto, que recebeu o título mais de vinte vezes. Muitas outras publicações semelhantes continuam nomeando o músico como sendo um dos mais importantes percussionistas da música internacional. Atualmente, o instrumentista continua em atividade ministrando workshops e realizando shows e gravações.

Hermeto Pascoal, por sua vez, após o Quarteto Novo, teria trajetória semelhante à de Airto: atuou também com grandes nomes do jazz e teve seu trabalho reconhecido por crítica e público. Pouco tempo depois da dissolução do quarteto, o músico viajou aos Estados Unidos a convite de Airto e Flora e participou de projetos musicais com o casal, onde gravou dois LPs. Nesse período, teve contato com o ícone do jazz Miles Davis, com quem gravou duas composições de sua autoria. Posteriormente, retornou ao Brasil e lançou seu LP *A música livre de Hermeto Pascoal*, com seu primeiro grupo. Em 1976, o músico voltaria aos Estados Unidos para participar de projetos com Airto e Flora, bem como para gravar o LP *Slaves Mass*. Nos anos seguintes, Hermeto passou a se apresentar com frequência na Europa, Estados Unidos e Japão, participando de festivais renomados, como o Festival de Montreux, na Suíça, e realizando gravações em solo estrangeiro. Na década de 1980, lançou vários LP's no Brasil, como o *Hermeto Pascoal & Grupo* e *Lagoa da Canoa, Município Arapiraca*, através do selo Som da Gente. Nas décadas seguintes, o músico continuou a produzir, lançando novos trabalhos e realizando grandes turnês, atividades que o ocupam até a atualidade. É um dos grandes nomes da música instrumental brasileira, sendo reverenciado por muitos músicos e jornalistas.

### **Dançando com o sucesso**

Heraldo do Monte nasceu em Recife (PE) em 1935. Ainda na infância, teve seus primeiros contatos com a música<sup>19</sup>. Foi na Escola Industrial de Pernambuco que aprendeu a tocar clarineta e requinta e teve aulas de solfejo e teoria musical com o maestro Mário Cândia. Foi a partir do conhecimento adquirido nessas aulas que o músico começou a tocar violão de maneira autodidata. Além dessas atividades, Heraldo frequentava rodas de choro em seu bairro. Ainda jovem, o músico foi convidado por Walter Wanderley para participar de seu conjunto e apresentar-se em boates de Recife.

---

<sup>19</sup> As informações biográficas de Heraldo do Monte foram extraídas da dissertação de mestrado de Eduardo Visconti (2005), do sítio [www.musicosdobrasil.com.br](http://www.musicosdobrasil.com.br) e do Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira (disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/heraldo-do-monte/dados-artisticos>).

Entre 1956 e 1957, o músico mudou-se para São Paulo, novamente a convite de Wanderley, onde se apresentava com o quinteto do organista na boate Michel e em outros bares da cidade. Nesse período, o conjunto de Walter Wanderley acompanhou inúmeros cantores, como Isaura Garcia, Dóris Monteiro, João Gilberto, Francisco Egídio, entre outros, e gravou vários LPs. No início da década de 1960, Heraldo gravou alguns LPs autorais pela gravadora RCA com uma sonoridade bem próxima dos discos de Walter Wanderley e outros artistas de boates do período. Foram eles: *Batida Diferente* (1960), *Dançando com sucesso* (1961) e *Dançando com sucesso n°2* (1962).

A produção do pernambucano Walter Wanderley durante a década de 1960 foi bastante ampla, ao passo que o organista chegou a gravar nove discos num espaço de três anos – lançando três discos por ano em 1963, 1964 e 1965<sup>20</sup>. Segundo Melo (2003:41-46), o músico (com seu conjunto) era uma das principais atrações da noite paulistana, tendo se apresentado nas principais boates da região central da cidade, como o Moacir's, o Claridge, o Michel e o João Sebastião Bar. Tido como uma referência para músicos mais jovens, como César Camargo Mariano, e considerado uma referência para músicos de sua geração – principalmente pela maneira “swingada” com que tocava órgão –, a ampla produção de Walter Wanderley também tinha grande êxito junto ao público. Os arranjos dançantes e a sonoridade característica que norteiam toda sua produção, foram grande atrativos nas boates paulistanas e nas lojas de discos. Do contrário, não teriam sido produzidos, em curto espaço de tempo, os LPs *Eu, você e Walter Wanderley* (1960), *Walter Wanderley* (1961) *Sucessos dançantes em ritmo de romance* (1961), *O sucesso é samba* (1962) e *Samba é samba com Walter Wanderley* (1962), *O samba é mais samba com Walter Wanderley* (1963), *Walter Wanderley e o bolero* (1963), *Samba no esquema de Walter Wanderley* (1963) – todos estes LPs pela gravadora Odeon. Já pela gravadora Philips, lançou os seguintes discos: *Órgão, sax e sexy-Walter Wanderley e Portinho* (1964), *Entre nós* (1964), *O toque inconfundível de Walter Wanderley* (1964), *Sucessos + Boleros = Walter Wanderley* (1966) e *O autêntico Walter Wanderley* (1965).

Vários aspectos musicais dessa extensa produção de Walter Wanderley se assemelham com os três discos acima citados gravados por Heraldo do Monte no período – principalmente pelo caráter mais comercial, como atestam, por exemplo, os

---

<sup>20</sup>As informações correspondentes à produção de Walter Wanderley foram retiradas do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/walter-wanderley/dados-artisticos>).

próprios títulos dos LPs e as imagens retratadas nas capas dos discos, bem como os repertórios e sonoridades dos mesmos<sup>21</sup>. De modo geral, o repertório gravado por Wanderley e seu conjunto é voltado mais para a música brasileira, principalmente composições ligadas ao “samba moderno” ou à bossa nova. No entanto, é comum a presença de músicas estrangeiras de sucesso entremeadas aos sambas nos repertórios de boa parte desses discos (sendo estas, na maioria das vezes, tocadas mesmo em ritmo de samba), bem como trabalhos inteiros voltados a um gênero mais comercial, por assim dizer – como o LP *Sucessos + Boleros = Walter Wanderley*. Vale salientar que a sonoridade preponderante nessa discografia é bastante homogênea, assim como os arranjos dos fonogramas. Assim, prevalece um caráter “*easylistening*”, de música dançante e agradável e que não necessita de uma audição atenta por parte do ouvinte; sobre os arranjos, são em sua maioria estáticos, sem maiores variações de dinâmica ou instrumentação, nem variações referentes a andamento e métrica. Vale destacar a presença de pequenas seções de improvisação em boa parte desses fonogramas. São momentos relativamente curtos e não consistem em solos virtuosísticos, em sua maioria. Tal característica guarda relação com o tipo de música executada pelos trios de “sambajazz” da época, cujos arranjos quase sempre continham seções de improviso.

Tendo participado de boa parte dessa produção como guitarrista do conjunto de Wanderley, Heraldo do Monte, em seus discos autorais desse mesmo período, parece seguir uma direção estética semelhante à de seu conterrâneo. No entanto, no repertório gravado por Heraldo, o único disco em que predominam gêneros nacionais, como o samba, é o seu primeiro LP, *Batida Diferente*, de 1960. Neste, encontram-se “sambas modernos” como “Rapaz de Bem”, de Johnny Alf, “Batida Diferente”, de Durval Ferreira e Mauricio Einhorn e “Feio não é bonito”, de Carlos Lyra. Nos discos seguintes gravados por Heraldo, no entanto, predominam músicas estrangeiras de sucesso à época, como boleros, canções do ícone internacional Paul Anka, músicas românticas italianas etc. Quanto aos arranjos e a sonoridade dessa produção, a exemplo das gravações de Wanderley, prevalece uma estética mais “comercial”, por assim dizer, de fácil audição e de caráter bastante homogêneo; os arranjos também são mais “estáticos” e simples, havendo poucas variações de instrumentação, timbres e outras alterações de dinâmica ou andamento, exceção feita a alguma “convenções” rítmico-melódicas. Ademais, as

---

<sup>21</sup> Sobre as capas dos LP's de Walter Wanderley, consultar o sítio [www.discobertas.com.br](http://www.discobertas.com.br), do selo Discobertas, que relançou parte da discografia citada. Sobre as capas dos discos de Heraldo do Monte, ver a dissertação de VISCONTI (2005).

seções de improvisação, que caracterizavam a produção “sofisticada” da época, também aparecem em alguns fonogramas desses LPs do guitarrista, ainda que em número bastante reduzido e com durações relativamente curtas.

Nesse período anterior ao Quarteto Novo, Heraldo do Monte também acompanhou cantores de destaque na música popular, como Dolores Duran. Em 1966 formou, com Airto Moreira e Théo de Barros, o Trio Novo, embrião do Quarteto Novo. Ainda nesses anos, o músico participou da Orquestra da TV Tupi e atuou ao lado de grandes nomes da música, como Michel Legrand. Em 1968 lançou o LP *O violão de Heraldo do Monte*, pela gravadora Londo. Na década de 1970, Heraldo gravou um LP junto com o Zimbo Trio e o saxofonista Hector Costita. Nos anos de 1980, o instrumentista gravou vários discos em projetos distintos. Lançou três discos autorais – *Heraldo do Monte* (1980, Eldorado); *Cordas Vivas* (1983, Som da Gente), e *Cordas Mágicas* (1986, Som da Gente) –, participou do disco *ConSertão*, com Arthur Moreira Lima, Paulo Moura e Elomar, e gravou com o grupo Medusa o LP homônimo, de 1981, também pela gravadora Som da Gente. O músico também atuou como arranjador em trabalhos de destaque, como no álbum duplo do sanfoneiro Dominginhos, *Dominginhos e convidados cantam Luiz Gonzaga* (1997, Velas), trabalho que lhe rendeu dois prêmios Sharp como “melhor arranjador”. Ademais, lecionou por um curto período na Universidade Livre de Música, na cidade de São Paulo, e foi o primeiro guitarrista da Orquestra Jazz Sinfônica. Dos anos 2000 em diante, o músico continuou produzindo – lançou em 2000 o CD *Viola Nordestina* e em 2003, *Teca Calazans & Heraldo do Monte*, ambos pela Kuarup – e até hoje faz shows e workshops regularmente.

### **Menino das laranjas**

Théo de Barros nasceu no Rio de Janeiro, em 1943, e iniciou-se na música ainda na infância, com 11 anos de idade, quando começou a tocar violão<sup>22</sup>. Seu Pai, Teófilo de Barros Filho, era compositor e diretor musical das Emissoras Associadas, Rádio e Televisão Tupi. Ainda jovem mudou-se para São Paulo, onde iniciou sua carreira profissional. No início dos anos de 1960, o músico organizou junto com Alaíde Costa e Mário Lima reuniões de músicos ligados à bossa nova em São Paulo. A partir dessas

---

<sup>22</sup> As informações biográficas de Théo de Barros foram retiradas do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (<http://www.dicionariompb.com.br/theo-de-barros/biografia>) e de entrevista concedida ao autor em 2013 (ver anexo 1).

reuniões, passaram a se apresentar nas Noites de Bossa, organizadas por Solano Ribeiro e Luís Vergueiro, as segundas-feiras no Teatro de Arena (MELLO, 2003:45-53). Nesse período, o músico passou a acompanhar cantores em shows e a tocar em boates, além de compor. Uma das primeiras boates a se apresentar foi a Lancaster – localizada ao final da Rua Augusta, reduto da juventude entusiasta do iê-iê-iê –, tocando jazz e bossa nova ao lado de César Mariano (piano), Roberto Escalante (contrabaixo) e Flavinho (trompete) com uma sonoridade baseada no trabalho do trompetista americano Chet Baker. Como compositor, teve seu trabalho registrado pela primeira vez com a gravação das canções “Natureza” e “Igrejinha” por Alaíde Costa no LP *Afinal*, de 1963, pela gravadora Som Maior. No mesmo ano, Théo gravou seu primeiro compacto com as canções “Vim de Santana” e “Fim”, ambas de sua autoria. Nesse período, o compositor integrou o Sexteto Brasileiro de Bossa, como contrabaixista, apresentando-se em boates paulistas, como João Sebastião Bar, Baiúca e Jograal. No ano de 1964, sua composição “Menino das laranjas” foi gravada por Geraldo Vandré, após ambos terem se conhecido em uma das muitas reuniões residenciais promovidas pelos músicos bossanovistas de São Paulo; e, no ano seguinte, a mesma canção fora gravada por Elis Regina no disco *Samba eu canto assim* (1965) – nessa primeira fase da carreira do compositor, “Menino das Laranjas” foi, sem dúvida, uma canção de grande importância e representatividade.

Em relação ao compacto gravado por Théo em 1963, as duas canções que compõem o disco – “Fim” e “Vim de Santana” – estão identificadas na contracapa do mesmo como sendo “samba lento” e “samba”, respectivamente. Vale ainda salientar que a segunda canção figuraria no repertório do disco *Quarteto Novo*, gravado quatro anos depois, com um arranjo bastante distinto e em versão estritamente instrumental.

O primeiro fonograma consiste num samba bem ao estilo bossa nova; boa parte da exposição da letra é realizada de maneira contida, tanto pela voz como pelos instrumentos acompanhantes, com uma instrumentação enxuta: a voz recebe o acompanhamento da bateria, executada com vassourinhas e caixa tocada no aro, além de contrabaixo e um órgão, que sustenta os acordes da harmonia e executa uma “levada” quase estática, por assim dizer, com poucas figuras rítmicas e síncopas. Algumas intervenções orquestrais aparecem em alguns pontos da canção. Após a exposição da primeira parte da letra, há uma “ponte” realizada por toda a orquestra e a seguir ocorrem duas seções de improviso, a primeira realizada por um trombone e a segunda pelo órgão. Após os improvisos, há outra exposição da letra e o clima contido retorna à canção. Ao final, há um crescente gradativo da orquestra executado enquanto o cantor

(o próprio Théo de Barros) fica repetindo o último verso da canção: “*pra eu não sofrer demais*”. Certo clima sutil e melancólico, por assim dizer, prevalece nesse fonograma.

O segundo fonograma, por sua vez, possui mesma instrumentação e alguns pontos em comum com a primeira faixa do compacto: bateria, contrabaixo, órgão e orquestra, acompanhamento enxuto, algumas intervenções orquestrais, momentos de crescente orquestral, certo clímax ao final da música. Porém, em “Vim de Santana” não há seções de improvisação e o andamento é consideravelmente mais rápido, fazendo com que a bateria, o contrabaixo e o órgão executem uma “levada” mais sincopada e menos sutil, se comparada ao fonograma anterior. Vale salientar que o arranjo da música possui um crescente gradativo, caminhando rumo a um clímax, por assim dizer. Assim, conforme a letra é repetida por Théo, após uma primeira exposição mais contida, a instrumentação vai ficando mais densa e a dinâmica do arranjo vai crescendo gradualmente. Outro aspecto que chama a atenção é a letra da canção, que possui forte ligação com outras produções mais engajadas do período, como algumas canções de Carlos Lyra e Geraldo Vandré.

*Vim de Santana, deixei os  
meus “fio” por lá  
Vim só primeiro  
esperando poder lutar  
Deus olha a gente,  
o sol quente quer me matar  
Mas vai ter que acabar,  
vai ter que acabar*

*Vim em promessa e é  
promessa que eu vou ficar  
A hora é essa e cantando é  
que eu vou chegar  
Tem fome à beça e o sol  
quente quer me matar  
Mas vai ter que acabar,  
vai ter que acabar*

*Meu patrão não dá dinheiro  
que dê jeito nas despesas  
que a gente tem lá*

*Só dá muita tristeza  
e um prato cheio de promessa  
de quem vai pagar*

*Eita Santana  
os meus “fio” morreu foi por lá*

*E quando a gente passa fome  
fica homem mal,  
acaba de aprender a andar*

*Vim de Santana,  
deixei os meus fio por lá  
Santa Santana,  
o sol quente quer me matar  
Mas vai ter que acabar,  
vai ter que acabar*

A letra é dotada de certa dramaticidade e se refere às injustiças sociais, ao sofrimento, à vida no sertão e à necessidade de lutar, entre outras imagens recorrentes na canção engajada. Alguns versos são emblemáticos: “*Vim de Santana, deixei os meus fio por lá*” / “*Deus olha a gente, o sol quente quer me matar*” / “*A hora é essa e cantando é que eu vou chegar*” / “*Meu patrão não dá dinheiro que dê jeito nas despesas que a gente tem lá*” / “*Mas vai ter que acabar, vai ter que acabar*”. É visível a presença de temas inerentes à canção de protesto, como “o dia que virá”, a necessidade de mudança, o ato de cantar como uma maneira de protestar e se opor às injustiças. Também, uma temática rural e sertaneja aparece, de certo modo, como pano de fundo da canção.

Além dessa apreciação comentada das canções presentes no primeiro compacto de Théo de Barros, nos debruçaremos brevemente sobre a composição “Menino das laranjas”, que, como apontamos acima, ao ser gravada por Elis Regina, teve ampla repercussão e importância na carreira do compositor.

“Menino das laranjas” era, em sua origem, uma bossa nova, segundo seu autor. O arranjo mais “estridente” da canção, provavelmente elaborado pelo músico Paulo Moura, fora concebido especialmente para a gravação de Elis Regina. Parece que para Théo de Barros, o que diferenciava sua canção de outras do mesmo estilo seria o conteúdo da letra: “a letra tinha um fundo social, que era uma coisa que não se fazia muito, na época”<sup>23</sup>. A inspiração para essa letra teria surgido enquanto passava férias no Rio de Janeiro e observa os meninos que ajudavam suas mães nas feiras. A temática da canção – o menino pobre que precisa vender laranjas pra ajudar com o sustento da família – é construída por uma letra onde se destacam duas partes distintas: a primeira parte, na qual o narrador anuncia a situação precária do menino e de sua mãe, retratando a angústia e a necessidade do garoto em obter sucesso nas vendas para não apanhar; e a segunda, onde o eu lírico passa a ser um morador do morro, talvez o próprio menino, que fala sobre a vida dura e de muito trabalho; ademais, o refrão da música também aparece na voz do menino: “*Compra laranja, laranja, laranja, doutor / Ainda dou uma de quebra pro senhor*”.

---

<sup>23</sup>Ver entrevista com Théo de Barros em anexo.

*Menino que vai pra feira  
Vender sua laranja até se  
acabar*

*Filho de mãe solteira  
Cuja ignorância tem que  
sustentar*

*É madrugada, vai sentindo  
frio  
Porque se o cesto não voltar  
vazio  
A mãe já arranja um outro  
pra laranja*

*Esse filho vai ter que  
apanhar*

*Compra laranja, laranja,  
laranja, doutor  
Ainda dou uma de quebra pro  
senhor*

*Lá, no morro, a gente acorda cedo  
E é só trabalhar*

*E comida é pouca e muita roupa  
Que a cidade manda pra lavar*

*De madrugada, ele, menino,  
acorda cedo tentando encontrar  
Um pouco pra poder viver  
até crescer  
E a vida melhorar*

Tomando como ponto de partida as declarações do compositor de que a canção seria “uma bossa nova”, um dos fatores que chamam a atenção é justamente a temática da canção, assim como em “Vim de Santana”, que em muito se distancia da tríade “amor-sorriso-flor” – conjunto de temáticas atribuídas às canções bossanovistas – e retrata uma realidade muito diferente do contexto da zona sul carioca, como se pode observar acima. Por mais que a inspiração seja ainda o Rio de Janeiro, conforme declarou Théo, é outro Rio de Janeiro que o músico pretende abordar. Com uma poesia um pouco mais leve que a música anteriormente comentada, a canção também trata de sofrimento e de injustiça social, retratando a realidade angustiante e de poucas oportunidades do personagem. A esperança, ou “o dia que virá”, fica restrito ao último verso; e a letra centra-se muito mais em tecer um perfil do menino e dos moradores do morro, enfatizando o trabalho precário e extenuante, bem como as dificuldades cotidianas advindas das condições sociais dos personagens.

Ao atentarmos para os aspectos propriamente musicais da canção, dois fatores chamam a atenção: a ausência de acordes muito dissonantes – que poderiam aludir ao universo jazzístico – com extensões e alterações; e a ocorrência de algumas pequenas modulações. A melodia é construída por colcheias e semicolcheias, ao estilo de muitos sambas e choros.

Figura 3: transcrição da harmonia e melodia dos primeiros 13 compassos de “Menino das Laranjas”<sup>24</sup>.

Figura 4. Transcrição da harmonia e melodia da segunda parte de “Menino das Laranjas” (compassos 39 a 54)<sup>25</sup>.

É interessante observar a diferença harmônica que acompanha a mudança das partes e da letra – quando a narrativa se altera e dá lugar ao narrador-personagem, no caso, um morador do morro. Se na primeira parte mantém-se uma estrutura constante (Am7 D7), sendo o Lá Menor (Am7) o pólo central, seguida de uma curta passagem por Dó Maior (C7M) que retorna novamente ao Lá menor; na segunda parte há uma seqüência de cadências subdominate-dominante-tônica – as cadências “dois-cinco-um” (II V I), conforme jargão musical – que descende de tom em tom (Fá – Mib – Réb – Si) até voltar ao pólo central que, no entanto, foi transposto a um tom acima da primeira

<sup>24</sup> Transcrição baseada na gravação de Elis Regina. [Elis Regina - *Samba eu canto assim*. Philips. 1965. 1 disco sonoro].

<sup>25</sup> Idem.

parte – de Lá para Si menor (Bm7). Essa segunda parte possui resoluções muito mais diretas, assentadas em acordes maiores, dando uma sensação harmônica distinta da primeira parte.

Quanto ao arranjo gravado por Elis Regina – que foi responsável por consagrar a canção – vale destacar a maior velocidade do andamento da música, a grande quantidade de convenções rítmicas executadas sobre a melodia, a ocorrência de variações de andamento e de métrica, alguns breques repentinos dos instrumentos, espaços para intervenções instrumentais, entre outros detalhes que remetem aos recursos estilísticos típicos dos conjuntos de “sambajazz” do período.

A partir dessa breve apreciação comentada de canções de Théo de Barros anteriores ao trabalho no Quarteto Novo, é possível apontar algumas considerações: suas composições já possuíam afinidade temática com o que se poderia nomear “bossa nova engajada”, ou mesmo com a “canção de protesto”; os estilos e gêneros musicais que prevalecem em sua produção parecem estar relacionados mais ao universo urbano, como o samba e a bossa nova; já aparece alguma alusão a temas relacionados ao mundo rural, ao homem sertanejo e ao retirante na canção “Vim de Santana”, gravada em seu primeiro compacto. Assim, parece que alguns aspectos já constituintes da música de Théo seriam retrabalhados com maior profundidade a partir do Quarteto Novo. Ademais, é possível apontar que, de certa forma, a proposta musical dessa produção inicial do músico guarda alguma relação com o projeto desenvolvido posteriormente pelo quarteto. Talvez por ter atuado de maneira mais articulada no cenário musical paulistano, como quando, por exemplo, organizava as reuniões do “pessoal da bossa nova” ou se aproximou do Teatro de Arena, as obras do compositor nessa primeira metade da década de 1960 já apresentavam nexos evidentes com algumas questões que nortearam a produção engajada do período.

No ano de 1966, já integrando o Trio Novo, Théo de Barros “musicou” uma extensa letra escrita por Geraldo Vandré que resultou na canção “Disparada”, vencedora do II Festival da Música Popular Brasileira (TV Record). Nesse período, o trio e Vandré eram contratados pela empresa têxtil Rhodia para fazer apresentações musicais em seus desfiles-show. Na ocasião do espetáculo final do festival, inclusive, os músicos estavam em turnê pelo nordeste trabalhando para a empresa, não podendo participar do evento acompanhando o cantor Jair Rodrigues; assim mesmo a canção conquistou o primeiro lugar (dividido com “A Banda” de Chico Buarque). Tal fato projetou ainda mais a

carreira de Théo, bem como do trio que logo se tornaria quarteto. Nos anos seguintes, Théo foi diretor musical do Teatro de Arena, contribuindo em várias produções do grupo, como *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes* e *Arena conta Bolívar*. Na década de 1970, o compositor passou a atuar bastante na área de publicidade, fazendo principalmente *jingles*. Um dos locais dessa produção era o Estúdio Eldorado, onde o músico atuou durante um grande período. Théo também trabalhou na Marcus Pereira Discos, fazendo a produção e arranjos de discos voltados ao folclore brasileiro e compôs trilhas para cinema, além de trabalhar como arranjador em discos de vários artistas, como Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, Jane Duboc, entre outros. No final da década, através do selo Eldorado, fundado pelo músico em parceria com Aloísio Falcão, lançou seu primeiro álbum autoral. Na década de 1990, trabalhou como arranjador para a Movieplay em várias produções. Também, lançou o CD *Violão Solo*, pelo selo Paulinas, em 1997, e em 2004 lançou o CD *Théo*. O músico continua em atividade ainda hoje e realiza alguns shows e apresentações.

#### **A “nova” música no meio televisivo**

Nos primeiros anos da década de 1960, toda aquela agitação musical que tomava conta dos bares e boates paulistanos, e que começara a ser divulgada por algumas emissoras de rádio (Excelsior e Bandeirantes, principalmente), chamava pouca atenção do meio televisivo. Mello (2003:35-39) destaca que os jovens artistas ligados à música popular eram raramente requisitados pela televisão, apesar da existência de considerável número de programas musicais. Segundo o autor, a TV Excelsior era exceção nesse quesito, sendo pioneira em programas musicais voltados à “música moderna”. Inaugurada em 1960, a emissora desde cedo adotou um padrão de profissionalismo e constituiu um *cast* que a diferenciou das demais, tanto que chegou a desbancar a então líder de audiência, TV Record, por volta de 1963 e 1964. Para tanto, a direção da Excelsior contratou diretamente das emissoras concorrentes muitos dos grandes nomes da TV brasileira à época, desde atores e radialistas até cantores e diretores artísticos.

Com o cenário musical da capital paulista cada vez mais movimentado – seja pelas atrações musicais diárias das inúmeras boates, seja pelos shows organizados pelos centros acadêmicos universitários, ou mesmo pelas reuniões musicais privadas e *Jam sessions* que ocorriam com frequência –, não foi preciso muito tempo para que a TV Excelsior incluísse em sua programação artistas desse meio. A contratação do organizador das Noites de Bossa e de outros espetáculos musicais no Teatro de Arena,

Solano Ribeiro, pela emissora, em 1963, foi determinante para tal empreitada. No ano de 1964, Ribeiro produziu uma série de três espetáculos, gravados no próprio auditório da Excelsior, que seriam posteriormente transmitidos sob o título ‘Primavera Eduardo É Festival de Bossa Nova’, graças ao patrocínio de uma loja de sapatos denominada Eduardo. Nesse evento, o produtor reuniu inúmeros jovens músicos que atuavam em São Paulo e no Rio de Janeiro, como Walter Santos, Ana Lúcia, Paulinho Nogueira, Zimbo Trio, Pedrinho Mattar, Oscar Castro Neves, Copa Trio, Rosinha de Valença e Elis Regina, para citar alguns. Assim, a partir dessa e de outras experiências bem sucedidas da TV Excelsior, o produtor resolveu que seria possível promover um grande festival de música popular que reunisse num só evento toda essa nova geração artística. Tomando como modelo o festival de canções italianas realizado anualmente em San Remo (Itália), que sempre repercutia consideravelmente no mercado de discos brasileiros, bem como alterando e adaptando alguns aspectos desse evento para propiciar uma disputa menos influenciada diretamente por gravadoras e editoras, Solano Ribeiro criou o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira. O primeiro de uma série de eventos que marcariam definitivamente a história da música popular no Brasil (MELLO, 2003; RIBEIRO, 2002).

O patrocinador desse novo programa, exibido diretamente pela emissora entre o final de março e início abril de 1965, foi a divisão têxtil de uma empresa de origem francesa instalada há muito tempo no Brasil, a Rhodia S.A.

### **A Rhodia no Brasil**

A Companhia Química Rhodia Brasileira, fundada em 1919, filial brasileira da *Socièté Chimique dès Usines de Rhône* (SCUR), foi uma das maiores empresas francesas que atuaram no país durante o século XX e teve sua origem de certa maneira relacionada à música popular. O que motivou sua fundação foi o amplo sucesso de um produto peculiar, o “lança-perfume”, nos carnavais brasileiros do início deste século. Artigo de luxo, o entorpecente fabricado pela Rhodia era muito requisitado nesse período festivo do ano, e, mesmo que pouco acessível a um público mais amplo, importado em larga escala. Para ter-se uma ideia, entre 1909 e 1913, a exportação do produto era uma das atividades que gerava mais cifras à companhia. Em 1914, no entanto, o governo brasileiro elevou excessivamente as taxas aduaneiras, fator que acabou interrompendo tal importação. Diante desse cenário, os dirigentes da SCUR decidiram pela instalação de uma filial em terras brasileiras (BONADIO, 2005:25-30).

A partir de 1922, são lançados lotes anuais de lança-perfume já fabricados no país. Além da ampla aceitação do público mais abastado, com a fabricação nacional do produto, o preço torna-se mais acessível, tornando menos restrito seu consumo. As atividades da empresa no setor têxtil, por sua vez, iniciaram-se no ano de 1929, com a criação da Companhia Brasileira Rhodiaseta, rebatizada como Companhia Rhodiaceta Brasileira, em 1934. A empresa produzia principalmente tecidos artificiais, como o rayon e outros tecidos elásticos e de malha. Vale dizer que o setor têxtil ficou por muitos anos em segundo plano dentro da companhia, que investia muito mais no setor químico. Essa lógica somente se alterou a partir da década de 1950, quando o crescimento do setor têxtil passou a ser ascendente, impulsionado, principalmente, pela produção do nylon. Criação do químico norte-americano Wallace Hume Carothers, que também foi o responsável pela descoberta de outras fibras sintéticas, como o neopreme, o nylon foi patenteado pela Du Pont, que contratara o cientista e passou a produzir a fibra em larga escala, obtendo ótimo retorno com sua comercialização. A Rhodia Francesa, diante dos avanços do setor, passou a se interessar também pela fabricação e comercialização do produto, firmando, assim, uma série de acordos com a Du Pont e recebendo a licença para comercializar o nylon por toda a Europa. À Du Pont, ficara reservada a comercialização por todo o continente americano, mas o interesse da empresa no mercado brasileiro acabou sendo minoritário. A Rhodiaceta, por sua vez, em novo acordo com a Du Pont, conseguiu a licença para a produção e comercialização da fibra no Brasil, lançando o produto, batizado de Rhodiansyl, em 1956. Cinco anos depois, o Tergal, outra fibra sintética que alcançou números expressivos no mercado, foi lançado pela empresa (BONADIO, 2005:31-43).

As fibras artificiais têm o seu surgimento imbricado à II Guerra Mundial e aos avanços tecnológicos do período. Na França, por exemplo, devido à escassez de fibras naturais decorrentes da invasão alemã, que confiscara o estoque de matérias-primas e proibira sua importação de outros países, desenvolvem-se, na indústria têxtil, alternativas de fibras artificiais para a confecção do vestuário. A aceitação do público consumidor em relação aos novos materiais não teria sido imediata, exceção feita justamente ao nylon, que era utilizado principalmente na confecção de meias femininas. Após a guerra, contudo, a variedade de produtos feitos a partir da fibra amplia-se consideravelmente. Novas tecnologias de texturização, bem como de combinações de fibras (fibras mistas a partir da combinação de fibras naturais e sintéticas – nylon com algodão, por exemplo –), possibilitam a confecção de produtos diversos, desde carpetes

a artigos esportivos. Ademais, outras fibras não naturais, como o próprio Tergal, passam a ser produzidos e tem boa aceitação do público consumidor, principalmente em países europeus e nos EUA (BONADIO, 2005).

No Brasil, com a licença concedida à Rhodiaceta para a produção dessas fibras sintéticas, ocorreu uma ampla reestruturação da empresa que, conseqüentemente, afetou todo o setor têxtil. Assim, a partir de meados da década de 1950, os investimentos em infra-estrutura, maquinário, mão-de-obra especializada etc. para a fabricação dos novos materiais, impulsionam o mercado têxtil. Paralelamente, houve uma drástica alteração nos próprios padrões têxteis e de vestimenta no país. Até esse período de expansão ocasionado pela Rhodia, o mercado era dominado pelas confecções de fios naturais e os padrões estéticos do vestuário tinham pouca ou nenhuma relação com a dita “moda internacional”. As confecções que dialogavam com a “alta costura” eram elaboradas somente por estilistas altamente especializados, bem como por algumas costureiras e alfaiates que produziam sob encomenda um vestuário de alta qualidade, mas restrito aos setores sociais mais altos. É a partir desse novo período que as produções em nível industrial passam a dialogar com a moda internacional, principalmente a parisiense, e mesmo com alguns elementos artísticos. Mesmo os estilistas tradicionais, criadores da alta moda sob encomenda, passam também a trabalhar na confecção de roupas “prontas para vestir”, ajudando a impulsionar o setor. Assim, segundo Bonadio (2005:86).

No Brasil dos anos 1960 o Volkswagen é a marca responsável pelo crescimento da frota de automóveis, os quais tomam cada vez mais conta das ruas. Nos guarda-roupas quem reinava eram os sintéticos – cuja ascensão foi significativamente impulsionada pela Rhodia.

Nesse período, a aceitação do público em relação ao nylon e outros materiais sintéticos foi bastante positiva, o que foi crucial para o crescimento do mercado. Vale salientar que nos anos de 1950 essas fibras eram utilizadas para confeccionar poucos produtos, como meias finas, lingerie, malhas, roupas impermeáveis, filtros industriais etc. A partir da década seguinte, esses materiais foram usados também para a produção de “roupas da moda”. Essa mudança de padrões de confecção esteve devidamente acompanhada de um forte aparato publicitário, que atuou incisivamente sobre o consumidor. Nesse ramo, novamente a Rhodia teve posição de destaque, investindo grandes quantias em publicidade. O principal responsável por tal empreitada foi o diretor de publicidade da empresa entre 1959 e 1972, o italiano Lívio Rangan.

## O início do marketing brasileiro

No trabalho de Maria Arminda Arruda (1985) – *A Embalagem do Sistema – A Publicidade no Capitalismo Brasileiro* – encontram-se análises de amplo espectro sobre a publicidade no Brasil. A autora busca retomar a história da publicidade e relacioná-la ao processo de industrialização do país, destacando três fases principais desse desenvolvimento:

(...) nascimento e consolidação da grande indústria, que corresponde à iniciação do mercado publicitário entre nós, ainda incipiente, caracterizado por um consumo pouco diversificado; industrialização restringida, que viu nascer o mercado publicitário já organizado em termos empresariais, em condições de sair à busca do consumidor; finalmente, na fase da industrialização pesada, assiste-se à estruturação definitiva do mercado publicitário brasileiro, que se torna fundamental quando se configura a fase monopolista (1985:188).

A primeira etapa, ocorrida entre os anos de 1888 e 1933, aproximadamente, diz respeito a um tipo de publicidade que se iniciaria nos anúncios jornalísticos pessoais – algo similar aos atuais “classificados” dos grandes jornais –, de caráter simples e descritivo – destinados à venda de imóveis, leilões, contratação de serviços domésticos, entre outros –, estendendo-se até a aparição das primeiras emissoras regulares de Rádio e agências publicitárias internacionais (final da década de 1920), passando pelo surgimento das primeiras revistas. Nesse período, além dos “classificados”, são anunciados alguns produtos manufaturados, como medicamentos, bem como os primeiros produtos industriais. Num primeiro impulso de profissionalização do setor, com a aparição das primeiras revistas no início do século XX, teria surgido um novo tipo de profissional, o agenciador de anúncio – mediador entre anunciantes e veículos de comunicação. Além dessa função intermediária, tais profissionais passariam a contratar poetas, escritores e mesmo políticos para elaborar e/ou participar dos anúncios, que por sua vez, vão recebendo novos formatos – textos longos, mais elaborados e com certo caráter persuasivo, por assim dizer, já diferenciando-se dos típicos “classificados”. Na década de 1910, surgiram as primeiras agências publicitárias nacionais – acompanhando a ampliação de produtos disponíveis no mercado brasileiro –, que contribuiriam para uma maior profissionalização do setor. No decorrer desse processo, as características dos anúncios iam sendo transformadas: os longos “textos elaborados por poetas tinham que conviver com novos tipos de mensagens. Aos poucos estas se tornaram dominantes e aquelas serão apenas História (...)” (ARRUDA, 1985:88). Assim, textos curtos,

objetivos e claros passaram a ser predominantes, em detrimento dos anúncios de caráter “literário”. No final dos anos de 1920 e início da década seguinte, apareceram as primeiras emissoras radiofônicas regulares do país e instalaram-se por aqui as primeiras agências publicitárias internacionais – encarregadas da divulgação de produtos fabricados por multinacionais. A partir desses acontecimentos é que se iniciaria uma nova fase do sistema publicitário no país (ARRUDA, 1985:81-93).

A segunda etapa de desenvolvimento do mercado publicitário brasileiro foi marcada pelo início da consolidação de um caráter notadamente empresarial no setor, bem como pelo destaque que o meio radiofônico recebeu como principal veículo de difusão de anúncios. Em relação ao período anterior, não teria havido grandes mudanças no que diz respeito ao número de agências em atuação – as agências internacionais aqui instaladas no final dos anos de 1920 até meados de 1930, juntamente com algumas empresas nacionais, é que se encarregaram de desenvolver esse mercado.

No nível das empresas esboça-se um processo de diferenciação das funções no interior das agências. Apesar de muitas vezes o publicitário desdobrar-se na realização de diversas etapas dos anúncios (...). A primeira grande pesquisa feita entre consumidores, no início dos anos trinta, pela Ayer, é um indício da inquietação com os problemas do planejamento. Posteriormente, outras pesquisas surgiram atestando a sua transformação numa prática institucionalizada (ARRUDA, 1985:95).

Predominou nessa etapa a utilização do rádio como principal veículo publicitário, com destaque para a produção dos chamados *jingles* – muitas vezes criados e divulgados por grandes nomes do rádio. Vale lembrar que o meio radiofônico iniciava um período de grande expansão: começavam a se destacar os “grandes cartazes” da música popular (Francisco Alves, Carmem Miranda, Mário Reis, entre outros); as rádonovelas também tinham ampla aceitação junto ao público; assim como os programas de auditório e seus locutores (apresentadores). “É o tempo da presença de stars na propaganda em substituição aos políticos. É o tempo dos ídolos da música, criados e difundidos pelo rádio” (ARRUDA, 1985:96). Ademais, nos veículos impressos, predominavam novamente textos excessivamente longos, à semelhança dos que eram produzidos por poetas e escritores no período anterior. Porém, esses novos textos teriam um caráter mais discursivo e descritivo, elaborados com o intuito de enumerar de maneira clara e direta as qualidades e utilidades dos produtos anunciados. Foi também no final desse período que foi fundada a Escola de Propaganda, na cidade São Paulo – órgão responsável pela formação institucionalizada de profissionais da publicidade. Esses aspectos do mercado publicitário foram predominantes de meados da década de 1930 até a metade dos anos 1950, quando o desenvolvimento do meio

televisivo e o surgimento de novas revistas, com destaque para a pioneira revista *Manchete*, começaram a mudar o tom da publicidade no país (ARRUDA, 1985:93-101).

A partir de 1956, o setor produtivo brasileiro passou por um processo de expansão bastante acentuado. O Programa de Metas, instaurado pelo presidente Juscelino Kubitschek, estabeleceu as diretrizes para um crescimento notável no setor da indústria pesada – bens de produção e bens de consumo duráveis. Segundo Arruda,

O advento da indústria pesada no Brasil, isto é, o momento em que a acumulação de capitais passa a se mover dentro de novos parâmetros, provoca redefinições nas formas de relacionamento entre o setor publicitário e as grandes empresas (1985:103).

É nessa conjuntura que veículos como a televisão e revistas como a *Manchete* predominaram no mercado publicitário. Consequentemente, o papel exercido pela Escola de Propaganda foi notório, já que nessa nova etapa era necessário que o profissional da publicidade fosse capacitado a elaborar mensagens mais sofisticadas, adequadas aos novos veículos. Nesse período, “o *lay-out* sofisticou-se e os criadores usurparam o lugar antes ocupado pelos redatores. Inverteram-se as relações de dependência, pois, o ‘título’ passa a ser subordinado à ‘arte’ (ARRUDA, 1985:103).

Afinal com a proximidade dos anos 60, chegamos ao anúncio como ideia global. Aos homens de conceito, que vêem texto e *lay-out*, e se preocupavam com o que se poderia chamar unidade criativa (RAMOS *apud* ARRUDA, 1985:103).

É nesse cenário que nasce o marketing no Brasil. Um de seus principais expoentes dessa fase inicial foi, sem dúvida, Lívio Rangan.

### **Lívio Rangan e o marketing à brasileira**

Nascido na Itália, o bailarino Lívio Rangan (1933-1984) mudou-se para o Brasil em 1953, onde passou a lecionar latim no colégio Dante Alighieri, em São Paulo. Atuou também como repórter do jornal *Fanfulla* e como organizador de grandes espetáculos de balé. O artista costumava visitar grandes empresas em busca de patrocínio para tais espetáculos. Em uma dessas empreitadas, apresentou seus projetos a importantes diretores da Companhia Rhodia, que simpatizaram com o bailarino, não obstante a negativa para o patrocínio, fato que lhe gerou, contudo, um convite para que assumisse o cargo de gerente de publicidade da empresa – função que exerceu de 1959 a 1972. Nesse período, seu principal objetivo foi promover e popularizar o uso de vestimentas à base de fibras sintéticas no país. Esse tipo de confecção já era muito difundido em países da Europa e da América do Norte – tido como símbolo de moda da juventude, inovadora e de baixo custo –, coube a Rangan organizar todo o aparato publicitário da

empresa e estabelecer as diretrizes da “nova moda brasileira” (MELLO, 2003:60; SANT’ANNA, 2010:16).

A longa política de publicidade implementada por Rangan foi desenvolvida a partir de algumas estratégias. Primeiramente, as campanhas publicitárias eram sempre endereçadas ao consumidor final, àquele que ia comprar o vestuário na loja, e não ao cliente direto da Rhodia, a saber, as fábricas de tecido e confecção. Para tanto, o ex-bailarino recrutava um bom número de artistas e estilistas para produzir algumas peças de vestuário que estivessem alinhadas às tendências da moda internacional, orientando-os a trabalhar com motivos e elementos que tivessem alguma relação com aspectos gerais da cultura popular brasileira. A partir dessas criações, Rangan elaborava, com a ajuda de sua equipe publicitária, inúmeros editoriais de moda e os publicava em revistas de boa circulação (*Manchete, O Cruzeiro, Claudia e Jóia*, principalmente) e em jornais do período. O principal gesto publicitário, no entanto, consistia no lançamento dessas peças em meio a espetáculos singulares – os “desfiles-show” da Rhodia – que fundiam desfile de moda, shows musicais, peças de teatro, exposições de artes visuais e números de dança. Tendo como palco principal a FENIT (Feira Nacional da Indústria Têxtil), que acontecia anualmente, além de outras feiras, como a UD (Feira de Utilidades Domésticas), os espetáculos de Lívio Rangan tiveram ampla repercussão durante a década de 1960. Vale salientar que além dessas formas de atuação, a Rhodia também patrocinou programas televisivos, principalmente musicais, como o *SpotLight* e os festivais de música popular, ambos realizações da TV Excelsior<sup>26</sup> (BONADIO, 2005; MELLO, 2003; SANT’ANNA, 2010).

O argumento central dessa original estratégia de marketing adotada pela Rhodia foi justamente a criação de uma “moda brasileira”. A mobilização de inúmeros artistas atuantes na década de 1960, oriundos de campos distintos (música, artes plásticas, teatro etc.), revela, além da amplitude dessa estratégia, a intenção de articular às criações de vestuário, algumas temáticas que estavam em vigor na produção artística do período. Para se ter uma ideia, as coleções de vestuário da Rhodia sempre foram concebidas de maneira a enfatizar alguma temática que pudesse ser associada à cultura brasileira, principalmente à cultura popular do país. Temas como o futebol, o folclore, os instrumentos musicais da tradição afro-brasileira, as figuras e os elementos do sertão nordestino, a floresta tropical, a fauna e flora do país etc. foram predominantes nessas

---

<sup>26</sup> Os desfiles-show da empresa eram encaixados nas programações de quase todos os festivais televisivos patrocinados pela Rhodia (MELLO, 2003).

coleções de vestuário<sup>27</sup>. Ao analisar as temáticas dessas vestimentas, a pesquisadora Sant’anna (2010:134) afirma: “Os motivos de estamparia produzidos que tratam de temáticas ditas ‘brasileiras’ não raro coincidem com as pesquisadas por artistas plásticos que assumidamente trabalhavam com temas ditos ‘populares’”. Artistas como Manézinho Araújo, Aldemir Martins, Francisco Brennand, Gilvan Samico, Lula Cardoso Ayres – todos nordestinos e pesquisadores da cultura popular –, além de Carybé, Glauco Rodrigues, entre muitos outros, foram alguns dos que trabalharam para a Rhodia na criação de estampas e desenhos baseados em aspectos da cultura brasileira popular<sup>28</sup>.

Como nos diz Bonadio (2005:253-254),

A denominação das coleções, os temas e as imagens fotográficas que as constituem estão de acordo com um pressuposto que é consenso entre os estudiosos da propaganda, para os quais, a publicidade, para ser eficaz, precisa estar “amarrada” a signos preexistentes dentro do “sistema cultural amplo”, que caracterizam a “comunidade imaginada” à qual a mensagem se dirige. A publicidade não cria valores: transforma, reapresenta, ressignifica idéias e conceitos pré-existentes envolvendo-os em nova embalagem e acelerando as metamorfoses do capital que finalizam no consumo.

Vale destacar a participação de artistas do meio musical nas campanhas publicitárias da Rhodia durante a década de 1960. Os principais nomes que despontaram no período – da Bossa Nova à Tropicália – integraram ou os desfiles-show da empresa ou estamparam editoriais de moda publicados em revistas. Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Nara Leão, Sérgio Mendes, Silvinha, Wilson Simonal, Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros, participaram de, ao menos, uma campanha publicitária da empresa (BONADIO, 2005). Sobre esse aspecto, é interessante observar que a publicidade da companhia pouco se aproximou de artistas ligados a segmentos musicais mais “comerciais”, por assim dizer, ou que tivessem uma relação mais próxima com repertórios internacionais – como o rock, por exemplo,

---

<sup>27</sup> As próprias denominações das coleções de roupas apresentadas pela Rhodia em seus desfiles-show são bastante elucidativas. Temos como exemplo, Brazilian Look, coleção lançada em 1963; Brazilian Style, de 1964; Brazilian Primitive, de 1965; Brazilian Fashion Team, de 1966; Brazilian Fashion Follies, de 1967. “Natureza, estilo, primitivismo, futebol e as ‘folias’ – diz Bonadio (2005:253) – são elementos intimamente ligados à identidade nacional, os quais associadas ao emprego de palavras inglesas conferem ao produto o caráter de ‘exportação’ sem entretanto perder o caráter nacional. O que se vê é uma empresa francesa, ampliando mercado no Brasil e para tanto utilizando-se da ‘língua oficial do capitalismo’, o inglês. Tal observação traz a tona a ambigüidade do nacional no contexto capitalista”.

<sup>28</sup> Os editoriais de moda publicados em revistas pela Rhodia, como acima mencionado, além de apresentarem coleções que retratavam elementos da “cultura brasileira”, possuíam fotografia que tinham como cenário locais celebrados da nacionalidade, como as construções e obras de arte de Ouro Preto (MG), as praias e morros cariocas, as construções modernistas de Brasília etc. Do mesmo modo, a Rhodia promovia excursões e desfiles de suas coleções por diversos sítios e localidades tidos como representantes da “brasilidade”, como as cidades do Rio de Janeiro, de Salvador e várias cidades litorâneas e sertanejas do nordeste brasileiro (SANT’ANNA, 2010; BONADIO, 2005).

exceção feita à participação de Silvinha, ligada à jovem guarda. Portanto, certamente um dos critérios levados em consideração pela equipe de publicidade da companhia era a associação de sua marca a artistas que de alguma maneira estivessem conectados ao que poderíamos denominar “música popular brasileira”.

A música popular gestada nesse período pode ser interpretada, de uma maneira geral, seguindo a hipótese levantada por Naves (2010): segundo a qual nos anos de 1960 teria surgido uma nova categoria de canção popular, denominada pela autora como “canção crítica” – “lócus por excelência dos debates estéticos e culturais” do período – e que fora responsável por elevar o compositor popular a outro patamar social, além de artista, este seria uma espécie de “formador de opinião”. É possível relacionarmos tal aspecto à estratégia publicitária de Rangan, sendo plausível apontar que suas campanhas tencionavam associar a marca da empresa a artistas influentes – que pautavam suas produções a partir de uma mesma estrutura de sentimento –, re-significando mesmo os valores que orientaram essas produções.

Apesar de referir-se a um contexto mais amplo sobre o marketing no Brasil, cabe citar uma vez mais o trabalho de Maria Arruda, que, de certo modo, exprime de maneira crítica a eficácia com que os “marketeiros” executaram seu trabalho.

A manipulação publicitária que se seguiu foi claramente bem sucedida e, entre o final da década de sessenta e o início dos anos setenta, presenciamos no Brasil grandes alterações na estrutura do consumo urbano. O consumo conspícuo dos estratos urbanos mais altos assegurou às empresas produtoras desses bens, que direta ou indiretamente fazem parte dos setores dinâmicos, um elevado grau de rentabilidade. O consumismo transformou-se no “novo fetiche”. Não importando o ritmo acelerado do endividamento, desde que isto se traduzisse na aquisição das “últimas novidades” exibidas nas lojas. A publicidade, através de um sistema organizacional bem montado e do bom adestramento de seus “paladinos” cumpriu o seu papel, tornando-se a co-responsável pelas mudanças (ARRUDA, 1985:106).

### **A Rhodia na FENIT – os “desfiles-show”**

Comandados por Lívio Rangan, os “desfiles-show” da Rhodia foram as grandes atrações da FENIT durante a década de 1960. Entremeados com esquetes teatrais, números de dança e shows musicais, esses desfiles de moda pouco convencionais eram lançados na feira e depois circulavam por várias cidades do Brasil. A FENIT, inaugurada em 1958 pelo empresário Caio de Alcântara Machado, ocorria anualmente nos pavilhões do Ibirapuera. Em suas primeiras edições, fora destinada somente a executivos do setor. A partir dos primeiros anos de 1960 e mais incisivamente após

1963 – ocasião do primeiro grande evento da Rhodia, o show “Brazilian Look”, com a atuação musical de Sérgio Mendes e Bossa Rio –, o evento torna-se importante local de entretenimento, tendo grande êxito junto ao público. No ano de 1964, vale citar, participaram do espetáculo nomes como Nara Leão e Sérgio Mendes, o que certamente contribuiu para a presença de aproximadamente 600 mil pessoas durante os dias de feira. Ao longo dos anos a feira foi se constituindo como grande evento de entretenimento e negócios, contando com convidados internacionais, como estilistas, artistas e celebridades, intervenções de artes plásticas, além dos desfiles-show da Rhodia. Um dado interessante é que a partir de 1967 o jornal Folha de São Paulo passou a indicar a Feira como evento de entretenimento em seu caderno cultural (BONADIO, 2005).

Os espetáculos promovidos pela Rhodia diferenciavam-se completamente das outras atrações da feira – por mais que no decorrer dos anos outras companhias buscassem imitar esse formato –, a construção de cenários temáticos por artistas plásticos, as atrações musicais, as esquetes teatrais, as coreografias etc. estavam sempre articuladas às temáticas das coleções desfiladas, tudo isso apresentado em um “super-auditório” com capacidade para mil espectadores. Era um tipo de show muito próximo aos espetáculos musicais de teatro – remetendo possivelmente às produções da Broadway –, com a singularidade de que sua função era evidentemente o marketing empresarial (BONADIO, 2005:133-134).

Um exemplo dessas produções é o desfile-show *Stravaganza Fashion Circus*, promovido pela Rhodia com apoio da revista *Cláudia*, apresentado na FENIT de 1969, cuja temática era o universo circense. Para a montagem do cenário, Rangan contratou Cyro Del Nero, que transformou as entradas do auditório em bocas de palhaço e o palco em três picadeiros. Além das modelos, o espetáculo teve participação de mágicos, trapezistas, palhaços, bailarinas, coreógrafos, atores e músicos. Até mesmo alguns animais (cavalos, ursos, leões e até um elefante) – como é típico de várias apresentações circenses – fizeram parte do evento. A parte musical ficou por conta do grupo Brazilian Octopus, grupo formado e financiado pela própria Rhodia<sup>29</sup>. Os próprios integrantes do

---

<sup>29</sup> O grupo musical Brazilian Octopus foi formado por Lívio Rangan em razão do desfile-show *Stravaganza*, para compor e executar a trilha musical deste. Composto pelos músicos Hermeto Pascoal (flauta e piano), Olmir “Alemão” Stocker (violão e guitarra), Lanny Gordin (guitarra), Cido Bianchi (piano e órgão), Nilson da Matta (contrabaixista), Douglas de Oliveira (bateria), João Carlos Pegoraro (vibrafone), Carlos Alberto Alcântara (sax tenor e flauta) e Cazé (sax alto), o grupo foi financiado pela Rhodia e gravou um único disco, o LP *Brazilian Octopus* (1969, Fermata), que foi produzido por Mário Albanese e Fausto Canova e possui gravações de composições dos próprios integrantes do grupo

grupo tinham uma atuação performática e visual a fim de compor o espetáculo, vestindo-se de animais e executando seus números musicais de dentro de uma jaula (BONADIO, 2005:135-137). Vale destacar a própria divulgação realizada pela revista *Cláudia*, parceira da Rhodia na realização e promoção do evento:

Respeitável público é com grande emoção que anunciamos a maior atração desta XII FENIT que está acontecendo de 8 a 24 em São Paulo. Para mostrar a 'moda Stravaganza' nada foi poupado, um circo inteiro foi montado, picadeiros, trapezistas, malabaristas, leões, tigres, feras de todas as procedências. Palhaços sensacionais. E mais. O texto de Carlos Drummond de Andrade, a alegria tropicalista da grande artista Gal Costa. A arte da narrativa do ator Raul Cortez, e muito, muito mais mesmo<sup>30</sup>.

As superproduções da empresa para os desfiles durante a FENIT atraíam enorme público. Como se pode imaginar, a reunião de variadas atrações dava uma conotação de entretenimento aos eventos, o que certamente contribuía para tal sucesso. Portanto, no âmbito do marketing empresarial, é possível apontar que Rangan não se limitou a produzir e divulgar a “moda brasileira” da Rhodia de maneira convencional (desfiles de moda, editoriais de moda etc.), restrita ao plano do vestuário, mas tratou de apresentar as coleções têxteis acopladas a outras expressões artísticas relacionadas, de modo geral, a uma concepção de “brasilidade”. É nesse sentido que os “desfiles-show” da empresa buscavam sensibilizar de maneira eficaz o público consumidor. Retomando mais uma vez o trabalho de Arruda (1985), é possível apontar que as campanhas publicitárias de Rangan foram sempre desenvolvidas a partir de “conceitos” mais amplos, nos quais o anúncio sempre derivaria de uma “ideia global”. Sem dúvida, uma das principais preocupações do “marketeiro” fora a “unidade criativa” das campanhas (os “desfiles-show” são bons exemplos), as quais deveriam apresentar uma coerência e conformidade entre todos os seus diversos elementos. Rangan foi, certamente, um “homem de conceito” do meio publicitário.

### **Música e marketing – mercado e engajamento?**

Vimos na primeira parte do trabalho como a cultura popular foi tema caro para a arte brasileira desde o modernismo nacionalista. Também, é sabido que em momentos distintos de nossa história artística, tal temática é retomada, ainda que dotada de sentidos diversos, e assume posição central em variadas produções. Nos anos de 1960, essa problemática tem importância essencial para toda uma cultura de engajamento. No

---

(Alemão, Hermeto Pascoal e Cido Bianchi), além de composições de Edu Lobo, Gabriel Fauré, Cyro Pereira e Walter Santos.

<sup>30</sup> Texto transcrito da edição de nº 95 da revista *Cláudia*, mês de agosto, ano 1969.

capítulo anterior, vimos como a música se ocupou de tais questões e desenvolveu uma ampla produção que tinha como objetivo central chegar ao “povo”. Para tanto, seria necessário manejar artisticamente elementos da própria “cultura do povo” a fim de que se estabelecesse uma arte ao mesmo tempo popular (e nacional) e que contivesse um conteúdo político, revolucionário. Logo, que fosse capaz de comunicar-se com as massas e ao mesmo tempo conscientizá-las – sem que isso implicasse num imediato “rebaixamento estético” dessas obras, em muitos casos. Tal projeto foi de fato posto em prática, ainda que com inúmeras variantes e não isento de conflitos, por inúmeros artistas de modalidades artísticas distintas – cinema, literatura, música, teatro etc.

Na esteira de toda a efervescência do período, a estratégia de marketing da Rhodia foi orientada justamente no sentido de divulgar uma “moda brasileira” que articulasse referências genéricas da cultura popular com aspectos da moda internacional. Ao contratar artistas ligados a esse contexto, a empresa passa a retratar tais temas em sua propaganda, adotando, assim, uma estratégia, no plano simbólico, de articular o uso e consumo do têxtil sintético com valores culturais em evidência no período. A aproximação da publicidade da empresa com esses artistas se deu justamente pela contiguidade aparente entre tal estratégia e aqueles projetos artísticos, ainda que os sentidos de tais empreitadas sejam distintos.

Atentando-se para a estratégia adotada por Rangan e sua equipe, é inegável a confluência com várias ideias que estavam circulando no campo da cultura. Mesmo a criação de uma “nova moda brasileira”, com motivos ditos populares e ao mesmo tempo em conformidade com as tendências internacionais, ou a necessidade de estimular um novo gosto e um novo padrão de consumo entre o público etc., possuem certa semelhança genérica com algumas das propostas de artistas da canção engajada. Contudo, como já dissemos, é bastante evidente que os sentidos destas eram distintos. As campanhas da Rhodia obviamente não tinham um horizonte político, tampouco revolucionário, no sentido de contestar a “ordem vigente” almejando uma transformação social. Pelo contrário, o interesse era puramente mercadológico: instituir um novo padrão de gosto e consumo para garantir as vendas de tecidos sintéticos. Se, por um lado, é inegável a perspicácia estratégica adotada por Rangan ao associar seu projeto publicitário a alguns preceitos gerais que circulavam no campo da cultura à época, convocando para tanto, alguns artistas de atuação destacada nesse meio; por outro, não deixa de ser surpreendente – e aparentemente contraditório – verificar que vários artistas que atuaram na linha de frente da arte engajada (Geraldo Vandré e Nara

Leão, por exemplo) participaram de campanhas publicitárias da companhia têxtil. Afinal, os objetivos puramente mercadológicos da Rhodia não pareciam coadunar com os discursos de boa parte da esquerda do período, que, de certo modo, serviam de referência para muitos artistas. Vale lembrar que a empresa era uma grande multinacional (de origem francesa) aqui instalada há várias décadas, representante, pois, do grande capital estrangeiro.

Para compreendermos mais claramente o sentido das escolhas efetuadas por esses artistas, convém atentarmos para algumas discussões ocorridas “no calor do momento” – principalmente as que se referem à relação artista / mercado. Um documento importante para tal é a *Revista Civilização Brasileira* nº7, publicada em maio de 1966, que à época organizou um debate reunindo vários nomes ligados à música popular e à literatura brasileiras<sup>31</sup>. Um dos temas ali debatidos foi justamente a relação entre os artistas da música popular brasileira e o mercado. É importante salientar que entre tais artistas partilhava-se o diagnóstico de que a música popular brasileira atravessava um momento crítico, diante, pois, do crescimento da jovem guarda (ou iê-iê-iê brasileiro) e de gêneros estrangeiros que atraíam cada vez mais a atenção do público; além do cenário político pouco alentador instaurado desde 1964.

Logo na primeira fala transcrita de José Carlos Capinam, surge o tema da importância do mercado para os meios artísticos: “E desde que se discute os caminhos para nossa música popular, não vejo possibilidade de se fazer um programa, criar valores e uma saída para ela sem se considerar um dado fundamental: o mercado”<sup>32</sup>. Para o poeta, qualquer que fosse a estratégia a ser adotada pelos artistas, esta deveria considerar de maneira prioritária o mercado, considerado como um dado concreto e fundamental intrínseco à arte no mundo capitalista; sendo pouco produtivo resistir ou se opor cegamente a ele. Nesse sentido, Capinam questiona: “Não entendo, por exemplo, como os melhores representantes de nossa música não conseguiram ainda um programa de televisão e rádio organizados e feito a serviço de nossos movimentos mais autênticos”<sup>33</sup>. Para o artista, afastar-se do mercado significaria algo negativo, um erro de estratégia, na medida em que entendia que essa produção deveria estar em contato com

---

<sup>31</sup> Participaram do debate os músicos Caetano Veloso, Nara Leão e Airton Barbosa; os críticos Flávio Macedo Soares e Nelson Lins e Barros; os poetas José Carlos Capinam e Ferreira Gullar; e o cineasta Gustavo Dahal.

<sup>32</sup> Depoimento de José Carlos Capinam transcrito e publicado em “Qual caminho seguir?”. *Revista Civilização Brasileira*. Nº7, ano 1, maio de 1966. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira. Páginas 379-380.

<sup>33</sup> Idem.

a juventude, influenciando sobre ela e informando-a. Citemos novamente o poeta, para compreendermos sua visão de modo mais amplo:

É verdade que o mercado facilita a deformação do produto, modificando suas origens para fazer coincidir a forma com um determinado gosto da época. E se aí encontramos alguma coisa de podre, não devemos esquecer que ele é o principal agente de contemporaneidade, imediatamente do que é oferecido. Como todos nós discutimos *povo* e queremos que a nossa arte seja por ele aceita e consumida, jamais poderemos esquecer a urgência que ele tem diante das coisas que obtém e consome. E o mercado não para esperando que estejamos aptos para satisfazê-lo. Ele produz e vende. E cria distorções. Existe a propaganda, é um fator de vendas. Existe a promoção, é outro fator, e quando Roberto Carlos, Altamar Dutra, Orlando Dias e qualquer outro paralelo da submúsica assume melhor posição nas paradas de disco e, não só isso e muito mais grave, concorre na influência das formação de nossos novos músicos, é porque eles foram mais rápidos e conseqüentes na utilização destas máquinas. E só poderemos suster estas deformações se possuímos, se montamos máquinas semelhantes de informação, promoção e venda<sup>34</sup>.

Primeiramente, vemos como o poeta define o mercado de maneira dicotômica: por um lado, este seria capaz de “deformar o produto” – a arte – que por ele circula em função de “um determinado gosto da época”; por outro, é o veículo por excelência da contemporaneidade. Dessa maneira, para os artistas participantes, que tinham como objetivo comunicar-se com o povo, inserir-se no mercado seria requisito fundamental para sua atuação. Ademais, Capinam destaca que outros mecanismos criados pela própria razão mercadológica, como a propaganda e a promoção, são inerentes ao mundo moderno. Em relação ao meio musical, o poeta afirma que a produção de artistas identificados com gêneros e estilos mais “comerciais” (Roberto Carlos, Altamar Dutra etc.), por assim dizer, alcançaria um êxito maior de vendagem justamente pelo bom manejo desses mecanismos mercadológicos; ao passo que os artistas da “música popular brasileira” ainda não operariam tais aparatos de modo a promover mais incisivamente suas produções.

Seguindo uma perspectiva próxima à de Capinam, a cantora Nara Leão também reitera a necessidade de uma atuação mais incisiva do artista da “música brasileira” em relação ao mercado:

Não acho que o iê-iê-iê fala concorrência à bossa nova. Os discos de música brasileira continuam a vender – tenho certeza disto. O que há realmente é muito pouca produção de discos de bossa-nova. Um disco depois de lançado se esgota mais ou menos em seis meses. Se depois o cantor não lança um novo disco, o seu público comprará outros discos naturalmente. Os meus, por exemplo, continuam vendendo a mesma coisa que vendiam antes do iê-iê-iê (...). Dizem também que as fábricas não querem gravar música brasileira. Isto não é verdade. Também não é verdade que só querem divulgar o iê-iê-iê. Toda vez que vamos a um programa de rádio nossas músicas são tocadas. Enquanto Roberto Carlos vai a todos os programas, todos os dias, o pessoal

---

<sup>34</sup> Idem.

da música brasileira, talvez por comodismo, não vai. Existe até certo preconceito – quando eu vou ao programa do Chacrinha os bossanovistas me picham, eles acham que é “decadência” ir a este programa<sup>35</sup>.

Além de reiterar alguns argumentos de Capinam, Nara dá exemplos concretos da deficiente atuação mercadológica de seus pares. Nesse sentido, é importante destacar a posição tomada pela artista: usufruir dos mecanismos de mercado para produzir e divulgar sua obra. A comparação com Roberto Carlos, inclusive, é feita justamente para exemplificar um *modus operandi* a ser adotado pelo “pessoal da música brasileira”. Assim, a cantora afirma a necessidade de uma produção mais abundante, aliada a estratégias de marketing e publicidade, como sendo o caminho para que a “música popular brasileira” alcance seus reais objetivos.

A partir dessas colocações podemos apontar as possíveis motivações que levaram músicos como Geraldo Vandré, Nara Leão, Gilberto Gil, entre outros, a participarem de campanhas de marketing como as que eram promovidas por Lívio Rangan. Não haveria, pois, entre boa parte desses artistas a concepção de que o mercado seria algo antagônico à produção dita engajada, na medida em que os próprios mecanismos mercadológicos e o mercado em si seriam os veículos capazes de levar tal produção aos ouvidos do “povo”, seriam os “principais agentes da contemporaneidade” – como vimos afirmar Capinam e Nara Leão. Se participar do programa do Chacrinha, como disse a cantora, era considerado parte fundamental do ofício desses artistas, não diferente seriam os propósitos que os levaram a atuar nas campanhas da Rhodia.

### **Rangan e a formação do Trio Novo**

No ano de 1966, o espetáculo da Rhodia realizado na IX FENIT era composto pelo desfile de modelos apresentando a coleção Brazilian Fashion Team<sup>36</sup>, articulado a esquetes teatrais denominadas ‘Mulher, Esse Super Homem’, criadas por Millôr Fernandes. Para encenar tais esquetes, Rangan contratou os atores Walmor Chagas, Lílian Lemertz e Carlos Zara, o diretor teatral Gianni Rato e o músico Geraldo Vandré. Este último ficou encarregado da trilha sonora e eventualmente também contracenava com os atores. Para realizar o acompanhamento musical do espetáculo, Vandré, orientado por Lívio Rangan, arregimentou um grupo de quatro músicos por meio de

---

<sup>35</sup> Depoimento de Nara Leão transcrito e publicado em “Que caminho seguir na música popular brasileira?”. *Revista Civilização Brasileira*. Nº7, ano 1, maio de 1966. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira. Páginas 379-380.

<sup>36</sup> A coleção Brazilian Fashion Team, lançada em 1966, tinha como temática central o futebol, aproveitando a ocasião da copa do mundo de futebol realizada na Inglaterra no mesmo ano. O artista plástico Aldemir Martins foi o principal criador de estampas para a referida coleção.

Airto Moreira, cantor e baterista que já vinha contribuindo em alguns trabalhos com o compositor<sup>37</sup>. Assim, para formar o conjunto o baterista indicou os nomes de Théó de Barros, Heraldo do Monte e Hermeto Pascoal, todos atuantes na noite paulistana, com certa “bagagem musical”, tendo participado de gravações e inúmeras apresentações e shows. Após reunir os instrumentistas, Vandré realizou uma audição musical com o grupo a fim de obter a aprovação de Rangan e a contratação dos mesmos. Segundo Airto Moreira, Rangan teria aprovado a audição e decidido pela contratação dos músicos, desde que houvesse uma pequena alteração na formação do conjunto. Para o empresário, a aparência de Hermeto Pascoal, a quem considerou “muito feio”, poderia prejudicar o espetáculo, sendo preferível sua não participação no evento<sup>38</sup> (DIAS, 2013; MELLO, 2003). Sem a presença de Hermeto, estava formado o Trio Novo. Grupo que realizou o acompanhamento musical do espetáculo apresentado na IX FENIT e que, posteriormente, circulou por várias cidades da região nordeste do país divulgando a campanha de marketing elaborada por Rangan (DIAS, 2013; BONADIO, 2005; MELLO, 2003).

Vale citar um depoimento de Theo de Barros que descreve detalhadamente tais acontecimentos.

Eu estava em casa uma vez e o Airto chegou lá em casa e disse que iria montar um quarteto para participar da FENIT, uma feira da indústria têxtil, e todo ano a FENIT tinha um espaço dentro do Ibirapuera, em um daqueles pavilhões, o maior espaço era dessa feira e sempre havia algum *happening*, uma vez, inclusive, botaram cavalo dentro da passarela, cada ano inventavam algo diferente. Nessas ocasiões, geralmente, os trios de jazz acompanhavam o desfile, era piano, baixo e bateria, então através da agência Standard, que conduziu isso tudo por meio de um publicitário chamado Lívio Rangan, que resolveu fazer um som diferente para os desfiles de moda. Ele queria um som brasileiro, e bolou uma viola caipira, um violão e percussão, ele não queria piano, baixo e bateria. Com isso veio a ideia de formar o Trio Novo, inclusive o nome pertence ao Lívio também, foi ele quem deu a ideia<sup>39</sup>.

Além de interferir na formação do grupo musical, Lívio Rangan orientou Vandré e os instrumentistas a produzirem um tipo de sonoridade que julgava mais adequado na composição do espetáculo. Como quase todos os trios de música instrumental da época (piano, baixo e bateria) possuíam uma sonoridade bastante semelhante – na qual

---

<sup>37</sup> Airto participou da gravação dos discos *Geraldo Vandré* (1964) e *5 anos de canção* (1966), além de interpretar, como cantor, a composição “Porta-Estandarte” de autoria de Vandré, no II Festival da TV Excelsior.

<sup>38</sup> Informações retiradas do depoimento de Airto Moreira ao programa Ensaio da TV Cultura. In: DIAS (2013).

<sup>39</sup> Depoimento de Théó de Barros ao programa *O som do vinil*, de Charles Gavin, exibido no Canal Brasil. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/sdv1/quarteto-novo-quarteto-novo/>>. Acesso em 16/01/2014.

prevalencia a mistura de elementos do samba e da bossa nova com procedimentos e instrumentação advindos do jazz moderno, principalmente do *hardbop* e do *bebop* – o empresário pediu aos músicos que executassem algo “mais brasileiro, mais raiz, digamos assim” – nas palavras do próprio violonista do grupo<sup>40</sup>. É dessa maneira que os músicos definem uma instrumentação distinta dos trios do período: no lugar do solista tradicional, o piano, optou-se pela viola caipira tocada por Heraldo; Airto trocou a bateria para explorar instrumentos de percussão “mais brasileiros”; e Théó deu ênfase ao violão, no lugar do contrabaixo, na tentativa de contribuir para uma sonoridade mais “leve” e que combinasse com a viola de Heraldo (MELLO, 2003:130).

Segundo Théó de Barros, a partir da orientação de produzir tal tipo de sonoridade, os instrumentistas, durante os desfiles, executavam de maneira experimental excertos musicais que não eram propriamente gêneros ou estilos que poderiam ser identificados como “mais brasileiros” ou “de raiz”, tocando inclusive temas jazzísticos nessas apresentações. O músico enfatiza o caráter inusitado que o timbre da viola caipira imprimia às apresentações do grupo. “E durante os desfiles – diz Théó de Barros – a gente inventava alguma coisa, porque aquilo era inusitado, viola caipira era inusitado”<sup>41</sup>.

Como vimos anteriormente, é possível classificar como inusitadas boa parte das estratégias de marketing que originaram os espetáculos da Rhodia. Em 1969, por exemplo, montou-se um circo completo (com direito a mágicos, palhaços, trapezistas e animais) em plena FENIT; em 1964, outro exemplo semelhante, montou-se um pequeno lago próximo ao palco da Rhodia para exibir um boto durante todos os dias da feira.

Nesse sentido, a intenção de Lívio Rangan ao orientar esteticamente a parte musical do espetáculo de 1966, poderia estar associada a esse caráter inusitado gerado pela presença de um trio instrumental portando uma viola caipira, mesmo que executando temas jazzísticos. A necessidade de que se executasse um repertório que pudesse aludir à “música de raiz” ou algo similar, não parece ter sido tão preponderante nesse momento. Talvez bastasse que o caráter surpreendente e, de certo modo, inesperado gerado pelo timbre e instrumentação do grupo coadunasse com as estratégias do empresário para impactar o público. Assim, parece que se almejava, sobretudo, diferenciar a sonoridade e mesmo o aspecto visual do grupo em relação à música instrumental que era produzida na época.

---

<sup>40</sup> Depoimento de Théó de Barros ao autor. Ver Anexo 1.

<sup>41</sup> Idem.

## **Geraldo Vandré**

Nascido em João Pessoa (PB) em 1935, Geraldo Pedrosa de Araújo Dias, conhecido no meio artístico como Geraldo Vandré, interessou-se pela música desde cedo, mais precisamente, quando ainda criança foi estudar num colégio interno em Nazareth da Mata (PE). Ouvindo cantadores e violeiros nordestinos nas feiras da região, Geraldo passou a interessar-se pelo canto. Nessa época, inclusive, participava de vários festivais e apresentações de música no colégio que frequentava. Paralelamente, através do rádio, entrou em contato com a música de intérpretes famosos, como Carlos José, Francisco Alves e Orlando Silva. Nos anos de juventude, Vandré mudou-se para o Rio de Janeiro com a família e ingressou na faculdade para cursar Direito. Nesse período, o músico já frequentava os vários programas de calouros das emissoras radiofônicas da cidade – cantando, inclusive, bem ao estilo dos seus “ídolos” do rádio. Posteriormente, com o intuito de inserir-se na cena musical carioca, Vandré procurou estabelecer alguns contatos com músicos que atuavam em boates e bares da cidade, entre estes, Paulo Borges e Valdemar Henrique, pianista da boate Tudo Azul e compositor e radialista, respectivamente<sup>42</sup>.

De maneira gradual, o músico foi ampliando suas relações com artistas daquele cenário, de modo que, ao final da década de 1950 e início de 1960, já firmava algumas parcerias musicais importantes, com destaque para suas colaborações com Carlos Lyra e Baden Powell. Nesse período, Vandré se aproxima do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) por intermédio de seu parceiro Carlos Lyra. É nesse cenário que Vandré e Lyra compõem “Quem quiser encontrar o amor” – a qual o paraibano contribuiu com a letra. Como vimos anteriormente, nessa canção já apareciam algumas características que apontavam para a existência de uma nova vertente bossanovista. Características que, posteriormente, seriam comuns ao repertório da “canção de protesto”, como analisou Napolitano (2007:72). Segundo o historiador, na letra da canção, principalmente, encontram-se alguns aspectos que se distanciam um pouco das temáticas da Bossa Nova.

---

<sup>42</sup> Informações disponíveis no encarte do álbum *Nova História da Música Popular Brasileira: Geraldo Vandré*. [VANDRÉ, Geraldo. *Nova História da Música Popular Brasileira: Geraldo Vandré*. São Paulo: RCA Abril Cultural, ano 1971. 1 disco sonoro].

*Quem quiser encontrar o  
amor*

*Vai ter que sofrer*

*Vai ter que chorar*

*Amor assim não é amor*

*É sonho, é ilusão*

*Pedindo tantas coisas*

*Que não são do coração*

*Quem quiser encontrar o  
amor*

*Vai ter que sofrer*

*E ter que chorar.*

*Amor que pede amor*

*Somente amor*

*Há de chegar*

*Pra gente que acredita*

*E não se cansa de esperar*

*Feliz então sorrindo*

*Minha gente vai cantar*

*Tristeza vai ter fim*

*Felicidade vai ficar*

*Quem quiser encontrar o amor*

*Vai ter que esperar*

*Vai ter que esperar*

Entre os anos de 1961 e 1962, Vandré passa a viajar freqüentemente a São Paulo, onde estabelece relações com artistas do Teatro de Arena e com músicos paulistas, passando a se apresentar em bares e boates da cidade. Paralelamente, as parcerias do músico com outros artistas continuavam a dar resultados consideráveis. Nessa época compôs, ao lado de Baden Powell, as canções “Se a tristeza chegar” e “Rosa flor”; e, com Alaíde Costa, a “Canção do breve amor”. Em 1962, o músico faria, pela primeira vez, letra e música de uma mesma canção: “Fica mal com Deus”. E nesse mesmo ano, gravaria ainda, a convite da intérprete e amiga Ana Lúcia, a música “Samba em prelúdio”, de Vinícius de Moraes e Baden Powell. Tal gravação obteve considerável êxito junto ao público, o que ocasionou em uma série de apresentações com Ana Lúcia. Esses acontecimentos proporcionaram a Vandré uma considerável ascensão no meio musical da época, culminando com a gravação, em 1964, de seu primeiro LP, por meio da gravadora Audio-Fidelity. Intitulado *Geraldo Vandré*, o álbum contou com a participação de músicos de considerável destaque no cenário musical da época, a exemplo de Moacir Santos, Baden Powell, J. T. Meireles, entre outros<sup>43</sup>. Do ponto de vista musical, é plausível apontar, em linhas gerais, que a sonoridade do disco combinava algumas das características estéticas próximas da Bossa

---

<sup>43</sup> Informações disponíveis no encarte do álbum *Nova História da Música Popular Brasileira: Geraldo Vandré*. [VANDRÉ, Geraldo. *Nova História da Música Popular Brasileira: Geraldo Vandré*. São Paulo: RCA Abril Cultural, ano 1971. 1 disco sonoro].

Nova (arranjos enxutos, certo despojamento na maneira de cantar, instrumentação etc.) com letras de temáticas mais densas (sofrimento, luta, pobreza, a seca no nordeste etc.); alguns aspectos que se remetem à música nordestina também já estão presentes, principalmente nos fonogramas “Canção Nordestina” e “Fica Mal com Deus”.

Em 1965, é lançado pela gravadora Continental, *Hora de lutar*, segundo LP do cantor. O título já expressa claramente a intenção do artista, bem como a frase grafada na contracapa do álbum, “*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*”, de autoria do poeta português Luís de Camões, sugerindo uma referência direta à perspectiva de engajamento político adotada por artistas desse período. Afinal, o tempo da Bossa Nova, de temáticas leves, descontraídas, cedia espaço à vontade de reagir ao contexto repressor que se instaurava com a ditadura militar – já não seria mais o momento de cantar “o mar, o sorriso e a flor”, mas sim, “hora de lutar”. Vale salientar que boa parte do repertório do álbum aborda temas recorrentes na canção engajada, um bom exemplo é a canção “Vou caminhando”, que alude ao “dia que virá” e à injustiça social:

<i>Vou caminhando</i>	<i>Já vi mãe chorar</i>
<i>Sorrindo, cantando</i>	<i>Criança não crescer</i>
<i>Meu canto e meu riso</i>	<i>Um menino que morreu</i>
<i>Não são pra enganar</i>	<i>Um pai que em vão padeceu</i>
<i>Quem vem comigo</i>	<i>Pela vida vou lembrando</i>
<i>Bem sabe o que digo</i>	<i>Que lembrando espero eu</i>
<i>Que há muito motivo</i>	<i>E vou caminhando</i>
<i>Pra gente chorar</i>	<i>Sorrindo, cantando</i>
<i>Mas se lastimar</i>	<i>Até que um dia</i>
<i>De nada vai valer</i>	

Outras canções, como “Hora de Lutar”, “Ladainha”, “Canta Maria”, presentes no mesmo álbum, tem temáticas semelhantes, aludindo à promessa de um futuro melhor e à necessidade de lutar para mudar o presente. Ademais, vale ressaltar a presença de uma música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, “Asa Branca”, baião muito conhecido, cuja temática alude ao do abandono da terra natal e ao drama da vida no sertão nordestino. Do ponto de vista musical, o álbum possui alguns arranjos e sonoridade bem ao estilo dos shows no Paramount e de *O fino da bossa* – formações instrumentais que incorporavam timbres jazzísticos (piano, baixo, bateria, naipe de metais) e arranjos estridentes, com nuances e momentos de clímax. Outros tipos de

sonoridade e arranjo também estão presentes no álbum, como na canção “Ladainha” – na qual a voz de Vandré é acompanhada somente pelo violão e por um coro, que ao invés de cantar, repete do início ao final da música a ‘Oração do Pai Nosso’.

Outro acontecimento importante na carreira de Vandré, ocorrido no mesmo ano, é o convite, por parte Chico Buarque de Holanda, para defender a música “Sonho de um carnaval” no I Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior. A canção, que ficou com a sexta colocação no certame, foi possivelmente a primeira atuação de Vandré dentro desse novo formato de divulgação da música brasileira na era da TV. A partir desse período, o músico passou a direcionar cada vez mais sua produção a esse formato de apresentação. Afinal, como vimos anteriormente, os festivais possibilitavam aos artistas uma significativa divulgação e conseqüente ampliação do alcance de sua produção. Paralelamente, para os artistas envolvidos com o engajamento, tais programas televisivos possivelmente representavam um meio possível para a “conscientização” de um público mais amplo.

Em 1966, Vandré inscreveu-se no II Festival da TV Excelsior, com a canção “Porta-estandarte” composta em parceria com Fernando Lona. Dessa vez o compositor teve melhor sorte: sua composição foi a grande vencedora do certame, contando com a interpretação da cantora Tuca e do percussionista e cantor Airto Moreira.

O ano de 1966 foi um dos mais marcantes na carreira de Vandré. Como vimos, durante a turnê do espetáculo “Mulher, Esse Super Homem”, promovida pela companhia do ramo têxtil, Rhodia S.A., estabelece-se a parceria entre Geraldo Vandré e Théo de Barros na criação da canção “Disparada”, inscrita no Festival da Record do mesmo ano. A canção, que seria a vencedora do Festival da Record de 1966 ao lado de “A banda”, de Chico Buarque, tem como tema “o vaqueiro que já tinha sido boi e um dia se montou”, remetendo-se ao universo rural brasileiro e aludindo a alguns tópicos recorrentes da “canção engajada”, como o “dia que virá” e a revolta dos explorados. No que concerne aos aspectos propriamente musicais da canção, vale destacar o acompanhamento musical realizado pela viola e as intervenções percussivas inusitadas da “queixada de burro”.

O ápice da trajetória de Vandré ocorreu no III Festival Internacional da Canção da TV Globo, cuja final aconteceu no Maracanãzinho. Neste, a canção vencedora foi “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque, veementemente vaiada pelo público, que, por sua vez, se unira a Vandré e seu violão, em um coro de aproximadamente 30 mil vozes, para entoar o refrão de “Caminhando”: *“Vem vamos embora/ Que esperar não é saber!!*

*Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer*". É interessante destacar que nessa letra o compositor evidencia uma tentativa de rompimento com a temática do "dia que virá", tão recorrente nas canções do período; "Caminhando" parece convocar os ouvintes para a ação, como atesta o famoso refrão.

Não por acaso a música gerou grande incômodo nos militares, que acirraram a censura e a "perseguição" aos artistas engajados. Com a promulgação do Ato institucional nº 5 em 13 de dezembro de 1968 e o conseqüente endurecimento da ditadura, Vandré, assim como outros artistas de destaque nesse âmbito, exilou-se do país. O compositor só retornaria ao Brasil quatro anos mais tarde e pouco produziria musicalmente, ao passo que no final da década de 1970 abandonaria definitivamente as atividades artísticas dedicando-se somente a advocacia<sup>44</sup>.

### **Do trio ao Quarteto Novo**

Após as apresentações realizadas em agosto de 1966 na IX FENIT, os músicos Airto Moreira, Théo de Barros e Heraldo do Monte, que formavam o Trio Novo, juntamente com o elenco do espetáculo 'Mulher, esse super homem', passaram a excursionar por várias cidades do Brasil divulgando a coleção Rhodia moda 'Brazilian Fashion Team'. Nesse período, os instrumentistas foram aprimorando seu repertório à formação instrumental concebida por Lívio Rangan, ao passo que a música sertaneja nordestina ia tornando-se cada vez mais uma referência central para o grupo. Durante essa temporada de viagens e apresentações, Théo e Vandré decidiram compor uma canção para participarem do Festival da TV Record do mesmo ano, que estava no período de inscrições. Para Mello (2003:130-131), os músicos "tiveram a ideia de compor uma música que fosse um perfeito reflexo do que o Trio Novo tocava nos shows da Rhodia". Fato é que Vandré foi o autor da extensa letra, posteriormente musicada por Théo de Barros e devidamente inscrita, nos últimos dias, no referido festival. Após as inscrições, os autores, orientados por Solano Ribeiro, procuraram o sambista Jair Rodrigues a fim de convidá-lo a interpretar a canção. Este, por sua vez, apesar do reconhecimento adquirido interpretando sambas, teria aceitado a proposta sem maiores problemas. Ademais, a parte instrumental (o "acompanhamento") ficaria a cargo justamente do Trio Novo, acrescido da participação vocal de outro trio, o Marayá.

---

<sup>44</sup> Informações disponíveis no encarte do álbum *Nova História da Música Popular Brasileira: Geraldo Vandré*. [VANDRÉ, Geraldo. *Nova História da Música Popular Brasileira: Geraldo Vandré*. São Paulo: RCA Abril Cultural, ano 1971. 1 disco sonoro].

“Moda Para Viola e Laço” é o subtítulo de “Disparada”, criado por Vandré, que, além de compor a letra, contribuiu de maneira fundamental para a criação do arranjo da música. Além de sugerir alguns aspectos de interpretação vocal a Jair Rodrigues, o compositor via a necessidade de incluir o som de uma “chicotada” no arranjo. Foi assim que Airto Moreira teve a ideia de incorporar uma queixada de burro à instrumentação percussiva da canção. Segundo Melo (2003:132), Airto e Vandré conseguiram o inusitado “instrumento” através de um baterista residente em Santo André (SP), que o vendeu aos músicos. O “instrumento” tinha exatamente a sonoridade almejada pelo compositor e foi um dos pontos altos da apresentação da canção na ocasião da primeira eliminatória do certame. Para Mello (2003:132-133), o arranjo musical e a instrumentação – com destaque para o timbre singular obtido com a percussão e a viola – foram muito originais e atraíram a atenção do público, mas o principal fator responsável por “impor” a canção, foi mesmo a interpretação vocal de Jair Rodrigues. Segundo Théó de Barros, “o segundo mais longo de sua vida” ocorreu ao final da primeira apresentação da canção no Festival da Record, dada a angústia em saber a reação do público; reação que, por sinal, foi bastante positiva e, de certo modo, “abriu as portas para o trabalho do Quarteto Novo” – nas palavras do músico<sup>45</sup>.

No dia seguinte à estréia de “Disparada”, os músicos do trio, assim como Vandré, iniciaram outra turnê com o espetáculo da Rhodia, deixando três substitutos, Edgar Gianullo, Ayres de Arruda e Manini, para acompanhar Jair nas próximas apresentações do festival. Vale mencionar que na ocasião do anúncio do resultado final do II Festival da Música Popular Brasileira – onde “Disparada” foi classificada em primeiro lugar ao lado de “A Banda” (Chico Buarque) –, os músicos estavam em Natal (RN) divulgando a coleção da Rhodia.

Ao retornarem da turnê promovida pela companhia, Vandré, que à época era contratado da TV Excelsior, rompeu contrato com a emissora e, por meio de Alberto Helena Jr., foi para a TV Record para estrelar o programa musical *Disparada* – voltado para a música sertaneja e dirigido por Roberto Santos. Foi nessa ocasião que o Trio Novo transformou-se em Quarteto Novo, com a incorporação de Hermeto Pascoal ao grupo. Segundo Mello (2003:175), foi graças ao ótimo salário pago a Vandré pela Record que o grupo pôde ser ampliado; e, além de patrocinar o grupo e o tornar fixo de seu programa musical, firmou com os músicos um contrato de exclusividade. O

---

<sup>45</sup> Depoimento de Théó de Barros ao autor. Ver Anexo 1.

programa televisivo, no entanto, duraria pouco menos de três meses no ar, sendo cancelado em junho de 1967. Um dos motivos de seu fracasso seria o horário reservado para as gravações, que eram realizadas no Teatro Record Consolação após a meia-noite. Ao que tudo indica, após o cancelamento do programa, o contrato de exclusividade entre o quarteto e Vandré teria chegado ao fim, propiciando ao grupo acompanhar outros artistas.

Assim, ainda nesse mesmo ano, o Quarteto Novo teria notável participação no Festival da Canção promovido pela TV Record de São Paulo. O grupo acompanhou Edu Lobo e Marília Medalha, na interpretação da composição “Ponteio” (Edu Lobo / Capinam), vencedora do certame; Jair Rodrigues e Walter Santos, na interpretação da canção “O Combatente” (Walter Santos / Teresa Souza); Sérgio Ricardo, na interpretação de “Beto bom de bola” (autoria do próprio cantor); além de acompanhar seu parceiro habitual, Geraldo Vandré, na interpretação da canção “Ventania” (parceria do compositor com Hilton Acioly).

Outro compositor/intérprete que se aproximou do quarteto instrumental na ocasião do festival da Record, foi Gilberto Gil, que defendeu “Domingo no Parque” – segunda colocada do festival. Segundo Mello (2003:208), após inscrever a canção no festival, Gil foi ao Canja (Club dos Amigos do Jazz), local constantemente freqüentado pelos músicos do quarteto, e entrou em acordo com os instrumentistas para que o acompanhassem. O arranjo que o compositor vinha trabalhando para sua música já apresentava alguns aspectos que seriam definidores do fenômeno musical conhecido como tropicália – é significativo dizer que o músico encarregado para tal tarefa foi Rogério Duprat, compositor erudito e estudioso das vanguardas musicais européias. Segundo Théó de Barros, o quarteto chegou a ensaiar algumas vezes com Gil, concebendo, inclusive, a ideia da introdução da canção, a qual tencionava criar instrumentalmente o som de um parque de diversões. No entanto, uma discussão entre Airto Moreira e Guilherme Araújo, empresário dos músicos tropicalistas, terminou com a substituição do quarteto pelo conjunto de rock Os Mutantes<sup>46</sup>. Certamente um fator decisivo para o desentendimento entre os agentes foi a diferença entre as propostas estéticas do Quarteto Novo e da tropicália. Enquanto os instrumentistas do quarteto vinham trabalhando, desde a formação do Trio Novo, no desenvolvimento de uma linguagem musical pautada nas tradições musicais nordestinas e elementos da música

---

<sup>46</sup> Depoimento de Théó de Barros ao autor. Ver Anexo 1.

sertaneja, os músicos tropicalistas tinham como proposta, entre outras coisas, a incorporação da música pop mundial à sua produção, visando, principalmente, uma contraposição às proposições estéticas da música brasileira popular de então.

Em 1968, o grupo excursionou pela França, acompanhando o compositor Edu Lobo, causando boa impressão no público parisiense – como nos conta de Théo de Barros:

E nós fizemos uma apresentação num balneário que fica a uns vinte minutos de Paris. E era inverno, esse balneário estava fechado, era um cassino, eu acho, mas abriu só pra fazermos essa apresentação. Aí nós fizemos. E o nosso público era Salvador Dalí, o príncipe Orcine, e (na época era príncipe) o Juan Carlos de Bourbon, atual Rei da Espanha. Então, a nata da sociedade parisiense estava lá. E eles gostaram tanto do Quarteto, que a boate mais famosa de Paris, que é o *Chez Castel*... Que o dono da boate, que tinha um escritório embaixo da boate, um escritório pra ele, ofereceu a casa dele pra nós ficarmos. E nesse escritório ele encheu de mesinhas pequenas e nós ficamos dez dias em Paris, só o Quarteto Novo, se apresentando pra esse tipo de público... Brigitte Bardot apareceu lá...<sup>47</sup>

Além dessa experiência internacional, o grupo teria sido sondado por Sérgio Mendes para trabalhar nos Estados Unidos. Oportunidade que acabou não se concretizando. Pouco tempo depois, com a saída de Airto do conjunto – que havia se mudado para os Estados Unidos junto com a cantora Flora Purim –, o músico Nenê (Realcino Lima) assume a função de baterista e percussionista do quarteto. O grupo, no entanto, não permaneceria na ativa por muito mais tempo, dissolvendo-se em 1969. Vale citar a explicação de Heraldo do Monte:

Bem, houve uma viagem pra França, que deu um dispersamento pra gente. Fora do País a gente começou a imaginar o resto da vida da gente. Aí cada um pensou: “Não vou investir toda a minha vida nesse negócio não”. E era gente muito boa pra ficar junta (risos), tirando eu, claro. Então, logo depois dessa viagem de Paris, ainda fizemos um trabalho, mas ficou aquela coisa da desilusão da convivência, né? Então o Airto resolveu ir pros Estados Unidos, fazer o trabalho dele lá. Cada um tomou sua direção. Não que a gente tenha brigado. Era mais uma coisa íntima, de cada um analisar, pensar no seu próprio futuro. E decidimos romper (MONTE, 2004).

### **O projeto musical do Quarteto Novo**

Voltando ao ano de 1967, os instrumentistas gravaram, pela Odeon, o único LP do grupo: *Quarteto Novo*. Com uma sonoridade peculiar, marcada por traços da música nordestina e do jazz, o álbum foi totalmente voltado para a música instrumental. O projeto estético que orientou a produção do disco refletiu, na opinião dos próprios músicos, a preocupação com o “nacionalismo musical” e a busca de uma sonoridade

---

<sup>47</sup> Idem.

“tipicamente brasileira”. Sobre tal projeto, parece que fora a partir das experiências realizadas nos shows da Rhodia, ainda no Trio Novo, que os músicos foram elaborando alguns direcionamentos para sua produção.

Isso começou a se desenvolver enquanto éramos um trio, ainda. E, com a chegada do Hermeto, que é um gênio, a coisa foi ampliando. Quer dizer, no princípio, nós ficamos exclusivos do Geraldo Vandré. E o Vandré foi o nosso mecenas. Nós ensaiamos durante um ano esse repertório, mas tínhamos a exclusividade dele. Então nós pegávamos algumas músicas do Vandré pra fazer arranjo, como “Fica mal com Deus” e outras. Mas depois começamos a criar, nós mesmos, as nossas músicas e começamos a desenvolver um negócio muito interessante. Como nós éramos todos jazzistas, nós começamos a desenvolver uma forma de improvisar usando frases brasileiras. E isso foi o mais difícil. Porque improviso não tem jeito, tem que improvisar mesmo... E foi como se a gente fizesse um novo inconsciente, para que cada vez que a agente improvisasse fugisse do jazz e fizesse frases tipicamente brasileiras<sup>48</sup>.

Segundo Heraldo do Monte,

Foi um pouco a ideia do trio, que veio de cima, talvez do Vandré, que queria uma coisa mais sertaneja, mais regional. Durante a viagem ainda não existia o Quarteto Novo, foi durante a viagem e as conversas fora do palco, nos hotéis, que surgiu a história de fazer um negócio a partir daquilo que a gente estava gostando e, inclusive, foi uma coisa preconcebida: “vamos criar uma linguagem de improvisação que não seja bebop”. “Mas como?”. A gente pega células de repentista de viola, outras células de flauta, de banda de pífano, faz um apanhado das composições de Luiz Gonzaga, tira alguma coisa de lá, e a gente junta tudo e vai criando uma linguagem a partir disso<sup>49</sup>.

Heraldo explicita, do seu ponto de vista, quais as principais diretrizes do projeto musical do grupo e as principais referências para sua realização: a partir de violeiros repentistas, tocadores de pífanos e das frases das composições de Luiz Gonzaga, elaborar uma linguagem nova de improvisação. Para o guitarrista, o foco do grupo seria justamente a criação de uma “linguagem tipicamente brasileira de improvisação”, pautada, principalmente, em elementos da música nordestina.

Bem, nas viagens do Trio Novo, o Aírto (Moreira), eu e o Théó (de Barros) conversávamos muito sobre a necessidade de criar uma linguagem brasileira de improvisação, que na época faltava, na década de 60. A gente foi amadurecendo a idéia. Tocávamos jazz na noite, e já tínhamos o reflexo condicionado pro improviso. Sempre pensávamos em chamar o Hermeto (Pascoal) pro grupo e, quando chamamos, todos nós pegamos todos os discos que tínhamos em casa e nos desfizemos. Sei lá, vendemos, emprestamos, deixamos de escutar, para não influenciar. Pensamos assim: “Vamos dar uma viajada pra dentro de nós, pro interior, pra aquelas coisas que a gente não ligava quando ouvia no interior do Nordeste, na nossa infância”. Resolvemos

<sup>48</sup> Depoimento de Théó de Barros ao autor. Ver Anexo 1.

<sup>49</sup> Depoimento de Heraldo do Monte ao programa *O som do vinil*, de Charles Gavin, exibido no Canal Brasil. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/sdv1/quarteto-novo-quarteto-novo/>>. Acesso em 16/01/2014.

trazer isso à tona, e improvisar sobre isso. Nós todos, que tínhamos uma vivência no jazz, deixamos o jazz um pouco de lado. Nós até nos policiávamos, quando alguém tocava alguma coisa mais be-bop. E fomos criando essa coisa, meditando, ensaiando, e o resultado foi o Quarteto Novo, que na década de 60, como não existia nada que se assemelhasse, misturando essas influências sertanejas e urbanas, trouxe o improvisado pra música brasileira. Enquanto os violeiros criavam letras de improviso, nós criávamos frases melódicas (MONTE, 2004).

Essa ideia de contornos nacionalistas ou “regionalistas”, por assim dizer, teria surgido ainda no Trio Novo, despertando-os para a necessidade de praticar uma linguagem de improvisação não baseada na música jazzista, como afirmam os músicos. Vale ressaltar que tal ideia surge enquanto os instrumentistas trabalharam com Geraldo Vandré nos espetáculos da Companhia Rhodia; inclusive, nesse período, os instrumentistas excursionaram pela região nordeste junto com o “elenco” da empresa.

Em outro trecho do mesmo depoimento, Heraldo do Monte estabelece alguma relação entre a parceria do grupo com Vandré, o contexto cultural dos anos 1960 e o projeto estético do Quarteto Novo:

Tudo isso era acompanhado pela atmosfera da ditadura. Tudo que você fazia era tentando respirar um pouco. Agora, o negócio do Quarteto era o nacionalismo musical. O do Vandré era protesto, e a gente uniu as duas coisas, e acompanhou bastante o Vandré. Ele foi muito importante no financiamento do Quarteto Novo, porque a gente parou tudo, deixamos outros trabalhos, pra se dedicar ao grupo (MONTE, 2004).

Em outro depoimento interessante, desta vez de Geraldo Vandré, surgem algumas questões referentes a aspectos propriamente musicais do Quarteto Novo:

Acho até que os improvisos que uso nas minhas canções nordestinas são de influência “jazzística”. Sou fã do “Jazz”. Quando formei o Quarteto Novo e pedi ao Heraldo para tocar viola e fazer improviso, pretendia colocar nas mãos de um músico de “Jazz” a possibilidade de realizar aquilo que um violeiro do meu país realizaria se tivesse a técnica de um músico de “Jazz” (VANDRÉ, 1976:191).

Parece, neste caso, que o compositor tenciona intitular-se responsável pela direção musical do quarteto, nomeando-se formador do grupo e uma espécie de produtor musical do mesmo. Outro aspecto que chama a atenção é a compreensão do músico em relação à sonoridade apresentada pelo grupo, ressaltando que esta resultaria da junção da capacidade técnica dos músicos familiarizados com procedimentos jazzísticos aos materiais musicais folclóricos e regionais – questões próximas daquelas expressadas pelo músico Heraldo do Monte. Sobre tal assunto, convém destacar a opinião de Théo de Barros:

Bom, o Vandré como não é instrumentista, chegou a um ponto em que o Quarteto Novo começou a gerar certa inveja nele. Ele queria participar de qualquer maneira do Quarteto Novo, mas não tinha jeito, e ele conseguiu participar dando um “A-há” (som nordestino), foi uma maneira de ele entrar no Quarteto. Mas ele estimulou muito o desenvolvimento dessa linguagem brasileira, dessa maneira de harmonizar brasileira; de improvisar brasileira foi mais da gente, nós que chegamos a esse cúmulo, mas sem dúvida nenhuma ele influenciou muito, ele cobrava da gente essa brasilidade, esse nacionalismo<sup>50</sup>.

É importante ressaltar que a maneira com que o compositor influenciou o grupo parece corresponder a certo direcionamento estético “mais geral”, por assim dizer. Os próprios músicos, com destaque para Heraldo e Théó, abordam tais questões em alguns depoimentos, como vimos, nos quais fazem questão de frisar, porém, que o modo pelo qual a sonoridade do grupo foi construída deve-se, em maior medida, a suas próprias realizações.

A gente passou um ano ensaiando, por causa dessa coisa da improvisação, a gente se impôs, e isso não foi o Vandré nem ninguém, a não escutar música durante esse ano, ao ponto de pedir para o taxista desligar o rádio<sup>51</sup>.

Em outro depoimento, novamente de Heraldo do Monte, é destacado que o projeto musical do Quarteto Novo e sua realização no disco homônimo teria sido um fator de extrema importância para a música instrumental brasileira. Isso decorreria, principalmente, porque a atuação do grupo contribuíra para a inserção de elementos da cultura nordestina nos grandes centros do sul do país. Na mesma perspectiva, o músico destaca a sonoridade e a maneira de realizar improvisos musicais do grupo em relação a outros grupos instrumentais do período:

(...) A referência era o Oscar Peterson, até para os grupos de bossa nova. Nós não queríamos isso e começamos a experimentar improvisações baseadas no fraseado da música nordestina, dos violeiros do Nordeste, que têm raízes na música ibérica, moura, baseada em outras escalas (...). Fazíamos arranjos coletivos. Percebemos que era bom assim, pois era mais fácil decorar, não era nada escrito. E facilitava na hora de improvisar (...) (MONTE *apud* VISCONTI 2005).

Vemos a ideia de ruptura com o jazz aliada a uma postura nacionalista, ou regionalista, no sentido de resgatar os elementos da música nordestina (violeiros, bandas de pífanos, músicas de Luiz Gonzaga) e reconfigurá-los a um contexto instrumental híbrido, que mescla instrumentos comuns ao universo jazzístico (contrabaixo, bateria,

<sup>50</sup> Depoimento de Théó de Barros ao programa *O som do vinil*, de Charles Gavin, exibido no Canal Brasil. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/sdv1/quarteto-novo-quarteto-novo/>>. Acesso em 16/01/2014.

<sup>51</sup> Depoimento de Heraldo do Monte ao programa *O som do vinil*, de Charles Gavin, exibido no Canal Brasil. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/sdv1/quarteto-novo-quarteto-novo/>>. Acesso em 16/01/2014.

piano e guitarra elétrica) a instrumentos regionais (e mesmo instrumentos e objetos utilizados na percussão, como chocalho, triângulo e a “queixada de boi”), como a flauta e a viola.

No mesmo depoimento, Heraldo destaca a mudança de seu pensamento, e de Hermeto Pascoal, em relação à música jazzista e seus respectivos passados nordestinos.

Eu tocava clarinete em orquestras no carnaval, em blocos de frevo, e assistia, pois Recife apesar de não ser uma cidade do interior, tudo que é do interior vive por ali, perto do mercado de São José, lá você escuta tudo. Em relação a isso eu era bastante parecido com o Hermeto, nós éramos muito direcionados para a Bossa Nova e Jazz, e essas coisas entravam mais no espírito da gente, pois tínhamos até um certo preconceito na época, isso é coisa quadrada, a gente mal imaginava que todas essas informações iriam ser úteis para a gente a partir do Quarteto Novo (...) (MONTE *apud* VISCONTI 2005).

Nota-se, portanto, que toda a bagagem musical anteriormente internalizada – desde “blocos de frevo” a “manifestações do interior do nordeste” – passou a ser retomada a partir do projeto musical delineado no Quarteto Novo. Vale ressaltar a maneira com que os músicos viam essas manifestações nordestinas, classificando-as como “quadradas”, atrasadas, que somente ganhariam valor quando definido o projeto estético do grupo. Concomitantemente, na medida em que afirmavam tal projeto, o direcionamento ao jazz e à bossa nova ia sendo deixado de lado pelos músicos. Tal processo, como se viu, além da contribuição direta de Vandré, foi possivelmente influenciado por um contexto mais amplo e pelas questões ideológicas que nele circularam durante os anos de 1960.

Portanto, voltando-se para os depoimentos dos integrantes do grupo, podemos salientar algumas considerações. Do ponto de vista musical, vale destacar o “reflexo condicionado pro improvisado” dos músicos do grupo – como disse Heraldo – que se dava graças a sua experiência com o jazz. Também, a postura radical e nacionalista em relação à experiência jazzista, levando-os até mesmo a se desfazerem dos discos do gênero musical que possuíam, bem como a se policiarem para não tocar jazzisticamente no momento de seus ensaios e execuções; bem como o resgate da infância, de elementos musicais nordestinos que antes tinham pouca importância – uma memória de algo “atrasado” que eles “não ligavam quando ouviam no interior do nordeste” – mas que no contexto atual passavam a ganhar novas significações a ponto de serem reativados e utilizados como o grande referencial para suas criações.

Nesse sentido, o período de convívio entre os instrumentistas e Geraldo Vandré exerceu inegável influência no direcionamento estético tomado pelos músicos. Afinal, como vimos, Vandré foi um músico intimamente ligado a ideais políticos e culturais difundidos por setores da esquerda brasileira do período e que foram partilhados por vários intelectuais e artistas. Militante da arte revolucionária e defensor de uma suposta função “conscientizadora” do artista na sociedade, Vandré, que, no início da carreira teve grande proximidade com músicos ligados à bossa nova, a partir do contato com artistas e intelectuais mais à esquerda, passou a atuar na linha de frente da canção de protesto; concomitantemente, sua produção musical esteve cada vez mais pautada em elementos da cultura popular, aludindo, principalmente, ao mundo rural.

Do mesmo modo, não se pode ignorar a participação efetiva de Lívio Rangan na formação do grupo e mesmo certa influência de suas ideias publicitárias sobre os artistas. Como se viu, a ideia de montar um trio musical que se diferenciasse do padrão instituído no período, representado pelos grupos de “sambajazz”, e que explorasse alguns elementos considerados “mais brasileiros”, ainda que de maneira genérica, teria partido do “marketeiro” da Rhodia. Vale ressaltar que em todas as campanhas publicitárias promovidas por Rangan e sua equipe, a questão da “brasilidade”, de explorar elementos que representassem a cultura brasileira, foram preponderantes. Além disso, o empresário buscou uma aproximação contundente com a cultura artística que prevaleceu nos anos de 1960. Vimos que além de contratar inúmeros artistas plásticos para desenhar e desenvolver estampas, cenários e roupas para as coleções e desfiles-show da empresa, Rangan contratava muitos músicos, atores e dançarinos de destaque no período para compor verdadeiros espetáculos cênico-musicais. Tais shows, além de repercutirem de maneira contundente na imprensa, impulsionados por eventos como a FENIT, a UD (feira de utilidades domésticas) e pelo forte aparato publicitário dos editoriais de moda criados por Rangan, percorriam inúmeras cidades ao redor do país por meio de extensas turnês. Pode-se dizer que o empresário trouxe definitivamente para o âmbito da publicidade boa parte da efervescência artística do período. Por outro lado, os interesses do “marketeiro”, de certa maneira, coadunavam com as próprias estratégias de atuação de parte desses artistas. Como vimos, para que se alcançasse o “povo”, era preciso inserir-se definitivamente no mercado – “principal agente da contemporaneidade”, como diz Capinam – e mesmo usufruir de seus mecanismos, como a propaganda e o marketing. Provavelmente, foi a partir dessa perspectiva que Geraldo

Vandr  resolvera atuar nas campanhas publicitárias. E foi exatamente dessa conjuntura que emergiu Quarteto Novo.



## CAPÍTULO 4 - O LP *QUARTETO NOVO*

Segundo Théo de Barros, violonista e contrabaixista do Quarteto Novo, após a ampla repercussão da canção “Disparada” no Festival da Record de 1966 – que, como vimos, culminou na criação de um programa televisivo de mesmo nome estrelado por Vandré e pelo quarteto –, não demorou muito para que uma gravadora se interessasse na contratação do grupo. Fato que ocorreu em 1967, quando a Odeon convocou os músicos para a gravação de um LP e mais um compacto (com as músicas “O Cantador” e “Ponteio”), ambos realizados no estúdio da gravadora no Rio de Janeiro. Segundo o músico, tal processo ocorreu sem a participação de um produtor musical:

Acho que nem teve produtor. Quer dizer, sai o nome de alguém lá, mas isso não é nada. Porque as músicas nós gravamos do jeito que nós tocamos. Quer dizer, como se fosse ao vivo mesmo. Algumas coisas nós fizemos playback, mas muito pouca coisa. E, na época, a gravação era, se eu não me engano, em quatro ou oito canais, só. Alguma coisa assim<sup>52</sup>.

De fato, no encarte, capa e contracapa do disco, não há nenhuma menção sobre o papel de produtor do disco<sup>53</sup>. Também, o tempo de estúdio necessário para a gravação do mesmo teria sido muito curto: “não demorou muito tempo porque já estava tudo super ensaiado (...) já estava tudo embaixo do dedo” – explica o violonista; vale ressaltar que os instrumentistas parecem ter gozado de total liberdade no processo<sup>54</sup>. Ademais, conforme o depoimento do músico, as músicas registradas nas gravações já estavam bem ensaiadas e figuravam há algum tempo no repertório do grupo. É interessante destacar que o uso de playbacks foi minoritário, inclusive em momentos de troca de instrumentos:

Nessa época, não existia playback, talvez existisse, mas eu acho que ainda não. A gente fez de uma maneira que primeiro tinha que tocar guitarra, depois colocava em um negócio cheio de veludo, pegava a viola com todo cuidado e fazia as partes de viola. Foi feito praticamente ao vivo, o Hermeto tirava a flauta no feltro para tocar piano, foi tudo assim, ao vivo<sup>55</sup>.

Vale salientar que em mais de um fonograma os músicos alternam os instrumentos utilizados, dando a impressão do uso de playbacks no momento da

---

<sup>52</sup> Depoimento de Théo de Barros ao autor. Ver Anexo 1.

<sup>53</sup> O disco *Quarteto Novo* foi lançado pela Odeon em 1967, reeditado no formato compact disc (CD) pela gravadora EMI em 1993 e em 2002 ganhou nova reedição e remasterização em CD pela mesma gravadora, lançado na série “Odeon – 100 anos de música no Brasil”, sob a supervisão do músico Charles Gavin.

<sup>54</sup> Depoimento de Théo de Barros ao autor. Ver Anexo 1.

<sup>55</sup> Depoimento de Heraldo do Monte ao programa *O som do vinil*, de Charles Gavin, exibido no Canal Brasil. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/sdv1/quarteto-novo-quarteto-novo/>>. Acesso em 16/01/2014.

gravação. Do mesmo modo, ao ouvir o referido disco, é comum indagar sobre possíveis “experimentações ou criações de estúdio” realizadas pelo grupo – dada a complexidade e variedade de arranjos, instrumentação e nuances presentes nos fonogramas. No entanto, tal procedimento não teria sido utilizado pelos músicos. A gravação funcionou majoritariamente como meio para registrar a obra e não desempenhou uma função “laboratorial”, por assim dizer.

E uma preocupação que a gente tinha com o Quarteto, era que, o que a gente fez no disco, poder fazer ao vivo. Então, essa troca de instrumentos não tinha emenda na gravação, a gente fazia ao vivo mesmo. Isso foi uma preocupação da gente, não fazer truque e dar um jeito de trocar de instrumento durante a música mesmo, sem pausa e sem nada<sup>56</sup>.

O disco *Quarteto Novo* contém oito faixas, todas de caráter instrumental, são elas, “O Ovo” (Hermeto Pascoal e Geraldo Vandré), “Fica Mal com Deus” (Geraldo Vandré), “Canto Geral” (Geraldo Vandré e Hermeto Pascoal), “Algodão” (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), “Canta Maria” (Erlon Chaves e Geraldo Vandré), “Síntese” (Heraldo do Monte), “Misturada” (Airto Moreira e Geraldo Vandré) e “Vim de Santana” (Théo de Barros) – totalizando pouco mais de trinta minutos de música (31min38seg)<sup>57</sup>. Sobre a autoria das composições, é interessante destacar o predomínio de temas feitos pelos próprios integrantes do grupo, bem como a presença constante de Geraldo Vandré. No entanto, segundo os músicos do grupo, as informações registradas no encarte do disco não estão corretas. Dois fatores contribuíram para isso. Segundo Heraldo, antes do lançamento do LP o grupo fez uma reunião para “distribuir composições” entre os integrantes, o que acarretou em algumas alterações. A faixa “Síntese”, por exemplo, registrada em nome de Heraldo do Monte, foi, na realidade, composta por Hermeto Pascoal, a qual Heraldo escreveu sequer “uma só nota dessa música” – diz o guitarrista<sup>58</sup>. Em outro depoimento, Théo de Barros aborda tal questão: “na verdade, a gente fazia uma criação coletiva nessas músicas. ‘Síntese’ ficou no nome do Heraldo. ‘Misturada’ eu acho que está no nome do Airto”<sup>59</sup>.

Ademais, algumas composições registradas com o nome de Geraldo Vandré como parceiro de um dos integrantes – são os casos de “O Ovo”, “Canto Geral” e

---

<sup>56</sup> Idem.

<sup>57</sup> *Quarteto Novo*. Odeon, 1967. Remasterizado em CD, 2002. 1 disco sonoro.

<sup>58</sup> Depoimento de Heraldo do Monte ao programa *Ensaio* da TV Cultura, exibido em novembro de 2009.

<sup>59</sup> Depoimento de Théo de Barros ao programa *O som do vinil*, de Charles Gavin, exibido no Canal Brasil. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/sdv1/quarteto-novo-quarteto-novo/>>. Acesso em 16/01/2014.

“Misturada”<sup>60</sup> – não condizem com a real autoria das mesmas. Segundo Théó de Barros, o cantor somente teria escrito uma letra para “O Ovo”, que fora rejeitada pelo grupo, não tendo participado efetivamente da criação dos demais temas.

É porque, na verdade, o Vandré tem coisa, inclusive, que ele botava o nome dele pelo fato dele ser mecenas. Coisas que inclusive ele nem fez letra. Por isso que aparece muito o nome dele. Tem músicas que ele nem chegou a fazer letra, como esse “Misturada”, por exemplo; mas ficava o nome dele lá (...) O próprio “O Ovo”, ele fez uma letra pra música, mas a gente não gostou (...) <sup>61</sup>.

Aparentemente, por ter exercido papel central na consolidação do grupo<sup>62</sup>, como vimos anteriormente, Vandré acabou levando os créditos como co-autor de alguns dos fonogramas constantes no LP, apesar de restrita participação no processo de gravação.

A única coisa que a gente deixou ele fazer no Quarteto Novo foi o “Ahá!” no “O Ovo”, do Hermeto Pascoal. Ele queria fazer qualquer coisa, aí o Hermeto deixou ele fazer esse grito na música <sup>63</sup>.

Além destas “parcerias”, o quarteto gravou versões instrumentais das canções “Algodão”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, “Fica Mal com Deus”, de Geraldo Vandré, “Canta Maria”, de Geraldo Vandré e Erlon Chaves, e “Vim de Santana”, de Théó de Barros.

Em linhas gerais, é possível sublinhar alguns aspectos musicais recorrentes na maioria dos fonogramas e que, de certo modo, caracterizam a sonoridade do disco. Empregaremos, nesse trabalho, o termo sonoridade para representar o resultado sonoro advindo da combinação dos vários timbres presentes em uma mesma performance musical. Conforme aponta Trotta (2008:3-4),

Trata-se, portanto, de uma combinação de instrumentos (e vozes) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador. Falamos em “baixo, guitarra e bateria” e imediatamente pensamos na estética musical do rock. Visualizamos um trio de instrumentistas – em silêncio – portando sanfona, triângulo e zabumba e esperamos a execução de um forró.

Fundamental para a definição da sonoridade é a maneira de execução instrumental (ou vocal) realizada em determinada prática, assim como o modo como os

---

<sup>60</sup> Geraldo Vandré lançou um disco intitulado “Canto Geral” em 1968, pela Odeon. Porém, a canção homônima, registrada em parceria com Hermeto Pascoal, não consta no referido LP.

<sup>61</sup> Depoimento de Théó de Barros ao autor. Ver Anexo I.

<sup>62</sup> “O Vandré ajudava muito a gente, incentiva muito o Quarteto Novo para fazer um disco solo, claro que o maior interesse dele era que a gente o acompanhasse” (MONTE *apud* VISCONTI, 2005:192).

<sup>63</sup> Depoimento de Heraldo do Monte à jornalista Silvana Tarelho. MONTE, op. cit.

diferentes timbres são combinados. Como diz autor, “a sonoridade não se define apenas pela tipologia instrumental. A forma com que uma determinada música “soa” depende ainda do jeito de tocar (e cantar) e de misturar os timbres (...) (TROTТА, 2008:9)”.

Voltando ao disco, um primeiro elemento a ser destacado, presente em quase todas as faixas, é uma alusão a certa “sonoridade do sertão”. Vale dizer que o sertão é evocado pelos instrumentistas de maneira muito peculiar; por se tratar de um trabalho estritamente instrumental, os músicos não dispõem da letra para tanto. Também, uma alusão direta à instrumentação típica do forró, tal qual fora cristalizada por Luiz Gonzaga – sanfona, zabumba e triângulo –, não é utilizada, apesar da presença do triângulo em alguns dos fonogramas. Nesse sentido, a sonoridade sertaneja do grupo parece remeter-se mais a outros fenômenos musicais da região, como as bandas de pífano e, principalmente, violeiros e cantadores repentistas. Uma das combinações timbrísticas que caracterizam o disco – viola caipira, violão e flauta – nos remete a esse tipo de música rural, mais rústica, por assim dizer. De maneira semelhante, o sertão também é evocado pelo uso de instrumentos de percussão pouco comuns ao universo da música urbana, como o caxixi e outros objetos, como a queixada de boi – este último tem um som semelhante a uma chicotada, remetendo o ouvinte ao universo rural, dos vaqueiros, cantadores etc. Além destes, os tradicionais pandeiro e triângulo ajudam a compor tal sonoridade. Em um nível um pouco mais técnico, ou estritamente musical, as referências a essa musicalidade sertaneja são também bastante explícitas. No plano melódico, por exemplo, o predomínio de um conjunto de notas, ou escalas, utilizadas na música nordestina – desde aquelas manifestações sertanejas às composições de Luiz Gonzaga – é evidente. Do mesmo modo, são comuns as estruturas harmônicas em que predomina um caráter modal<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Modal, seria o “termo para música baseada em um modo, ao invés de numa escala maior ou menor” (SADIE, 1994). Ao contrário, denominamos música tonal aquela “que designa a série de relações entre notas, em que uma em particular, a ‘tônica’, é central” (Idem). Tomemos como exemplo a ‘escala maior’ mais comum, por assim dizer, do nosso sistema musical: Dó–Ré–Mi–Fá–Sol–Lá–Si–Dó. De modo genérico, pode-se dizer que uma das características fundamentais de uma dada ‘música tonal’ é a relação entre ‘tensão’ e ‘relaxamento’ que provém da relação entre a ‘sensível’ (nota Si) e a ‘tônica’ (nota Dó); é como se ao ouvirmos a ‘sensível’ esperássemos por sua resolução na ‘tônica’. “Nesse sistema, diz-se que a música tem uma determinada tonalidade quando as notas predominantemente utilizadas formam uma escala maior ou menor; a tonalidade é a da tônica, ou nota final dessa escala, e é maior ou menor segundo as alturas das notas que a escala abrange. ‘Tonalidade’ também tem implicações mais amplas, especialmente no que diz respeito às relações funcionais de outras notas e acordes com a tônica” (Idem). Existem, porém, outros ‘sistemas musicais’ que são formados por diferentes combinações de notas. No caso da música sertaneja nordestina, é comum a ocorrência de um conjunto de notas distinta da “escala maior”; por exemplo, Dó–Ré–Mi–Fá–Sol–Lá–‘Si Bemol’–Dó. Se compararmos essa escala à anterior, vemos que a diferença está na penúltima nota, justamente aquela dava o sentido de “tensão” e criava a

Outro aspecto relevante do disco é a presença destacada de seções de improvisos musicais em boa parte dos fonogramas; com exceção das faixas “Canto Geral” e “Canta Maria”, onde não há esse tipo de procedimento. Vale dizer que há certa predominância de improvisos realizados à flauta, por Hermeto Pascoal, e à viola, a cargo de Heraldo do Monte. Porém, os outros instrumentistas (Airto Moreira e Théo de Barros) também realizam improvisações musicais, ainda que em menor número. Dada a grande variação de instrumentos executados pelos músicos, ouve-se uma ampla variedade sonora nesse quesito. Tem-se, por exemplo, na quarta faixa do disco (“Algodão”), improvisos de viola, flauta, triângulo e contrabaixo acústico.

Como apontamos anteriormente, as estruturas melódicas presentes no disco, de maneira geral, remetem a uma musicalidade sertaneja nordestina (dado o uso de escalas e modos recorrentes na música do sertão). Pode-se dizer que tal aspecto é aprofundado nas seções de improvisação, onde as melodias são quase sempre desenvolvidas a partir de escalas e modos característicos – modos mixolídio e dórico, por exemplo –, bem como as estruturas harmônicas têm um caráter modal e estático. A própria sonoridade desses trechos, em sua maioria obtidos pela combinação de flauta, viola, violão e percussão (caxixi ou triângulo), por exemplo, contribuem para evocar o sertão.

Outro aspecto que chama a atenção no disco é a complexidade e variedade dos arranjos musicais nele contidos. Uma ampla gama de variações de dinâmica, de nuance musical, de métrica, de andamento, entre outros – muitas vezes dentro de um mesmo fonograma – é uma das características dessa produção. Assim, é comum num mesmo fonograma a instrumentação sofrer alterações repentinas (a bateria passa a ocupar o lugar da percussão, ou a guitarra entra no lugar da viola), ou um trecho com andamento mais lento e sonoridade “leve” ser sucedido por outro, com andamento mais rápido e de maior intensidade sonora, bem como a ocorrência de mudanças métricas significativas e contrastantes (métricas setenárias contrastando com binárias, por exemplo). Também, pode-se identificar a presença de procedimentos oriundos de gêneros e estilos musicais distintos nos arranjos do grupo. As chamadas “convenções musicais”, bem ao estilo da música jazzística, principalmente do hard-bop – que influenciaram vários outros

---

expectativa de “resolução” na ‘tônica’. Esse conjunto de notas, que denominamos atualmente como ‘modo mixolídio’, não possui, portanto, as mesmas características sonoras da escala maior anteriormente apresentada. Consequentemente, as “relações funcionais” entre as notas e acordes formados a partir de um ‘modo’, denotam outro caráter à música modal. É importante ressaltar que o termo “modal” é empregado pela teoria musical ocidental para se referir a uma ampla variedade de “tipos de música” não tonais – música indiana, islâmica, japonesa, canto gregoriano, folclore anglo-americano etc. –, apesar das inúmeras diferenças entre os muitos “modalismos”. Para mais detalhes ver Tiné (2008), Paz (2002) e Kostka (2006).

conjuntos instrumentais brasileiros da época – podem ser notadas em mais de um fonograma. Ademais, numa provável conexão com os arranjos das “canções de protesto” do período – que eram apresentadas a platéias agitadas e de número considerável nos festivais televisivos e espetáculos de música popular – notam-se verdadeiros momentos de clímax em boa parte das faixas. Outra característica que vale ser ressaltada, principalmente nos arranjos musicais de “Algodão” e “Canta Maria”, é um procedimento formal que consiste na inversão das partes ou seções de uma música em relação à sua “forma original”. Isto é, o grupo opta por não seguir a mesma ordem de exposição da melodia/letra tais quais as “versões originais” das canções, registradas pelos próprios compositores, adotando novos ordenamentos entre as seções das composições. Tal procedimento tem também relação com o fato do quarteto executar somente versões instrumentais das mesmas. Assim, o ordenamento original das partes de uma canção, que na maioria das vezes tem relação com o conteúdo presente nas letras, fica mais maleável, em certa medida, quando se trata de uma versão instrumental desta. No caso do Quarteto Novo, essa característica é bastante nítida, na medida em que os arranjos parecem mesmo não aludir ao conteúdo letrado das canções. Desse modo, os músicos re-trabalham os materiais originais – principalmente o conteúdo melódico – de modo a dar-lhes outras “roupagens” harmônicas (re-harmonizações), rítmicas e, de certa maneira, outros significados.

Conforme apontamos acima, em certa medida, é possível relacionar tal amplitude de variações dos arranjos do grupo justamente à ausência de conteúdo “poético” (letra), aspecto que é inerente à música instrumental. Diferentemente, pois, da canção popular, a música instrumental não dispõe de um conteúdo dessa natureza, que muitas vezes serve mesmo para atribuir um sentido e exercer o papel principal quando de uma execução musical – pode-se inclusive argumentar que a letra seria responsável por reter a atenção do ouvinte de maneira mais eficaz, já que este seria capaz de compreender e acompanhar seu desenvolvimento, mesmo que leigo em música. Talvez seja esta uma das motivações – atrair e manter a atenção do ouvinte – dos músicos do Quarteto Novo para a criação de arranjos musicais com amplas variações. Nesse sentido, é ainda pertinente identificar de que modo e quais tipos de procedimentos musicais os instrumentistas empregaram em sua produção – e a partir daí tentar compreender os sentidos das escolhas efetuadas pelos músicos.

Ademais, vale salientar que os arranjos do grupo não eram escritos, isto é, não eram idealizados por um dos músicos que, por sua vez, escrevera na pauta musical

(partitura) as notas (bem como acordes, efeitos, técnicas etc.) a serem executados por cada integrante. Ao invés, os arranjos eram elaborados coletivamente durante os próprios ensaios do quarteto, ao passo que cada músico ia decorando sua função: “era tudo criação coletiva – diz Théo de Barros –, um dava um palpite, outro dava outro, e íamos moldando, como um quebra-cabeça”<sup>65</sup>. Sobre tal aspecto, Hermeto Pascoal comenta o seguinte: “O Quarteto Novo fazia arranjos assim. O Theo pegava o violão e cantava um pedaço, a gente fazia misturado e cada um tinha uma eterna liberdade”<sup>66</sup>. De maneira mais detalhada, Heraldo do Monte nos diz:

Fizemos isso durante um ano e era uma maneira de ensaiar muito dolorida, porque ninguém trazia um arranjo escrito, com exceção de uns três compassos que o Hermeto trouxe de uma música, eu acho que era “Canto geral”, umas coisas básicas na introdução, depois a gente seguia o estilo nosso. Era assim: a gente começava, um dava uma ideia, o outro dava outra e com isso nós formávamos um começo de um arranjo de uma música, e então a gente decorava aquilo. Depois que você decorava e que já estava quase madurinho chegava um com uma ideia melhor e destruí tudo, daí voltávamos para o começo. A gente já decorava com uma esperança de que aquilo valesse. Foi um ano de trabalhadeira medonha<sup>67</sup>.

Quanto aos aspectos rítmicos presentes no disco de modo geral, vale ressaltar o predomínio de ritmos (“batidas”) comuns ao universo musical sertanejo nordestino, como o baião, o xaxado, o galope (ou arrasta-pé), toada etc. A presença de ritmos com divisões métricas pouco comuns à música brasileira também é um aspecto notável – a composição “Misturada”, por exemplo, é construída sobre uma métrica setenária.

Por fim, é interessante notar que além da explícita alusão a certa musicalidade do sertão – seja por ritmos, escalas, instrumentação etc. –, há uma série de procedimentos intrínsecos à linguagem musical do grupo que alude a outros fenômenos artísticos – métricas pouco comuns, como a setenária; uso de instrumentos como a guitarra elétrica, o contrabaixo acústico e a bateria; “convenções musicais” com caráter jazzístico; arranjos e recursos técnico-instrumentais elaborados etc.

Além dessa breve exposição, apresentaremos mais adiante análises mais detalhadas sobre estes e outros aspectos que caracterizam a produção do Quarteto Novo. Antes, no entanto, para auxiliar na descrição dos fonogramas do disco, e explicitar

---

<sup>65</sup> Depoimento de Théo de Barros ao autor. Ver Anexo 1.

<sup>66</sup> Depoimento de Hermeto Pascoal ao programa *O som do vinil*, de Charles Gavin, exibido no Canal Brasil. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/sdv1/quarteto-novo-quarteto-novo/>>. Acesso em 16/01/2014.

<sup>67</sup> Depoimento de Heraldo do Monte ao programa *O som do vinil*, de Charles Gavin, exibido no Canal Brasil. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/sdv1/quarteto-novo-quarteto-novo/>>. Acesso em 16/01/2014.

algumas de suas características estritamente musicais, apresentaremos a seguir alguns comentários e tabelas para ilustrar o conteúdo e as particularidades de cada faixa<sup>68</sup>.

## O Ovo

A faixa que abre o disco tem duração de 2min17seg e foi composta por Hermeto Pascoal. Como já destacamos acima, consta no encarte do LP (e nas reedições em CD) a co-autoria de Geraldo Vandré, fato refutado pelos próprios integrantes do grupo. Théó de Barros, violonista e contrabaixista do grupo, comenta sobre tal questão, além de tratar sobre alguns aspectos referentes à composição e ao arranjo do fonograma:

Essa é do Hermeto. Ele trouxe o tema e nós arranjamos. O Vandré tentou fazer uma letra para essa faixa, mas parece que não agradou muito. E o Hermeto fez uma letra maravilhosa para ela. Outro dia eu estava vendo ele cantar na televisão, ele e a mulher dele. Isso é a cara do Hermeto, é dele mesmo, não tem jeito<sup>69</sup>.

Sobre seus aspectos propriamente musicais, vale destacar alguns pontos centrais. Sua instrumentação é composta por flauta, que executa a melodia na maior parte da música; viola, executando acordes e melodias; violão, principal instrumento de função harmônica e de “ritmo” (executando “levada” de baião), além de executar trechos melódicos junto com a viola; contrabaixo, que executa somente pequenos trechos de melodia; e percussão, formada por triângulo e caxixi, que faz o acompanhamento rítmico. O esquema formal da música é bastante repetitivo, no qual as partes **A** e **B** são executadas ao menos quatro vezes cada; sendo a introdução uma pequena variação da parte **B**, assim como o final. Há uma seção de improvisação melódica realizada pela flauta, que dura aproximadamente 40 segundos, desenvolvida sobre o mesmo esquema harmônico das partes anteriormente citadas. O andamento da música é de aproximadamente 100 bpm. Sobre o arranjo, nota-se claramente a intenção dos músicos em realizar variações de sonoridade e instrumentação a cada repetição dos temas – aspecto explicitado quando se observa a figura e a tabela abaixo. Assim, os instrumentos se alternam e se combinam de diferentes maneiras para a execução da melodia.

---

<sup>68</sup> Para uma visão geral dos fonogramas, consultar também o Anexo 2 – Partituras-Guia (Lead Sheet) do *Quarteto Novo*.

<sup>69</sup> Depoimento de Théó de Barros ao programa *O som do vinil*, de Charles Gavin, exibido no Canal Brasil. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/sdv1/quarteto-novo-quarteto-novo/>>. Acesso em 16/01/2014.

(0:48) Terceira exposição do A -  
sem flauta; viola e violão executam melodias

Flauta

Viola

Violão

Percussão (caxixi)  
(triângulo)

4

Fl.

Vla.

Vlo.

Perc.

Figura 5. Trecho da transcrição de “O Ovo”; terceira exposição da melodia da parte A.

Harmonicamente, é uma composição bastante simples, por assim dizer, apresentando pouca variação nos acordes utilizados. Pode-se apontar para certo caráter modal nos planos harmônico e melódico, de modo que suas linhas melódicas e seus acordes tomam por base o modo mixolídio (modo de Dó mixolídio). Toda a linha melódica é construída por meio de semicolcheias, aparecendo apenas algumas colcheias nos finais de frase. Por fim, sobre tais características musicais de “O Ovo”, vale destacar um depoimento de Heraldo do Monte:

É uma harmonia e uma melodia bem óbvias do nordeste, por isso que você nota certa diferença entre essa faixa e o resto do disco. (...) Muito mais simples, básica mesmo. (...) A maior prova de que a gente não levava ela a sério, é que no fim da faixa existe uma risada, uma risada instrumental<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> Depoimento de Heraldo do Monte ao programa *O som do vinil*, de Charles Gavin, exibido no Canal Brasil. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/sdv1/quarteto-novo-quarteto-novo/>>. Acesso em 16/01/2014.

<b>PARTES</b>	<b>INSTRUMENTAÇÃO</b>	<b>OBSERVAÇÕES</b>
<i>Introdução</i> (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta <i>Acompanhamento</i> - Viola; Violão; Percussão	“Convenções” que reforçam o desenho rítmico da melodia, acentuando alguns pontos e preenchendo espaços
<i>Parte A</i> [1] (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta <i>Acompanhamento</i> - Viola; Violão; Percussão	Violão e percussão executam “levada”; Viola faz “comping” com rítmica menos regular
<i>Parte B</i> [1] (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta <i>Acompanhamento</i> - Viola; Violão; Percussão	Igual à parte anterior
<i>Parte A</i> [2] (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta e Viola <i>Acompanhamento</i> - Violão e Percussão	Flauta e Viola executam a melodia; Percussão e Violão continuam no acompanhamento.
<i>Parte B</i> [2] (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta e Viola <i>Acompanhamento</i> - Violão e Percussão	Igual à parte anterior
<i>Parte A</i> [3] (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Viola e Violão <i>Acompanhamento</i> - Percussão	Viola executa melodia principal e Violão executa variação da linha melódica principal (abertura de vozes); Percussão continua no acompanhamento; sem Flauta
<i>Parte B</i> [3] (8 compassos)	<i>Melodia</i> – Viola e Violão <i>Acompanhamento</i> - Percussão	Similar à parte anterior, porém Viola e Violão tem timbre “abafado” (“palm mute”); Percussão só aparece em alguns momentos; Finaliza com um “berro” (creditado a Geraldo Vandré)
<i>Improviso de Flauta</i> (32 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta <i>Acompanhamento</i> - Viola; Violão; Percussão	Similar à primeira parte <b>A</b> ; improviso é realizado sobre as estruturas harmônicas de <b>A/B/A/B</b>
<i>Parte A</i> [4] (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta <i>Acompanhamento</i> - Viola; Violão; Percussão	Similar à primeira parte <b>A</b> ; Hermeto usa técnica particular ao executar melodia na flauta, “entoando” as notas ao mesmo tempo em que sopra a flauta
<i>Parte B</i> [4] e <i>Final</i> (16 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta <i>Acompanhamento</i> - Viola; Violão; Percussão	Similar à primeira parte <b>B</b> ; Violão faz levada leve (dedilhada); Finaliza com convenção rítmico-melódica de Flauta, Viola e Percussão

Tabela 1. Esquema formal de “O Ovo” – primeira faixa do disco *Quarteto Novo*.

## Fica mal com Deus

A segunda faixa do disco é uma composição de Geraldo Vandré, gravada originalmente no disco *Geraldo Vandré – 5 anos de canção* (1966, Som Maior), interpretada instrumentalmente pelo Quarteto Novo. Sobre seus aspectos musicais, é pertinente destacar, primeiro, a similaridade da instrumentação em relação à faixa de abertura: viola, flauta, violão e percussão (pandeiro e caxixi) – a viola e a flauta ora alternam-se ora unem-se na execução da melodia principal; a viola também realiza uma espécie de contracanto ou resposta em relação à melodia principal quando esta é executada somente pela flauta; o violão exerce uma função essencialmente harmônica, bem como executa a “levada” (uma espécie de “arrasta-pé” ou “galope”) durante todo o fonograma; a percussão, além de acompanhar o violão na condução rítmica, acentua, em alguns trechos, o contorno rítmico da melodia principal. O esquema formal é simples, conforme a tabela abaixo atesta, mas possui algumas particularidades interessantes: além do improviso realizado pela viola, com duração de aproximadamente 30 segundos, há uma longa sessão – que denominamos ‘ponte’ – com um conteúdo harmônico e melódico completamente originais, isto é, que não fazem parte da gravação de Vandré. O andamento é de aproximadamente 140 bpm.

De maneira similar à primeira faixa, nota-se uma preocupação dos músicos em realizar pequenas variações da sonoridade a cada exposição e repetição das partes da música: ora a melodia é executada pela flauta com contracantos de viola, ora flauta e viola dobram a melodia etc. Sobre os aspectos harmônicos, é importante salientar que em comparação à versão original, gravada em 1966, o quarteto realizou muitas alterações. Conforme explica Théo de Barros:

Essa música é do Vandré e as músicas dele são dois ou três acordes, porque ele não toca violão, mas consegue fazer músicas muito bonitas com esses acordes. O original dessa música é uma música lenta, quase que medieval, você canta e toca o acorde, é uma música cadenciada (...) Parece um tropel, uma cavalgada. Nós fizemos uma roupagem inteiramente diferente do original. Nós pusemos um molho que não estava previsto<sup>71</sup>.

Vê-se que o músico destaca as alterações realizadas pelo grupo no que se refere aos aspectos rítmicos e harmônicos – esse último é o possível significado para o termo “molho” utilizado pelo instrumentista. Em relação à gravação do ano anterior realizada por Vandré, de fato há consideráveis mudanças na “levada” executada. Porém, ao

---

<sup>71</sup> Depoimento de Théo de Barros ao programa *O som do vinil*, de Charles Gavin, exibido no Canal Brasil. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/sdv1/quarteto-novo-quarteto-novo/>>. Acesso em 16/01/2014.

contrário do que indica Théo, a gravação de 1966 já apresentava um andamento mais rápido e também uma “batida” (ou ritmo) semelhante. Isso não descarta que uma possível versão original da canção – uma versão que talvez nunca tenha sido registrada pelo próprio Vandré, mas que fora a maneira com que o compositor idealizou a obra – seja algo próximo de uma “música lenta”, “quase medieval”, “cadenciada”, como apontou o violonista. Vale salientar que na primeira gravação da canção, foi justamente o Trio Novo quem fez o acompanhamento instrumental. Assim, possivelmente essa alteração em relação ao andamento e à “levada” já tenha sido efetuada nessa primeira gravação, antes, pois, da versão instrumental.

A gravação do Quarteto Novo, por sua vez, é efetivamente mais rebuscada e complexa se comparada à primeira. Um procedimento que ilustra tal observação é a “modulação métrica” que ocorre na transição da parte **A** para a parte **B** – a primeira em compasso quaternário e a segunda em compasso setenário:

(0:31)

Flauta

Viola

Violão

Percussão (caxixi)

*mf*

*mp*

G(add11)

F(add11)

F(add11)

cédulas básicas da percussão  
(transcrição aproximada)

4

Fl.

Vla.

Vlo.

Perc.

*mf*

A#m7

Am7

Percussão:  
(queixada)  
(caxixi)

6

Fl.

Vla.

Vlo.

Perc.

E $\flat$

Dm $^7$

Dm $^7$

E $\flat$

Dm $^7$

"Levada rasqueada"

*mf*

Figura 6. Trecho da transcrição de “Fica Mal com Deus”; mudança métrica na transição da parte A para a parte B (métrica quaternária é substituída por setenária).

Do mesmo modo, em seus aspectos harmônicos, a versão instrumental da canção possui uma gama sensivelmente mais ampla de acordes e nuances. Quando compara-se harmonicamente as duas versões, logo vem à tona o trabalho de “re-harmonização” realizado pelo grupo. Nesse sentido, é possível apontar que tais modificações geraram um novo aspecto harmônico e sonoro à canção. Tal estrutura harmônica, assim como os aspectos melódicos, contudo, possuem um caráter modal – assim como a versão

gravada em 1966 – a primeira parte (parte A), é composta sobre o modo dórico (Ré dórico) e a segunda (parte B), sobre o modo lídio (Mi bemol lídio).

<b>PARTES</b>	<b>INSTRUMENTAÇÃO</b>	<b>OBSERVAÇÕES</b>
<i>Introdução</i> (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta e Viola <i>Acompanhamento</i> - Violão e Percussão	Flauta e Viola executam a melodia; Violão e percussão executam “levada”
<i>Parte A</i> [1] (16 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta <i>Acompanhamento</i> - Viola; Violão; Percussão	Violão e percussão executam “levada”; Viola faz “comping”, com rítmica livre, preenchendo espaços da melodia
<i>Parte B</i> [1] (16 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta <i>Acompanhamento</i> - Viola; Violão; Percussão	Métrica em 7 por 8; Viola e Percussão acentuam os primeiros tempos dos compassos
<i>Parte A'</i> [2] (14 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta <i>Acompanhamento</i> - Viola; Violão e Percussão	Igual ao primeiro <b>A</b>
<i>Ponte</i> (ou parte C) (24 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta e Viola <i>Acompanhamento</i> - Violão e Percussão	Momento de ligação entre os temas originais ( <b>A</b> e <b>B</b> ) e o improvisado de Viola; Mudanças métricas; Percussão realçando desenho rítmico da melodia
<i>Improviso de Viola</i> (16 compassos)	<i>Melodia</i> - Viola <i>Acompanhamento</i> - Percussão e Violão	Viola executa melodia principal; Violão e Percussão continuam no acompanhamento; Sem Flauta
<i>Parte A'</i> [3] e <i>Final</i> (16 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta <i>Acompanhamento</i> - Viola; Violão e Percussão	Similar à primeira parte <b>A</b> ; no 9º compasso há uma diminuição no andamento, com levada mais solta ao Violão, sem percussão; Viola só executa acordes; Final bem “marcado” com uso da ‘queixada de boi’ no último compasso

Tabela 2. Esquema formal de “Fica mal com Deus” – segunda faixa do disco.

### **Canto Geral**

A terceira faixa do disco está registrada em nome de Hermeto Pascoal e Geraldo Vandré. No entanto, como vimos anteriormente, é possível que Vandré não tenha contribuído na confecção musical de “Canto Geral” sendo agraciado como compositor devido sua participação como financiador e incentivador do grupo, ou mesmo que tenha

composto uma letra para tal fonograma, ainda que esta não tenha sido utilizada. Apesar de tais imbróglis autorais, destacaremos alguns aspectos estritamente musicais do fonograma. Primeiramente, a instrumentação utilizada e a função dos instrumentos são bastante similares às observações feitas sobre os fonogramas anteriores – flauta e viola (com funções melódicas) e violão e percussão (acompanhamento ou “levada”). O esquema formal da música é bastante peculiar, contendo várias partes (A, B, C, D, E) que por vezes são reapresentadas com variações melódico-harmônicas (modais) e métricas.

Figura 7. Métrica, harmonia e melodia da primeira exposição da parte C. Métrica setenária; modo mixolídio com a quarta aumentada (ou lídio com a sétima abaixada).

Figura 8. Métrica, harmonia e melodia da segunda exposição da parte C. Métrica quaternária; variações melódicas e harmônicas em relação à primeira exposição.

Figura 9. Métrica, harmonia e melodia da terceira exposição da parte C. Métrica quaternária; modulação em relação às partes anteriores.

Sobre os aspectos rítmicos, é importante destacar a ampla variação de tipos de “levada” (ritmo) presentes e, igualmente, das relações métricas, que são alteradas constantemente durante a gravação. Boa parte das “levadas” executadas tem relação

com a musicalidade nordestina, são os casos do baião e da toada, por exemplo. No entanto, ouve-se também acompanhamentos que remetem ao samba, entre outras misturas rítmicas peculiares, samba em compasso setenário, por exemplo. O andamento da música é de aproximadamente 100 bpm.

Como destacamos anteriormente, uma das preocupações centrais dos instrumentistas do Quarteto Novo fora a “criação de uma linguagem brasileira de improvisação”, principalmente uma linguagem que tivesse como matriz a música sertaneja nordestina. Segundo alguns dos integrantes do grupo, esse seria justamente o projeto musical do quarteto. Ao ouvir “Canto Geral”, no entanto, nota-se a ausência de qualquer seção improvisatória – esse é um dos dois fonogramas constantes no disco que não possuem seção de improvisação (o outro é “Canta Maria”). Apesar dessa ausência, é evidente nesse fonograma a alusão ao universo musical sertanejo nordestino. Assim como nos fonogramas anteriores, o sertão é evocado através de elementos presentes no arranjo, na sonoridade e no timbre dos instrumentos constantes na gravação. Citemos alguns exemplos: o uso reiterado da viola como instrumento solista (e em combinação com a flauta), bem como a presença de instrumentos e objetos percussivos, como a “queixada de boi”; a construção de melodias e harmonias em contextos modais – modos mixolídio, mixolídio com a quarta aumentada (também chamado de Lídio com a sétima abaixada) e modo dórico –; a maneira de tocar a viola, como no trecho final, aludindo a violeiros repentistas; entre outros procedimentos.

O arranjo musical do referido fonograma é outro aspecto que merece destaque. Primeiramente, as expressivas variações de dinâmica e nuances, bem como de instrumentação e métrica, chamam a atenção. Há desde momentos em que todos os instrumentos (viola, violão, flauta e percussão) executam “convenções” com forte intensidade sonora até trechos muito sutis, onde o violão é executado com pouca intensidade acompanhando uma melodia entoada vocalmente pelos próprios instrumentistas, por exemplo. As mudanças métricas também chamam a atenção: compassos setenários, binários e quinários aparecem durante o fonograma. Também, há uma ampla recorrência de modulações entre as partes da música, como vimos nos exemplos acima.

<b>PARTES</b>	<b>INSTRUMENTAÇÃO</b>	<b>OBSERVAÇÕES</b>
<i>Introdução</i> (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta <i>Acompanhamento</i> - Viola; Violão e Percussão	Andamento lento; Flauta executa a melodia; Viola faz contracantos e preenche os “espaços” da melodia; Violão e Percussão acompanham
<i>Parte A</i> (5 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta <i>Acompanhamento</i> - Violão; Percussão	Violão e percussão executam “levada”; mudança métrica em relação à parte anterior
<i>Parte B</i> [1] (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta e Viola <i>Acompanhamento</i> - Violão; Percussão	Violão e Percussão executam “levada”; Flauta e Viola dobram a melodia; mudanças métricas
<i>Parte C – tema principal</i> [1] (9 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta e Viola <i>Acompanhamento</i> - Violão; Percussão	Métrica setenária (7 por 8); Melodia principal (vai aparecer em outros momentos)
<i>Parte D – Vozes</i> (10 compassos)	<i>Melodia</i> - Vozes <i>Acompanhamento</i> - Violão	Vozes executam melodia, acompanhadas pelo violão somente; Textura e densidade contrastantes em relação às partes anteriores
<i>Parte E – transição</i> (13 compassos)	<i>Melodia</i> – Flauta e Viola <i>Acompanhamento</i> - Violão e Percussão	Clima similar ao trecho anterior; Só Violão é executado ininterruptamente; os outros instrumentos fazem pequenas inserções; Flauta faz pequena “citação” da melodia principal
<i>Parte C’ – tema principal</i> [2] (19 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta <i>Acompanhamento</i> - Viola; Violão e Percussão	Tema principal executado em métrica quaternária; Acompanhamento “marcado”
<i>Parte B’</i> (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta e Viola <i>Acompanhamento</i> - Violão e percussão	Flauta e Viola fazem melodias; Excertos melódicos similares ao primeiro <b>B</b> ; Mudanças métricas
<i>Parte C’’ – tema principal</i> [3] (9 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta e Viola <i>Acompanhamento</i> - Violão e Percussão	Similar à primeira parte <b>C</b> ; métrica quaternária; Mudanças métricas e modulações constantes
<i>Final</i> – (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta e Viola <i>Acompanhamento</i> - Violão e Percussão	Trecho convencional; Flauta e Viola executam melodia com “sotaque nordestino” acentuado; Violão e Percussão fazem acompanhamento realçando o desenho rítmico da melodia

Tabela 3. Esquema formal de “Canto Geral” – terceira faixa do disco *Quarteto Novo*.

## Algodão

A quarta faixa do disco consiste numa versão instrumental da canção “Algodão”, de autoria de Luiz Gonzaga e Zé Dantas. A primeira gravação da composição ocorreu em 1953, contando com interpretação do próprio sanfoneiro. Em linhas gerais, essa gravação possui um arranjo de caráter linear (e, de certo modo, estático), não havendo grandes mudanças em termos de sonoridade, dinâmica e instrumentação; sendo que em alguns momentos são repetidas algumas partes da melodia sem a letra, nas quais um ou mais instrumentos (acordeom e flauta, principalmente) executam a melodia principal; alguns “breques” (pausas repentinas) são executados pelos músicos, mas não há maiores variações no arranjo como um todo – trata-se, em suma, de uma canção com arranjo mais estático, sem variações muito expressivas em termos de instrumentação, dinâmica e andamento, de caráter propriamente dançante, por assim dizer. Ademais, é possível apontar “Algodão”, assim como muitas outras canções de Gonzaga, como exemplo de alguns dos elementos que viriam a ser considerados definidores do próprio repertório de baião: a condução rítmica (“levada”) característica do estilo, a predominância dos modos mixolídio e dórico nas estruturas melódicas, os planos harmônicos – ora estritamente tonais, ora misturando aspectos modais e tonais – a instrumentação típica e a sonoridade que acabaram por caracterizar o estilo<sup>72</sup>.

Na versão gravada pelo Quarteto Novo, boa parte dos aspectos referentes à melodia e à harmonia guarda semelhança com a versão original. No entanto, o arranjo da música é bastante original, com amplas variações de dinâmica, de instrumentação, de andamento, bem como de nuances e “convenções” que ora se remetem a uma sonoridade sertaneja, ora lembram estilos jazzísticos. Outro ponto contrastante é o esquema formal da versão instrumental em comparação com o original. O arranjo do quarteto inverte as partes da canção, adotando uma maneira diferente de expor o material musical – de maneira ilustrativa, podemos considerar as partes da canção como A, B, C, D e E, expostas exatamente nessa ordem na gravação de Gonzaga, enquanto o quarteto apresenta tais partes assim ordenadas: A, B, D, E, C.

---

<sup>72</sup> Para uma descrição mais detalhada dos elementos centrais da música de Luiz Gonzaga, ver a pesquisa de doutorado de Almir Cortês (2012): *Improvizando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*.

Figura 10. Trecho da transcrição de uma das “convenções” rítmico-melódicas do fonograma “Algodão”. Estão circuladas os momentos “convencionados” e dentro das linhas tracejadas, acordes comuns ao repertório jazzísticos.

A instrumentação utilizada difere dos fonogramas anteriores. Além de flauta, viola, violão e percussão, aparecem contrabaixo acústico, bateria, piano e guitarra elétrica. Rítmicamente, na maior parte da gravação predomina uma “levada” de baião, exceção feita a algumas convenções (como exemplificado acima). Não há variações métricas, como ocorre nas duas faixas anteriores. Diferentemente de “Canto Geral”, “Algodão” é a faixa que possuiu maior número de seções de improvisação de todo disco, contendo improvisos de viola, triângulo, flauta e contrabaixo. Somando os tempos de todas essas seções, tem-se, aproximadamente, 4 minutos e 40 segundos – a duração total do fonograma é de 7 minutos e 19 segundos. Quanto aos aspectos harmônicos e melódicos, boa parte da música desenvolve-se em um contexto modal, exceção feita alguns trechos, como a parte B, e convenções, conforme figura anterior. O andamento da música é de aproximadamente 120 bpm.

PARTES	INSTRUMENTAÇÃO	OBSERVAÇÕES
<i>Introdução</i> (12 compassos)	Viola; Contrabaixo e Percussão	Inicia só com Viola (“Levada rasqueada”); Outros instrumentos vão aparecendo aos poucos (Percussão e Contrabaixo)
<i>Parte A</i> [1] (9 compassos)	<i>Melodia</i> - Piano <i>Acompanhamento</i> - Viola; Contrabaixo e Percussão	Piano executa melodia; Viola, Contrabaixo e Percussão seguem o mesmo padrão da <i>introdução</i>
<i>Parte B</i> [1] (12 compassos)	<i>Melodia</i> - Piano <i>Acompanhamento</i> - Contrabaixo	Andamento bem lento; Piano acompanhado de Contrabaixo tocado com arco

<i>Parte C</i> (9 compassos)	<i>Melodia</i> - Flautas <i>Acompanhamento</i> - Contrabaixo e Violão	Duas Flautas entram no lugar do Piano, executando trecho melódico; Acompanhamento de Contrabaixo e Violão em “Shuffle”
<i>Parte D</i> – “Convencionada” (6 compassos)	<i>Melodia</i> - Piano <i>Acompanhamento</i> - Guitarra; Contrabaixo e Bateria	Trecho “convencionado”; Piano executa melodia e demais instrumentos fazem acompanhamento seguindo desenho rítmico do piano; Mudança na instrumentação
<i>Parte E</i> – [1] (22 compassos)	<i>Melodia</i> - Viola <i>Acompanhamento</i> - Contrabaixo; Piano e Percussão	Melodia executada pela Viola; Acompanhamento constante; Mudança de instrumentação
<i>Ponte</i> - “ <i>Convenção Nordestina</i> ” (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Piano; Contrabaixo e Viola <i>Acompanhamento</i> - Percussão	Piano, Contrabaixo e Viola fazem melodias simultaneamente; Modo mixolídio (sonoridade típica) Percussão faz acompanhamento;
<i>Improviso de Viola</i> – (100 compassos)	<i>Melodia</i> - Viola <i>Acompanhamento</i> - Percussão e Contrabaixo	Improviso longo para o padrão apresentado no disco; Sentido crescente de dinâmica; Acompanhamento realizado pelo Contrabaixo e Percussão (Caxixi e Queixada)
<i>Improviso de Triângulo</i> – (30 compassos)	Triângulo	Solo de Triângulo; Ao final da seção, outros instrumentos reaparecem (Viola e Contrabaixo)
<i>Improviso de Flauta</i> – (64 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta <i>Acompanhamento</i> - Viola; Contrabaixo e Percussão	Improviso de Flauta também extenso; Hermeto utiliza novamente técnica peculiar de entoar as notas ao mesmo tempo em que as emite na Flauta
<i>Improviso de Contrabaixo</i> – (70 compassos)	<i>Melodia</i> - Contrabaixo <i>Acompanhamento</i> - Percussão	Improviso de Contrabaixo; Ao final do improviso, reaparece a Viola executando “levada” igual à <i>Introdução</i>
<i>Ponte</i> - <i>Introdução</i> [2] (12 compassos)	Viola; Contrabaixo e Percussão	Igual à <i>Introdução</i>
<i>Parte A</i> [2] e <i>Final</i> (22 compassos)	<i>Melodia</i> - Piano <i>Acompanhamento</i> - Viola; Contrabaixo e Percussão	Similar à primeira parte A; Ao final, Viola e Piano executam “convenção” com acordes simultâneos

Tabela 4. Esquema formal de “Algodão” – quarta faixa do disco *Quarteto Novo*.

## Canta Maria

Composição de Geraldo Vandré, originalmente gravada em 1965 para o LP *Hora de Lutar* (Continental), a versão instrumental de “Canta Maria” é a quinta faixa do disco *Quarteto Novo*. Em relação à primeira gravação da canção, assim como em “Algodão”, são inúmeras as diferenças da versão instrumental, como o esquema formal distinto da ordem original. Outrossim, além de não seguirem a ordem “original”, as partes são executadas com métricas diferentes. Um exemplo ilustrativo de tal procedimento é a maneira como é executado o trecho da versão instrumental que denominamos parte C (conforme tabela abaixo). Na versão cantada, tal trecho consiste numa espécie de “ostinato cantado” que inicia a canção e segue sendo repetido como uma “figura de fundo” durante boa parte da canção. Na gravação do quarteto, ao contrário, tal trecho não é executado como pano de fundo de nenhum excerto melódico, mas como uma parte independente da canção – inclusive, com dinâmica e instrumentação distintas e contrastantes em relação às outras partes do fonograma.

The image shows a musical score for the instrumental part C of 'Canta Maria'. It is written in 4/4 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a harmonic line with chords. The chords are labeled as Am, Em, Am, D<sup>omit3</sup>, Am, Em, Am, and Em<sup>7</sup>. A box labeled 'C' is placed above the first measure of the treble staff.

Figura 11. Trecho da transcrição das estruturas harmônicas e melódicas da parte C de “Canta Maria”; trecho executado somente pelo violão. Na versão original, tal excerto funcionava como uma espécie de “ostinato”.

Conforme já destacamos, “Canta Maria” também não possui seções de improvisação. Vale ressaltar que, à semelhança de “Canto Geral”, o arranjo musical é bastante elaborado, repleto de variações métricas, de andamento, de dinâmicas etc. e possui muitos elementos alusivos ao universo musical sertanejo. A instrumentação retoma o padrão das três primeiras faixas do disco, de caráter timbrístico mais acústico, por assim dizer. Quanto aos aspectos rítmicos, predomina uma “levada” que pode ser classificada como toada; também, são notáveis algumas mudanças métricas, principalmente uma alternância entre estruturas rítmicas compostas e simples:

Figura 12. Trecho da transcrição da harmonia, melodia e métrica das partes **A** e **B** de “Canta Maria”.

Quanto aos aspectos harmônicos e melódicos, prevalecem novamente contextos modais (modos mixolídio e dórico, principalmente). No entanto, é comum a cada mudança de parte (de **A** para **B** – a exemplo da figura acima), além da alteração métrica, ocorrer também uma modulação harmônica. O andamento é aproximadamente 80 bpm.

PARTES	INSTRUMENTAÇÃO	OBSERVAÇÕES
<i>Introdução</i> (4 compassos)	Percussão (Caxixi)	Início da música só com Percussão
<i>Parte A</i> [1] (10 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta; Viola <i>Acompanhamento</i> - Violão; Percussão	Flauta e Viola executam mesma melodia; Violão e Percussão acompanham
<i>Parte B</i> [1] (4 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta; Viola <i>Acompanhamento</i> – Violão	Similar à parte anterior; Sem percussão; Mudança métrica em relação à parte anterior
<i>Parte C</i> - “ <i>Motivo</i> ” [1] (8 compassos)	Violão e Percussão	Só Violão; Percussão aparece em poucos momentos realizando alguns “efeitos”
<i>Parte D</i> (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Viola <i>Acompanhamento</i> - Flauta; Violão e Percussão	Viola executa melodia com acompanhamento de Violão e Percussão; Flauta realiza trinados

<i>Parte A'</i> (4 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta <i>Acompanhamento</i> - Viola; Percussão e Violão	Similar à parte anterior; Flauta e Viola invertem as funções que realizavam no trecho anterior; Melodia similar ao primeiro <b>A</b>
<i>Parte C'</i> - “Motivo” [2] (4 compassos)	Viola; Violão e Percussão	Similar à primeira aparição, com o acréscimo da Viola; Percussão aparece em poucos momentos; Ao final do trecho
<i>Ponte - Transição</i> (2 compassos)	Violão	Violão inicia “levada” com métrica similar ao primeiro <b>A</b>
<i>Parte D'</i> - (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Viola <i>Acompanhamento</i> - Violão e Percussão	Melodia na Viola; Violão e Percussão executam “Levada”; similaridade com primeiro <b>D</b> , com outra métrica e harmonia
<i>Parte B'</i> (4 compassos)	<i>Melodia</i> – Viola e Flauta <i>Acompanhamento</i> - Violão e Percussão	Viola e Flauta executam melodia similar à da primeira parte <b>B</b> ; Violão e Percussão: “Levada”
<i>Parte A'' e Fim</i> (5 compassos)	<i>Melodia</i> – Viola e Flauta <i>Acompanhamento</i> - Violão e Percussão	Similar à parte anterior; Finaliza com acordes de violão e viola executados simultaneamente

Tabela 5. Esquema formal de “Canta Maria” – quinta faixa do disco.

## Síntese

A sexta faixa do fonograma consta no encarte do LP como sendo de autoria de Heraldo do Monte. Como vimos anteriormente, seu real autor seria possivelmente Hermeto Pascoal, ou mesmo a composição seria resultado de uma “criação coletiva”. Em comparação com os fonogramas anteriores, “Síntese” possui uma sonoridade bastante distinta, tanto em relação aos timbres quanto ao ritmo. A instrumentação utilizada – piano, guitarra, viola, contrabaixo, percussão e bateria – é similar à do fonograma “Algodão”. No entanto, a música já se inicia com uma convenção rítmico-melódica executada por uma formação mais “pesada”, por assim dizer (guitarra, contrabaixo, piano e bateria). Somente durante os improvisos é que a sonoridade torna-se mais sutil, a exemplo da segunda seção de improviso, na qual a guitarra é substituída pela viola. Quanto aos aspectos rítmicos, é difícil apontar com exatidão o tipo de “levada” executada. No trabalho de mestrado de Guilherme Dias, há uma análise do acompanhamento rítmico realizado à bateria por Airto Moreira no referido fonograma. Para o autor (2013), a própria execução de Airto é pautada muito mais pela estrutura rítmica da melodia, de modo a acentuar certos pontos da mesma e preencher alguns

espaços, do que por algum ritmo específico ou tipo de acompanhamento convencional. Somente a partir da parte **B** o músico executaria uma “levada” mais fixa: uma espécie de xaxado estilizado (DIAS, 2013:94-95).

The image shows a musical score for the introduction of a piece. It consists of three systems of notation. The first system is for piano, with treble and bass clefs, showing a sequence of chords: E7ma7, Gm7, Am7, Bbm7, Eb13, D7b9, D7bma7, Gm7, and Fø. The second system is for guitar, with a treble clef, showing rhythmic patterns with 'x' marks indicating fretted notes. The third system is for drums, with a drum set notation, showing a complex rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits on various drums. The score is labeled 'Introdução' and includes a tempo marking '♩ = ♩'.

Figura 13. Trecho da transcrição das estruturas harmônicas e melódicas (dois primeiros sistemas) e do acompanhamento da bateria (terceiro sistema) do início da introdução de “Síntese”. A transcrição da bateria foi retirada do trabalho de Dias (2013).

O esquema formal dessa composição difere bastante dos fonogramas anteriores. Não há repetições de nenhuma das partes, sendo cada uma delas exposta somente uma vez. Como citamos acima, há duas seções de improvisação, piano e viola, com duração somada de aproximadamente 1 minuto e 45 segundos – vale dizer que o fonograma tem duração total de 2 minutos e 37 segundos. O andamento é de aproximadamente 100 bpm. Sobre o arranjo musical, é importante destacar o grande número de “convenções” presentes (como ilustrado na figura anterior) e o contraste de dinâmica entre as três primeiras seções (introdução, parte **A** e parte **B**) e o restante da música: nas primeiras, ocorrem muitas convenções, a instrumentação é mais “pesada” e as estruturas harmônicas e melódicas variam constantemente; a partir do final da parte **B** e durante as improvisações, a condução rítmica e o acompanhamento são constantes, bem como a estrutura harmônica.

Sobre os aspectos harmônicos, convém destacar a ocorrência de acordes estendidos (ver figura acima) e o grande número de pequenas modulações ocorridas na

parte **B**. Assim como em todos os outros fonogramas, nas seções de improviso, mantém-se uma estrutura harmônica constante.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is labeled with a boxed 'B' and contains seven measures with chords: Ebm7, Ab7, Db, E, Cm7, F7, and Bb. The second system is labeled with a '5' and contains seven measures with chords: Bbm7, Eb7, Ab, B, Bb, C7, and F. The notation includes a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature.

Figura 14. Trecho da transcrição da harmonia e melodia da parte **B**.

PARTES	INSTRUMENTAÇÃO	OBSERVAÇÕES
<i>Introdução</i> (11 compassos)	<i>Melodia</i> - Piano e Guitarra <i>Acompanhamento</i> - Contrabaixo e Bateria	Início da música; “convenção” rítmico-melódica executada por todos os instrumentos
<i>Parte A</i> (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Guitarra e Piano <i>Acompanhamento</i> - Contrabaixo e Percussão	Guitarra e Piano executam melodia; Contrabaixo e Bateria fazem “levada” e em alguns momentos reforçam o desenho rítmico da melodia
<i>Parte B</i> (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Guitarra <i>Acompanhamento</i> - Piano; Contrabaixo e Percussão	Similar à parte anterior; Melodia executada somente pela guitarra
<i>Improviso de Piano</i> (38 compassos)	<i>Melodia</i> - Piano <i>Acompanhamento</i> - Guitarra; Contrabaixo e Percussão	Improviso de Piano; Instrumentos restantes executam “levada”
<i>Improviso de Viola</i> (46 compassos)	<i>Melodia</i> - Viola <i>Acompanhamento</i> - Piano; Contrabaixo e Percussão	Similar à parte anterior; Viola aparece no lugar da Guitarra e executa improviso;
<i>Final</i> - (6 compassos)	Piano; Percussão e Contrabaixo	Repetição da mesma “levada” das partes anteriores até a finalização; Sem Guitarra ou Viola

Tabela 6. Esquema formal de “Síntese” – sexta faixa do disco.

## Misturada

Composição de Airto Moreira em parceria com Geraldo Vandré; consiste em um samba em compasso setenário. Sobre a autoria dessa e de outras composições, fora o “imbróglio” a respeito das participações de Vandré – que já exploramos –, vale retomar o que diz Théó de Barros: “Na verdade, a gente fazia uma criação coletiva nessas músicas. ‘Síntese’ ficou no nome do Heraldo. ‘Misturada’ eu acho que está no nome do Airto”<sup>73</sup>. A possível autoria do percussionista provavelmente deve-se justamente ao aspecto rítmico preponderante em toda a composição. Novamente com Théó de Barros: “‘Misturada’ é dois por quatro, o Airto queria fazer em sete por quatro, era um desejo dele antigo e nós fizemos isso”<sup>74</sup>.

A instrumentação utilizada é semelhante ao fonograma anterior – guitarra, violão, flauta e bateria. A sonoridade, no entanto, não é tão “densa” quanto à de “Síntese”, visto a ausência do contrabaixo e do piano; outro fator que contribui para tal é o menor número de “convenções” presentes, bem como a estruturação harmônica significativamente menos dissonante. A composição apresenta três seções distintas – que novamente nomeamos **A**, **B** e **C** – que são executadas na ordem A B A C por duas vezes, antes e depois das seções de improvisação. Há um improviso de bateria e um de flauta. Ambos tem duração de aproximadamente um minuto cada. Após tais seções há uma parte intermediária que denominamos ‘ponte’ que é seguida pela repetição dos temas **A**, **B** e **C**. O andamento é de aproximadamente 130 bpm.

Quanto ao arranjo musical, não há grandes variações de dinâmica e nuances como nos fonogramas “Algodão”, “Canto Geral” e “Canta Maria”. No entanto, nota-se variação rítmica e de acompanhamento entre as duas primeiras partes (**A** e **B**) e a parte **C** – mais “convencionada” que as anteriores, por assim dizer. Harmonicamente a composição também apresenta pequenas modulações, a exemplo de “Canta Maria” e “Síntese”, bem como alguns acordes estendidos; a parte **A** apresenta uma estrutura notadamente modal (mixolídio com a quarta aumentada), assim como a parte **C** (dórico), enquanto a parte **B** é construída a partir de pequenas modulações.

---

<sup>73</sup> Depoimento de Théó de Barros ao programa *O som do vinil*, de Charles Gavin, exibido no Canal Brasil. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/sdv1/quarteto-novo-quarteto-novo/>>. Acesso em 16/01/2014.

<sup>74</sup> Idem.

Figura 15. Trecho da transcrição da parte C de “Misturada”. “Convenção” rítmico-melódica de bateria, guitarra e flauta.

PARTES	INSTRUMENTAÇÃO	OBSERVAÇÕES
<i>Parte A</i> [1] (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta e Guitarra <i>Acompanhamento</i> - Violaio e Bateria	Início da música; Guitarra e Flauta executam melodia; Contrabaixo e Bateria executam “levada”; Samba em métrica setenária
<i>Parte B</i> [1] (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta e Guitarra <i>Acompanhamento</i> - Violaio e Bateria	Igual à parte anterior
<i>Parte A'</i> [1] (4 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta e Guitarra <i>Acompanhamento</i> - Violaio e Bateria	Igual à parte anterior
<i>Parte C</i> [1] (6 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta e Guitarra <i>Acompanhamento</i> - Bateria	Similar às partes anteriores; sem Violaio e sem “levada”; Parte convencionalizada; Bateria reforça o desenho rítmico da melodia
<i>Improviso de Bateria</i> (36 compassos)	Bateria	Só Bateria

<i>Improviso de Flauta</i> (33 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta <i>Acompanhamento</i> - Guitarra; Contrabaixo e Bateria	Repetição da mesma “levada” das partes anteriores; Improviso de Flauta; Contrabaixo no lugar do Violão
<i>Parte D - “Ponte”</i> (21 compassos)	Flauta; Guitarra; Violão e Bateria	Primeiro compasso, só bateria; Segundo e terceiro compassos, “convenção” de Flauta, Guitarra e Bateria; Compassos restantes, só Violão (no lugar do Contrabaixo) e Bateria
<i>Parte A</i> [2] (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta e Guitarra <i>Acompanhamento</i> - Violão e Bateria	Igual ao primeiro <b>A</b>
<i>Parte B</i> [2] (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta e Guitarra <i>Acompanhamento</i> - Violão e Bateria	Igual ao primeiro <b>B</b>
<i>Parte A'</i> [2] (4 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta e Guitarra <i>Acompanhamento</i> - Violão e Bateria	Igual ao primeiro <b>A'</b>
<i>Parte C</i> [2] e <i>Fim</i> (6 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta e Guitarra <i>Acompanhamento</i> - Bateria	Igual ao primeiro <b>C</b>

Tabela 7. Esquema formal de “Misturada” – sétima faixa do disco.

### Vim de Santana

Composição de Théó de Barros, que fora gravada originalmente em 1963 pelo próprio violonista, em versão letrada e com arranjo bastante distinto da presente gravação<sup>75</sup>. Seguindo a mesma característica das duas faixas anteriores, a instrumentação apresentada é também mais densa se comparada às primeiras faixas do disco: viola, guitarra, flauta, piano, contrabaixo e bateria. Enquanto a gravação original é dividida em duas partes, na versão instrumental são acrescentadas mais três seções, que denominamos parte **C**, ‘ponte’ e ‘ponte 2’ (ver tabela abaixo), além das improvisações de guitarra, piano e bateria – que tem duração somada de aproximadamente 2 minutos e 30 segundos. As partes são apresentadas na seguinte ordem: *A / A / B / C / ponte / ponte2/ improvisos / final*. Quanto ao ritmo, é possível apontar certo caráter nordestino na “levada” e acompanhamento, aludindo ao baião,

<sup>75</sup> Exploramos algumas características dessa primeira gravação no capítulo 3.

ainda que em certos momentos alguns elementos do acompanhamento possam sugerir o ritmo de samba. O andamento é de aproximadamente 110 bpm.

O arranjo, a exemplo de boa parte dos fonogramas, é também repleto de variações, nuances, “convenções”, alterações de dinâmica e de instrumentação. Vale salientar que a estrutura melódica, principalmente na parte A, tem certo caráter modal (modo dórico), aludindo à música sertaneja. No entanto, as formações harmônicas são bastante rebuscadas, com acordes estendidos e alterados, assim como são recorrentes pequenas modulações, remetendo a outras musicalidades. De modo geral, há uma mistura de elementos alusivos a certa musicalidade do sertão com procedimentos de outros estilos musicais, principalmente do jazz. Portanto, se por um lado boa parte das estruturas melódicas e dos improvisos tem um caráter modal, a presença de convenções de aspecto jazzístico, de acordes estendidos e de instrumentação típica dos trios de contrabaixo, piano e bateria denota uma sonoridade próxima ao estilo norte-americano.

The image displays a musical score for the piece "Vim de Santana". It is divided into two main sections, A and B, each with a 4-measure phrase. The score is written in 2/4 time and features a melody in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef.

**Section A:** The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The harmonic accompaniment uses the following chords: Gm7, C9, Gm7, C9. A box labeled 'A' is placed above the first measure.

**Section B:** The melody is more complex, starting with a quarter rest followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The harmonic accompaniment uses the following chords: Dm7/C, Bbma7, Am7, Gm7, Cb9(d13), Fm7, Abm7. A box labeled 'B' is placed above the first measure.

Both sections include a measure number '5' at the beginning of the second phrase.

Figura 16. Trecho da transcrição da harmonia e melodia das partes A e B de “Vim de Santana”.

<b>PARTES</b>	<b>INSTRUMENTAÇÃO</b>	<b>OBSERVAÇÕES</b>
<i>Introdução</i> (12 compassos)	Bateria e Contrabaixo	Início da música só com Bateria executando “levada”; No quinto compasso entra Contrabaixo
<i>Parte A</i> [1] (16 compassos)	<i>Melodia</i> - Viola e Piano <i>Acompanhamento</i> - Contrabaixo e Bateria	Nos primeiros oito compassos Viola executa melodia sobre a “levada” da <i>Introdução</i> ; Do nono compasso em diante, trecho “convencionado” entre Piano, Contrabaixo e Bateria
<i>Parte A</i> [2] (14 compassos)	<i>Melodia</i> - Piano <i>Acompanhamento</i> - Guitarra; Contrabaixo e Bateria	Similar à parte anterior; Sem viola; Guitarra faz “comping”; Melodia sempre no Piano
<i>Parte B</i> [1] (20 compassos)	<i>Melodia</i> - Piano e Guitarra <i>Acompanhamento</i> - Contrabaixo e Bateria	Guitarra e Piano executam “melodia” sobre “levada” de Contrabaixo e Bateria; Alguns trechos “convencionados”
<i>Parte C</i> (16 compassos)	<i>Melodia</i> - Flauta <i>Acompanhamento</i> - Guitarra	Flauta executa melodia sobre acompanhamento “dedilhado” da Guitarra; Final rallentando
<i>Ponte - Transição</i> [1] (8 compassos)	<i>Melodia</i> - Piano <i>Acompanhamento</i> - Guitarra e Contrabaixo	Trecho bem lento; Piano executa melodia; Contracantos de Guitarra e Contrabaixo
<i>Ponte - Transição</i> [2] (20 compassos)	Contrabaixo; Guitarra; Flauta e Bateria	Começa bem lento só com Contrabaixo repetindo mesmo desenho rítmico-melódico; Outros instrumentos vão aparecendo gradualmente; “Acelerando” e aumento de intensidade (dinâmica) gradual;
<i>Improviso de Guitarra</i> (66 compassos)	<i>Melodia</i> - Guitarra <i>Acompanhamento</i> - Piano; Contrabaixo e Bateria	Extenso improviso de Guitarra
<i>Improviso de Piano</i> (54 compassos)	<i>Melodia</i> – Piano <i>Acompanhamento</i> - Contrabaixo e Bateria	Extenso improviso de Piano
<i>Improviso de Bateria</i> (50 compassos)	Bateria	Extenso improviso de Bateria; Sem acompanhamento; Termina com um “breque”
<i>Final</i> (20 compassos)	Guitarra, Piano, Contrabaixo, Bateria	Trecho “convencionado”; Mudança métrica ao final

Tabela 8. Esquema formal de “Vim de Santana” – oitava faixa do disco.

## Cosmopolitismo e Localidade

A partir das descrições realizadas nos tópicos anteriores, é possível observar, em linhas gerais, de que maneira o Quarteto Novo procurou, por meio de sua produção musical, “evocar o sertão”. Por outro lado, não são poucos os elementos e procedimentos que aludem a outros repertórios, com destaque para o jazz (*hardbop* e *bebop*, principalmente) e a bossa nova. Buscaremos, portanto, aprofundar a discussão dessa articulação entre elementos que se referem a uma cultura local (regional ou tradicional) e procedimentos ligados a certos gêneros “cosmopolitas”<sup>76</sup>, ou “modernos”, por assim dizer, presentes na linguagem do grupo.

### - Instrumentação

Conforme aponta Travassos (2012:16-17), em música popular, há variadas formas de se aludir ao sertão.

Tanto quanto vocabulário, torneio de frase e pronúncia, outros ingredientes desencadeiam em nós, ouvintes, as imagens acústicas das representações do mundo rural. Têm esse poder a instrumentação, os clichês melódicos, certos modos, bases rítmicas, “levadas” e estilos vocais (...).

Pode-se apontar que na linguagem musical do quarteto estão presentes todos esses elementos capazes de desencadear “imagens do rural”, excetuando-se aqueles que se referem ao canto letrado. Nesse sentido, e como já se observou anteriormente, boa parte da instrumentação do grupo – instrumentos como caxixi, triângulo, queixada de boi, flauta, violão, viola – foi assim estabelecida de maneira a remeter-se ao “rural”. Vale lembrar que na ocasião da formação do Trio Novo, o próprio empresário Lívio Rangan orientou os instrumentistas no sentido de utilizarem uma instrumentação “mais brasileira” e que se diferenciasse dos típicos trios de piano, contrabaixo e bateria, característicos da bossa nova instrumental e do dito “sambajazz”. Foi a partir de tal delimitação que Heraldo do Monte passou a tocar viola e que Airto Moreira adotou, no lugar da bateria, esses instrumentos de percussão “mais rústicos”.

No entanto, a instrumentação utilizada na gravação do LP do grupo não se restringe a tal tipologia. A presença da guitarra elétrica, da bateria, do piano e do contrabaixo acústico evoca, pois, outras musicalidades “cosmopolitas”. Ao longo dos

---

<sup>76</sup> Tal termo sendo empregado no sentido de caracterização de repertórios que foram difundidos em escala mais ampla e que atravessaram fronteiras (nacionais, culturais, musicais) ao longo da história; são exemplos, o jazz, a bossa nova, o rock, e, em outros períodos, a polca, a valsa etc.

fonogramas do disco, a alternância entre tais “tipologias instrumentais” é marcante. Do mesmo modo, num mesmo fonograma, tais “instrumentações” por vezes são combinadas.

The image displays three systems of musical notation for the piece "Algodão".

- System 1:** Shows a piano part with chords labeled  $F^{\#m11}$ ,  $B^{13}$ ,  $Ema^7$ ,  $E^{\#m11}$ ,  $G^{\#13}$ ,  $Ama^7$ ,  $Ama^{13}$ ,  $Ema^{13}$ ,  $Ama^{13}$ , and  $Ama^{13}$ . The bass line is marked "arco".
- System 2:** Features a Viola p/ Guitarra part with a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part is marked "Piano p/ Flauta". The bass line is marked "arco".
- System 3:** Features two flute parts, Flauta 1 and Flauta 2. Flauta 1 has a melodic line, and Flauta 2 has a line with triplets (marked "3"). The piano part continues with a rhythmic pattern.

Figura 17. Trecho da transcrição do final da seção B e início da C do fonograma “Algodão”. Mudanças na instrumentação: guitarra no lugar da viola e flautas no lugar do piano.

Introdução

Piano

Guitarra Elétrica

Contrabaixo

Bateria

Pno.

Guit.

B.

Bat.

Figura 18. Primeiros sete compassos da transcrição do fonograma “Síntese”. Instrumentação ligada a repertórios “cosmopolitas” (jazz e bossa nova, principalmente): guitarra, piano, contrabaixo e bateria. Trecho com várias “convenções” rítmico-melódicas.

The musical score consists of four staves. The top staff is for Flauta (Flute), starting with a dynamic marking of *mf* and a 'b' (flat) in the second measure. The second staff is for Viola, and the third is for Violão (Guitar), both showing chords F and C. The bottom staff is for Percussão (Caxixi/Triângulo), using 'x' marks to indicate rhythmic patterns. The score is in 2/4 time and is labeled 'Introdução' at the top.

Figura 19. Primeiros oito compassos da transcrição do fonograma “O Ovo”. Instrumentação acústica: flauta, viola, violão e percussão.

#### - Estruturas Rítmicas

As bases (“levadas”) e estruturas rítmicas presentes nos fonogramas do disco, como já foi ressaltado, aludem também, em sua maioria, a certa musicalidade sertaneja nordestina. Ritmos como o baião, o galope (“arrasta-pé”) e a toada são preponderantes. Assim, e mais precisamente nos fonogramas “O ovo” (baião), “Algodão” (baião), “Fica mal com Deus” (galope), “Vim de Santana” (baião) e “Canta Maria” (toada), esse tipo de base rítmica que alude ao “rural” é bastante saliente. Contudo, mesmo nesses fonogramas, há vários momentos em que não é possível definir precisamente tais estruturas, como nas convenções musicais, a exemplo de “Algodão” (ver figura 10), ou em excertos onde a “levada” é combinada com estruturas rítmicas pouco comuns – como na seção ‘B’ de “Fica mal com Deus”, na qual o ritmo de galope é executado com métrica setenária, mesclando, de maneira peculiar, uma base rítmica regional a um

procedimento característico de repertórios cosmopolitas, como o “jazz moderno”<sup>77</sup> (ver figura 6).

Nos outros três fonogramas restantes, por sua vez, esse tipo de combinação é ainda mais marcante. As bases rítmicas são caracterizadas por essa fusão entre ritmos regionais e procedimentos “modernos”: em “Canto Geral” prevalece a mistura de “levadas” de samba e de toada com métricas setenárias (ver figura 21 e 22); em “Síntese”, um tipo de base rítmica híbrida, contendo elementos de xaxado, baião e “convenções rítmico-melódicas”, prevalece em boa parte do fonograma<sup>78</sup> (ver figura 18); em “Misturada”, além das recorrentes “convenções pré-fixadas”, predomina uma base rítmica que mistura elementos do samba à métrica setenária (ver figuras 15 e 20).

---

<sup>77</sup> Segundo Berendt, a partir dos anos 50, muitos músicos de jazz começam a explorar métricas formadas por compassos mistos – expressas por fórmulas de compasso como 5/4, 7/8, 11/8 entre outras (BERENDT, 1975:38). Também é importante apontar as experiências influentes do músico Dave Brubeck com métricas não convencionais, citando como exemplo os álbuns *Time Out* e *Time Further Out*, de 1959 e 1961, respectivamente (GRIDLEY, 1999).

<sup>78</sup> Segundo a análise realizada por Dias (2013:92-97), na execução rítmica de Airto Moreira em “Síntese”, prevalece um tipo de acompanhamento centrado na superfície rítmica da própria melodia combinado a um grande número de “convenções” pré-fixadas (realizadas por todos os instrumentistas) e, também, a algumas “marcações”, ou figuras rítmicas, características de gêneros como o baião e o xaxado.

Flauta <sup>A</sup> *mf*

Guitarra *mf*

Violão  
A G A B/A A G<sup>7</sup>  
("leuada": samba 'estilizado' em sete) *mf*

Bateria  
("leuada": samba 'estilizado' em sete)

4

Fl. *mf*

Guit. *mf*

Vlo. A G<sup>7</sup> A G A B/A

Bat. *mf*

Figura 20. Trecho da transcrição da seção A de “Misturada”. Base rítmica de samba em métrica 7/8.

The musical score is divided into three systems, each with four staves: Flauta (Flute), Viola (Violin), Violão (Guitar), and Percussão (Percussion).

**Section A:**

- Flauta:** Melodic line in 7/8 time, marked *mf*.
- Viola:** Resting.
- Violão:** Rhythmic accompaniment in 7/8 time, marked *mf*. Chords: G#m7 (levada: "samba em sete"), C#7(9), G#m7, A7.
- Percussão:** Rhythmic accompaniment in 7/8 time, marked (chocalho).

**Section B:**

- Fl.:** Melodic line in 2/4 time, marked *mf*.
- Vla.:** Melodic line in 2/4 time, marked *mf*.
- Vlo.:** Rhythmic accompaniment in 2/4 time, marked (levada: "toada"). Chords: D, G7, C, Gm, C, Gm.
- Perc.:** Rhythmic accompaniment in 2/4 time.

**Section C:**

- Fl.:** Melodic line in 5/4 time, marked *mf*.
- Vla.:** Melodic line in 5/4 time, marked *mf*.
- Vlo.:** Rhythmic accompaniment in 5/4 time, marked *mf*. Chords: Cm, Gm, F#m, G#m.
- Perc.:** Rhythmic accompaniment in 5/4 time.

Figura 21. Trecho da transcrição da primeira exposição das seções A e B de “Canto Geral”. “Levadas híbridas” e “convenções” pré-fixadas.

Figura 22. Continuação do trecho da transcrição da primeira exposição da seção **B** de “Canto Geral”. “Levadas” incomuns.

### - Estruturas Melódicas

Uma das características centrais da linguagem do grupo é o modo pelo qual as estruturas melódicas executadas pelos instrumentistas se remetem a uma musicalidade nordestina. Como vimos no final do capítulo anterior, a elaboração de melodias “tipicamente nordestinas”, principalmente no âmbito da improvisação, fora uma das principais diretrizes para a formação da linguagem do quarteto. Para tanto, os músicos se voltaram para a criação de estruturas relacionadas ao âmbito da música modal, tal qual encontrada na “cantoria” – cantadores e violeiros – principalmente, mas também relacionada às bandas de pífanos e à música de Luiz Gonzaga – como apontou o guitarrista Heraldo do Monte<sup>79</sup>.

#### a) Cantoria

A prática musical realizada por cantadores e violeiros no sertão nordestino é conhecida como “cantoria”. No dizer de Câmara Cascudo (2009:71-72),

Música sertaneja, no sentido expresso do termo, nunca existiu. Para dançar, dançam o que se dança no litoral. Valsas, polcas, xotes, quadrilhas, tangos, agora maxixes, fox, rags e até rancheiras que adaptaram às corridinhas da saudosa polca pulada (...). A impressão geral da música sertaneja só se pode ter ouvindo cantadores. (...) O desafio não é espécie musical. É um gênero. Tem várias partes, como uma suíte, diferindo de ritmos e de tipos melódicos. Começa pela *colcheia*, passa a *carretilha*, isto é, do setissílabo para as sextilhas e atinge o *martelo* (...). O desenho melódico obrigatoriamente se modifica e, às vezes, inteiramente. Os instrumentos de acompanhamento no desafio são as violas apenas, jamais solam, mas seguem, em acordes

<sup>79</sup> Ver Monte, *op. cit.* (2004 e 2014).

menores, o recitativo puro da chamada *cantoria*. Um cantador famoso não se serve da viola senão nos intervalos das frases recitadas.

A proeminência do canto, da poesia cantada, como se vê, é um dos aspectos centrais da cantoria. As execuções musicais instrumentais, por sua vez, ficam restritas aos “intervalos das frases recitadas”, sendo que o improviso exclusivamente musical, sem o canto, não parece ser utilizado. O músico pernambucano Siba<sup>80</sup> (2012), em seu depoimento no Seminário “Imaginação da terra”, realizado na UFMG, em 2008, ressalta a primazia poética dos cantadores nordestinos e sua importância e influência em relação ao desenvolvimento de outros gêneros populares, como o maracatu e a ciranda. Para o músico, a cantoria representa de fato um “manancial artístico”, com uma poesia altamente elaborada, que impulsionou outras formas artísticas da região:

(...) o que a gente chama lá de poesia, que são os dois principais estilos, a ciranda e o maracatu, os poetas há 30 anos começaram a revolução, se aproximando da cantoria de viola que é a forma, o estilo clássico de poesia do Nordeste, mais elaborada, mais difícil, é a profissional de verdade (SIBA, 2012:233).

O artista salienta também a centralidade da poesia, do canto, e de como o improviso se desenvolve essencialmente por meio do texto – rimas, métricas, formas – e não da música, muito menos num sentido instrumental.

Contudo, no trabalho de Tiné (2008), foram analisadas as estruturas estritamente musicais presentes em manifestações artísticas nordestinas, entre elas, a cantoria. Vale salientar que o autor também identifica que o desenvolvimento de melodias na cantoria se dá sempre a partir da poesia. Sobre tais análises, é importante destacar alguns aspectos, principalmente aqueles que podemos identificar na produção do Quarteto Novo, ainda que modificados – dada a ausência de texto poético, bem como a execução através de outros instrumentos, e a não estruturação a partir de formas ou métricas rígidas etc. – e mesmo resignificados.

O modo mixolídio, segundo Tiné (2008:76-77), é um dos elementos centrais da cantoria, no sentido de que boa parte das estruturas melódicas por ele analisada são desenvolvidas sobre tal conjunto de notas. Outros procedimentos recorrentes são as

---

<sup>80</sup> Instrumentista, cantor e compositor, Siba foi um dos fundadores do grupo Mestre Ambrósio. A partir de intensas pesquisas de fenômenos como o maracatu, o cavalo-marinho e a cantoria, o músico desenvolveu seu trabalho artístico.

frases em anacruse; a presença de arpejo ascendente; bem como algumas terminações melódicas características, chamadas, pelo autor, de cadências<sup>81</sup>.



Figura 23. Primeiros oito compassos da transcrição melódica de “O Ovo”. Frases em anacruse e uso do modo mixolídio (Dó mixolídio).

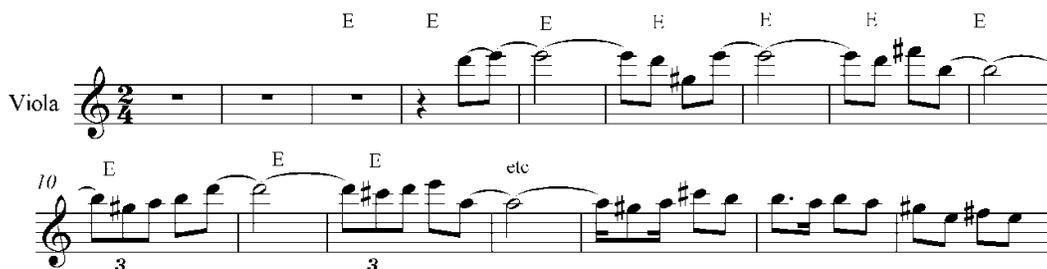


Figura 24. Primeiros compassos do improviso de viola em “Algodão”. Frases em anacruse e uso do modo mixolídio (Mi mixolídio).

Além da ampla recorrência do modo mixolídio, outros modos musicais são também característicos da prática da cantoria. Tiné (2008:77-81) destaca a ocorrência de um “modalismo misto”, onde o modo mixolídio é combinado com o ‘mixolídio com 4ª aumentada’; bem como, a presença do mixolídio com 4ª aumentada não combinado a outro modo; e, também, a ocorrência dos modos eólio, dórico e lídio, os dois últimos, em menor quantidade. Ademais, é freqüente o aparecimento de padrões de repetições de notas características. São os casos das repetições de notas em que a primeira nota localiza-se no tempo fraco e sua repetição no tempo forte, sendo comum um sentido descendente (tem-se como exemplos a sequencia de notas ‘6 – 5 – 5 – 4’, que significa movimento descendente (-) iniciando na sexta nota do modo, seguida da repetição da quinta e resolução na quarta; assim como as sequências ‘5 – 4 – 4 – 3’ ou ‘3 – 2 – 2 – 1’ etc.).

<sup>81</sup> Para exemplificar o sentido do termo ‘cadência’, tomemos como exemplo a ‘cadência 6 + 1’. Nesta, a penúltima nota de uma frase melódica é a sexta nota (número 6) do modo e a última nota é sua tônica (número 1; a nota que inicia o modo); o símbolo de adição (+) indica movimento ascendente da sexta em direção à tônica. Da mesma maneira, o símbolo de subtração (-) vai indicar movimento descendente.

Figura 25. Transcrição das estruturas melódicas e harmônicas do final ('coda') de "Canto Geral". Uso de repetições de notas. Primeira nota a ser repetida ocorrendo sempre no tempo fraco e sua repetição no tempo forte. Apesar do aspecto distinto em relação às "cadências" '5-4-4-3', ou '3-2-2-1' etc., comuns na cantoria, permanece um sentido descendente em todo o trecho.

Figura 26. Transcrição da melodia e harmonia da seção C de "Canto Geral". Modo mixolídio com 4ª aumentada (mixo 11+).

Figura 27. Transcrição melódica da "ponte" de "Algodão". Modo mixolídio com a 4ª aumentada, sendo que no restante do fonograma prevalece modo mixolídio puro.

Outro dado interessante reside nas terminações de frase utilizadas na cantoria. Além da já citada “cadência” 6 + 1 (movimento ascendente da sexta nota do modo em direção à primeira), outras ocorrências chamam a atenção. Como, por exemplo, terminações de frases melódicas fora da “tônica” (primeira nota do modo), e que incidem principalmente na terceira nota (mas também na segunda, sétima e quarta nota), quando uma frase não é conclusiva, isto é, não é a conclusão de uma sentença maior – nesse caso, é intrínseca a relação entre melodia e poesia. Outro exemplo são as sequências (“cadências”) ‘1 + 2 – 1’, ‘4 – 1’ e ‘3 – 2 – 1’, as quais a terminação de frase se dá na tônica, passando pela segunda, quarta ou terceira nota do modo. Ademais, convém salientar que resoluções do tipo ‘7 + 1’, isto é, a sétima nota (“sensível”) seguida da tônica, são pouco comuns no referido repertório, do mesmo modo, a resolução ‘5 + 1’ (quinto grau concluindo na tônica), não foi encontrada (TINÉ, 2008:80-85).

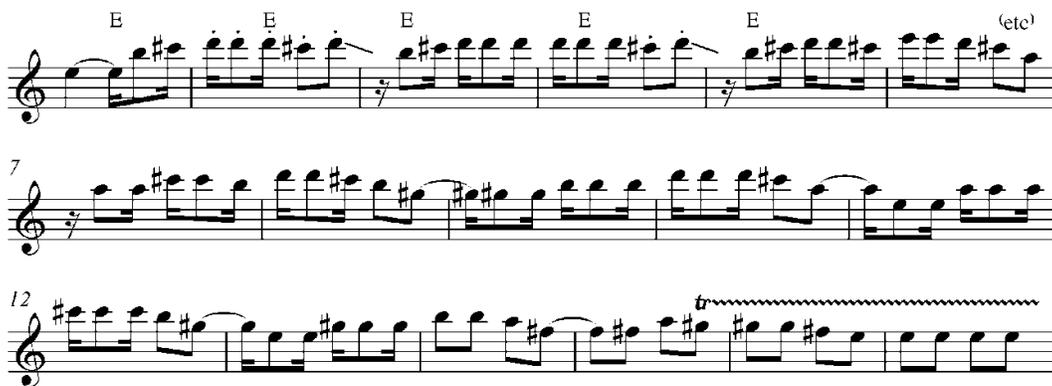


Figura 28. Trecho da transcrição do improviso de viola em “Algodão”. Terminações das frases na sétima nota do modo (Ré), na quarta (Lá), na terceira (Sol sustenido) e na primeira (Mi).



Figura 29. Trecho da transcrição do improviso de flauta em “Misturada”. Terminações na primeira nota do modo (Lá), na sétima (Sol) e na terceira (Dó sustenido) – considerando o modo utilizado como sendo o mixolídio (Lá mixolídio).

b) *Bandas de pífano*

Segundo o compositor brasileiro César Guerra-Peixe, a Zabumba<sup>82</sup>, ou Banda de pífano, consiste em um fenômeno musical típico de vários estados nordestinos do país – Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Pernambuco e Bahia. Esta formação instrumental seria formada, em princípio, por duas flautas de bambu (pifes, ou pífanos), uma zabumba (tambor popular) e um tarol (ou taró); podendo apresentar também o acréscimo de um par de pratos e tipos diferentes de tambores populares. A Zabumba, também conhecida como “Tabocal”, dentre outras muitas nomeações (“Banda de pife”, “Terno de oreia”, “Quebra resguardo”, “Esquentar mulher”, “Carapeba”, “Cutilada”, “Cabaçal”, “Matuá” etc.), desempenharia importante papel na vida coletiva de várias regiões do nordeste, podendo ser encontrada em festas cívicas, casamentos, batizados, carnavais e outras reuniões. O repertório executado por esse tipo de grupo seria, também, bastante amplo: dobrados, tangos brasileiros, choros, baiões, “xotes”, polcas, entre outros. Vale ressaltar que neste repertório incluem-se quase sempre músicas de autoria dos próprios “pifêros” dos grupos, além de temas retirados de bandas de música, bem como do rádio e mesmo cantigas populares das regiões (GUERRA-PEIXE, 2007:91-93).

Da execução musical dos pifes, Guerra-Peixe (2007:94) verificou que a melodia principal ficaria a cargo sempre do primeiro pife, e, ao segundo, reserva-se a função de acompanhamento paralelo, ou dobramento, em intervalos de terças ou sextas, sempre abaixo da melodia principal. Outros intervalos entre tais linhas, como intervalos de quarta, quinta, segundas e sétimas, podem também ocorrer, ainda que em caráter de passagem, ocasionando momentos “dissonantes” de curta duração. Em alguns pontos da melodia, como nas notas de maior duração, é comum que o segundo pife execute rápidas ornamentações, ou pequenos improvisos, relacionando-se com a linha melódica original. Vale salientar que Guerra-Peixe registrou, por meio de pesquisas de campo, inúmeros trechos de melodias executadas por esses músicos, tecendo algumas análises musicais sobre tal fenômeno. No plano das estruturas melódicas, o compositor ressalta que dentre o material escalar utilizado predominam as escalas “tom natural baixo”, “tom natural alto” e “tom natural misturado”, nomeando-as como “tons soltos”, isto porque tais conjuntos de notas seriam produzidos por meio de técnicas mais simples – seriam

---

<sup>82</sup> ‘A zabumba’ é outra maneira de nomear a banda de pífanos. (O zabumba é o instrumento, tambor popular, utilizado em diversas formações instrumentais do nordeste – inclusive nas bandas de pífano).

estas, pois, as escalas diatônicas dos pífanos. Em tais escalas, os semitons seriam consequência da própria construção do instrumento, mas para a execução de outros semitons far-se-ia necessário o uso da técnica da “furtada” ou “meio-dedo”, no qual se tampa parcialmente os furos da flauta. Através de técnicas como esta o músico pode fazer passagens cromáticas e até mesmo alcançar uma completa cromatização por todo o âmbito de tessitura do instrumento. Desta maneira, escalas como “tom de clarinete” (correspondente à menor harmônica) e “tom de pistão” (menor natural) são executadas. É importante salientar que nos pífanos o diapasão universal, ou o temperamento igual, não é levado em conta, já que a altura escalar depende invariavelmente da construção do instrumento (GUERRA-PEIXE, 2007:94-96).

Carlos Eduardo Pedrasse, em seu trabalho *Banda de Pífanos de Caruaru: Uma análise musical*, faz indicações precisas sobre os modos e escalas utilizados pelos músicos da “Zabumba de Caruaru”. Destaca-se a presença dos modos jônico, ou modo maior (42% do repertório analisado pelo autor), mixolídio (21%) e dórico (21%); com menor frequência ocorrem os modos menor harmônico (15%), menor natural (10%) e menor melódico (5%). Sobre a frequência com que aparecem os modos maior, menor, menor harmônico e menor melódico, Pedrasse aponta aí para uma possível influência da música tonal. Contudo, a presença considerável dos modos dórico e mixolídio indicariam, por outro lado, um influxo ainda do período pré-temperado da música, em que prevaleceriam os âmbitos modais (PEDRASSE, 2002:145-146). Ainda sobre modos e escalas, identificou-se, também, a ocorrência frequente de mais de um modo numa mesma música – assim como ocorre na cantoria o modalismo misto.

Segundo Pedrasse, no que se refere à forma musical, encontra-se em maior quantidade as quadraturas de “4”, “8” e “16” compassos, sendo em sua maioria estruturadas nos moldes “AABB” (em 70% do repertório analisado pelo autor) – onde cada letra corresponde às seções das músicas. Outros moldes formais, como “AABBCC” ou “ABAB”, também aparecem, mas em quantidades muito menores (7,5%). Outro ponto importante a ser salientado em tais análises consiste na maneira como se iniciam os fonogramas do grupo de Caruaru. Tem-se, em 70% dos casos analisados, um início anacrúsico, ou seja, onde somente os pífanos iniciam as execuções musicais, em compasso de anacruse – novamente, um ponto em comum com a prática da cantoria. Também aparecem inícios onde todos os instrumentos tocam juntos no primeiro tempo da música (15%), ou onde a percussão inicia sozinha (7,5%) (PEDRASSE, 2002:150-151).

Outro aspecto importante apontado por Pedrasse consiste na presença de variações modais entre duas tonalidades homônimas. Isto provavelmente em decorrência das características não temperadas dos pífanos, o que acarretaria no aparecimento de terças maiores e menores num mesmo trecho musical. Assim, encontra-se num mesmo trecho musical uma mudança de um modo maior para seu homônimo menor e vice-versa (PEDRASSE, 2002:154).



Figura 30. Trecho da transcrição do improviso de flauta em “Misturada”. Trecho desenvolvido no modo mixolídio (Lá mixolídio). Ocorrência de terça maior (Dó sustenido) e terça menor (Dó natural).

Traçando um paralelo deste levantamento musical de Guerra-Peixe e Pedrasse com o trabalho de Luis Soler (1978), pode-se aferir que estas características modais, pré-temperadas, provavelmente referem-se a aspectos musicais medievais, fortemente influenciados pela cultura árabe disseminada neste período por várias regiões da Europa. Nessa época, a afinação de instrumentos musicais ainda não obedecia ao sistema temperado e os pífanos do sertão mantiveram tal característica. Como aponta o autor, provavelmente pelo caráter insular, isolado, do sertão nordestino, características medievais aqui trazidas acabaram se perpetuando e permanecendo quase que intactas durante muito tempo.

Por fim, vale ressaltar alguns aspectos rítmicos das melodias dos pífanos. Para Pedrasse, as melodias guardam uma forte ligação com a música afro-brasileira por possuírem muitas síncopes, contratempos e acentos; bem como, sempre estariam “dialogando musicalmente” com as execuções da percussão. Assim, muitas das figuras rítmicas e acentuações executadas pelos pífanos estariam relacionadas à parte percussiva da banda. Apesar desta característica, em nenhum dos fonogramas analisados pelo autor apareceram somente padrões típicos de algum ritmo tido como “tradicional” (como samba, baião, maracatu, etc.), mas sim uma mistura de diversos padrões rítmicos comuns a estes. Como exemplo, o autor cita momentos em que a caixa executaria uma célula de maracatu, o surdo, uma figura rítmica de samba, e os pífanos, por sua vez, executando figuras que misturam tais estruturas (PEDRASSE, 2002:194, 195).

Por meio dessa breve descrição, é possível apontar como muitas das características musicais das bandas de pífano tem relação com aqueles elementos da cantoria anteriormente discutidos. Apesar de Heraldo do Monte (2004) fazer referência

clara à sonoridade das bandas de pífano e sua relação (e influência) com a música do Quarteto Novo, parece que a apropriação de procedimentos destas se deu de maneira livre, sendo tarefa arriscada apontar com clareza correlações entre tais fenômenos musicais. Como se viu, muito mais que um gênero artístico – talvez a cantoria possa ser considerada como tal – as Zabumbas parecem exercer funções muito mais diversas. Seu repertório, igualmente, não parece ser caracterizado por um único tipo de música, ao contrário, parece variar de acordo com a região, com o evento em questão (um casamento, ou um carnaval), com a Zabumba (há grupos em que os próprios integrantes são compositores) etc. Nesse sentido, como apontam os autores citados, as bandas executam desde maracatus modais, sambas, baiões e choros, até composições inéditas com ritmos diversos. Assim, o caráter marcante e peculiar desse tipo de fenômeno musical parece estar localizado justamente na sonoridade advinda da tipologia instrumental das bandas de pífano. Como se viu, as flautas de bambu possuem, de acordo com o artesão, cada qual uma afinação. Esta sempre distinta do temperamento igual (“diapasão universal”). Fator este que confere uma sonoridade bastante peculiar aos grupos. Na produção do Quarteto Novo não há o uso de instrumentos típicos dessas bandas – a maior proximidade fica por conta de certo uso da flauta por Hermeto Pascoal (ver figura 31).

**A tempo**

Viola (afinada em Mi aberto)

Flautas

Contrabaixo

Percussão (chocalho + triângulo)

**A tempo**

3

Vla.

Fl. Flauta 1

Fl. Flauta 2

arco

B.

Perc.

6

Vla.

Fl. 3

B.

Perc.

Figura 31. Trecho da transcrição de “Algodão”. Sonoridade alusiva a bandas de pífanos: flautas executam melodia em intervalo de sextas entre si.

*c) Frases musicais de Luiz Gonzaga*

Sobre a produção musical de Luiz Gonzaga, nos deteremos de maneira mais detalhada em um dos tópicos seguintes. Por agora, vale dizer que à semelhança do que observamos em relação à música das bandas de pífanos, a produção do sanfoneiro utiliza vários elementos constituintes da cantoria, como aquelas terminações típicas (a exemplo do ‘6 +1’) e a construção de melodias de aspecto modal (modos mixolídio e

dórico, principalmente). Contudo, Tiné (2008:106) aponta que apesar das melodias gravadas pelo sanfoneiro apresentarem, em sua maioria, um caráter modal, são quase sempre “harmonizadas” de maneira tonal – isto é, a relação entre os acordes que “acompanham” tais estruturas melódicas não se referem ao modalismo, mas ao sistema tonal. O autor ainda destaca um tipo de harmonização que, ao contrário, teria de fato um caráter modal, nomeando-a *modal vamp*:

O dado relevante advém do fato de a harmonização das frases *a* da canção se assentar na sequência, hoje denominada *vamp*, Im7 – IV7, que caracteriza o modo dórico por priorizar o acorde menor sem a função de dominante exercida pelo V grau, ou seja, embora o IV grau seja aqui da tipologia dominante, não exerce tal função.

Exemplo semelhante a tal descrição é encontrado na seção A de “Vim de Santana” (ver figuras 16 e 32).

- Estruturas harmônicas

Se, como vimos, houve uma intencionalidade inegável por parte dos instrumentistas do quarteto em evocar o sertão por meio de melodias modais e “clichês melódicos” típicos da cantoria e de outras manifestações. No âmbito harmônico, não obstante a mesma intencionalidade, a recorrência de estruturas que aludem a outros repertórios – jazz e bossa nova, principalmente – é notória. Conforme já destacamos, nas seções de improvisação é sempre preponderante um âmbito modal. Assim, os acordes que dão sustentação aos desenvolvimentos melódicos improvisados resumem-se sempre a esquemas estáticos, reiterando o modalismo destes.

The image shows a musical score for guitar improvisation in 2/4 time. The score is divided into three systems of staves. The first system (measures 1-7) has a box labeled "Improviso - Guitarra" above it. The chords indicated are Gm7, C7, Gm7, C7, and Gm7. The melody consists of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes in measure 6. The second system (measures 8-11) has chords C7, Gm7, C7, and Gm7. The melody continues with eighth and quarter notes. The third system (measures 12-15) has chords Cm7, C7, and Gm7. The melody features a sequence of eighth notes in measure 12, followed by quarter notes in measures 13-15.

Figura 32. Transcrição dos primeiros quinze compassos do improviso de guitarra elétrica em “Vim de Santana”. Harmonização modal (*modal vamp*), reiterando o modo dórico (Sol dórico) – a exemplo do que ocorre em composições de Luiz Gonzaga.

Improviso - Contrabaixo

Figura 33. Transcrição dos primeiros 23 compassos do improviso de contrabaixo em “Algodão”. Harmonização estática (Mi maior) enfatizando modo mixolídio (Mi mixolídio).

Improviso - Flauta

Figura 34. Transcrição dos primeiros doze compassos do improviso de flauta em “Misturada”. Harmonização estática reiterando modo mixolídio (Lá mixolídio).

Com exceção das seções de improvisação, a ambientação harmônica de boa parte dos fonogramas presentes no disco *Quarteto Novo* possui conotações tonais e, não raro, apresenta acordes estendidos, alterados, bem como modulações acentuadas – procedimentos pouco comuns ou inexistentes em práticas “tradicionais” e regionais. A conexão desse tipo de artifício com musicalidades urbanas (e “cosmopolitas”) parece evidente. Portanto, além das já citadas “convenções” musicais pré-fixadas, que teriam relação com estilos “modernos” de jazz, como o *hardbop* e o *bebop*, e mesmo com aquela ‘música popular brasileira moderna’ que vinha ganhando terreno no cenário artístico brasileiro desde os anos 50, as próprias harmonizações executadas pelos instrumentistas apresentam elementos desses segmentos musicais.

Figure 35 shows two sections of a musical score. Section A (measures 1-3) is in 7/8 time and contains the chords G#m7, C#9, G#m7, and A7. Section B (measures 4-6) is in 2/4 time and contains the chords D, G7, C, Gm, C, Gm, and C.

Figura 35. Trecho da transcrição da melodia e harmonia de “Canto Geral”. Mistura de harmonizações tonais e modais: na seção **A**, presença de dominantes (A7 e G7); em **B**, harmonização modal – sugerindo modo mixolídio (Dó mixolídio) ou dórico (Sol dórico).

Figure 36 shows two sections of a musical score. Section B (measures 1-4) is in 4/4 time and contains the chords F7, Em, Asus4, F#13, and A#. Section A' (measures 5-8) is in 4/4 time and contains the chords F7, Em, Asus4, F#m7, Bsus4, E, Esus, and E7. Section A (measures 9-12) is in 4/4 time and contains the chords A, G, A, B/A, A, G7, and A, G7.

Figura 36. Trecho da transcrição da melodia e harmonia de “Misturada”. Mescla de harmonizações tonais e modais: na seção **B**, contexto tonal e presença de dominantes (F7 e E7); em **A'**, harmonização modal – sugerindo modo mixolídio com 4ª aumentada (Lá mixolídio).

Figura 37. Transcrição da harmonia e melodia da seção **B** de “Algodão”. Acordes estendidos e alterados; sonoridade “moderna”.

### O Baião na música instrumental

A partir de fins da década de 1940 estabeleceu-se na indústria fonográfica brasileira um segmento musical de grande popularidade, o baião. O alcance dessa produção, alavancado pelos avanços nas estruturas dos aparatos técnicos ligados ao rádio e ao disco, foi realmente notório e não se limitou aos grandes centros do sudeste do país. Até, ao menos, meados da década seguinte, a execução de música nordestina foi predominante em todo o país<sup>83</sup>, “conquistando compositores e intérpretes, às vezes sem nenhuma vinculação anterior com aquela região” (FERRETTI, 1988:45). Ator principal desse fenômeno no âmbito da música popular gravada, o sanfoneiro e cantor pernambucano Luiz Gonzaga (1912-1984) dá início a um processo de estilização e divulgação do baião no meio musical urbano. Após um período atuando como solista, principalmente dentro do universo do choro, o artista se volta para o campo das canções e alcança grande popularidade a nível nacional.

A estrondosa repercussão do trabalho de Luiz Gonzaga junto ao público (em várias regiões do país), principalmente nas décadas de 1940 e 1950, fez com que o músico nascido em Exu (PE) se tornasse um dos grandes ícones da música popular no Brasil. A despeito de vários outros artistas que também direcionaram suas carreiras ou parte delas à música nordestina (a exemplo de Jackson do Pandeiro, João do Vale, Marinês, Turunas da Mauricéia, entre muitos outros), a atuação de Gonzaga parece ter

<sup>83</sup> Na década de 50, até mesmo músicos ligados ao choro vão compor baiões, como o caso clássico do “Delicado” (Waldir Azevêdo) de 1950 e “De Limoeiro a Mossoró” (Jacob do Bandolim) de 1956.

sido crucial no estabelecimento e difusão do baião como um segmento musical particular (de massa).

Ademais, é possível associar à figura de “Gonzagão” um papel ainda mais amplo e determinante, no sentido de que transportou aos centros urbanos do sul e sudeste toda uma cultura nordestina e sertaneja, tornando-se mesmo referência cultural. No dizer de Risério (2013):

Luiz Gonzaga se projetou no contexto dessa migração massiva, e desempenhou aí o papel de referencial de cultura, influenciando na coesão psicossocial do migrante e, graças ao sucesso que alcançou no sul, no processo de integração do "baiano" à nova realidade sudestina. Circulando no eixo das cidades mais modernas do Brasil, tocando nas emissoras de rádio e gravando discos, entrou com o Brasil sertanejo país adentro. Ali onde milhares e milhares de camponeses passavam, de repente, à condição de urbanitas.

Essa “migração massiva” citada diz respeito ao grande contingente de migrantes nordestinos nos grandes centros do sul e sudeste do país, que certamente foi um fator de importância para a popularização do segmento musical conhecido como baião. É a partir da experiência profissional de Gonzaga nos grandes centros do sudeste, principalmente no Rio de Janeiro, que o alcance de sua produção seria ampliado. Migrações nordestinas ocorreram (e ainda ocorrem) no país de modo intermitente. “Após 1930, com o início da industrialização no Rio de Janeiro e em São Paulo, milhões de nordestinos migraram para essas áreas, num processo que ainda perdura” (LUYTEN, 1990:236). Nesse período, grande parte dos migrantes chegava aos centros do “sul do país” num modelo específico de caminhão, apelidado de “pau de arara”. Nesse contexto de deslocamento massivo, de desterritorialização do sertanejo em direção a uma outra dinâmica cultural, social e econômica, a figura do sanfoneiro desempenharia funções muito mais sutis do que apenas entreter o público.

Gonzaga desempenhou o papel nada insignificante, social e culturalmente, de força antidesagregadora. Atuando na dimensão dos signos – e em plano de massas –, ele trazia consigo um universo familiar aos nordestinos, com suas representações conhecidas e seus referenciais nítidos. Desse modo, evitou que se esgarçasse ou se rompesse, na migração, o tecido original da cultura sertaneja nordestina (RISÉRIO, 2013).

Em outubro de 1955 a revista *O Cruzeiro* publicou uma série de reportagens retratando o êxodo rural no Brasil; enfatizando o drama dos retirantes nordestinos que migravam para esses grandes centros. No ano de 1953 o governo brasileiro anunciara um plano de atividades de emergência a ser realizado na região nordeste. O intuito seria

justamente combater as conseqüências do grande contingente migratório: queda da produção agrícola, saturação do mercado de trabalho nos grandes centros urbanos, falta de estrutura para receber o grande contingente de migrantes nos grandes centros, desequilíbrio na distribuição populacional no território nacional etc. (MARCELO & ROSUALDO, 2012:69-73).

No entanto, se a rota *nordeste / sul do país* percorrida pelos “paus-de-arara”, ao contrário do que pretendia o governo, continuou sendo muito utilizada por sertanejos, parece que o baião fez o caminho contrário. Em meados da década de 50, o baião começa a declinar em prestígio junto ao público no âmbito dos grandes centros do país. Outros fenômenos despontam no cenário musical, no qual o baião vai sendo “ofuscado pela Bossa Nova, a princípio, e logo depois, pela explosão da Jovem Guarda” (CHAGAS, 1990:31). Concomitantemente ao aparecimento desses outros segmentos musicais, avanços no meio televisivo também contribuem para alterar o cenário desses centros urbanos. É nesse período que músicos ligados a repertórios de música nordestina ficam à margem do mercado fonográfico. Luiz Gonzaga, por sua vez, orienta sua carreira em outro sentido e excursiona por inúmeros municípios do interior nordestino.

Com o advento da televisão, à qual não se adaptou, Gonzaga foi forçado a voltar para a estrada, se apresentando em circos e forrós, fato que o reaproximou de suas raízes, apesar de tê-lo afastado do grande público, das massas que conseguia envolver durante o período em que reinou absoluto na Rádio Nacional (CHAGAS, 1990:31-32).

O retorno do repertório de música nordestina aos meios de comunicação dos grandes centros, no entanto, aconteceria na década seguinte. Como vimos, foi a partir do trabalho dos músicos envolvidos com o engajamento artístico – que se voltaram para uma espécie de resgate ou revalorização de elementos culturais populares “tradicionais” – que toda uma geração advinda da experiência bossanovista entraria em contato com esse repertório. No meio musical da década de 1960, boa parte das produções de Geraldo Vandré, Edu Lobo, Nara Leão, Gilberto Gil, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, entre outros, estiveram sintonizadas com a perspectiva do engajamento.

Um dos primeiros músicos a regravar uma canção de temática nordestina foi Geraldo Vandré: no ano de 1965, regravaria “Asa Branca” (uma das canções de maior êxito da dupla Gonzaga e Humberto Teixeira) e a incluiria em seu álbum *Hora de Lutar*. A partir desses anos essa retomada se consolidaria definitivamente graças à atuação dos músicos da chamada MPB.

O passo decisivo para a volta de Luiz Gonzaga foi dado com a ajuda de Caetano Veloso e Gilberto Gil que, em meio às suas teorizações em volta do Tropicalismo que lideraram, utilizavam Luiz Gonzaga como ponto de referência (CHAGAS, 1990:32).

Luiz Gonzaga não foi referência central apenas para os tropicalistas. Como destacamos, no âmbito da música instrumental, o Quarteto Novo também retomaria o repertório do sanfoneiro, além de outras referências nordestinas “tradicionais” (advindas principalmente de expressões ditas folclóricas), para a construção de sua sonoridade.

Musicalmente, nas canções de Gonzaga, é possível destacar alguns dos elementos que viriam a ser considerados definidores do baião: a condução rítmica (“levada”) característica, a predominância dos modos mixolídio e dórico nas estruturas melódicas, o tipo de instrumentação (principalmente os instrumentos identificados como típicos do gênero – triângulo, zabumba e acordeon), os arranjos propícios à dança, uma sonoridade típica, além daqueles elementos citados no tópico anterior (TINÉ, 2008; CÔRTEZ, 2012). No baião do sanfoneiro, encontramos certos contornos melódicos modais, combinados com cadências tonais, como em músicas como “Juazeiro” (figura 17) e “Baião”, ambas de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, e “Algodão” (figura 18) e “Vem morena”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas.



Figura 38. Modo *mixolídio* combinado com cadência tonal em trecho da seção A de “Juazeiro”.



Figura 39. Trecho da seção A da música “Algodão”.

Conforme já destacado, nos fonogramas do álbum Quarteto Novo podemos identificar um grande número de elementos que fazem alusão ao universo musical do nordeste; desde a instrumentação (com destaque para a viola caipira, triângulo e outros objetos utilizados como instrumentos de percussão, como a queixada de boi) ao uso de

escalas e fraseados que se tornaram representativos da música nordestina. Igualmente, quanto aos elementos melódicos presentes no disco, identificam-se, em linhas gerais, inúmeras alusões e referências à música regional nordestina; a exemplo das estruturas das melodias e das improvisações. Assim, prevalecem, na maioria das faixas do disco, improvisações realizadas sobre escalas modais, mais precisamente sobre os modos mixolídio e dórico (figura 40 e figura 43).



Figura 40: Trecho da improvisação de Hermeto Pascoal no fonograma “O Ovo”, primeira faixa do álbum *Quarteto Novo*.

Vale notar também que essa retomada do baião por parte do Quarteto Novo se deu a partir de outro registro. Se o baião nas décadas de 1940 e 1950 era mais facilmente associado a um segmento social mais modesto, como o dos migrantes nordestinos, o referido grupo contribuiu para inserir esse repertório no contexto de uma música popular brasileira de maior prestígio. Cabe lembrar que os instrumentistas que integravam o quarteto estiveram associados a um meio artístico ligado à bossa nova e à música instrumental do início dos anos de 1960 (batizada posteriormente de “sambajazz”); outrossim, a partir de suas atividades com grandes nomes da “canção de protesto”, bem como seu destaque em mais de um festival musical televisivo, tais instrumentistas já gozavam de certo reconhecimento no cenário musical à época do lançamento do disco ora estudado.

Nesse sentido, nota-se que o Quarteto Novo realizou uma empreitada bastante complexa. Por um lado, a formação dos instrumentistas e sua relação com o “sambajazz” e a bossa nova, bem como suas primeiras produções anteriores ao disco, atestam para sua proximidade com procedimentos musicais do jazz norte-americano – como virtuosismo técnico, emprego de substituições harmônicas, rápidas mudanças de acordes, papel predominante da improvisação etc. Ao entrar em contato com os ideais da canção engajada do período, os integrantes do quarteto passaram a incorporar certas sonoridades mais “populares”, como o baião, que, de certo modo, “simplificavam” a sua linguagem musical, à semelhança do que pretendiam os intelectuais, cancionistas e poetas ligados ao CPC, os quais, conforme Napolitano (2007), deveriam produzir adaptando-se aos “defeitos da fala do “povo”. Contudo, a formação musical dos instrumentistas do grupo transparece nos fonogramas do disco *Quarteto Novo*. Como vimos, por mais que tenham sido empregadas algumas progressões de acordes mais

simples em relação às que então se praticavam no samba-jazz, o grupo não abriu mão dos virtuosismos, de seções de improvisação e de elaboração do material musical em arranjos específicos e elaborados. Assim, como exposto, o grupo retoma o “popular” baião, mas o faz inserindo-o no contexto do que viria a ser a música instrumental brasileira.

Se, por um lado – e considerando essa retomada do baião ocorrida nos anos de 1960 – todo um meio artístico engajado recupera a figura de Luiz Gonzaga como fonte de autenticidade e resistência. Por outro, é necessário reconhecer a profundidade cultural que o trabalho do sanfoneiro tem na música brasileira. Risério (2013) aponta, nesse sentido, para um projeto nordestino estabelecido pelo músico no âmbito dos grandes centros. “E isto a partir de uma adequação não subordinada do subsistema cultural sertanejo às realidades em movimento numa nova esfera metropolitana” (*idem*). A produção de Gonzaga é marcada justamente por uma articulação de elementos de uma cultura popular comunitária a parâmetros propriamente urbanos. Na música, exemplo claro é a combinação de estruturas modais com construções da tonalidade. Tal articulação, por si só, já reitera o duplo sentido – regional e cosmopolita – de sua produção. Citando novamente Risério (2013),

Vale dizer, Luiz Gonzaga não se presentifica, no Brasil, como exótico ou folclórico. Ele não apenas retrata uma tradição. Ele a reinventa. Recria a cultura nordestina para inserir suas formas e conteúdos na sociedade urbano-industrial que então se configurava no país. E isto a partir de uma estratégia estética claramente definida.

Portanto, se Gonzaga “foi o primeiro produto industrial que o Nordeste exportou” (*idem*), e se foi, de certo modo, uma resposta sertaneja à globalização, é possível considerar também a produção musical do Quarteto Novo como uma resposta do sertão a processos mais amplos – modernidade, globalização etc. – que incidem, logicamente, sobre a música, seja ela popular ou não. Portanto, à semelhança do sanfoneiro pernambucano, os instrumentistas se apropriam de alguns elementos de uma tradição musical para reinventá-la, ou recriá-la, em contexto totalmente distinto. Articulando, desta maneira, os caracteres “modernos” de seu tempo com formas e conteúdos da música sertaneja.

### **Jazz e música regional nas improvisações do Quarteto Novo**

Para analisar os solos improvisados presentes nos fonogramas do álbum Quarteto Novo, buscamos, num primeiro momento, algumas definições do termo

“improvisação” no âmbito da música popular. Para tanto, foram utilizados alguns trabalhos que tratam da improvisação jazzística. Apesar do nosso objeto não ser especificamente um improviso de jazz, ele possui um conjunto de procedimentos que podem ser mais bem compreendidos se atentarmos para parâmetros do estilo norte-americano. Para citar um exemplo, vale ressaltar a similaridade da improvisação do quarteto com a chamada “improvisação em *chorus*”, no sentido de que estas não se limitam a ornamentar uma melodia. Vale lembrar, também, a escassez de trabalhos musicais direcionados às práticas da música regional nordestina. Assim, apesar das claras alusões das improvisações do Quarteto Novo a todo um universo de manifestações regionais, como bandas de pífanos, violeiros repentistas etc., são poucas as referências de análise consistentes nesse âmbito.

O termo “improvisação”, para os trabalhos jazzísticos, é entendido como sendo reorganização espontânea de ideias musicais efetuadas por um solista durante a execução de uma música. Nessa perspectiva, compreende-se que o músico improvisador deve possuir um significativo acervo de “imagens musicais”, para que no momento de improvisar ele os reorganize, ou os “rearranje”, de maneira espontânea. Tal acervo é constantemente reabastecido e reorganizado pelo músico proficiente em improvisação, já que tal prática é entendida como uma ‘linguagem musical’ e, como tal, possuidora, pois, de um vocabulário próprio a ser desenvolvido e aperfeiçoado pelo músico. Desse modo, o músico improvisador adquire ao longo de sua experiência alguns padrões, “licks” e ideias em fontes musicais de seu interesse; seja pela cópia e repetição destas ideias ou pela criação de novas frases (WISE, 1982:3-5).

David Baker (1992:82) destaca a pertinência de o músico improvisador discursar coerentemente com o estilo da música sobre o qual se improvisa. Isto é, a linguagem da improvisação deve ser desenvolvida levando-se em consideração as características estilísticas e a área musical de uma dada composição. Segundo o autor, cada composição traz seu conjunto de problemas e o sucesso do músico depende de sua habilidade em solucioná-los. Como diz o autor:

(...) poucas coisas são mais desconcertantes do que ouvir um músico numa sessão de bebop (na qual predominam as mudanças harmônicas) improvisando de maneira livre. Da mesma maneira, um músico não pode confiar em mudanças harmônicas para realizar um tema de Ornette Coleman (*idem*).

Portanto, ressalta-se a importância do músico improvisador entender o sotaque e as características de cada estilo em questão, sem que isso signifique, contudo, que o instrumentista precise ser um imitador, ou não ter originalidade, mas sim que deve operar dentro das limitações estilísticas impostas pela composição.

O trabalho de Coker (1997) elucida alguns dos termos vistos anteriormente, como padrões e “licks” – tão característicos do vocabulário jazzista. Segundo o autor, os músicos de jazz utilizam em todos os seus solos alguns motivos, ou padrões, previamente internalizados através de um estudo repetitivo. Tais padrões seriam como de “domínio público”, podendo aparecer no solo de qualquer um, no entanto, todos os músicos dão preferência (por escolha própria) por certa quantidade de padrões. Os “licks”, por sua vez, consistem em pequenos motivos ou melodias (algumas vezes citações literais de outra canção) que podem ser usados pelos músicos. Estes difeririam dos padrões pelo seu caráter mais melódico, com ritmos mais livres e flutuantes, ao contrário daqueles, que possuiriam um aspecto mais repetitivo e simétrico (COKER, 1997:22-27).

Dentro desse mesmo arcabouço, também consideramos relevante salientar a existência de tipos diferentes de improvisação de jazz. Para tanto, buscamos algumas definições em trabalhos como o de Joachim Berendt, *O Jazz do rag ao rock*, onde se encontram algumas definições nesse sentido:

a improvisação que ornamenta uma melodia é a mais antiga. (...) O tipo de improvisação mais recente do jazz, também chamado de *chorus*, praticamente nada tem a ver com a melodia original. Ela é completamente livre e se liga apenas ao esquema harmônico básico da melodia. (BERENDT, 1975:117).

Ainda, segundo o *The New Grove Dictionary of Jazz*, a prática improvisatória pode se manifestar em outros níveis que não a improvisação melódica de um solista. Logo, em muitos casos, o próprio acompanhamento pode ser improvisado, fundamentado apenas por poucos elementos musicais, tais como a função do instrumento dentro do conjunto, ou pela harmonia a ser seguida. Vale ressaltar, também, o fato de que nem todos os solos de jazz são improvisados e nem toda improvisação é executada por um solista (KERNFELD, 1995:554) .

Em linhas gerais, buscou-se lançar luz a algumas definições sobre o que seria a “improvisação” no âmbito da música popular norte-americana, assim como salientar as diferentes formas em que esta prática se manifesta nessa música. Assim, podemos

definir a improvisação, nesse âmbito, como sendo uma “linguagem musical” e, como tal, diretamente relacionada a um “vocabulário” (“padrões”, “licks”, frases, ideias etc.) intrínseco e necessário para que se exerça uma comunicação nesse âmbito. Ao mesmo tempo, o músico deve estar atento aos limites estilísticos da esfera musical em questão; ou seja, deve comunicar-se de maneira coerente, utilizando um vocabulário compatível com sua área de atuação no momento. Ainda, a improvisação musical não se limitaria a acontecimentos de caráter individual e melódico, afinal, tem-se como exemplo os próprios acompanhamentos improvisados, tão comuns ao universo da música popular. E, por último, existem vários tipos de improvisação melódica, como a improvisação de caráter ornamental – aquela que apenas tece variações sobre uma melodia, portanto, intimamente ligado a ela – e outra, de caráter mais livre, chamada de improvisação em “chorus”, que pouco ou nada tem a ver com a melodia do tema em questão, ligando-se mais à harmonia da mesma (isso se pensarmos somente no âmbito jazzístico; se o escopo for ampliado, outras inúmeras formas de improvisação podem ser caracterizadas).

Vale tecer algumas considerações que sintetizam, de certa forma, as análises dos improvisos contidos no lp *Quarteto Novo*. Destaca-se, primeiramente, que as estruturas melódicas e harmônicas das improvisações fazem alusão a aspectos recorrentes na música regional: nos fonogramas analisados, prevalecem improvisações realizadas sobre escalas modais, mais precisamente sobre os modos mixolídio e dórico. No que se refere a aspectos harmônicos, prevalece, também, um contexto modal – uma vez que as improvisações são desenvolvidas sobre encadeamentos de poucos acordes que se repetem ciclicamente e que não sugerem um contexto tonal<sup>84</sup>. De acordo com Guerra-Peixe, a música de caráter modal remete ao período pré-temperado e ainda pode ser encontrada em algumas manifestações musicais nordestinas: “Escalas modais que – pelo menos no sentido folclórico – certamente são mais ‘tradicionais’ que as clássicas, maior e menor (...), pois vieram com a plebe colonizadora numa época em que ainda não havia se formado, na Europa, o sistema tonal clássico” (GUERRA-PEIXE, 2007:167). E, como aponta Soler (1978), tais procedimentos medievais enraizaram-se no sertão

---

<sup>84</sup> Tem-se como exemplo de “harmonização modal” o fonograma “O Ovo”, no qual todo o tema se desenvolve no acorde de Si com sétima dominante (B7), e os movimentos harmônicos e resoluções melódicas não se dirigem para o Mi, e sim para o Si (B7). Deste modo, teríamos como centro o acorde de Si maior com sétima; ou melhor, uma polarização harmônica entre os graus I e IV (Si como I grau e o Mi como IV grau). Guerra-Peixe aponta que esta ambiência harmônica do IV grau seria um arcaísmo que persiste nas manifestações musicais folclóricas, recorrente nas Zabumbas (sinônimo de “Banda de Pífano”) por ele estudadas (Guerra-Peixe 2007:97).

sofrendo poucas mutações ao longo do tempo, dada a geografia isolada e “insular” da região sertaneja.

Quanto aos aspectos de ‘performance musical’ presentes nas improvisações executadas pelo grupo, percebemos um grande número de elementos que aludem a um “sotaque” nordestino. Tem-se como exemplo o primeiro solo do fonograma “Algodão”, no qual Heraldo do Monte faz uso de articulações em seu fraseado que remetem a aspectos da música nordestina, como na figura a seguir, onde o uso de *vibratos* seria uma alusão ao jeito de cantar dos violeiros nordestinos:

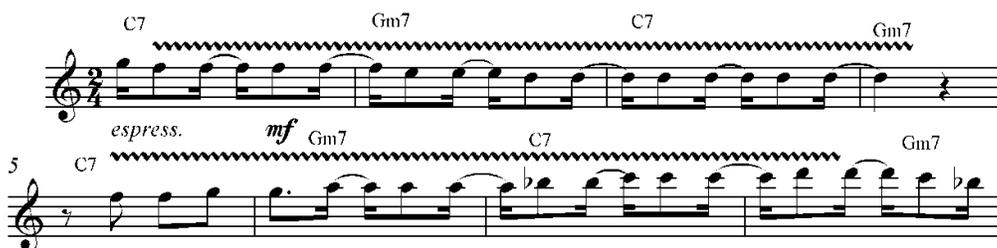


Figura 41: Trecho da transcrição do solo de guitarra executado por Heraldo do Monte no fonograma “Vim de Santana”. Nota-se o uso de articulações (*vibratos*) que aludiriam à maneira de cantar de cantadores e violeiros.

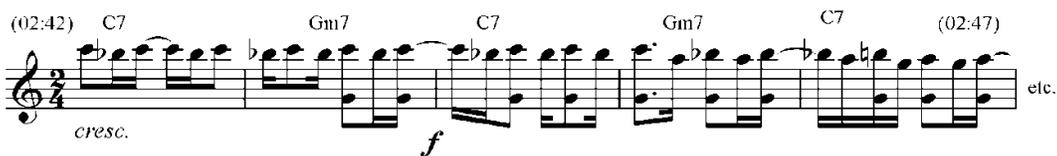


Figura 42: Trecho do mesmo solo improvisado. O uso de corda solta seria uma alusão ao modo de tocar dos violeiros.

Sobre os exemplos acima, o próprio instrumentista faz menção a tais recursos e suas implicações numa entrevista ao pesquisador Eduardo Visconti (2005): “É uma forma bem óbvia de você ir para o universo nordestino. Como os repentistas não tocam guitarra, você traz o universo deles”. Assim, o uso de *vibratos* e cordas soltas na guitarra elétrica seria uma alusão a esse modo de tocar dos violeiros repentistas.

Em linhas gerais, consideramos apropriado sugerir que a linguagem improvisatória do grupo possui um caráter híbrido. Com elementos e procedimentos musicais possivelmente oriundos das tradições regionais nordestinas (modos, escalas, harmonias modais, *modal vamp*, ritmos, sotaque, fraseado etc.) e da linguagem jazzística (estrutura dos improvisos, instrumentação, improvisação próximas do estilo

“chorus”<sup>85</sup>, padrões virtuosísticos, harmonizações complexas etc.). Portanto, se por um lado, na linguagem do grupo não se encontram somente padrões e “licks” propriamente jazzísticos; da mesma maneira, não se pode apontar para sua linguagem como sendo composta somente de elementos musicais originários de bandas de pífanos, cantadores ou violeiros nordestinos. Podemos apontar que, na realidade, trata-se de uma linguagem de improvisação muito particular, onde aspectos genéricos do jazz e da música nordestina encontram-se combinados.

### **O épico e em busca da narrativa**

No presente tópico, iremos abordar principalmente o arranjo do Quarteto Novo para a canção “Algodão” – composição originada da parceria musical entre o célebre sanfoneiro Luiz Gonzaga e o médico e letrista José Dantas – bem como comentar sobre outros arranjos musicais de características semelhantes, elaborados pelo referido grupo. A primeira versão gravada da canção, em 1953, com interpretação do próprio sanfoneiro, teve grande êxito junto ao público, assim como muitas outras criações da dupla pernambucana. Vale destacar, primeiramente, sua letra, na qual estão dispostas algumas representações sobre o universo sertanejo:

*Bate a enxada no chão  
Limpa o pé de algodão  
Pois pra vencer a batalha,  
É preciso ser forte, robusto,  
Valente ou nascer no sertão  
Tem que suar muito pra  
ganhar o pão  
E a coisa lá "né" brinquedo  
não  
Mas quando chega o tempo  
rico da colheita  
Trabalhador vendo a fortuna  
se deleita*

*Chama a família e sai,  
Pelo roçado vai  
Cantando alegre ai, ai, ai, ai, ai*  
  
*Sertanejo do norte  
Vamos plantar algodão*  
  
*Ouro branco  
Que faz nosso povo feliz  
Que tanto enriquece o país  
Um produto do nosso sertão*

Nota-se, portanto, um pequeno painel de “imagens” sobre o cotidiano e algumas paisagens do sertão nordestino. Como apontamos no segundo capítulo do presente

---

<sup>85</sup> Segundo Joachim Berendt, “a improvisação que ornamenta uma melodia é a mais antiga. (...) O tipo de improvisação mais recente do jazz, também chamado de chorus, praticamente nada tem a ver com a melodia original. Ela é completamente livre e se liga apenas ao esquema harmônico básico da melodia” (BERENDT, 1975:117).

trabalho, a produção de Luiz Gonzaga retratou à sua maneira alguns temas relacionados ao universo sertanejo, como podemos observar na letra de “Algodão”. Assim, aspectos como a “bravura” do homem do sertão e a idealização da vida no campo, ambos aludidos de um modo mais lírico, por assim dizer, são aqui ressaltados. Ademais, não há um tom de “contestação” ou “denúncia” no texto (tal qual predominou nos anos de 1960), pelo contrário, certo sentimento nacionalista – que em certa medida nos remete mesmo ao Estado Novo e a ideias de construção da “unidade nacional” – e de exaltação transparece no texto da canção.

O arranjo “original” desse fonograma tem um caráter linear (e, de certo modo, estático), não havendo grandes mudanças em termos de sonoridade, dinâmica e instrumentação. Em alguns momentos são repetidas algumas partes da melodia sem a letra, nas quais um ou mais instrumentos (acordeom e flauta) executam a melodia principal. Ademais, alguns “breques” (pausas repentinas) são executados pelos músicos, mas não há maiores variações no arranjo como um todo. Em suma, trata-se de canção de arranjo mais plano, ou estático, sem grandes variações em termos de instrumentação, dinâmica, andamento etc. Algo bastante propício à dança, vale salientar. A letra da canção, exposta acima, possui certo caráter narrativo, porém sem uma linearidade notável, no sentido de que algumas “imagens” relacionadas à vida sertaneja e ao cultivo de algodão no sertão formam uma espécie de “quadro” deste universo.

Na versão de “Algodão” gravada pelo Quarteto Novo, boa parte dos aspectos referentes à melodia, à harmonia etc. guardam semelhança com a versão original. Contudo, a retomada da obra do sanfoneiro vem acompanhada de re-configurações, principalmente no arranjo da canção. Há espaço para improvisação (destaque para os improvisos de viola, de flauta e o inusitado solo de triângulo) (ver figura 28), uso de variação de dinâmica, interrupção da “levada” (condução rítmica), re-harmonização, entre outros procedimentos (ver figuras 10, 17, 27, 31 e 37). O arranjo da música é bastante original, com amplas variações de dinâmica, de instrumentação, de andamento, bem como de nuances e “convenções pré-fixadas” que lembram estilos jazzísticos, isto é, momentos em que os instrumentistas executam simultaneamente figuras rítmico-melódicas com ênfases na acentuação (figuras 10 e 27). A instrumentação, como vimos, é bastante distinta da original: piano, flauta, viola, guitarra, violão, contrabaixo, bateria e percussão (caxixi e triângulo). Esses instrumentos dificilmente são executados todos ao mesmo tempo, sendo que os músicos do grupo vão alternando os instrumentos que executam no decorrer da música. Hermeto Pascoal, por exemplo, começa tocando

piano, depois passa a executar melodias na flauta e, ao final da música, retorna ao piano – procedimento semelhante executado por Heraldo do Monte (alternando entre a viola caipira e a guitarra) e Airto Moreira (alternando entre bateria e outros instrumentos de percussão).

São amplas as variações nessa gravação do quarteto, tanto no que concerne à forma, como na instrumentação e arranjo da canção. Um exemplo desse aspecto está no contraste entre densidade, andamento e instrumentação de “convenções rítmico-melódicas” (figura 10 e 27) e passagens mais sutis e “líricas” (ver figura 43 e 37), com andamento mais lento, onde um ou mais instrumentistas ganham destaque em intervenções musicais mais “leves”, por assim dizer.

Vale destacar novamente a presença de quatro solos improvisados nesse fonograma; o primeiro tocado na viola por Heraldo do Monte, seguido pelo solo de triângulo, de Airto Moreira, o terceiro, de flauta, por Hermeto Pascoal e, por último, um improviso de contrabaixo acústico, executado por Théo de Barros.

The image shows a musical score for the piece "Algodão". It consists of four staves: Flauta 1, Flauta 2, Violão, and Contrabaixo. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The Flauta 1 and Flauta 2 parts play a melody in intervals of sixths. The Violão part provides harmonic accompaniment with chords. The Contrabaixo part plays a simple bass line. There are triplets in the flute parts.

Figura 43. Simplificação da figura 31. Trecho da transcrição de “Algodão”. Flautas fazem a melodia (em intervalos de sextas), acompanhadas pelo violão e pelo contrabaixo acústico (executado com arco). Predomina um caráter mais “lírico”, por assim dizer.

De maneira geral, o arranjo construído pelo Quarteto Novo, bem como a estrutura das improvisações presentes nessa versão possuem um caráter marcadamente “épico”. Caminham quase sempre num sentido crescente de dinâmica que culminam em pontos de *clímax*, com dinâmicas de grande intensidade.

Tais características, além de revelar alguma relação com outras linguagens musicais, como a jazzística, também parecem apontar para correspondências com as apresentações de artistas engajados nos festivais da canção – entre outros eventos, como

os shows no Teatro Paramount – ocorridos desde meados da década de 1960. Assim, as nuances e os *clímax* de canções como “Disparada”, “Ponteio”, “Terra de Ninguém”, “Arrastão”, “Arueira”, entre outras, permanecem na música instrumental do Quarteto Novo. Além dessas conexões, é possível estabelecer outro nexos entre tal aspecto musical com uma tendência mais ampla e, de certo modo, preponderante (ao menos até o século XX) na música ocidental em geral. Essa “direcionalidade”, na qual a música caminha rumo a um clímax, a uma meta bem definida, pode ser denominada teleologia musical:

Desde o começo do século XVII, a música ocidental tem sido caracterizada por desenvolvimento lógico causal e por um clímax como o momento de finalidade teleológica. Através de contradições que são integradas dialeticamente – através da harmonia, melodia, ritmo, densidade e intensidade, etc., – a obra cria uma tensão fisiológica que cresce em direção a um clímax e então se dissolve em relaxamento (MERTENS *apud* LANCIA, 2007).

Apesar da impossibilidade de fazermos tal afirmação à música do Quarteto Novo – de que ela teria um *telos* – vale ressaltar tal correspondência, por menor que seja, com um aspecto mais amplo da música ocidental. Fato é que há uma relação evidente do tipo de construção musical do grupo com um caráter “narrativo”. Tal aspecto, inerente à boa parte dos gêneros musicais ocidentais – haja vista a necessidade de organizar o material num todo musical em que as partes tenham relação de causa e efeito em termos de finalidade (LANCIA, 2007:2) – pode ser identificado em alguns dos fonogramas presentes no disco *Quarteto Novo*. Assim, apesar da breve duração de uma canção popular restringir em alguma medida “as investidas narrativas a dimensões compatíveis com o tempo disponível” (TATIT, 1995:237), pode-se observar o esforço por parte do quarteto na construção de arranjos que caminham numa direção definida, em sintonia com “essa sensação de que a obra musical como um todo ‘vai a algum lugar’” (FINK *apud* LANCIA, 2007).

SOLO 2 - Flauta

The image shows a musical score for a flute solo. It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in eighth notes, with a triplet of eighth notes in the second measure. Above the first four measures, the letter 'E' is written, indicating the key signature. The dynamic marking 'mp' (mezzo-piano) is placed below the first measure. The second staff begins at measure 6, with 'etc' written above the first measure. The third staff begins at measure 12, with 'mf' (mezzo-forte) below the first measure and 'cresc.' (crescendo) below the last measure. The piece concludes with 'etc' at the end of the staff.

Figura 44: Trecho da transcrição do improviso executado na flauta por Hermeto Pascoal no fonograma “Algodão”. Predominância do modo *mixolídio* e sentido crescente de dinâmica.

A grande maioria dos arranjos e das improvisações presentes no disco guarda forte relação com as canções engajadas produzidas no período. Assim, sua direção bem definida, que caminha rumo a um clímax, parece derivar dos arranjos musicais contidos nas apresentações dos artistas engajados durante esses anos. A relação entre esse tipo de construção e toda uma tradição musical ocidental revela também a proximidade da interpretação do Quarteto Novo com uma tendência mais geral da arte, a narrativa. Dessa maneira, se na primeira versão da canção a letra de Zé Dantas continha algumas “imagens” do sertão, por assim dizer, na gravação estritamente instrumental de “Algodão”, é notória a tentativa de uma criação dotada de uma direção musical e metas claras, e, de certo modo, com um caráter épico.

Em outra chave – e retomando algumas questões dos tópicos anteriores – é possível apontar como o arranjo de “Algodão” – com todas as suas nuances, convenções e seções de improvisação – é construído de maneira a estabelecer-se como uma espécie de “cantoria moderna”, por assim dizer. Afinal, como definira Câmara Cascudo, sobre a cantoria “tradicional”, ela se assemelha a uma pequena suíte, com várias partes, diferindo em ritmos e tipos melódicos. E, como vimos, não são poucas as variações presentes na gravação do quarteto (improvisos de flauta, viola, triângulo, contrabaixo; trechos “convencionados”; momentos em andamento lento de conotação mais lírica, mudanças de instrumentação etc.).

As seções de improvisação do referido fonograma também se destacam quando comparadas às outras faixas do disco. Todos os instrumentistas realizam improvisos de duração relativamente extensa. Essa complexa configuração de “Algodão”, no que

concerne ao arranjo musical e às improvisações, motivaram o guitarrista Heraldo do Monte a dar a seguinte declaração:

Eu gravei uma música num disco meu chamado viola nordestina, nada mais óbvio, pela Kuarup, e tem uma música minha chamada “viola nordestina” que não é um tema, são só improvisações...eu gravei um *take* da música e o produtor, Mário Aratana, disse assim: ‘está lindo, mas está com treze minutos’. Pra você ver como é extenso esse negócio da improvisação. Aí, ele fez uma edição que ficou com quatro minutos (...). Então, é esse tipo de improvisação que a gente queria no Quarteto Novo. E aí juntamos nós quatro e conseguimos criar uma coisa nova, que, inclusive, não está muito no disco, é uma coisa que tem mais a ver com a faixa Algodão, que tem improviso de viola, e é bem o que a gente queria mesmo. Só nos shows do Quarteto Novo, em coisas mais extensas assim, é que a gente mostrava esse tipo de linguagem. Agora a linguagem dos arranjos é realmente meio erudito e meio nordestino<sup>86</sup>.

A partir desse depoimento e da análise do referido fonograma, é possível aferir algumas considerações interessantes. Primeiramente, chama a atenção que justamente na faixa cujo arranjo está mais relacionado à cantoria (ou à “tradição” nordestina), o manejo de elementos de gêneros cosmopolitas – como visto nas “convenções”, nos acordes dissonantes, na instrumentação etc. – é notório. O próprio músico revela que a concepção dos arranjos mistura o “erudito” e o “nordestino”. Um sentido, portanto, próximo de nossa argumentação (“cosmopolitismo e localidade”). Outro apontamento diz respeito à diferença de temporalidades musicais intrínseca à própria empreitada do grupo. Citando novamente Cascudo (1984:167): “Dois cantadores juntos podem cantar a noite inteira sem que se duelem. Cantam romances, xácaras dispersas (*sic*), descrições da natureza, quadros da existência sertaneja, episódios das lutas do sertão, a luta de cangaceiros com a polícia, sátiras, etc...”

Vale complementar com um mais um trecho do autor:

Malvestidos e alimentados, cantando noites inteiras por uma insignificância, os cantadores apregoam riquezas, glórias, forças, palácios, montões de pedrarias, servos, cavaliças, conforto, requintes, armas custosas, vitórias incessantes. E, às vezes, estão passando fome (CASCUDO, 1984:171).

O cantador, como se vê, é um narrador de tempos idos, do mundo comunitário ainda, inserido, pois, numa temporalidade cíclica, não linear. Nesse sentido, suas narrações, ou a duração de uma cantoria ou de duelos improvisados, poderiam percorrer muitas horas a fio. É quase desnecessário dizer que esse tipo de acontecimento é incompatível com o mundo moderno. Do mesmo modo, por seu formato e duração, o

---

<sup>86</sup> Depoimento de Heraldo do Monte ao programa *Ensaio* da TV Cultura, exibido em novembro de 2009.

registro de uma possível cantoria em tempos midiáticos necessitaria de outro suporte que não o LP ou o CD etc. O padrão de três minutos atribuído a uma canção popular parece em nada ter a ver com tais manifestações.

Nesse sentido, parece que o Quarteto Novo tenta justamente construir uma linguagem musical que se reaproxime dessas formas narrativas. Algo semelhante a uma forma “sintética” de narrar, para falar como Walter Benjamin (1994). Objetivando uma construção musical pautada em um tempo narrativo e cíclico, o grupo, contudo, não dispõe daquela temporalidade dos violeiros e cantadores – da “comunidade da experiência” (GAGNEBIN, 1994). Estão já, pois, no mundo moderno, no capitalismo; cuja marca, salientou Benjamin, é justamente o declínio daquela “experiência” – onde não é mais possível narrar como narravam os violeiros. Assim, apesar da proximidade de sua postura com uma atitude romântica – no sentido de valorização de uma sonoridade (e sociabilidade) em extinção –, os músicos do Quarteto Novo, ao utilizarem como referência tais musicalidades, se aproximam de produzir algo similar a uma “narrativa sintética”, na qual elementos da narrativa tradicional (ou a sonoridade dos violeiros e tocadores) encontram-se combinados a expressões modernas, como os procedimentos oriundos do jazz, da moderna canção popular, a primazia da técnica e a linearidade. Mesmo que sem a nítida consciência da impossibilidade da “experiência tradicional” na sociedade moderna, a produção artística do grupo parece mesmo dialogar com tais “dissonâncias temporais”.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando do início de nossa pesquisa sobre a produção musical do Quarteto Novo, delimitamos duas hipóteses centrais a fim de balizar os passos a serem dados para compreender um pouco da complexidade do objeto que tínhamos pela frente. Foi desta maneira que duas hipóteses principais – uma referente à dimensão “textual” e, outra, à “contextual” – foram traçadas para abordarmos nossa problemática: a primeira hipótese dizia respeito a nexos entre a produção do quarteto e todo um ideário nacional-popular, em voga nos anos de 1960, que teriam sido determinantemente para as elaborações do grupo; a segunda se referia justamente ao material musical produzido pelo grupo, no sentido de que ideias como a de ruptura com o jazz, defendidas pelos próprios instrumentistas, deveriam ser relativizadas a fim de se compreender mais claramente as particularidades de sua linguagem. Assim, teríamos, por um lado, uma análise do contexto sócio-histórico no qual o grupo esteve inserido e, por outro, uma análise dos procedimentos musicais por ele empregados.

A partir de tais perspectivas, contudo, e na medida em que aprofundávamos a investigação proposta, outras questões vieram imediatamente à tona, o que exigiu uma ampliação de tal delimitação inicial. Resultante dessa abertura, é que estruturamos nosso trabalho em quatro capítulos, tencionando uma melhor exposição das questões principais que se colocaram diante da tentativa de compreender os sentidos das escolhas efetuados pelos músicos do quarteto.

Na primeira parte, traçamos um breve panorama sobre o surgimento da ideia de “cultura popular”. Isto porque percebemos que aquela “postura nacionalista” expressa pelos músicos do quarteto e por outros agentes do período tinham já longa história na cultura e na arte brasileiras – ainda que, em cada momento histórico, as motivações e sentidos de tal postura sejam distintos. Assim, pareceu-nos imprescindível compreender em que momento, de que maneira e por que a ideia de ‘cultura popular’ tornou-se elemento central para as discussões em torno do nacionalismo, com especial atenção para o universo musical, seja erudito ou popular. O caminho que nossa investigação percorreu, para tanto, teve início no romantismo europeu, passando pelo folclorismo e desembocou nas ideias nacionalistas no Brasil, em torno da figura de Mário de Andrade e de sua proposta musical-nacionalista. Compreendeu-se, pois, que várias questões centrais do debate modernista-nacionalista foram, de certo modo, reativadas em diferentes contextos históricos – com sentidos e significados distintos, vale frisar

novamente. A partir dessas experiências, portanto, é que começaram a ser definidas algumas noções como “autenticidade”, “cultura popular” e “arte nacional”. Ideias que, como se viu, também tiveram relação com a produção engajada dos anos de 1960. Ademais, buscou-se evidenciar a maneira pela qual os elementos constituintes de um pensamento musical “andradiano” foram sendo deslocados para o âmbito da música popular urbana. O que resultou em categorizações e discussões, em torno dessa música, dotadas de novos contornos.

A noção de “cultura popular” – gestada no romantismo europeu, e que era referida em relação às culturas da não-elite – tem seu significado, em Mário de Andrade, atrelado ao que chamamos hoje de “folclore” – ou populário, nos termos do modernista –, ligada ao meio rural, a uma cultura autóctone etc. Seria, portanto, fonte de “autenticidade”, referência para o artista que quisesse produzir em conformidade com um “caráter nacional”; repositório, pois, de uma “essência da cultura brasileira”. A música popular urbana, nesse contexto, não era valorizada da mesma maneira; muitas vezes, era considerada como inautêntica por surgir em meio a locais em plena transformação e receber as mais diversas influências. Assim, não seria capaz de conservar aquela “essência nacional” responsável por animar as artes que se quisessem genuinamente brasileiras. A partir, principalmente, dos anos 40, e ao longo das décadas seguintes, esse tipo de pensamento foi sendo deslocado, aos poucos, ao próprio âmbito da música urbana. Isso se deu na medida em que críticos, jornalistas, artistas e intelectuais envolvidos com o universo radiofônico e popular passaram a atribuir a certas músicas urbanas o mesmo status de “cultura popular” antes reservado ao “folclore”. Logicamente que tal processo não se deu linearmente e, tampouco, isento de grandes discussões e desentendimentos. É importante, no entanto, apreender que a partir daí certa parcela de música popular urbana perderia seu caráter de “cultura inautêntica” e figuraria também no acervo possível das criações genuinamente brasileiras.

Tencionou-se compreender, a partir desse primeiro esforço, o modo pelo qual esse “nacionalismo musical” vai sendo estabelecido e transformado no âmbito da música popular, bem como, os significados atribuídos a noções como “música nacional”, “povo brasileiro” e “brasilidade” nesse contexto. Foram esse os temas do segundo capítulo. Buscou-se traçar outro breve panorama que nos permitiu compreender o modo pelo qual esse “novo nacionalismo” vai aos poucos ganhando novas conotações e tornando-se questão central para as experiências e debates artísticos da década de 1960. É importante reter que uma nova postura nacionalista seria

instaurada por artistas e intelectuais mais identificados com o que se chamou de “moderna música popular brasileira”. Assim, boa parte de um meio artístico (composto também por críticos, jornalistas e intelectuais) de certa forma ligado a uma “música urbana moderna” – gestada em meio a mudanças do cenário musical do Rio de Janeiro, principalmente, e que desembocaria, por assim dizer, na bossa nova – vai aderir a uma perspectiva nacionalista com uma forte conotação política. Pretendeu-se explorar de que modo algumas daquelas ideias sobre “música popular brasileira”, “povo brasileiro” e “brasilidade musical”, discutidas desde Mário de Andrade e já deslocadas a esse plano urbano, vão ganhando novos sentidos no decorrer da década de 1960. Nesse cenário, a influência de todo um ideário nacional-popular que vai balizar, de certo modo, escolhas estéticas e discursos de artistas e intelectuais, é crucial para as transformações sobre os sentidos de tais noções.

Nesse âmbito, foi imprescindível discutir mais aprofundadamente as questões políticas e ideológicas que envolviam a atuação de artistas do período. Assim, o plano imediatamente “contextual” em que se desenvolveu a produção do Quarteto Novo foi, nessa parte, discutido. Em linhas gerais, pôde-se perceber como uma grande efervescência política e cultural, impulsionada por artistas e intelectuais ligados a setores da esquerda brasileira, foi geradora de profícua produção. Os sentidos daquelas noções sobre autenticidade foram aqui remodelados por instituições como o ISEB, o CPC, o PCB, e pelas próprias produções artísticas. O que, de certa forma, acabou funcionando como diretriz para a boa parte da produção engajada. A cultura popular, antes definida como fonte inesgotável de autenticidade, ou repositório da essência nacional, soma a esses, novos significados: torna-se também cultura de potencial revolucionário, porque pertencente ao “povo”, sujeito da transformação social, bem como, vai ser considerada como representativa de resistência popular, principalmente após o golpe militar de 1964. Dois principais “locais populares” serão erigidos a tal dupla condição – reservatório cultural e local de resistência: o “morro” e o “sertão”. É aí que os artistas engajados vão buscar as matrizes para sua produção.

Na terceira etapa do trabalho, buscou-se analisar detalhadamente a trajetória e a formação do grupo Quarteto Novo. Para tanto, foram examinados brevemente os antecedentes musicais e as experiências anteriores dos integrantes do grupo. Também, a relação destes com o cantor e compositor Geraldo Vandré foi esmiuçada; bem como a maneira com que o grupo foi formado e a importância das campanhas publicitárias promovidas pela companhia Rhodia nesse processo. Assim, procurou-se evidenciar que

além de toda a influência decorrente de questões do plano ideológico que estavam em jogo no período – as quais foram discutidas no segundo capítulo – a formação do quarteto não pode ser devidamente compreendida se não atentarmos para outros processos de igual importância. Nesse sentido, tentou-se demonstrar como importantes agentes ligados à música popular “engajada” adotaram estratégias peculiares para se relacionar com o mercado. É importante compreender que a atuação nos mais diversos veículos (programas televisivos, campanhas publicitárias, emissoras de rádio etc.), por parte dos artistas, se deu como parte de uma estratégia de ação que visava a ampliação do alcance de sua produção.

Ademais, tratamos também da relação de artistas engajados com as campanhas de marketing da companhia Rhodia, uma vez que por meio da atuação de Vandré em uma dessas campanhas se formou o Trio Novo, embrião do grupo aqui analisado. Como se viu, a ideia de montar um trio musical que se diferenciava de certa sonoridade padrão do período (piano, baixo e bateria) e que explorasse alguns elementos considerados “mais brasileiros”, teria partido do “marketeiro” da Rhodia, Lívio Rangan. Vale ressaltar que em todas as campanhas publicitárias promovidas por Rangan e sua equipe havia uma preocupação com a questão da “brasilidade”, no sentido de que tais campanhas deveriam explorar elementos tidos como representativos da cultura brasileira. Além disso, o empresário buscou uma aproximação contundente com a cultura artística que prevaleceu nos anos de 1960, além de contratar inúmeros artistas para desenhar e desenvolver estampas, cenários e roupas para as coleções e desfiles-show da empresa. Pode-se dizer que o empresário trouxe para o âmbito da publicidade boa parte da efervescência artística do período. Ademais, os interesses do publicitário, de certa maneira, coadunavam com as próprias estratégias de atuação dos artistas participantes: para que se alcançasse o “povo”, era preciso inserir-se definitivamente no mercado – “principal agente da contemporaneidade”, como diz Capinam – e mesmo usufruir de seus mecanismos, como a propaganda e o marketing. Muito provavelmente, foi a partir dessa perspectiva que Geraldo Vandré resolveu atuar nas campanhas publicitárias. E foi exatamente dessa conjuntura que emergiu o Trio Novo (que, com a entrada de Hermeto Pascoal, tornou-se Quarteto Novo).

No último capítulo, analisamos o conteúdo musical presente no álbum *Quarteto Novo*. O objetivo foi elaborar uma análise que não perdesse de vista os principais pontos levantados nas discussões dos capítulos anteriores. Para exemplificar e descrever os atributos musicais da linguagem do grupo, expusemos vários trechos das transcrições

musicais por nós efetuadas a partir do referido álbum, bem como apresentamos algumas tabelas. Conforme já se destacou, a intenção foi investigar a produção musical do grupo de maneira a compreender os sentidos das escolhas dos instrumentistas. Tencionando identificar em sua produção alguns possíveis nexos entre música e ideologia, principalmente. Ademais, também se pretendeu lançar luz à relação da produção do grupo com questões inerentes ao próprio meio musical do período, ao mercado e aos antecedentes musicais dos integrantes. Por fim, buscou-se esmiuçar, descrever e analisar os principais procedimentos e elementos presentes na linguagem musical do quarteto instrumental.

Para compreender o tipo de linguagem desenvolvida pelo grupo, buscou-se definições e exemplos sobre as musicalidades que serviram de referência para a criação dos músicos. Assim, se fizeram necessárias investigações acerca da cantoria nordestina, da música de Luiz Gonzaga e de outros fenômenos musicais relacionados ao sertão nordestino. Acreditamos ter sido possível visualizar como os instrumentistas se apropriam livremente de vários elementos e procedimentos dessas linguagens locais e, a partir da combinação com aspectos musicais cosmopolitas, desenvolvem uma sonoridade particular. Como diria o guitarrista Heraldo do Monte, “o grupo misturou influências sertanejas e urbanas”. Ou então, de outro modo: “o grupo queria fazer uma bossa nova geral” – como nos disse Théó de Barros.

No ano de 1934, Luís da Cama Cascudo escreveu o seguinte texto no jornal *A República*: “O sertão perdeu seus cantadores. A vida transformou-se. As vitrolas clangoram os foxes de Donalson e de Youmans. O sertão descaracteriza-se. É natural que o cantor vá morrer também”<sup>87</sup>. Trocando em miúdos, o folclorista versava sobre o avanço da modernidade em direção àquele sertão autóctone, tal qual ele conhecera, e a devastação de suas “tradicionalidades”. O fim anunciado da prática da cantoria, tal qual ela vinha sendo propagada há muitos anos, contudo, não encerraria as dobras musicais que o sertão viria a produzir. Tanto que, anos depois, o próprio folclorista reconheceria na figura de Luiz Gonzaga um representante legítimo de todo aquele universo. De outro modo, como bem apontou Antonio Risério, a produção do sanfoneiro é mais que representação do sertão de outros tempos: é resposta sertaneja à modernidade; é transposição de formas locais a um âmbito moderno, sem que a primeira seja tolhida em função da segunda. Convém dizer que, na metrópole, o sertanejo, assim como o caipira,

---

<sup>87</sup> CASCUDO, 2009.

é o outro; representa, pois, um outro Brasil. É o pré-moderno. O encontro dessa figura “tradicional” com o “sujeito metropolitano” é promovido justamente por figuras como Gonzaga. Da mesma maneira, a música do Quarteto Novo exerce papel similar. Se não atinge amplitude cultural tão ampla como o sanfoneiro, a produção do grupo propiciou, de fato, o encontro musical entre esses dois “brasis”. Não parece absurdo pensar que apesar da iminente transformação modernizadora da região sertaneja, e mesmo em consequência de tal processo, produções como a de Gonzaga e a do quarteto dêem novos significados a cantoria, fazendo com que, a um só tempo, o sertão aqui se perpetue e se transforme. De fato, o que se vê na produção do Quarteto Novo não é um simulacro de atitude folclorista (recuperação ou congelamento do folclore) e sim uma articulação de formas e temporalidades distintas. O grupo, portanto, inserido num espectro mais amplo de politização e valorização das coisas do “povo” (os anos de 1960), vai retomar a “cantoria tradicional” articulando-a com outra temporalidade, outros formatos, dando-lhe expressões e significados distintos. É desse encontro e articulação de musicalidades e temporalidades distintas que se desenvolve a música do Quarteto Novo. Talvez, mais uma resposta sertaneja à modernidade.

## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Martins, 1962.

\_\_\_\_\_. *Música, doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

ARRUDA, M. A. do N. *A Embalagem do Sistema: A Publicidade no Capitalismo Brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985.

BAKER, D. *Jazz Improvisation*. New Albany: Aebersold, 1992.

BARROS, T. de. Entrevistado por *Jornaleco*. São Paulo: *Jornaleco*. 28 de agosto de 2002. Disponível em: <[www.jornaleco.net/Entrevistas/TheodeBarros/index.htm](http://www.jornaleco.net/Entrevistas/TheodeBarros/index.htm)> [Consulta: 29 ago. 2010].

\_\_\_\_\_. Entrevistado por Charles Gavin. "O Som do Vinil – Quarteto Novo". Rio de Janeiro: *O Som do Vinil* (Macaco Alfa e Canal Brasil). 2014. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/sdv1/quarteto-novo-quarteto-novo/>>. [Consulta: 16/01/2014].

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sergio Paulo Rouanet (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERENDT, J. *O Jazz do rag ao rock* In: Debates, nº109. Júlio Medaglia (trad.). São Paulo: Perspectiva, 1975.

BONADIO, M. C. *O fio sintético é um show! Moda, política e publicidade; Rhodia S.A. 1960-1970*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2005.

BORELLI, H. *Noites Paulistanas*. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

BRITO, B. R. "Bossa Nova". In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 4ª Ed., 1986.

BURKE, P. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. Denise Bottmann (trad.). 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CASCUDO, L. C. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

\_\_\_\_\_. *Viajando o sertão*. São Paulo: Global, 4 ed., 2009.

CASTRO, R. *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAGAS, L. et al. *Luiz Gonzaga*. São Paulo: Martin Claret, 1990.

COKER, J. *Elements of Jazz Language For The Developing Improviser*. New Albany: Ed. Warner, 1997.

- CONTIER, A. D. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1985.
- \_\_\_\_\_. “Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na canção de protesto (Os anos 60)”. *Revista Brasileira de História*. Vol. 18 n. 35. São Paulo, 1998. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=en&nrm=iso)>. [Consulta: 29 ago 2010].
- CÔRTEZ, A. *Improvisando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2012.
- DIAS, G. M. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2013.
- FERRETTI, M. *Baião de dois: a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 1988.
- GAGNEBIN, J. M. “Prefácio”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sergio Paulo Rouanet (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- GARCIA, T. C. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50”. *Artcultura*, Uberlândia, v.12, n.20, p.7-22, jan.-jun. 2010.
- GARCIA, W. *Bim Bom, A Contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GAVA, J. E. *A Linguagem Harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- GOMES, M. S. “O discurso nacional popular cepecista e a música instrumental: o caso do Quarteto Novo em 1967”. Comunicação apresentada no XX Congresso da ANPPOM. Brasil (Florianópolis), 2010.
- GRIDLEY, M. C. *Jazz Styles: History and Analysis*. New Jersey: Prentice Hall, 7ª ed. 1999.
- GUERRA-PEIXE, C. *Estudos de Folclore e música popular urbana*. (org.) Samuel Araújo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- KERNFELD, B. (org.) *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York: St. Martin's Press, 1995.
- KOSTKA, S. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Pearson, 3 ed., 2006.
- LANCIA, J. C. “Forma teleológica e minimalismo musical”. In: XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Anppom, 2007, São

Paulo. *Anais...* São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2007. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/anais/>>. [Acesso em: 16 mar. 2013].

LENHARO, A. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, Ed. Unicamp, 1995.

LUYTEN, J. M. “Migração no Brasil: estórias de retirantes”. *Caderno de Estudos Sociais*. Recife, vol. 6, p.233-268, 1990.

MAMMÌ, L. “João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova”. *Novos Estudos*. CEBRAP, Nº34. São Paulo, 1992.

MARCELO, C.; RODRIGUES, R. *O fole roncou: uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MEDAGLIA, J. "Balanço da Bossa". In: CAMPOS, A. de (org.). *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 4ª ed., 1986.

MELLO, Z. H. de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MONTE, H. Entrevistado por Silvana Tarelho. “Improviso do jazz ao regional”. Fortaleza: *Diário do Nordeste*. 26 de fevereiro de 2004. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com>>[Consulta: 29 ago.2010].

\_\_\_\_\_. Entrevistado por Eduardo de L. Visconti. In: “A guitarra brasileira de Heraldo do Monte”. *Dissertação de mestrado em música*. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2005.

\_\_\_\_\_. Entrevistado por Charles Gavin. “O Som do Vinil – Quarteto Novo”. Rio de Janeiro: *O Som do Vinil* (Macaco Alfa e Canal Brasil). 2014. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/sdv1/quarteto-novo-quarteto-novo/>>. [Consulta: 16/01/2014].

NAPOLITANO, M. *A Síncopa das Idéias*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVES, S. C. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NEDER, A. “O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição”. *Per Musi*. Belo Horizonte, n.22, p.181-195. 2010.

ORTIZ, R. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Editora Olho d’Água, 1992.

\_\_\_\_\_. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAZ, E. A. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Ed. Unimed, 2002.

PAIANO, E. *O berimbau e o som universal*. Dissertação (Mestrado em Comunicação social). Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 1994.

*Revista Civilização Brasileira*. Nº7, ano I, maio de 1966. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1966.

- RIBEIRO, S. *Prepare o seu coração: a história dos grandes festivais*. Geração Editorial, 2002.
- RIDENTI, M. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.
- RISÉRIO, A. “O sertão e muito mais”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 20 de outubro de 2013.
- SADIE, S. (org.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Eduardo Francisco Alves (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- SANDRONI, C. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, B., STARLING, H., EISENBERG, J. (org.) *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- SANT’ANNA, P. *Coleção Rhodia: Arte e Design de moda nos anos sessenta no Brasil*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2010.
- SANTOS, F. S. *‘Estamos aí’ - um estudo das influências do Jazz na Bossa Nova*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2006.
- SARAIVA, J. M. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Da influência do jazz e outras notas: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50”. In: GIUMBELLI, E., DINIZ, J. C. V., NAVES, S. C., (org.) *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- SIBA. “Pertencimento”. In: STARLING, H. M. M., MARTINS, B. V., (org.) *Imaginação da Terra: memória e utopia na moderna canção popular brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- SILVA, F. T. *Terra prometida: uma história da questão agrária no Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.
- SOLER, L. 1978. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife: Ed. Universitária UFPE.
- SOUZA, M. G. “A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)”. *Revista Brasileira de História*. Vol. 24. nº 47. São Paulo, 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882004000100006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100006&lng=en&nrm=iso)> [Consulta: 28 ago 2010].
- \_\_\_\_\_. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

- TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- TINÉ, P. J. de S. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960*. 196p. Tese (doutorado em Música). Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2008.
- TINHORÃO, J. R. *Do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo, Ed. Ática. 1981.
- TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- \_\_\_\_\_. “Nostalgia, sátira, celebração: Sobre os modos de cantar a roça e o sertão”. In: STARLING, H. M. M., MARTINS, B. V., (org.) *Imaginação da Terra: memória e utopia na moderna canção popular brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- TROTTA, F. “Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise”. *Ícone*. Recife, v. 10, n. 2, dez. 2008.
- VISCONTI, E. L. *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2005.
- WILLIAMS, R. *Cultura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WISE, L. *The Language of Improvisation*. Hal Leonard Publishing Corporation, 1982.
- WISNIK, J. M. “Getúlio da Paixão Cearense”, in *Música. O nacional e o Popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense: 2004.
- ZAN, J. R. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 1997.

## ANEXO 1 – ENTREVISTA COM THÉO DE BARROS

*Como foi sua formação de músico? Onde começou tocando?*

R: Bom, profissionalmente eu comecei tocando e acompanhando gente em show, e compondo também, mas aí eu estudava ainda. Profissionalmente mesmo eu comecei a tocar em boate, casa noturna. Estreei numa boate chamada *Lancaster*. Aí nós fizemos um quarteto, que era eu de contrabaixo – e eu que nunca tinha tocado contrabaixo, me arrumaram um contrabaixo lá, e um baixo de três cordas ainda por cima – era o César Camargo Mariano de piano, tinha um amigo nosso, que já faleceu, chamado Roberto Escalante e tinha um trompetista chamado Flavinho que tirava o som do Chet Baker – que estava muito na moda, nessa época. Então o nosso quarteto era baseado no Chet Baker e tocava jazz e bossa nova. Só que a boate era uma garotada que freqüentava que dançava twist na época, que estava muito na moda....então ficava um negócio meio...sei lá, esquisito.

*Isso em São Paulo?*

R: Era em São Paulo. No fim da Rua Augusta, perto da Estados Unidos. E aí eu comecei a tocar em boate, a fazer shows e acabei abandonado os estudos e me dedicando à música, porque não dava tempo. Eu só fui retomar os estudos depois de 40 anos. Mas comecei assim.

*A partir do fim dos anos 50, com a repercussão da Bossa Nova, cria-se um meio artístico integrado a Bossa Nova. Já a partir dos primeiros anos de 1960, agente pode dizer que surge nova linha dentro desse meio artístico. Com a aproximação de artistas ao CPC, com o crescimento da chamada canção de protesto, com a produção dos afro-sambas, bem como com a produção de Carlos Lyra, Edu Lobo etc. Vai se delineando uma outra vertente. Uma MPB, que apesar de ligada à bossa nova, vai tomar um caminho diferente, um pouco distinta da BN. Como você vê isso?*

R: Isso aconteceu. A bossa nova, embora não seja considerada, foi uma revolução musical. Porque ela mudou a maneira de se tocar o samba, mudou o estilo da letra, o estilo de cantar, o estilo de orquestrar e o estilo de tocar violão, de acompanhar. Então ela mexeu com todas as bases da música. Mas era algo restrito mais ao samba mesmo. Claro que tinha samba-canção, tinha valsa, tinha outras coisas, mas foi a partir do samba que começou a mudar o conceito estético. Aí vieram outras tendências... Porque o samba, no caso, tratava mais do Rio de Janeiro, e como o Brasil é muito rico em termos de ritmo e manifestações, então o pessoal começou a se preocupar também com a música nordestina; que foi o que acabou, no fim, no trabalho do Quarteto Novo. Nós tentamos fazer uma bossa nova geral. Não só restrita ao samba. Tentamos modernizar, com harmonia do século XX, com novos conceitos. Mas eu acho que a partir da bossa nova esse leque foi abrindo. Então foram surgindo coisas, surgiram os afro-sambas etc. e essa preocupação com o Nordeste, com a música nordestina e aos poucos entrando no folclore.

*Sua composição Menino das laranjas, pode ser considerada como um exemplo dessa nova linhagem musical? O que te motivou a compor essa música?*

R: No original, “Menino das Laranjas” é uma Bossa Nova, eu fiz como Bossa Nova. Depois que a Elis fez aquele arranjo explosivo...aí mudou tudo. Mas o original era Bossa Nova, só que a letra tinha um fundo social, que era uma coisa que não se fazia muito, na época. Mas ela acabou vingando mais com o arranjo do Meirelles, acho que foi ele quem fez o arranjo. Um arranjo explosivo, mudou um pouco a música inclusive, mas foi assim que fez sucesso. Mas o original era Bossa Nova mesmo.

*E o Trio Novo, em que ano e como exatamente ele foi formado?*

R: Isso foi o seguinte, tinha uma companhia têxtil, a Rhodia, ela tinha um estande no Ibirapuera, quando acontecia a Fenit, que era uma feira da indústria têxtil. O maior estande era da Rhodia. A Rhodia tinha um palco tremendo e tinha as mais famosas modelos do Brasil... E entre um desfile de moda e outro sempre se fazia alguma coisa diferente. Uma vez, inclusive, eles colocaram um cavalo no palco com um gaúcho... eles ficavam inventando... E dessa vez, entre um desfile e outro eles fizeram alguns sketches, escritos pelo Millôr Fernandes, chamava ‘Mulheres Super-Homem’. E, esses sketches eram interpretados por quatro atores, o Carlos Zara, o Walmor Chagas, a Lílian Lemmertz e o Geraldo Vandré atuando como ator. E eles queriam um som diferente... O “cabeça” da agência, Lívio Rangan, é quem teve uma idéia... como na época tava em moda o trio de piano, baixo e bateria, e tinha até demais, tinha em tudo quanto é quanto, ele queria um trio diferente. Ele queria um trio que tivesse um som mais brasileiro, mais raiz, digamos assim. Então veio a idéia de formar um trio, com o Heraldo tocando viola caipira e guitarra, eu tocando violão e o Airto de percussão e bateria. E durante os desfiles a gente inventava alguma coisa, porque aquilo era inusitado, viola caipira era inusitado. Então a gente tocava algumas coisas, inclusive jazz, com essa formação, mas só pra fazer um intervalo enquanto as moças trocavam de roupa. E aí foi nascendo essa idéia. Aí nós fizemos a Fenit aqui em São Paulo e viajamos o Brasil com esse espetáculo. Aí abriram as inscrições do festival da Record e eu e o Vandré resolvemos fazer uma música. O Vandré me deu uma letra imensa e saiu “Disparada”. Aí nós fizemos a primeira apresentação de “Disparada”, deixamos três substitutos aqui e fomos viajar pelo Brasil. Quando nós soubemos que havíamos ganhado o festival a gente estava em Natal (RN). E, eu acho que “Disparada” abriu as portas pra esse novo gênero, mais ligado ao sertão, à música sertaneja. E assim começou. E o grande sonho do Airto era trazer o Hermeto pro conjunto. Ele tocava com o Hermeto à noite. Aí quando chegamos aqui, foi possível trazê-lo.

*Como foi o impacto de “Disparada” no meio musical? Na crítica? Nos jornais?*

R: Eu me lembro que foi o segundo mais longo que eu já tive na vida. Porque quando acabou a música teve, assim, um segundo de silêncio, porque foi um choque, e eu não sabia se a reação iria ser positiva ou negativa. Graças a Deus foi positiva. Mas a partir daí ela abriu as portas para o trabalho do Quarteto Novo.

*Quarteto Novo tinha esse “projeto” de criar uma linguagem brasileira. Você se lembra como surgiram essas idéias?*

R: Isso começou a se desenvolver enquanto éramos um trio, ainda. E, com a chegada do Hermeto, que é um gênio, a coisa foi ampliando. Quer dizer, no princípio, nós ficamos exclusivos do Geraldo Vandré. E o Vandré foi o nosso mecenas. Nós ensaiamos durante um ano esse repertório, mas tínhamos a exclusividade dele. Então nós pegávamos algumas músicas do Vandré pra fazer arranjo, como “Fica mal com Deus” e outras. Mas depois começamos a criar, nós mesmos, as nossas músicas e começamos a desenvolver um negócio muito interessante. Como nós éramos todos jazzistas, nós começamos a desenvolver uma forma de improvisar usando frases brasileiras. E isso foi o mais difícil. Porque improviso não tem jeito, tem que improvisar mesmo... e foi como se a gente fizesse um novo inconsciente, para que cada vez que a agente improvisasse fugisse do jazz e fizesse frases tipicamente brasileiras.

*Como eram os diálogos entre os membros do grupo sobre isso?*

R: Era algo mútuo. Agente procurava desenvolver, buscar, no nosso inconsciente mesmo, coisas que agente tinha. Pois nascemos aqui... Buscar coisas que agente ouviu de criança, etc. E como o Heraldo e o Hermeto são do Nordeste, eles tinham uma bagagem muito grande disso aí. E eu, que sou filho de nordestino, também tinha.

*E o Vandré tinha alguma relação com essa fase?*

R: Não. Na fase musical ele não dava palpite.

*E nos momentos de ensaiar e gravar vocês também tinham que prestar atenção pra não tocar muito jazzísticamente? Vocês tinham que ter esse cuidado?*

R: É. Isso era o mais difícil, na hora de apresentações ao vivo, a gente ficava se policiando pra não incorrer no jazz.

*É que vocês já tinham uma experiência grande no jazz...*

R: Tínhamos.

*Qual a razão, o porquê, de tomar como referência o universo Sertanejo, a música nordestina?*

R: O fato do Heraldo e do Hermeto serem de lá, e de eu ser filho de nordestino, facilitou muito. Ficava um acesso mais fácil. Mas agente prestava atenção nas outras coisas. Inclusive no disco tem um samba em sete por oito. Agente não ficava só focado na música nordestina, procurava focar também a música do centro-oeste e sudeste, a catira, essas coisas... Então, no fim, era uma mistura. Era o que pode se chamar de som brasileiro. E a música do sul também; o Airto é do Sul então trazia também muita contribuição do Sul do Brasil. Então, nós fizemos, assim, um mapa musical.

*Então tem esse significado...*

R: Tem. Tem essa abrangência.

*E sobre as referências de música nordestina, quais eram? Vocês começaram a ouvir muito dessas coisas?*

R: Não, a gente já conhecia, já trazia isso dentro da gente. Não foi preciso recorrer diretamente, a gente já tinha.

*E vocês ficaram muito tempo estudando esse tipo de música ou era durante os ensaios? Como foi isso?*

R: Isso fluía naturalmente. Era só a gente se lembrar de coisas que a gente ouviu, principalmente na infância... A infância do Hermeto e do Heraldo, eles tinham muita referência, e a minha e do Airto também. Eu sou carioca, então eu tinha essa visão mais urbana. Então foi misturando. Acho que foi uma mistura que deu certo.

*Interessante porque o Hermeto, mesmo com as coisas diferentes que ele faz, a música nordestina ainda é uma coisa perceptível na música dele. Apesar de todas as misturas isso ainda faz parte da linguagem musical dele.*

R: É verdade. É muito forte. Porque ele começou a tocar sanfona, segundo ele conta, muito cedo. Aquela sanfoninha de oito baixos. Então ele começou muito cedo nisso aí. Ele é do interior, de Arapiraca [AL], então ele começou muito cedo a ouvir essas coisas. E o Heraldo também. Ele é pernambucano e tinha essa linguagem dos violeiros, dos repentistas, dos bailes, dos folguedos... tinha muita referência.

*O disco, como você disse, não tem somente essa coisa de música nordestina, “Misturada”, por exemplo, é aquele samba em sete por oito, e mesmo em outras músicas há outras misturas.*

R: É verdade.

*A instrumentação também, porque tem desde guitarra elétrica até triângulo, essas coisas. Era algo bastante abrangente...*

R: É. E uma preocupação que agente tinha com o Quarteto, era que, o que a gente fez no disco poder fazer ao vivo. Então essa troca de instrumentos não tinha emenda na gravação, a gente fazia ao vivo mesmo. Isso foi uma preocupação da gente, não fazer truque e dar um jeito de trocar de instrumento durante a música mesmo, sem pausa e sem nada.

*Vocês fizeram verdadeiras re-composições de muitas músicas do Vandrê, arranjos muito diferentes do original. Inclusive já vi uma entrevista do Zuza Homem de Mello em que ele fala sobre a maneira com que vocês acharam beleza naquelas músicas “simples” do Vandrê.*

R: É verdade.

*O arranjo de “Algodão” também é muito diferente do original. Como eram feitos esses arranjos? Eram escritos?*

R: Não, era tudo decorado. E era tudo criação coletiva. Um dava um palpite outro dava outro... e íamos moldando, como um quebra-cabeça.

*Porque além do destaque pras improvisações, e parece que os arranjos são muito bem elaborados. Também, os arranjos são meio épicos, com momentos de clímax. Qual o sentido disso? Porque arranjar dessa maneira?*

R: Acho que isso é uma condução natural da música. Toda música tem um clímax. Além do mais, na época, esses clímax agradavam muito ao público. Era algo que quase toda música tinha. Mas isso, acho que é um caminho natural, tem sempre os altos e baixos, os vales e as montanhas.

*Sobre os improvisos. Eram sempre sobre uma progressão de poucos acordes, num contexto modal. Seria uma maneira então de se referir à música do nordeste?*

R: Também. Mas acho que não era feito com essa intenção não. Era feito mais espontaneamente. Acho que o sangue falava mais alto...

*Interessante que os improvisos de cantadores são aquelas coisas que podem durar um dia inteiro, como um desafio, essas coisas... De alguma maneira, me parece que vocês tentaram adaptar isso ao tempo de uma canção (que é muito menor), à duração de uma canção popular...*

R: É. Também. Ficava assim uma lembrança, um lampejo, algo mais rápido, acho que também para suscitar nas pessoas exatamente essa alma brasileira, essa alma nordestina.

*E a instrumentação também deve ter chamado muito a atenção...*

R: Isso sim. Isso chamou. O fato da Viola caipira ser usada nesse tipo de música, ser usada com acordes modernos. Isso realmente chamou a atenção sim. E o próprio som, como o timbre da viola com a flauta, isso era inusitado.

*Uma sonoridade muito diferente dos outros grupos da época, não é?*

R: Totalmente.

*Até que ponto a sonoridade do quarteto novo pode ter relação com trilhas de cinema, do cinema novo?*

R: Ali no Cinema Novo quem fazia [trilha]? O Vandrê fez, o Sérgio Ricardo, etc. Porque quando surgiu a Bossa Nova surgiu o Cinema Novo; surgiu um Teatro Novo, que era o Teatro de Arena e o Teatro Oficina também; aconteceu Brasília... Então, foi assim uma “febre” pela novidade. Eu acho que essas trilhas tinham mais ou menos a mesma intenção do Quarteto, que era não ficar só na música nordestina pura, era sofisticar um pouco, como aconteciam mesmo nas trilhas.

*E o Quarteto participou de alguma trilha?*

R: Não, nós fizemos uma vez, mas foi o Trio Maraiá e eu. Mas foi buscando um pouco o som do Quarteto. Nós fizemos uma trilha pra um filme do Anselmo Duarte chamado “Quelé Pajéú”. Mas aí já tem cordas envolvidas, uma instrumentação maior.

*E o jazz. Você identifica alguns procedimentos do jazz no disco? Seja nas convenções, ou nos improvisos, na sonoridade?*

R: Tem, tem...

*E que estilo jazzístico você acha que mais influenciou?*

R: Não... Como todo mundo tocava a noite, se tocava jazz toda noite. E isso fica. Acaba ficando. Você vê, por exemplo, o Zimbo Trio, o que tinha de convenção... Então essas convenções eram coisas da época, e coisas da própria formação da gente, da própria vivência. Mas não era nada intencional, era uma coisa mais espontânea.

*Vocês também re-harmonizavam bastante as músicas. Seria um procedimento para deixar mais elaborada alguma música, como as do Vandrê, por exemplo?*

R: Sim. As do Vandrê eram dois acordes.

*E aí vocês rebuscavam mais?*

R: Isso.

*E tem bastante músicas do Vandrê no disco...*

R: É porque, na verdade, o Vandrê tem coisa, inclusive, que ele botava o nome dele, pelo fato dele ser mecenas; coisas que inclusive ele nem fez letra, por isso que aparece muito o nome dele. Tem músicas que ele nem chegou a fazer letra, como esse “Misturada”, por exemplo, mas ficava o nome dele lá. O que era uma maneira de registrar, de aparecer, sei lá... O próprio “O Ovo”, ele fez uma letra pra música mas a gente não gostou e aí o Hermeto fez uma letra maravilhosa e aí ele ficou... ficou um negócio assim, parece que o Hermeto não pode tocar sem a autorização dele, não sei... ficou uma confusão aí. E ele pôs o nome dele lá e não tem letra.

*Na década de 50 e fins dos anos 40 Luiz Gonzaga fez muito sucesso, foi o músico das massas. Posteriormente ele vai ser recuperado pela MPB. Eu vejo muitos jornalistas creditarem o retorno do Luiz Gonzaga aos músicos tropicalistas, ao Gil, ao Caetano etc. Mas vocês gravaram “Algodão” (em 1967) e o Vandrê gravou “Asa branca” antes que eles. Como você vê isso?*

R: O Luiz Gonzaga... Bom... Lembro-me que eu era criança e já sabia todas as músicas dele, ele fez muito sucesso mesmo. Acho que hoje em dia as pessoas não fazem idéia do tamanho do sucesso dele. Então ele influenciou todo mundo. Influenciou a mim, Edu Lobo, Francis Hime, todo mundo da minha geração. E a tropicália, não sei o que é que

ela fez com o Luiz Gonzaga. Acho que já tinha muita gente gravando inclusive releituras dele, de “Asa Branca” etc.

*É porque às vezes fica creditado a eles esse retorno do Luiz Gonzaga...*

R: Não, acho que isso é exagero. Porque ele sempre ficou... e até hoje ele ainda paira por aí. No ano passado foi centenário dele, então saíram muitas publicações, e não tem nada a ver com tropicália; tem muitas coisas, sendo que eles ajudaram também. Acho que eles também ajudaram, mas acho que esse crédito não pertence só a eles não.

*Você lembra como foi a produção do disco?*

R: Com o grande sucesso de “Disparada” isso não foi muito difícil não. Nós fomos contratados pela Odeon, o disco foi gravado no Rio de Janeiro, no estúdio da Odeon do Rio... isso o Long Play, o vinil, depois nós fizemos um compacto com duas músicas, “O cantador” e “Ponteio”, que também foram gravadas no Rio.

*Quem foi produtor?*

R: Acho que nem teve produtor. Quer dizer, sai o nome de alguém lá...mas isso não é nada. Porque as músicas nós gravamos do jeito que nós tocamos. Quer dizer, como se fosse ao vivo mesmo. Algumas coisas nós fizemos playback, mas muito pouca coisa. E, na época, a gravação era, se eu não me engano, em quatro ou oito canais, só. Alguma coisa assim.

*Quanto tempo gravaram?*

R: Isso não me lembro. Mas não demorou muito tempo porque já estava tudo super ensaiado.

*Como foi a liberdade de criação? Ou até que ponto teve liberdade?*

R: Tínhamos total liberdade.

*Faziam experimentações no estúdio?*

R: Não, já estava tudo pronto. O que demora no estúdio é você inventar na hora da gravação, aí que demora. Demora é custa caro. Mas já estava tudo embaixo do dedo.

*Heraldo considera o disco como o mais importante da carreira, e esse momento de tocar no Quarteto também. Assim como o Aírto. O que você acha disso?*

R: Como experiência instrumental, sem dúvida, foi a melhor experiência da minha vida.

*Heraldo considera o disco como realmente inovador para a música instrumental. Você também?*

R: Eu acho que foi. Acho que muita gente foi influenciada por esse disco. Eu acho que isso aconteceu mesmo. É meio esquisito a gente falar isso, mas acho que é verdade, é um fato. Acho que influenciou muita gente

*Acompanhou alguma repercussão na crítica dessa época, sobre o disco? Você se lembra do impacto do disco na imprensa?*

R: Era unânime. A crítica adorava. Inclusive em termos de público também...nós tocamos em lugares, desde o mais sofisticado até o mais humilde, e agradava todo mundo. Era impressionante. Não sei o que é que tinha que agradava todo tipo de platéia. Então tinha esse carisma, essa empatia que era muito grande.

*E saiu bastante coisa na imprensa nessa época?*

R: Saiu. Porque nós ganhamos quase que todos os prêmios da crítica, como melhor conjunto instrumental. E uma coisa que pouca gente sabe, é que a gente paralelamente ao trabalho do Quarteto a gente tinha um repertório de jazz, pra fazer *jam sessions*. Muitas vezes, quando convidavam a gente pra fazer *Jam session*, a gente tinha um repertório de jazz. Com músicas nossas inclusive.

*Como era a relação com outros músicos da canção de protesto, como era isso pro grupo? Vocês se consideravam também articulados a esse tipo de música, mesmo fazendo música instrumental?*

R: Tinha. Porque o sonho do pessoal na época era ser acompanhado pelo Quarteto. Como tinha essa exclusividade com o Vandré, a pressão que a gente tinha dos outros compositores era muito grande. Até que uma hora essa exclusividade acabou, então nós começamos a acompanhar. No festival seguinte nós acompanhamos o Sérgio Ricardo, naquele problema que ele quebrou o violão era a gente acompanhando; acompanhamos o Edu Lobo, que foi quem ganhou o festival e começamos a acompanhar o Gil, no “Domingo no Parque”, mas aí teve esse problema de tropicália, num sei o quê...aí teve uma discussão lá e nós deixamos de fazer o arranjo de domingo no parque e ele deu pro Duprat. Mas a introdução, a idéia da introdução era nossa, de começar com um parque de diversões sonoramente. Então nós começamos a acompanhar outras pessoas. Fomos com o Edu pra Europa. E aí o Quarteto abriu pra outras pessoas. Mas tinha sempre essa procura muito grande pra que a gente acompanhasse. Inclusive porque a gente era pé quente, né? Tinha esse detalhe.

*Então vocês que iam acompanhar o Gil em “Domingo no Parque”...*

R: É. Teve uma discussão entre o Aírto e o Guilherme Araújo... negócio de Tropicália... filosofia... Aí acabou o negócio.

*Vandré tinha boa relação com os outros músicos e compositores, ele era uma pessoa muito difícil?*

R: Difícil ele sempre foi. Como ele ficou esse tempo todo atrelado à gente, ao Quarteto... Mas antes disso ele cantava com outras pessoas.

*Como era a relação de vocês com o Vandré?*

R: É... Relação de irmãos, às vezes brigam, às vezes fazem as pazes.

*E quando acaba a exclusividade, vocês não mais tocaram com ele...*

R: Não, não tocamos mais com ele. Teve esse problema de política, do exílio dele também...aí ele se afastou. E o Quarteto foi acabando, por questão de sobrevivência. Nós quatro fomos arrumando outros trabalhos pra poder sobreviver, pra se sustentar. Porque a gente ganhava prêmios, mas, também, cada vez que a gente ganhava o cachê abaixava, ao invés de aumentar. Acho que faltou um bom empresário também... Mas nós recebemos convite pra ficar na Europa e, posteriormente, recebemos convite do Sérgio Mendes pra ir pros Estados Unidos, ficar cinco anos lá. Inclusive pra tocar na Casa Branca. O nosso segundo show seria na Casa Branca. Mas também não deu certo. O contrato era muito leonino, americano... E tinha a dificuldade do Heraldo e do Hermeto serem casados... E problema de levar a família, essas coisas. Mas aí o Airto acabou indo pros Estados Unidos, porque a Flora, a mulher dele, se mudou pra lá e ele foi atrás. E aí nós tivemos um outro período difícil que foi achar um baterista pra substituir o Airto. Nós testamos três bateristas, até que pela indicação do próprio Airto, nós ficamos com o Nenê baterista. Aí fizemos mais alguns shows, mas o Quarteto já estava se dissolvendo.

*Vocês romperam com o Vandrê?*

R: Não.

*Foram se distanciando naturalmente, fazendo outros trabalhos...*

R: Isso.

*Sobre o contexto agitado, cultural e politicamente, daqueles anos. Havia debates sobre arte e política, entre artistas? Vocês participavam disso?*

R: Isso tinha bastante viu.

*Os músicos do Quarteto participavam disso? Discutiam sobre isso, sobre o papel político da arte naquele período?*

R: Não. Acho que às vezes algum item ou outro, mas a preocupação era mais musical mesmo.

*Você trabalhou bastante no teatro de arena, compondo e fazendo arranjos, não é?*

R: Sim, logo depois.

*Como era isso? Era um local de produção artística que dava grande atenção para questões políticas, não?*

R: Ah, sim.

*E a censura nessa época? O Quarteto não teve nenhum problema desse tipo?*

R: Não. Eu sei que tinha meu nome lá, por causa de parcerias com Guarnieri, Boal, mas nunca me incomodaram. Mas depois do Quarteto eu fui diretor musical do Arena, fiz *Arena Conta Zumbi*, *Arena Conta Tiradentes*, com músicas do Gil, Caetano, do Sidney Miller e minhas. E fizemos uma peça chamada *Arena Conta Bolívar*, com músicas minhas, que foi só pro exterior.

*O Quarteto pode ter sido influenciado por esse contexto também?*

R: Acho que não. Talvez as pessoas que a gente acompanhasse... porque eles prestavam atenção mais na letra e pelo fato de sermos um conjunto instrumental não significava perigo pro Regime, não. O que faltou ao Quarteto foi um bom empresário. Foi isso.

*Vocês tinham conhecimento do Movimento Armorial? Sabiam de algo?*

R: É... No caso do Quinteto Violado, o próprio Toinho admitia que eles não eram músicos tão bons quanto o pessoal do Quarteto, mas foi inspirado no Quarteto Novo. E depois eles partiram pra construir os próprios instrumentos, aquelas coisas... Mas, em princípio, o Quarteto era uma inspiração.

*Quais os desdobramentos do Quarteto Novo? Como você avalia a atuação do Quarteto, é possível identificar aspectos de músicos ou grupos posteriores que possuem ligação com o que o Quarteto Novo fez?*

R: Acho que seguem até hoje. Até hoje você algumas coisas parecidas. Influenciou muita gente. Inclusive muitos compositores... Eu percebo, assim, um traço do Quarteto em muita gente. Nesse ponto ele marcou, deixou um legado musical.

*Além do Quinteto Violado, acho que na música instrumental deixou um legado...*

R: É. Porque abriu uma nova janela.

*Nos anos 70 você atou bastante no Estúdio Eldorado...*

R: Foi. Aí eu comecei a fazer *jingles*, publicidade, trilha sonora, essas coisas de propaganda. E tinha o estúdio Eldorado, era uma das produtoras que fazia *jingle*. E lá no estúdio Eldorado foi trabalhar o Aloísio Falcão, que era sócio da Marcus Pereira Discos. Então como eu fiz alguns trabalhos pra Marcus Pereira... Quando o Aloísio foi pra lá ele teve a idéia de fundar o selo Eldorado, foi quando eu gravei o meu primeiro disco. Um álbum duplo, LP. E fiz mais algumas produções, alguns arranjos, participei de algumas coisas. Então eu fazia *jingle*, no horário normal, e no horário de folga fazia discos pro selo Eldorado. Que seguia mais ou menos a mesma linha da Marcus Pereira, de resgate...

*E nos anos 80, você continuou lá?*

R: Nós ainda estávamos na Eldorado, fiquei até 1981. Depois eu saí pra ser sócio de um estúdio dedicado a propaganda. Depois acabou esse estúdio e eu não quis saber mais de propaganda.

*Você acha que teria mais alguma coisa importante a dizer sobre o Quarteto Novo?*

R: tem uma coisa interessante, que foi quando nós estivemos em Paris, nós fomos com o Edu Lobo e a Gracinha Leporace. E nós fizemos uma apresentação num balneário que tem a uns vinte minutos de Paris. E era inverno, esse balneário estava fechado, era um cassino, eu acho, mas abriu só pra fazermos essa apresentação aí. Aí nós fizemos. E o nosso público era Salvador Dali, o príncipe Orcine, e, na época era príncipe, o Juan Carlos de Bourbon, atual Rei da Espanha. Então, a nata da sociedade parisiense estava lá. E eles gostaram tanto do Quarteto, que a boate mais famosa de Paris, que é o *Chez Castel*... Que o dono da boate, que tinha um escritório embaixo da boate, um escritório pra ele, ofereceu a casa dele pra nós ficarmos e nesse escritório ele encheu de mesinhas pequenas e nós ficamos dez dias em Paris, só o Quarteto Novo, se apresentando pra esse tipo de público... Brigitte Bardot apareceu lá... Então é aquela história que eu te falei, se tivéssemos um bom empresário... Porque a nata da sociedade, a elite parisiense ia lá prestigiar. E como no caso do Sérgio Mendes, se nós ficássemos cinco anos nos Estados Unidos, nós íamos começar fazendo a primeira parte do show dele, que era muito famoso na época, e com cinco anos lá ia ser muito sucesso também. Mas faltou exatamente esse empresário, essa pessoa que tivesse essa visão, que fizesse isso dar certo. Mas oportunidade nós tivemos. Não deu certo porque não deu certo mesmo.

ANEXO 2 – PARTITURAS-GUIA (LEAD SHEET)

O Ovo

Hermeto Pascoal/Geraldo Vandré  
Arranjo: Quarteto Novo

Introdução

7

12

18

24

29

Chords: F, C, F, C, C, F, C, F Bb C, C7 Bb C7, C7 Bb C7, F, C7, F Bb C7, C7 Bb C7, C7, C7, F, C7, F Bb C7, C7, F, C7, F Bb C7.

2

35 A

C7

1.

40 B

2.

B

45

Improviso de Flauta

C7

52 A

A

C7 Bb C7 C7 Bb C7 C7 Bb C7 C7 Bb C7

1. 2.

57 B

B

Final

F C7 F C F

62

65

*rall.*

*rall.*

# Fica Mal com Deus

Geraldo Vandré  
Arranjo: Quarteto Novo

Introdução

Dm<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G Dm<sup>7</sup>

6

Dm<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Gm Gm G(add11) G(add11)

12

F(add11) F(add11) A#m<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G(add11)

19

G(add11) F(add11) F(add11) A#m<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup>

25

E<sub>b</sub> Dm<sup>7</sup> E<sub>b</sub> Dm<sup>7</sup> E<sub>b</sub> F(add9)

31

E<sub>b</sub> Dm<sup>7</sup> E<sub>b</sub> F(add9) E<sub>b</sub> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>

2

37 A'

Dm7 G G Dm7 Dm7

42

G Dm7 Dm7 G G Dm7

48 Ponte

Dm7 G D<sup>6</sup> D<sup>6</sup> Gm Gm

54

Fm Fm Fm(ma7) Fm(ma7) Fm(ma7) Fm(ma7)

60

Gm Dm Gm Dm

64

Gm Dm Gm

67

Dm Am Em F#m G#m Am Am

74

Improviso de Viola

Repete Intro.

Am Dm Dm Dm Am Am Dm

81

Dm Dm D6 Dm7 Dm7

86

A'

Dm7 Gm Gm G(add11) G(add11) F(add11)

92

rall. Lento

Final

F(add11) A#m7 Am7 Dm7 Ab° Gm7

98

E° Fm7 D° Eb5 D5 C5 B(#4) Bb(#4) Ab° G C

# Canto Geral

Hermeto Pascoal/Geraldo Vandré  
Arranjo: Quarteto Novo

Introdução

Two staves of music in 4/4 time. The right hand features a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a series of eighth notes. The left hand provides a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a series of eighth notes. The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a whole note chord of E in both hands.

5

Measures 5-8. Measure 5: D (bass), A#m (treble). Measure 6: A#m (bass), G#m (treble). Measure 7: G#m (bass), A#m (treble). Measure 8: A#m (bass), G#m (treble). The key signature changes to two sharps (F#, C#). Measure 8 ends with a boxed letter 'A' above the staff.

10

Measures 10-15. Measure 10: G#m7 (bass), C#9 (treble). Measure 11: G#m7 (bass), A7 (treble). Measure 12: D (bass), G7 (treble). Measure 13: C (bass), Gm (treble). Measure 14: C (bass), C (treble). Measure 15: C (bass), C (treble). The key signature changes to one sharp (F#). Measure 15 ends with a boxed letter 'B' above the staff.

16

Measures 16-19. Measure 16: Gm (bass), C (treble). Measure 17: Gm (bass), F#m (treble). Measure 18: G#m (bass), C#m7 (treble). Measure 19: Bm7 (bass), Bm7 (treble). The key signature changes to two flats (Bb, Eb). Measure 19 ends with a boxed letter 'C' above the staff.

20

Measures 20-23. Measure 20: Am7 (bass), Gm7 (treble). Measure 21: D (bass), Am (treble). Measure 22: D (bass), Am (treble). Measure 23: D (bass), Am (treble). The key signature changes to one flat (Bb). Measure 23 ends with a boxed letter 'C' above the staff.

24

D Am D Am D Am D Am D Am

29

D Am D Am Amadd9(13) omit3 F(add#11)

34

Am13(add9)omit3 F(add#11)

39

Amadd9(13) omit3 F(add#11) F(#5)(omit3) G(add13) Am<sup>9</sup>

46

Dadd9(omit3)

55

D Am D E F

61

E D Am<sup>7</sup> D Am<sup>7</sup> D

67

Am<sup>7</sup> D E D E D

73 B

rit. accel.

Fadd#11 D Fadd#11 D

78 **A tempo**

C

C<sup>#</sup>m<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> D Am D

82

F E F G F G D Am

86

Final

D Am D E D E D E D

4

91

Musical notation for measures 91-93. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble staff contains a melodic line with eighth-note patterns. The bass staff contains rests, each marked with a slash (/).

94

Musical notation for measures 94-97. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble staff contains a melodic line with eighth-note patterns. The bass staff contains rests, each marked with a slash (/). The system concludes with a double bar line.

# Algodão

Luiz Gonzaga/Zé Dantas  
Arranjo: Quarteto Novo

Introdução

Musical notation for the introduction, measures 1-5. The piece is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The treble clef is mostly empty, with an 'E' chord symbol above the staff in each measure.

6

Musical notation for measures 6-10. The bass line continues with eighth notes. The treble clef has an 'E' chord symbol above the staff in each measure.

11

A

Musical notation for measures 11-16. Measures 11 and 12 have 'E' chord symbols. Measures 13 and 14 have a double bar line with a repeat sign. Measures 15 and 16 feature a melodic line in the treble clef.

17

B

G<sup>+</sup>m<sup>7</sup> G<sup>13</sup>

Lento

Musical notation for measures 17-23. Measures 17 and 18 have a double bar line with a repeat sign. Measures 19 and 20 have 'E' chord symbols. Measure 21 has a melodic line. Measure 22 has a double bar line with a repeat sign. Measure 23 has a melodic line and the tempo marking 'Lento'.

24

F<sup>+</sup>m<sup>7</sup> B<sup>13</sup> Ema<sup>7</sup> Ebm<sup>9</sup> G<sup>13</sup> Ama<sup>7</sup> Ama<sup>13</sup> Ema<sup>9</sup> Ema<sup>9</sup>(#5) Ama<sup>7</sup> Ama<sup>13</sup>

Musical notation for measures 24-33. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. The treble clef has a melodic line. Chord symbols are placed above the staff: F<sup>+</sup>m<sup>7</sup>, B<sup>13</sup>, Ema<sup>7</sup>, Ebm<sup>9</sup>, G<sup>13</sup>, Ama<sup>7</sup>, Ama<sup>13</sup>, Ema<sup>9</sup>, Ema<sup>9</sup>(#5), Ama<sup>7</sup>, Ama<sup>13</sup>.

34

C

A tempo

Musical notation for measures 34-38. The piece returns to 2/4 time. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. The treble clef has an 'E' chord symbol above the staff in the first measure.

37

40

44

"leuada" de  
baião

51

60

69

"convenção" nordestina

75

Improviso - Viola

E F<sup>#</sup>/E E E D/E E

81

Improviso - Triângulo Improviso - Flauta

Improviso - Contrabaixo

Transição - repete introdução

E

92

A

102

Final

*mf*

109

115

# Canta Maria

Geraldo Vandré  
Arranjo: Quarteto Novo

Introdução

Percussão

2 2

A

9

Dm A<sup>7</sup>(25)ma<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>

15

B

A G A G

19

C

Am Em Am Domit<sup>3</sup> Am Em Am Em<sup>7</sup>

23

D

3 Am Em<sup>7</sup> Am Em<sup>7</sup> 3 Am Em<sup>7</sup> Am F G C

27

A

3 3 3 3 3 3 3 3

Am E C E Am Em<sup>7</sup> F

2

31 C ♩ = ♩

F G F Em

35 D

Asus<sup>4</sup> Asus<sup>4</sup> A A A<sup>6%</sup> A<sup>6%</sup> C<sup>6%</sup>

42 B

C<sup>6%</sup> F<sup>#m</sup> B<sup>9</sup> B<sup>7</sup> E / /

48 A

E G A F<sup>#</sup> F<sup>#</sup> E Em E



# Misturada

Airto Moreira/Geraldo Vandré  
Arranjo: Quarteto Novo

4 A

A G A B/A A G<sup>7</sup> A G<sup>7</sup>

5

A G A B/A A G<sup>7</sup> A G<sup>7</sup>

9 B

F<sup>7</sup> Em Asus<sup>4</sup> F<sup>#13</sup> A<sup>#</sup>

13

F<sup>7</sup> Em Asus<sup>4</sup> F<sup>#m7</sup> Bsus<sup>4</sup> E Esus E<sup>7</sup>

17 A'

A G A B/A A G<sup>7</sup> A G<sup>7</sup>

21 C

A G A B/A A G<sup>7</sup> A G<sup>7</sup>

2

24 **To Coda** Improviso - Bateria

28 Improviso - Flauta D - (Ponte)

33

40 (Repete 12 vezes) **D.C. al Coda**  $\Phi$

# Vim de Santana

Theo de Barros  
Arranjo: Quarteto Novo

Introdução

A

8

Bbma7 Dm/A Abma7(411) G Bb C

15

(♩ = ♪)

A

Dbb7(49) C7(49) Bb7(49) Bb7(49) A7(49) A7(411) D9(411) G9 Ebma7 D7(49) Gm7 C9

19

Gm7 C9 Gm7 C9 Gm7 C9 Bbma7 Dm/A Abma7(411)

27

B

G Bb C Bb(49)(13) E7(49) Bb(49)(13) A(49)(b13) A7(411) Dm7 Dm7/C

33

B $\flat$ ma<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C $\flat$ 9(d3) Fm<sup>7</sup> A $\flat$ m<sup>7</sup> B $\circ$  G<sup>7</sup>( $\flat$ 9)(d3) C<sup>7</sup>( $\flat$ 9)(d9)

39

Fm<sup>7</sup> A $\flat$ m<sup>7</sup> B $\flat$ ma<sup>7</sup>(d11) Em<sup>7</sup>

45

Am<sup>9</sup> D<sup>7</sup>( $\sharp$ 9) B<sup>7</sup>( $\sharp$ 9) E $\circ$  Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>( $\flat$ 9)(d3) B $\flat$ ma<sup>7</sup> B $\flat$ ma<sup>7</sup> E $\flat$ ma<sup>7</sup> E $\flat$ ma<sup>7</sup> E $\flat$ ma<sup>7</sup>( $\sharp$ 11)

54

E $\flat$ ma<sup>7</sup>( $\sharp$ 11) Dm<sup>7</sup>(11) Dm<sup>7</sup>(11) D $\flat$ ma<sup>7</sup> D $\flat$ ma<sup>7</sup> C C B $\flat$  B $\circ$  A $\flat$  A $\flat$

65

C/G C/G F A $\flat$  B $\flat$  F E $\flat$  D G<sup>7</sup>( $\sharp$ 11)

75

G<sup>7</sup>( $\sharp$ 11)

81 3  
*accel.*

87

92  
Improviso - Guitarra    Improviso - Piano

99  
Improviso - Bateria    Fina

105  
1.

109

