

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Música

ENTRE A IMANÊNCIA E A REPRESENTAÇÃO

Maestro Branco e a Banda Savana

Pós-modernismo, identidade e música popular no Brasil

RUI MANUEL SÉNICO CARVALHO

CAMPINAS, 2003

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Música

ENTRE A IMANÊNCIA E A REPRESENTAÇÃO

Maestro Branco e a Banda Savana

Pós-modernismo, identidade e música popular no Brasil

RUI MANUEL SÉNICO CARVALHO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos e co-orientação do Prof. Dr. José Roberto Zan.

CAMPINAS, 2003

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

C253e

Carvalho, Rui Manuel Sénico.

Entre a imanência e a representação : Maestro Branco e a Banda Savana : pós-modernismo, identidade e música popular no Brasil / Rui Manuel Sénico Carvalho. – Campinas, SP : [s.n.], 2003.

Orientadores : Antônio Rafael Carvalho dos Santos e José Roberto Zan.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Banda Savana. 2. Música popular. 3. Arranjo (Música). 4. Problemas brasileiros. 5. Estética. I. Santos, Antônio Rafael dos. II. Zan, José Roberto. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao terminar um trabalho acadêmico, no âmbito de um Mestrado, não poderia deixar de pensar naqueles que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a consecução desta dissertação. Para tanto gostaria de agradecer em primeiro lugar aos mestres que me educaram desde o primário - ainda em Portugal - passando pela Universidade de Lund na Suécia e depois, já no Brasil, pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul, pelo Conservatório Dr. Carlos de Campos em Tatuí e – finalmente - pela UNICAMP. Assim agradeço à D. Dalila, onde quer que ela se encontre, minha professora no primário. Natural de Angola. Ensinou-me as primeiras letras. Ao Professor Luiz da Ponte Lima Barreto, nos anos 60 integrante do Teatro Experimental de Cascais – TEC - meu professor de Português no Liceu D. João de Castro, em Almada, que me apresentou à obra de Pessoa via Ricardo Reis, inculcando em mim o gosto pela poesia, pelo Teatro e pelo palco. Ao Prof. Dr. Johnatan Friedman, da faculdade de Antropologia Social na Universidade de Lund, Suécia, que me iniciou nos estudos antropológicos. Ao Prof. Javier Calviño, meu mestre de Percussão em São Caetano do Sul e Tatuí, que me ensinou a necessidade da disciplina interior para me tornar músico e sob cuja orientação me formei pelo Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí. Ao Prof. Dr. José Roberto Zan, que ao me aceitar como aluno especial nas disciplinas Arte e Sociedade e Tópicos Especiais em Música Popular, me fez redescobrir o prazer da atividade acadêmica. A sua co-orientação neste mestrado aconteceu de maneira muito natural. Uma palavra especial de agradecimento endereçada ao meu orientador, Prof. Dr. Rafael dos Santos por quem já sentia profundo apreço como instrumentista, compositor e arranjador. Pude agora vivenciar diretamente sua enorme capacidade como docente. Sua orientação, objetiva e concisa,

permitiu que a dissertação ganhasse direcionamento sem que jamais se perdesse o fio da meada.

Uma palavra de profundo agradecimento a todos os que me ofertaram seus depoimentos para a realização da pesquisa. Além dos citados nos textos de apoio de que fiz uso, quero agradecer aos que se dispuseram a me conceder entrevistas, os meus “colegas da carteirinha azul”, como dizia Elis. Assim: Naylor Azevedo “Proveta”, Walmir Gil, Nahor Gomes, Amador Longhini Jr. e Magno Bissoli. Todos eles músicos de respeito, que muito reverencio e cuja carreira artística tenho acompanhado desde longa data, sempre com muita admiração. Em seguida agradecer ao Prof. Nelson Caiado, Mestre em Música pela UFRJ, titular da cadeira de violão da Universidade do Estado do Amazonas, cuja pesquisa de campo presente em sua brilhante tese de mestrado - *Samba, Música Instrumental e o violão de Baden Powell* - foi de inestimável valia para meu trabalho. Foi também o Prof. Nelson Caiado que me facultou o acesso à tese de mestrado da Prof^a. Mônica Leme, “*Os Feitiços Indecentes da Cultura Popular na Música Industrial Brasileira*”, texto do qual fiz uso como fonte de pesquisa na minha dissertação e a quem agradeço e parablenizo pela excelência de sua pesquisa. Ao Prof. Dr. Dilmar Miranda, cuja tese de doutoramento me fez vislumbrar outras perspectivas. *Tempo de Festa x Tempo do Trabalho – Transgressão e Carnavaização na belle époque tropical*, é um instigante trabalho. De grande fôlego e erudição, ampara parte da pesquisa que realizei para a presente dissertação. Quero agradecer também ao Prof. Dr. Claudiney Carrasco, por suas críticas e sugestões, elaboradas quando do meu Exame de Qualificação, anterior à defesa da dissertação. Tive o prazer de, durante um semestre, ser aluno do Prof. Claudiney Carrasco na disciplina “A Formação da Poética Musical no Cinema” onde a sua docência foi exercida com extrema criatividade, bom humor e extraordinária competência.

Quero agradecer muito profundamente ao Maestro Branco. Primeiro pela música que nos oferta. Depois pela incomensurável paciência para comigo. E finalmente, pelo exemplo em que se constitui, como homem, como artista, enfim como o ser humano, pleno de generosidade e beleza interior que se expressam na sua música e nas atitudes que na vida toma para com os seus semelhantes. Conviver com ele durante estes três anos foi uma experiência que muito me marcou e que me acompanhará para todo o sempre. Guardo para com Branco um profundo sentimento de gratidão, apenas comparável à admiração que por ele sinto como músico, na acepção mais abrangente da palavra.

Gostaria também de manifestar o meu agradecimento à CAPES pela bolsa que me foi concedida para cursar o Mestrado em Música.

A todos os funcionários da secretaria de Pós-Graduação do Curso de Música, pelo apoio sempre presente quando necessário.

Por fim, resta-me apenas dizer que nada teria sido possível sem o conforto, carinho e amor de minha mulher Angela e de meus filhos, Lygia e Henrique.

RESUMO

A presente dissertação, *Entre a Imanência e a Representação - Maestro Branco e a Banda Savana – pós-modernismo, identidade e música popular no Brasil*, aborda a música para *big band* escrita por José Roberto Branco e gravada pela Banda Savana, num período que se situa entre o final da década de 80 e o início da década de 90. A análise abrange três campos. No primeiro, de cunho histórico, discorremos sobre a “construção da nacionalidade no Brasil” e de como esse processo influenciará Branco. Em seguida, analisamos três arranjos de Branco gravados pela Banda Savana, enfocando aspectos técnicos inerentes à linguagem musical, mais particularmente ao arranjo para *big band*. Finalmente, discutimos questões de cunho antropológico-cultural, ao situarmos a busca pela identidade como fator primordial para o desenvolvimento do processo criativo em Branco. Concluindo, aventamos a hipótese de que o Brasil, desde o seu nascimento carrega as sementes da pós-modernidade.

ABSTRACT

This dissertation, *Between Immanency and Representation - Maestro Branco and Banda Savana - post – modernism, identity and popular music in Brazil*, approaches the music written for big band by José Roberto Branco and recorded by Banda Savana towards late 80's and early 90's. The analysis includes three different fields. First, is an historical analysis of "the construction of nationality in Brazil" and how Branco was influenced by this process. This is followed by an analysis of three different arrangements written by Branco and recorded by Savana, focusing musical aspects, particularly those related to big band writing. Finally, we discuss anthropological and cultural issues as primordial influences on Branco's creative process and as part of his search for identity.

In conclusion the hypothesis is stated that Brazil, since it's birth, carries the seeds of post-modernity.

“Somente terá o dom de avivar a fagulha da esperança no passado o historiador que estiver firmemente convencido de que nem mesmo os mortos estarão a salvo do inimigo se este vencer. E este inimigo não tem deixado de ser vitorioso.”

Walter Benjamin

Aos músicos desconhecidos,

Que no anonimato de sua labuta forjam a História da Música.

SUMÁRIO

Introdução	11
I - TRAJETÓRIA	
I.1 Apresentação	13
I.2 Notas biográficas.....	22
I.3 Banda Savana	
I.3.a) Gestação	32
I.3.b) Savana – Consolidação	41
II A Busca da Identidade	54
II.1 � Procura de um modelo.....	62
II.1.a) Uma Proposta de Modelo	
II.2 Contextualização:	
II.2.a) Heranç�a	66
II.2.b) O Nacional e o Popular: Construção da nacionalidade; Hegemonia e Ideologia	74
III A Identidade e a obra	109
III.1 Abertura	110
III.2 Tengo Tengo – Festa para um Rei Negro	138
III.3 N���	203
IV Sob o signo do Pós-Moderno	
IV.1 Entre a Imanência e a Representação:	
Identidade, Música Popular e Pós-Modernidade	223
V Bibliografia	239
Ap�ndix 1 – Abertura	
Ap�ndix 2 – Tengo Tengo	
Ap�ndix 3 - N���	

Introdução

Falar de um arranjador como Branco leva-nos imediatamente a pensar em questões ligadas ao desenvolvimento de uma estética que saliente as relações entre o artista e o seu âmagô. Isto significa dizer que em nenhum momento será possível dissociar o arranjador Branco da obra por ele criada, já que esta pretende expressar sumariamente o seu ser, a sua identidade, assumindo assim um caráter de compromisso para consigo próprio e aqueles que nele se inspiraram ou encontraram motivação para empreender seus próprios processos criativos. Nosso objetivo terá sido o de desvendar as razões que levaram Branco a criar a Savana, de como sua produção revela a busca pela própria identidade e que múltiplos fatores - de ordem estética e essencialmente técnica - estarão presentes na elaboração de seu discurso artístico. Assim sendo, a pesquisa acabou abrangendo uma multiplicidade de campos que se interseccionam, ajudando a desvelar os possíveis significados neles presentes. Por esse motivo, esta dissertação levou-nos a abordar disciplinas que no caso presente contribuíram para a compreensão e contextualização do fazer musical no Brasil de hoje. Tais questões sequer se colocavam de saída quando encetamos a realização do trabalho. Foi no âmbito delas que fomos como que compelidos a refletir sobre a “*construção da identidade brasileira*”, do “*mito nacionalista*”, até chegarmos à pós-modernidade. Desta forma, o trabalho abordará em separado a biografia do próprio Branco e a sua trajetória até a consolidação da Banda Savana. Depois parte para a análise de três obras escritas pelo Maestro, detendo-se detalhadamente em cada uma delas e traçando ilações entre Branco e as múltiplas influências pressupostamente presentes na construção da sua personagem. As partituras orquestrais na íntegra estão anexadas ao final do trabalho. Em anexo

disponibilizamos também as gravações em *Cd* das obras analisadas. Por fim, levantamos a hipótese de que o pós-modernismo seja um fenômeno essencialmente inerente às culturas americanas - e ao Brasil em particular - tendo se desenvolvido a partir do início do processo de circularidade cultural atlântica, em curso desde o século XVI, em que diversos interlocutores acabam contribuindo para uma modificação contínua e recíproca. Ciente de que tal discussão, só por si, será suficiente para requerer estudo bem mais aprofundado, espero, de alguma forma, instigar a curiosidade por tal campo e, quiçá, poder retomá-lo em futuras atividades de pesquisa.

No que tange estritamente a linguagem musical, foi para nós um prazer analisar o trabalho de um arranjador que tanta influência tem exercido sobre alguns dos mais significativos musicistas em atividade. Branco constitui-se sem dúvida em um exemplo maior e, se porventura, alguém entender que a presente dissertação, de alguma forma, pretende homenagear o Maestro, não estará longe da verdade. Assim, esperamos contribuir para que no âmbito acadêmico, um cadinho da magnífica música popular do Brasil tenha seu conhecimento institucionalizado, documentado e disponibilizado para todos aqueles que se interessem por tais assuntos.

I - TRAJETÓRIA

I.1 Apresentação

O presente trabalho, enfoca o arranjador José Roberto Branco. Embora descrevamos a trajetória do personagem, como forma de apresentar a diversidade de trilhas e influências presentes em sua obra como um todo, optamos por priorizar um período de sua carreira: os anos dedicados à construção da Banda Savana - *big band* que continua em atividade até os dias de hoje - e particularmente o legado musical daí resultante registrado em dois *CDs* que – hipoteticamente - possuem enorme significado para a cena da música instrumental em São Paulo. Assim, faremos uso de composições e arranjos documentados em dois dos *CDs* gravados pela Banda Savana. Ao assumirmos esta atitude, delineamos desde já o campo de pesquisa:

- a) *Big band*, logo um tipo de formação orquestral surgida com o *jazz* norte-americano, presente no Brasil a partir da década de 30, consolidando-se na década seguinte. Datam dessa época a Orquestra Tabajara, do maestro, arranjador e clarinetista Severino Araújo, a Fon-Fon, de Otaviano Romero Monteiro - maestro e saxofonista - e em São Paulo a orquestra de Sílvio Mazzuca.¹

¹ CALADO, Carlos. *O Jazz como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990; p 241.

A *big band* (também conhecida como *jazz band* ou *jazz orchestra*)² consta de saxofones (em muitos casos dois altos, dois tenores e um barítono, além de “dobras”³ na clarineta e flauta) trompetes (variando de dois a cinco) e trombones (entre um e cinco). A seção rítmica (também denominada “*base*” ou “*cozinha*”) pode ser composta por piano, contrabaixo, guitarra e bateria. Na vertente brasileira deste tipo de formação, agrega-se amiúde a percussão.

b) Sendo a Savana uma *big band*, pensamos imediatamente em *jazz*, logo música popular. Assim é. Música popular, neste tipo de formação, está quase sempre associada a dois gêneros musicais: música para dançar e música instrumental, esta geralmente destinada a uma platéia sentada. Em ambos os casos, a estética dessa música tem afinidades e campos comuns com o *jazz*, quais sejam: caminhos harmônicos, contornos melódicos, hibridismos rítmicos, solos improvisados, etc. Caberia ainda abordar a espinhosa tarefa de definir o termo “*música popular*”. Amiúde, “*música popular*” aparece em contraposição a “*música clássica*”, “*música erudita*” ou ainda, na definição de Adorno, “*música séria*”.⁴ O problema permanece obscuro. O mesmo Adorno propõe que:

² Também é comum em São Paulo e Rio de Janeiro usar Orquestra de Gafieira para denominar este tipo de formação.

³ “Dobra” é um termo usado pelos músicos designando um multi-instrumentista. É comum, no naipe de saxofones, o instrumentista se deparar com partes de flauta e/ou clarineta para um mesmo instrumentista.

⁴ “A música popular, que produz os estímulos que aqui estamos investigando, costuma ser caracterizada por sua diferença em relação à música séria.”

ADORNO, Theodor W. *Sobre Música Popular*, in COHN, Gabriel (org), *Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1986. p 115.

“Um possível método para alcançar essa clarificação seria uma análise histórica da divisão, tal como ocorreu na produção musical bem como das raízes das duas principais esferas.”⁵

E mais adiante:

“Um julgamento claro no que concerne à relação entre música séria e música popular só pode ser alcançado prestando-se estrita atenção à característica fundamental da música popular: a estandardização.”⁶

Ora não nos parece que a música de Branco possa ser inserida neste âmbito, como *estandardizada*. Permanece, contudo, sendo música popular. No entanto a questão da *raiz* – como o próprio Adorno menciona – é de importância primordial para se compreender o fenômeno. Particularmente no caso do Brasil, onde a música popular está diretamente associada com a questão da herança cultural advinda do processo histórico. O que se poderia hoje chamar de “*música popular*” no Brasil abarca múltiplas influências. Se existe alguma coisa em comum a estas, será o fato de terem em sua gênese fortes componentes folclóricos e populares, dentre outros. Tinhorão afirma que:

“O aparecimento do lundu no Brasil, ainda no século XVIII, ia marcar o momento de aceitação pelas várias camadas da sociedade branca, inclusive na metrópole, de contribuições declaradamente negras agora já não apenas representadas nos movimentos de dança indicadores de umbigadas, mas na própria música de acompanhamento, caracterizada por um ritmo básico assente na repetição obsessiva das síncopas. (...) Até fins do século XVII a linha de separação entre brancos europeus colonizadores e seus filhos nascidos na colônia, por um lado, e a massa dos negros africanos ou crioulos, por outro, mantinha-se marcada facilmente não apenas pela ostensiva diferença da cor da pele, mas pela extrema simplicidade do quadro econômico-social, que dividia de forma intransponível os cidadãos livres dos escravos”⁷

⁵ ADORNO, op. cit. P 115.

⁶ Ibid. p 116.

⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Fado, Dança do Brasil Cantar de Lisboa. O Fim de um mito*. Lisboa: Editorial Caminho, 1994. p 13

Ainda segundo Tinhorão, o lundu, o qual desempenhará papel preponderante no desenvolvimento da música popular no Brasil, descende diretamente do “*calundu*” de origem africana. Baseando-se nos escritos de Gregório de Matos⁸ o pesquisador afirma que:

“(...) se na Bahia da segunda metade do século XVII (...) a gente branca da cidade não hesitava em participar de tais solenidades da religião africana para conhecer o futuro – o que os “mestres do cachimbo” faziam invocando o *kilundu* (“divindade secundária responsável pelo destino de cada pessoa”, segundo Cordeiro da Matta no *Ensaio de Dicionário Kibundu-Português*) – nada mais natural que, além de as conhecer, participassem também dessas danças rituais, logo chamadas de calundus.”⁹

- c) Tratando-se de música surgida nas Américas, é de se considerar que sua estética resulte diretamente do processo de interlocução cultural em curso no continente americano desde 1500. E assim sendo, remete para um recorte possível de definir sob os pontos de vista geográfico e cultural: Cidade de São Paulo, Brasil.¹⁰

- d) Convém deixar claro desde já – como forma de elucidar o nosso ponto de vista - que embora não acreditemos em um estereótipo que possa definir o que é e o que

⁸ “ (...) com mestres superlativos, / nos quais se ensinam de noite / os calundus, e feitiços, / com devoção os freqüentam / mil sujeitos femininos, / e também muitos barbados / que se prezam de narcisos.”

MATOS, Gregório de, *Obras Completas*, Vol I. Salvador: Janaína, 1969, in TINHORÃO, José Ramos, *Fado, Dança do Brasil Cantar e Lisboa; O Fim de um mito*. Lisboa, Editorial Caminho: 1994.p 26.

⁹ TINHORÃO, José Ramos, op. cit. p. 27.

¹⁰ “Existe espaço quando alguém leva em conta vetores de direção, velocidade e variáveis de tempo. Dessa forma, o espaço é composto de interseções de elementos móveis. Em certo sentido, ele é articulado pelo conjunto de movimentos dispostos dentro dele”.

CERTEAU, Michel de, *The Practice of everyday Life*; Berkeley e Londres: University of California Press, 1984. in GILROY, Paul, *O Atlântico Negro*, São Paulo: Ed. 34 e Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes e Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2001. p 60.

não é “*Música Brasileira*”, cuja expressão única e inequívoca fosse - por exemplo - o samba dito “*autêntico*” dos morros do Rio de Janeiro, também acreditamos que aquilo que aqui se designa como música popular instrumental brasileira, só podia gestar-se no Brasil. Ou seja, a obra de Branco será inequivocamente música brasileira porque por um lado faz uso deliberado de elementos presentes no mosaico cultural brasileiro e por outro ela é resultante de um processo histórico de cunho cultural antropológico gestado e transcorrido no Brasil.

- e) Ainda que o escopo de nossa análise se cinja a um restrito período da história contemporânea da música popular em São Paulo, ele nos oferece a possibilidade de tecer considerações outras sobre questões de cunho antropológico cultural presentes no cotidiano do recorte sócio cultural enfocado. É justamente esse campo que pretendemos abordar, a par da questão estritamente musical. Aliás, o nosso ponto de partida propõe que encaremos o legado de Branco numa perspectiva onde a sua produção assuma também o papel de mediador entre mundos aparentemente díspares no processo de interlocução cultural atrás mencionado¹¹. Se por um lado pretendemos destarte, evitar uma atitude reducionista, de cunho meramente sociológico, no qual a estrutura social pretenda justificar as atitudes estéticas presentes na linguagem artística, também não nos parece ser possível perceber essa

¹¹ Preferimos o termo “interlocução cultural” a “hibridismo cultural”, embora este último também seja largamente usado, tanto que a ele faremos menção. Acontece que a origem etimológica da palavra *híbrido* designava no grego (*hybris*) *ultraje*, já que – segundo o Dicionário Aurélio – para os gregos, a miscigenação violava as leis naturais. Já na biologia, *híbrido*, genericamente significa misturado, designando o cruzamento entre indivíduos de espécies diferentes. (in AMABIS, José Mariano e MARTHO, Gilberto Rodrigues, *Fundamentos da Biologia Moderna*, São Paulo: Moderna, 1999, p 635). Nenhum dos conceitos se aplica ao processo que pretendemos abordar, daí a nossa decisão.

mesma estética sem as implicações sociológicas a ela inerentes. Esse será o eixo da nossa análise.

A banda Savana surge num período em que poucos grupos do gênero restavam em atuação na cidade de São Paulo. Branco informa-nos em seu depoimento que:

“(...) Quando eu formei a Savana restavam poucas *big bands* em atividade. Tinha a banda do Sylvio Mazzuca, a do Osmar Milani, a do Zézinho da TV e a do Orlando Ferri, que faziam baile. Aí tinha a banda do Maksoud Plaza, e a banda do Gallery, dirigida pelo Capacete.”¹²

A *big band* Savana será o grupo que sob a direção de um maestro e arranjador então (década de 80) na casa dos 40 anos, vai revigorar o gênero e traçar uma ponte entre as décadas de 60 e 80, assegurando a continuidade de um conhecimento que, acreditamos, merece ser institucionalizado na esfera acadêmica. Certamente as *big bands* e as chamadas *orquestras de gafieira*¹³ forjaram músicos que através do convívio e da prática acabaram por desenvolver particularidades estilísticas que foram sedimentando-se e sendo socializadas *in loco*, ao vivo, no palco, durante ensaios e apresentações. Aliás, nem parece ser possível adquirir esse legado de uma outra maneira já que poucas são - ainda hoje - no Brasil, as instituições de ensino musical que lidam com essa questão.

¹² Depoimento de Branco. A banda do Maksoud, é uma referência à *big band* do 150 Night Club, clube de Jazz no Maksoud Plaza Hotel em São Paulo. Além das citadas por Branco eu posso acrescentar que a banda Clóvis/Ely também se encontrava em atividade. Por mais de trinta anos esta banda fez as “*domingueiras*” do Clube Homs na Avenida Paulista em São Paulo, dirigida pelo Maestro Ely.

¹³ “Esse negócio de *big band* é frescura de americano; aqui no Brasil é orquestra de gafieira mesmo”(sic). Tinhorão em conversa informal em 1997 na Livraria Martins Fontes na Rua Dr. Vila Nova em São Paulo,

Branco surge portanto como alguém que dará continuidade a um processo histórico presente no âmago do seu ser, vindo a constituir-se em uma referência para uma geração de instrumentistas e arranjadores que ou participaram de seu trabalho ou por ele foram influenciados. Se por um lado a produção da Banda Savana não pode ser considerada um “*sucesso de vendas*”¹⁴ à escala de uma grande gravadora, também não pode ser desprezado o impacto que seus *cd’s* causaram no meio musical paulista, constituindo-se assim num legado que permanece vivo.

Ao abordar esta questão, vale citar um longo trecho de Paul Gilroy acerca de estética, modernidade e da forma como os atores culturais afro-americanos, acabaram contribuindo para a sedimentação de novos conceitos no mundo contemporâneo, a partir de relações transversais e circularidades¹⁵ culturais em curso no mundo Atlântico. Parece-nos que as considerações tecidas por este autor se ajustam a uma possível definição de modelo, quanto à inserção da música de Branco no mundo contemporâneo. Citando Andrew Bowie, Gilroy começa por afirmar o seguinte:

“Os debates contemporâneos sobre a modernidade e seu possível eclipse, (...) têm em grande medida ignorado a música. Isto é estranho considerando que a moderna diferenciação entre o verdadeiro, o bom e o belo foi transmitida diretamente na transformação do uso público da cultura em geral e na maior importância pública de todos os gêneros de música.”¹⁶

quando eu apenas começava a pensar na elaboração de um projeto de pesquisa sobre *big bands*, o qual resultaria no presente trabalho.

¹⁴ De qualquer forma os discos esgotaram-se.

¹⁵ Por “transversal” entendemos aqui o sentimento de identificação mútua de elementos culturais comuns, presentes na música de culturas africanas e afro-descendentes. Com “circularidade”, pretendemos nos referir ao processo pelo qual as permutas culturais são operadas dinamicamente e ininterruptamente dentro de um circuito cultural, alimentando-se mutuamente.

¹⁶ BOWIE, Andrew, *Aesthetics and Subjectivity*. Manchester: Manchester University Press, 1990; in GILROY, Paul, *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.p 158.

Um pouco mais adiante, o mesmo Gilroy afirma:

“Através de uma discussão da música e das relações sociais que a acompanham, desejo esclarecer alguns dos atributos distintivos das formas culturais negras que são a um só tempo, modernas e modernistas. São modernas porque têm sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no Ocidente; porque têm se empenhado em fugir ao seu *status* de mercadorias e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais; e porque são produzidas por artistas cujo entendimento de sua própria posição em relação ao grupo racial e do papel da arte na mediação entre a criatividade individual e a dinâmica social é moldado por um sentido de prática artística como um domínio autônomo, relutante ou voluntariamente divorciado da experiência da vida cotidiana.

Essas formas culturais expressivas são, portanto, ocidentais e modernas; (...) seu poder especial deriva de uma duplicidade, de sua localização instável simultaneamente dentro e fora das convenções, premissas e regras estéticas que distinguem e periodizam a modernidade. Essas formas musicais e os diálogos interculturais para os quais elas contribuem são uma refutação dinâmica das sugestões hegelianas de que o pensamento e a reflexão superaram a arte e que a arte é oposta à filosofia como forma mais inferior, meramente sensual de reconciliação entre a natureza e a realidade finita”.¹⁷

Efetivamente a música de Branco parece enquadrar-se no modelo acima proposto por Gilroy. Por um lado, são as tais origens “híbridas e crioulas” a que Gilroy faz menção. Por outro, a produção artística de Branco foge deliberadamente ao *status* de mercadoria, permanecendo ao largo da indústria cultural. Daí afirmarmos que não pode se configurar exatamente como um “*sucesso de vendagem*”. Finalmente a prática artística de Branco manifesta-se também por um sentido de produção autônomo, ou “*independente*” (para fazer uso de uma expressão consagrada no meio cultural), à margem da vida cotidiana expressando a “*sua própria posição em relação ao grupo racial*”, afirmando-se portanto como “*negro*”, fazendo uso de sua arte para mediar a relação entre a “*criatividade individual e a dinâmica social*”.

¹⁷ GILROY, Paul. Op. Cit. p. 159.

Por fim, será necessário mencionar uma outra razão pela qual optamos por dissertar sobre Branco. Trata-se de um personagem pleno de singularidade e significado histórico. A música - essencialmente - que José Roberto Branco nos oferta, bem como as revelações, que sua atitude estética nos propicia, do ponto de vista antropológico e cultural, constituem-se na base de nossa dissertação. Esta terá atingido seus objetivos se puder contribuir para registrar uma página, que julgamos significativa, da música instrumental em São Paulo. Assim, pretendemos fornecer subsídios acerca do arranjador e de sua obra - no campo específico da linguagem musical - contribuindo também para uma reflexão crítica nos campos da estética, da antropologia cultural e de problemas culturais brasileiros.

I.2 Notas biográficas

José Roberto Branco nasceu em Pederneiras, região de Jaú, estado de São Paulo em 1938, filho de um operário da Companhia Paulista de Estradas de Ferro¹⁸. Nas horas vagas, seu pai tocava violão e cavaquinho. Provavelmente terá sido o ambiente familiar que levou Branco a aprender cavaquinho com dez anos de idade. Na década de quarenta, o cenário cultural de Pederneiras não tinha muito a oferecer além da “*furiosa*”¹⁹ e do cinema. A estação de rádio local transmitia essencialmente “*música caipira*”. Fora isso, o folclore da comunidade “*afro-descendente*” - e, nesse particular, os chamados *bailes de preto* - constituía-se em outra manifestação cultural, cujo legado ia sendo passado de geração em geração. Nela resquícios de um processo de transformação cultural que em sua essência evocava a ancestralidade africana.

“Tinha uma estação de rádio local que só tocava música caipira. Fora isso tinha a banda da cidade que tocava aos domingos na praça. (...) e eu me lembro de assistir o que o pessoal chamava de bailes de preto que era a música dos negros da cidade.”²⁰

Se por um lado não se pode considerar José Roberto Branco como totalmente autodidata, também não poderemos mencionar nenhuma instituição de ensino que fosse responsável pela sua educação musical. O seu processo de aprendizado, reflete desde logo um traço presente em muitos segmentos sociais do Brasil, principalmente em regiões interioranas: ausência de instituições de ensino musical. Por muito tempo, as bandas de pequenas

¹⁸ As informações a seguir baseiam-se em depoimentos pessoais do próprio José Roberto Branco.

¹⁹ *Furiosa* é a denominação popular para bandas e fanfarras no estado de São Paulo.

cidades foram (e em muitos casos ainda são) as responsáveis pela educação musical, onde um mestre de banda ensina todos os instrumentos, da clarineta ao bombardino, do trombone à caixa clara.

“Quando eu tinha uns 16 anos fui ter aulas com Aparecido Mateus.²¹ Foi assim que comecei a praticar na “*furiosa*” que aos domingos se apresentava no coreto da cidade. Pouco tempo depois, com cerca de 17 anos, ingressei numa banda de baile de Pederneiras, cuja formação era a de uma *big band* reduzida: três saxofones, dois trompetes, trombone, guitarra, baixo e bateria. A gente costumava tocar nos finais de semana. Chamava-se Orquestra de Baile Night and Day. Com 20 anos, fui convidado a integrar a Orquestra de Baile Capellosa, de Jaú, rival da Orquestra Continental de Jaú.”

Foi então que Branco decidiu abandonar o ofício de marceneiro e abraçar definitiva e profissionalmente a música.

A Capellosa apresentava-se por todo o estado de São Paulo e o seu repertório era o trivial de uma banda de baile.

“Você sabe como é o repertório de banda de baile: mambo, bolero, samba canção, “*sambão*”, fox. A gente tocava isso aí.”²²

Foi justamente durante o período em que integrou esta orquestra que surgiu no Brasil um estilo que teria larga aceitação nacional e internacionalmente. Refiro-me ao advento da bossa nova.

²⁰ Depoimento de Branco.

²¹ Aparecido Mateus, viria a tornar-se posteriormente regente da Banda Sinfônica de Diadema, cargo do qual se aposentou já na década de 90 depois de mais de vinte anos ao serviço dessa corporação musical.

²² Depoimento de Branco.

“Não é descabido pensar que a bossa nova cumpriu um papel em relação à tradição da música brasileira muito próximo ao que o *bebop*²³ desempenhou frente à evolução do jazz. Assim como o *bop* (*não será por acaso que o bop figura entre as influências principais de Branco*) a bossa nova introduziu inovações em nível melódico, harmônico, rítmico, poético, interpretativo, ou mesmo estético que entraram em confronto com boa parte da tradição musical que a precedeu.”²⁴

Surgida no final da década de 50, a bossa nova vira moda e torna-se parte integrante do repertório das orquestras de baile. Foi na Orquestra Capellosa que Branco recebeu a incumbência de "tirar as músicas"²⁵. O acesso a partituras editadas com transcrições era muito limitado. Tornava-se portanto necessário transcrever de ouvido, do disco para a partitura a melodia, o ritmo e a harmonia da “nova onda” que o rádio divulgava. Foi este processo de transcrição da vitrola para o papel e sua distribuição para a orquestra que iniciou Branco como arranjador. O processo permitia-lhe desenvolver a sua percepção, confrontar o resultado sonoro com a elaboração do arranjo e praticar orquestração. Tinha à sua disposição uma orquestra com quatro saxofones, três trompetes e dois trombones, além da seção rítmica constituída por acordeon, baixo, bateria e percussão. Harmonia era uma matéria acerca da qual Branco apenas possuía poucos rudimentos. É preciso considerar que sequer existia um conservatório que lecionasse de forma sistematizada teoria musical em maior profundidade na Jau de então, que fosse além do chavão do "acorde de primeira posição" ou "acorde de preparação para a segunda posição", como se categorizavam as cadências das quais se fazia uso.²⁶ A bossa nova - porém - confrontava o incipiente

²³ “*Bebop*” ou simplesmente “*bop*”. Primeiro estilo de *jazz* moderno, praticado a partir da primeira metade da década de 40. Suas principais expressões foram, inicialmente, Thelonious Monk, Charlie Parker, Dizzy Gillespie e Kenny Clark. “

HOBBSBAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 305.

²⁴ CALADO, Carlos, Op. Cit.p. 245

²⁵ No linguajar dos músicos de baile, “tirar uma música”, significa transcrever uma música, com base em uma gravação, para uma partitura.

²⁶ Se tal instituição existia, Branco afirma desconhecer-la.

arranjador com questões harmônicas que não se enquadravam nesse modelo, despertando-lhe a necessidade de partir em busca de conhecimento e sistematização do aprendizado. Afinal, o que significavam esses acordes, com sétimas, nonas, quintas aumentadas, quem era aquele sujeito que cantava todo *"atravessado"*, a melodia num lugar a harmonia antecipada ou retardada em outro e um ritmo de violão totalmente inusitado, que pretendia que *"é só isso o meu baião / e não tem mais nada não"* ou em composições de outros alegava *"que no peito de um desafinado também bate um coração"*? Onde buscar conhecimento? São Paulo estava ainda longe, e o Rio de Janeiro, de onde chegava a música que o intrigava pelas ondas da Rádio Nacional e da Rádio Mayrink Veiga, estava mais distante ainda. A solução, então, foi pedir ajuda a outros músicos mais experientes de sua região. Passa a estudar trompete com um integrante da Orquestra Continental de Jaú - Clovis Leonelli - e com seu irmão - Titi Leonelli, tecladista - foi tentando esclarecer algumas de suas dúvidas quanto aos procedimentos harmônicos com os quais se deparava no seu trabalho de "tirar música". Branco relata-nos que:

“Não havia escola de música. Harmonia que se conhecia era aquela coisa bem básica do samba canção, sabe, nada de muita sofisticação.”

Se por um lado a estética da bossa nova o atraía, por outro, o cinema e o rádio apresentavam-lhe um gênero que haveria de causar profundo impacto: o *jazz*. Primeiro Louis Armstrong, Satchmo, depois Ellington, então Basie e daí para a frente uma legião de músicos, arranjadores e compositores cuja influência se faria sentir posteriormente em sua formação. Traçar paralelos entre as *big bands* americanas e suas congêneres brasileiras - que também escutava no rádio - foi um processo natural. O rádio apresentava-lhe gravações

de Ellington, Basie, Kenton e Herman, e transmissões de apresentações ao vivo a cargo das orquestras de Severino Araújo e Tabajara - Radio Mayrink Veiga - Chiquinho e sua Orquestra - na Radio Nacional - Maestro Cipó - na Tupi - e muitos outros, que, ou escutava no radio, ou encontrava pela estrada nos “*bailes da vida*” pelo interior de São Paulo, ou seja, as orquestras de Simonetti, Carlos Piper, Carioca, Silvio Mazzuca, Osmar Milani, Elcio Alvares apenas para mencionar algumas das mais conhecidas, citadas pelo próprio Branco.

Ao mesmo tempo em que as estações de radio transmitiam programas de auditório, a sua programação incluía música clássica que divulgavam o legado de grandes compositores. Branco recorda que dentre estes, os que mais lhe chamavam a atenção eram Beethoven, pela “cor orquestral”, Mozart pelo “lirismo melódico” e Bach, pela “lógica poética” (*sic*) presente na sua música. Forma era uma questão que apenas podia intuir e ainda não avaliar por completo.

Portanto, com pouco mais de vinte anos, Branco já havia sido apresentado a algumas das vertentes musicais que viriam a ser incluídas em seu universo cultural:

- a) O folclore afro-brasileiro, o qual fazia parte de sua própria formação antropológico-cultural, manifesto, em parte, na música de sua própria comunidade;
- b) A música de extrato europeu, presente na obra de compositores como Bach, Mozart e Beethoven;
- c) A sonoridade das *big bands* americanas e brasileiras;
- d) O *jazz*, de Satchmo a Basie, de Ellington a Kenton;
- e) A música brasileira, do samba à bossa nova, de Moacyr Santos a Jobim.

Faltava-lhe travar contato com um outro elemento decisivo em sua formação, o que viria a acontecer apenas anos mais tarde, como veremos mais adiante.

Branco estava agora definitivamente na vida como músico. A sua atividade profissional havia lhe tomado por completo seu tempo e energia. Dedicava-se agora integralmente a seu instrumento, aos seus arranjos e ao estudo da música.

Com 22 anos muda-se para Araçatuba, onde é convidado a integrar o conjunto “Os Guanabaras” cuja formação era trompete, saxofone tenor e base. Os pequenos grupos começavam a ganhar ascendência no cenário musical brasileiro, no início da década de 60, por influência do *cool jazz*, da bossa nova e de um tipo de estética cuja sonoridade privilegiava uma ambiência mais camerística.

“Embora seja difícil precisar onde e quando esse estilo começou a ser praticado, sua origem é comumente associada a um *bebopper*, o trompetista Miles Davis. Miles liderou um grupo de músicos, brancos em sua maioria e até aquele momento desconhecidos do grande público, que se reuniram para uma série de gravações, entre janeiro de 1949 e março de 1950. Ao lançá-las, posteriormente, a gravadora Capitol intitulou-as “Birth of the Cool”²⁷

Também se podem apontar razões de cunho econômico para este fato, já que seis músicos constituíam uma folha de pagamento menor que uma banda que por vezes chegava a contar com a presença de dezoito integrantes. E, claro, não será de desprezar o surgimento dos *Beatles* e do *Rock’Roll*, que influenciaram a cena musical brasileira. Branco ficou um ano

²⁷ CALADO, Carlos. op. cit. p. 161

trabalhando com este conjunto. Em 1962, é convidado a integrar um grupo de S. José do Rio Preto, o Icaraí, cuja constituição denotava a necessidade de conciliar a sonoridade da *big band* com a folha de pagamento do conjunto, de forma a agradar a um público eclético, oferecendo um preço que garantisse a sobrevivência no concorrido mercado das bandas de baile. A Icaraí era formada por três saxofones, um trompete, um trombone, piano, baixo, guitarra e bateria.

Apresentavam-se regularmente num clube em S. José do Rio Preto, o que permitia o uso de um piano acústico. Quando tocavam fora, o acordeon substituía o piano. Mais uma vez, Branco era o responsável pelos arranjos. Foi em São José do Rio Preto que começou a tomar conhecimento da música clássica do século XX. Debussy, Ravel, Milhaud, Jolivet, Messiaen, foram compositores cujas obras começou a escutar e que tiveram impacto em sua maneira de ouvir e pensar a música.

Corria o ano de 1963. Branco era agora membro de um outro conjunto, onde exercia o papel de arranjador além de trompetista. O grupo atendia pelo inusitado nome de Birutas Boys. Os Birutas faziam sucesso lá pelo oeste paulista. No entanto decidiram atacar o mercado da capital. Chegaram a São Paulo em 65. Branco tomava agora contato pela primeira vez com uma cidade cosmopolita onde fervilhava a discussão política, num momento em que debates sobre estética estavam presentes no cotidiano. Embora seu campo de atuação imediato fosse o entretenimento puro e simples, não deixava de experimentar com soluções harmônicas às quais havia sido exposto – e que agora integravam o seu léxico – via bossa nova ou Debussy. Aqui, Branco começará a fazer uso de harmonia modal em seus arranjos, conforma nos realata.

“Eu comecei a experimentar com aquelas coisas que escutava de Débussy e comecei a colocar elementos modais nos meus arranjos”.

Também foi pela mesma época que começou a escutar com mais atenção e intensidade *jazzistas* que nunca escutara na região de onde vinha.

“Nessa época em São Paulo eu comecei a escutar o pessoal do *jazz*. Escutava discos de, deixa ver...Thad Jones, Eric Dolphy, John Coltrane, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Charles Mingus, Cannonball Aderley, Miles Davis, Gil Evans, Quincy Jones, Chet Baker, Bob Brookmeyer, Bill Evans e muitos outros.”²⁸

Entretanto, no Brasil, a bossa nova produzira uma safra de musicistas e compositores a cujas obras passara a ter acesso como Tamba Trio, Carlinhos Lyra, Baden Powel, Sérgio Mendes.

Fechava-se o círculo de referências, gestava-se o músico que não tardou muito em atrair a atenção no meio musical paulistano, agora como arranjador dos Guarujá Boys. O grupo era um “*combo*”²⁹ com três instrumentos de sopro, trompete, saxofone tenor e trombone e apresentava-se em casas noturnas e gafieiras da capital. A ênfase estava na música brasileira e a sonoridade apresentava influências da harmonia modal presente nos compositores que escutava. Em 1968, foi convidado a integrar o conjunto da boate “O Beco”, liderado por José Briamonte, ao piano. Do grupo participavam, Dirceu Medeiros, bateria e Olmir Stockler “Alemão”, guitarra entre outros. Branco recorda que por lá

²⁸ Depoimento de Branco.

²⁹ “Combo”, pequeno conjunto de jazz, até oito membros. A palavra é uma abreviação de “combination of musicians” (combinação de músicos).”
HOBSBAWM, Eric. Op. cit. p. 306.

passaram, Paulo Braga, bateria, Homero Lotito, piano e Garoto, vibrafonista. Apresentavam-se na casa durante a semana e saíam com os seus *shows* – que incluíam a apresentação de um grupo de dança - para outras cidades aos finais de semana. Em 1970, Branco assume a direção musical de “O Beco”.

Foi nessa época que começou a estudar na Escola Municipal de Música de São Paulo, onde passou a ter aulas de trompete com Haroldo Paladino, trompetista conhecido no meio artístico de São Paulo como “Lelé”, então integrante da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Branco chegou a estagiar como integrante desta orquestra, mas o seu universo era outro. Embora seu professor insistisse para que ele ingressasse na Orquestra - “por uma questão de segurança”, dizia ele – Branco sabia que a estética que começara a perseguir não se coadunava com o respeitável cargo de trompetista de orquestra, não obstante a segurança econômica e o prestígio sócio-profissional que esse cargo pudesse lhe oferecer. A Escola Municipal de Música colocou Branco em contato com nomes consagrados no meio pedagógico musical de São Paulo. Estudou harmonia com Oswaldo Lacerda e teve aulas de Regência Coral com Diogo Pacheco, entre outros. A partir daí começa a se interessar cada vez mais pelo estudo de harmonia e contraponto. Conhece Kollreuter, com quem estuda contraponto e composição eletrônica. Será Kollreuter que lhe incutirá conhecimentos mais sistematizados sobre os procedimentos composicionais da Segunda Escola Vienense, apresentando-lhe o universo musical de Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg, dos quais, o último lhe causará profunda impressão. Foi ainda Kollreuter que lhe deu a conhecer compositores do século XX como Varése, Boulez, Stockhausen e Berio.

Nessa época, 77 a 80, já trabalhava como arranjador da RGE desde 73. Também com esse cargo, participou do programa de Elizete Cardoso na TV Tupi - 1974- colaborando também no programa de Fábio Jr. e assumindo a direção musical do programa de Ronie Von. Regular ou esporadicamente escrevia arranjos para a Orquestra de Sílvio Mazzuca, Originais do Samba, Eliana Pitman, Wilson Simonal e Jair Rodrigues. Com este último chegou inclusive a viajar para os Estados Unidos, dirigindo a orquestra que acompanhava o cantor.

Estabelecido em São Paulo, Branco revela-se como arranjador competente. Faltava agora assumir a atitude que o consagraria como artista criador. Para tanto seria necessário assumir o papel de *band leader*, à frente de um grupo que apresentasse sua música e veiculasse sua estética. Isto só viria a acontecer com a banda Savana, cuja gênese, desenvolvimento e consagração passamos a descrever em seguida.

I.3 Banda Savana

I.3.a) Geração

Foi em meados da década de 70 que Branco se deparou com a idéia de Savana. Não designava um grupo, mas denominava uma composição de sua autoria que pretendia evocar a paisagem africana. Só por si, esta imagética já denota um campo a ser privilegiado em sua busca.

“(...) a palavra Savana evocava justamente o que eu queria como ambiência daquela composição. Algo que lembrasse a África. A composição tinha, logicamente, forte inspiração *afro* em sua temática rítmica e melódica.”³⁰

“O nome Savana é uma coisa dele (*Branco*), é uma marca dele. Quando a gente o convidou para trabalhar conosco no Pool Music Hall, ele já tinha esse nome na cabeça.”³¹

De ressaltar que já a partir do início de sua carreira como arranjador que buscava a sua própria voz, Branco idealizava uma imagem africana, um signo³² que denotasse alguma coisa acerca de sua identidade.

À época, Branco vinha trabalhando com regularidade como arranjador na gravadora Continental.

³⁰ Depoimento de Branco.

³¹ Depoimento de “Proveta”, Naylor Azevedo, um dos fundadores da banda Mantiqueira, *big band* de São Paulo.

³² “um signo é (...) algo que representa algo para alguém, sob algum prisma”.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia. Textos escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1993. p. 26.

“O diretor artístico da Continental, o Cesari, não lembro do primeiro nome dele (...) possuía um estúdio - chamado Pirata - na Avenida Duque de Caxias. Ele me perguntou se eu não era a fim de ir até lá para fazer umas experiências, coisa e tal. Eu topei e comecei a escrever arranjos para um grupo que era uma pequena *big band*. Eram três saxofones (alto, tenor e barítono), dois trompetes, mais a *base* (integrada por bateria, contrabaixo e piano.)”³³

A *big band* era uma formação pela qual Branco já optava para "experimental". Este era tão somente o seu primeiro objetivo com este grupo: experimentar. Não havia preocupação imediata em rentabilizar o empreendimento. No entanto, um princípio já norteava a sua estética: trabalhar com música instrumental brasileira. A sua referência neste campo era Moacyr Santos.

“O que me chamava particularmente a atenção no Moacyr era a ambiência e a sonoridade; (...) era muito original, diferente de tudo o que eu conhecia e havia escutado até então.”³⁴

Branco iniciou os ensaios com vistas a uma gravação no estúdio Pirata. Os músicos que participavam, embora já conhecessem o arranjador, estranharam a sonoridade e o inusitado dos arranjos. À medida que os ensaios iam demandando maior seriedade e competência técnica, foram alegando compromissos profissionais diversos para desistirem do trabalho. Afinal das contas ninguém ganhava nada com aquilo e - além do mais - fazer soar aquela música exigia uma dedicação extra muito além daquela a que estavam habituados no dia-a-dia e que se constituía na base do seu ganha pão.

“(...) o pessoal não era lá muito a fim; sabe como é... de início todo mundo é a fim, depois a coisa começa a apertar e aí, um não pode, o outro tem que tocar não sei onde e foi todo mundo caindo fora...”³⁵

³³ Depoimento de Branco

³⁴ *ibid.*

³⁵ *ibid*

Gorava-se assim a primeira tentativa de registrar em áudio a faceta mais experimental de Branco. Voltou ao trabalho de rotina, como diretor musical da boate O Beco, cargo que ocupava desde 1968, escrevendo para os *shows* que se sucediam na programação da casa. Também n'O Beco Branco podia continuar experimentando e “até escrever utilizando elementos *afro*”, como ele próprio nos declarou.

“Eu ficava lá escrevendo música para os shows. Tinha um balé que coreografava os números (...) na época, nós tínhamos um baterista na casa, um baiano, o Lula, trabalhando lá (...) eu gritava para o pessoal da base “*olha a canoa*”, sabe aquela coisa de andar de pé em cima de uma canoa, não tinha chão, “*balançava*” que só. O “*balanço*” era bem afro (...) O Lula estava por dentro de todos aqueles ritmos *afro* da Bahia.”³⁶

O som experimental que Branco tinha escrito para as sessões do estúdio Pirata havia no entanto mexido com a sensibilidade de alguns dos músicos participantes que se dispunham a levar o trabalho adiante se esse continuasse.

Em 75, decidiu sair Brasil afora para pesquisar folclore. Tirou férias da *boite* O Beco e foi viajar. Destinos: Bahia, Minas, Pernambuco. O que estes estados têm em comum - entre outras coisas - é uma forte influência africana na sua herança cultural. O roteiro de Branco denotava interesse por um legado presente na construção de sua própria ancestralidade, quiçá uma incipiente busca pelas raízes da própria identidade cultural. Podia assim presenciar e colher parte da enorme riqueza e diversidade que o folclore de seu país colocava à disposição de seu afã criativo.

“Fiquei viajando um tempo. Eu queria ir nos lugares e ficar escutando os ritmos tocados pelo pessoal de lá. Tem ritmos no Brasil de que a gente nem nunca ouviu falar.”³⁷

Ao voltar para São Paulo, reúne um grupo que contava com a participação de músicos advindos de mundos diferentes: O "*erudito*" e o "*popular*".³⁸ Uns eram integrantes da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, então sob a batuta de Eleazar de Carvalho, habituados ao repertório sinfônico. Outros, "*músicos da noite*", como se denominavam os que atuavam em casas noturnas, familiarizados com a execução de *boleros*, *sambas*, *mambos* e *swing*. Unia-os a possibilidade de sair fora da rotina que seus empregos lhes propiciavam, experimentando com um tipo de música que era a um só tempo "*diferente e divertida*", conforme a opinião de um dos integrantes, conforme nos relatou Branco. Vislumbravam uma outra estética em que, mundos supostamente antagônicos, se conjugavam. Identificavam-se nessa atitude e, ainda que não ganhando praticamente nada com esta atividade, divertiam-se bastante.

“O grupo constava de: flauta, oboé, clarineta, fagote e trompa (ou seja, o clássico quinteto de sopros) além de dois trompetes, saxofone tenor (a quem eram consignados os improvisos), trombone, *base* e percussão (clássica e popular).”³⁹

Aqui, pela primeira vez na produção artística de José Roberto Branco, manifestava-se o desejo de conciliar duas estéticas, fazendo uso de uma formação orquestral pouco comum e de um tipo de repertório que utilizava elementos de ambos os gêneros, "*erudito*" e

³⁶ Depoimento de Branco.

³⁷ *ibid.*

³⁸ Pessoalmente não sou adepto dessa categorização, porém mantive-a no presente contexto, já que ela ilustra bem a compartimentação existente no seio da sociedade e da classe musical em particular.

³⁹ Depoimento de Branco

"popular". O grupo tinha como possíveis palcos o MASP (Museu de Arte de São Paulo) a Biblioteca Mário de Andrade e outros espaços do circuito cultural paulistano. Mais uma vez a azáfama profissional dos integrantes os impediu de levar a diante o trabalho, o qual, agora, ainda que mais ousado, deixara de lhes soar tão estranho como acontecera anteriormente, na primeira tentativa de elaborar um grupo experimental. O passo dado em direção a uma estética particular começava a cativar alguns profissionais que incentivavam Branco a continuar em seu caminho. Encerrada mais esta *"experiência"*, outra vez Branco voltou à sua rotina como arranjador da gravadora Continental, da TV Tupi, da TV Record e - esporadicamente - da Rede Bandeirantes de Radio e Televisão, além de atuar como arranjador e trompetista na noite de São Paulo.

Foi lá pelos inícios da década de 80 que Branco travou conhecimento com alguns jovens músicos com quem passa a trabalhar, por algum tempo, no “Opera Cabaret”, casa noturna situada no bairro da Bela Vista, região central de São Paulo. Músicos que lhe chamavam a atenção pelo talento, versatilidade e enorme potencial. Músicos que com ele compartilhavam o desejo de construir uma estética calcada no legado cultural que os circundava, que se afinasse com o mundo contemporâneo e com algumas vertentes do *jazz* da segunda metade do século XX. Seria natural que viessem a se cruzar tempos mais tarde, para trocar suas experiências e arquitetar ambições. Por esse motivo, achamos interessante incluir aqui o depoimento de um desses músicos, acerca desse primeiro contato com Branco. Trata-se de Naylor Azevedo “Proveta”, saxofonista, compositor, arranjador, líder e

fundador da Banda Mantiqueira, uma *big band* que - a meu ver - se insere no mesmo campo estético da Savana.⁴⁰

“Cheguei a São Paulo com 20 anos. A primeira vez que vi Branco, foi no Opera Cabaret. Eu morava em São Bernardo. Tocava na banda de lá. Isto foi lá por 1980-81.(...) Através do Mazzuca, fui conhecendo o meio e tive a felicidade de cair na turma do Branco.”⁴¹

Em 1984, José Vítor Oliva, empresário da “noite paulistana”, inaugura a danceteria *Pool Music Hall*. Na casa passaria a atuar uma banda sob direção de Edson José Alves, da qual participavam alguns dos mesmos músicos com quem Branco já cruzara alguns anos antes e que lhe haviam chamado a atenção. A banda de Edson José Alves apresentava, essencialmente, o mesmo repertório que era executado na outra casa noturna de Oliva, (o *Gallery*) obedecendo a uma estética que fazia sucesso para o público da chamada “*Manhatan Paulista*”- quadrilátero situado no bairro de Cerqueira César, em São Paulo - e garantia o emprego dos músicos. O público e o ambiente da danceteria *Pool Music Hall* eram outros: Estes jovens de classe média pediam *pop* dançante, *disco* e *new wave*, tão em voga no início dos anos oitenta. Foi aí que surgiu o convite para que Branco escrevesse alguns números para a banda apresentar. Branco aceitou o convite. O seu trabalho agradou em cheio ao público e aos músicos. O arranjador foi inclusive convidado a integrar a banda que se chamava então *Pool Music Hall's Band* e era conhecida no meio como a “banda da Pool”. Branco passou a integrar a *big band* da *Pool* e continuou produzindo arranjos para o grupo até que foi aventada - por parte dos músicos - a hipótese de se formar uma banda

⁴⁰ O depoimento seguinte foi obtido através de entrevista em casa de Naylor Azevedo. Proveta ganhou este apelido de Dorival Auriemi o “Buda”, trompetista arregimentador da banda de Sylvio Mazzuca por quatro décadas. Esta informação, dada por Néelson Ayres, está presente no encarte do primeiro cd da Mantiqueira, “Aldeia”.

que interpretasse arranjos originais escritos por Branco, paralelamente ao trabalho da danceteria, que não tivesse outro fim senão o de desenvolver uma atividade que contribuísse para o aprimoramento técnico e satisfação pessoal de cada um dos integrantes. Branco aceitou, apenas impondo como condição que o repertório fosse exclusivamente composto por música brasileira e que se ensaiasse com o mínimo de regularidade que a situação exigiria. Para diferenciar este trabalho daquele executado na danceteria o grupo deveria receber outra denominação. Surge então a Banda Savana.

“Foi em 83, na banda Pool Music Hall que eu efetivamente tomei contato com a música do Branco. A sonoridade dele como músico e a sonoridade de seus arranjos me impressionaram. Quando ele começou a trazer os arranjos a gente ficou louco; era impressionante o que ele fazia com três saxofones, três trompetes, dois trombones. Tinha uma força original. Despertou em mim interiormente outros sentidos para tocar. Branco foi como que um dos primeiros impulsos. Senti-me dirigido de forma franca e sincera. (...) A música brasileira que eu conhecia era a que tinha aprendido ainda em Leme, minha cidade natal. Foi lá que comecei a estudar com meu pai, acordeonista. Na verdade foi ele quem me introduziu na improvisação. Agora, eu precisava entrar no improviso pelo meu lado de compositor, porque quando você fala de improviso, você fala de composição. Branco foi um catalisador que me fez reaprender tudo o que já conhecia para desenvolver improvisação, juntando *jazz* e música brasileira.”⁴²

Por esta banda passariam nomes, hoje nomes consagrados no meio musical brasileiro como Walmir Gil, trompete, Manezinho, trompete, o próprio Proveta, saxofone, Cacá Malaquias, saxofone, Ubaldo Versolato, saxofone, Bob White, bateria, Carlos Bala, bateria e alguns outros.

⁴¹ Depoimento de Naylor Azevedo “Proveta”.

⁴² *ibid.*

O trompetista Walmir Gil,⁴³ também nos concedeu um interessante depoimento sobre Branco:

“A partir do momento que conheci Branco me identifiquei com ele. Ele e Laércio de Freitas foram para mim as maiores referências. Sempre senti uma força grande do pessoal do interior. Eles trouxeram uma carga muito original. Em São Paulo os músicos são mais informados. Existe uma sutil diferença na atitude inicial. (...) Não perder a chama essencial do ser. Isso foi o que mais ouvi deles. (*Branco e Laércio de Freitas*) (...) Nunca tive aula formal por assim dizer com Branco ou com o “Tio” (*Laércio de Freitas*). Foi mais uma coisa de compartilhar experiências. (...) Branco me acolheu na noite. Foi ele que me apresentou a música de Débussy e a música dodecafônica, Schoenberg, Berg. Até aí eu só tinha tocado música sinfônica. Foi com ele também que conheci (*a música de*) Thad Jones. O que Branco mais me passou foi a improvisação. Eu até então estava voltado para a música erudita e aí “*pintou*” o convite para tocar no Opera Cabaret. (...) Foi ele que me pôs em definitivo na música popular. Uma das coisas que mais admiro em Branco seja como improvisador, seja como arranjador, é a concepção de desenvolvimento melódico. Branco é muito musical. Sem dúvida, um dos grandes arranjadores. Faz parte daquela minoria: Ele, o Tio, Cyro,⁴⁴ eles não têm o reconhecimento da mídia que deveriam ter.”⁴⁵

A Banda Savana foi convidada a participar do Festival Globo/Shell em 1985 como banda de palco do festival, tendo contado com a participação de Azael Rodrigues na bateria, então integrante do grupo Prisma. Para esse evento, Branco escreveria vinte e um arranjos, embora não tivesse sido exatamente essa a missão para a qual havia sido contratado. Contingências da (des)organização do Festival.

“Ficava lá dia e noite escrevendo que nem um louco. Acabei escrevendo vinte e um arranjos”.⁴⁶

⁴³ Walmir Gil é integrante da Banda Mantiqueira e um de seus fundadores. O depoimento foi prestado pessoalmente em seu apartamento em São Paulo.

⁴⁴ Referência ao Maestro e arranjador Cyro Pereira.

⁴⁵ Depoimento de Walmir Gil.

⁴⁶ Depoimento de Branco.

Consolidava-se assim a Banda Savana em sua primeira edição. No entanto, mais uma vez, problemas internos, além dos inúmeros compromissos profissionais que os integrantes agora atendiam - em parte por causa da projeção que haviam adquirido como integrantes da Savana - levou a uma irregularidade de ensaios que acabaria por ditar o fim de mais esta experiência. No entanto, Branco chegara desta vez um pouco mais longe: granjeara ainda mais respeito no meio, estabelecendo um forte elo entre o arranjador e uma nova safra de instrumentistas. Branco afigurava-se para estes músicos como alguém que lhes apontava uma possibilidade estética a seguir, calcada numa escola que passava pelo legado cultural das gafieiras, das *big bands* - em sua vertente paulistana - e pelo enorme manancial propiciado pelo folclore brasileiro.

Entretanto Branco continuava suas atividades como instrumentista atuando na noite de São Paulo.

“Eu toquei com o Branco no Piu Piu durante um ano e meio, mais ou menos, lá por 1987/1988. Foi no LF Combo, ou seja, o combo de Laércio de Freitas. Tinha eu de sax, o Branco de trompete, o Tio de piano, o Waldir (Ferreira) de trombone, (integrante da Savana e da Mantiqueira) o Lelo (atualmente baterista da Mantiqueira) na bateria e o Sérgio no baixo. Foi maravilhoso. Cada noite era uma aula. O Branco e o Tio falavam de suas experiências e mostravam nos solos do que é que estavam falando. Eles falavam para não perder o “*fogo interior*”. O Branco e o Tio desafiavam os músicos porque propunham coisas “*frescas*” o que me fez estudar muito *jazz*. Dos vinte e um aos vinte e oito anos toquei muito com Branco e com o Tio (Laércio de Freitas). Branco nos passava o *afro-brasileiro* e o Tio era mais aquela coisa da gafieira. (...) Branco me fez perder o medo de experimentar coisas novas.”⁴⁷

Plantadas as sementes que frutificariam por si em outros talentos, faltava a Branco consolidar o projeto Savana. Para tanto seria necessário que estivessem reunidas as condições necessárias. É isso que veremos a seguir.

⁴⁷ Depoimento de Naylor Azevedo “Proveta”.

I.3.b) Savana - Consolidação

De acordo com o depoimento de Branco, quando a Savana se consolida em meados da década de 80, em sua primeira versão, a banda era integrada pelos seguintes músicos: Proveta, Saxofone alto, Cacá Malaquias, saxofone tenor, Carlos Alberto, saxofone barítono, Rony Stella e Valdir Ferreira, trombones, Tenison, Gil e Branco, trompetes, Bruno Elias, guitarra, Pedro Ivo, contrabaixo, Carlos Bala, bateria. Ubaldo Versolato viria a substituir Carlos Alberto no saxofone barítono e Bob White, ocuparia o lugar deixado vago com a saída de Carlos Bala, na bateria, logo numa das primeiras reformulações da banda.

Branco relatou-nos que, provavelmente, devido ao sucesso obtido no Festival Globo /Shell de 1985, surgira a oportunidade gravar um disco, a convite de João Araújo, diretor da Som Livre, selo que integra o grupo empresarial da Rede Globo. Esse disco tinha como objetivo atingir o mercado fonográfico internacional com música instrumental brasileira. Ainda que a proposta de Branco e de alguns integrantes da Savana fosse apresentar música brasileira e trilhar essa vertente, os integrantes não chegavam a um acordo sobre o repertório a incluir no disco.

Se uns apoiavam a idéia de apostar numa vertente brasileira, outros criticavam a atuação da banda nesse campo, argumentando que o resultado era bem desequilibrado, pelo que achavam que deviam seguir em outro sentido, mais “*pop/funk*” instrumental. Na verdade, ainda segundo Branco, “os primeiros ensaios de música brasileira foram bastante desencorajadores. Paradoxalmente, alguns dos integrantes não estavam familiarizados com

as particularidades estilísticas inerentes à interpretação de samba e ritmos afro-brasileiros.”⁴⁸

“(…) a gente (que estava tocando na banda do Pool Music Hall) queria adquirir conhecimento estilístico sobre música brasileira. Tanto Branco quanto Edson (José Alves) podiam ajudar muito. Literalmente estávamos com a faca e o queijo na mão (...) quando o Branco apareceu com aqueles arranjos de música brasileira a nossa reação foi: é isso aí! Traz mais!”⁴⁹.

Apresentaram-se por algum tempo nos lugares possíveis para música instrumental à época, meados da década de 80: no MASP ou em outros eventos patrocinados pelo Banco Itaú e algum ou outro esporádico. A oportunidade de gravar um disco dissipava-se ante a discussão interna sobre o quê gravar. Foi justamente essa a questão que acabou ditando o fim da “primeira” Savana. Branco não quis então impor a sua vontade, atitude que talvez se esperasse de um “*band leader*”. O autoritarismo impõe-se. A autoridade aflora. O reconhecimento dessa autoridade e o respeito a ela inerentes, são como que regras não evocadas, no entanto tacitamente aceitas pelos participantes, para que uma proposta estética que demande compromisso e dedicação possa ser levada a cabo com sucesso, acreditamos. Compromisso e dedicação eram duas atitudes fundamentais para levar o trabalho adiante.

“(…) quando você trabalha com pessoas como Branco ou o Tio, você adquire uma atitude mais justa, mais franca, mais comprometida.”⁵⁰

Se por um lado Branco não quis impor a sua vontade, por outro soube esperar o momento certo, para que as coisas fluíssem naturalmente ao destino que ele almejava. Sabia que

⁴⁸ Depoimento de Branco.

⁴⁹ Depoimento de Waldir Gil

⁵⁰ Depoimento de Naylor Azevedo “Proveta”.

necessitava de contar com músicos com um espírito mais jovem e com maior disponibilidade de tempo para montar uma nova banda, principalmente ávidos de conhecimento. Sabia que teria que investir bastante tempo nos ensaios, no desenvolvimento estilístico da interpretação e relutava, quando pensava no trabalho que tudo isso lhe daria e nas tentativas anteriores de montar uma *big band* com uma estética calcada numa escola que praticamente desaparecera.

O trompetista Nahor Gomes, hoje primeiro trompete da Orquestra de Jazz Sinfônica e primeiro trompete da Mantiqueira, foi um dos integrantes da banda Savana na versão que se seguiria à descrita anteriormente. Foi a partir deste trabalho que despontou e se consagrou como um dos principais trompetistas de São Paulo. São dele as seguintes palavras:

“O Maestro José Roberto Branco, sempre foi um grande incentivador, uma pessoa que acreditou muito na minha capacidade como primeiro trompete.(...) Toquei durante quatro anos na Banda Savana, tendo a honra de ter gravado os dois discos como primeiro trompete, isso com certeza me projetou como líder de naipe. O maestro Branco é, sem dúvida nenhuma, um dos maiores arranjadores do Brasil, conviver com ele todos esses anos foi para mim enriquecedor. Éramos uma banda composta em sua maioria por jovens músicos, 26 anos em média. (...) tanto a Savana quanto a Mantiqueira são bandas voltadas completamente para os ritmos brasileiros.”⁵¹

Em 1988, a Savana voltou à cena, agora reformulada. Magno Bissoli, que esteve no cerne dessa reformulação, prestou-nos um depoimento bastante detalhado sobre esta nova versão da Savana. Alcanhamos este período de consolidação, por ser este o grupo que acabou por deixar registrado seu trabalho em cd.

“(…) a história começou com a minha volta ao Brasil pelos idos de 1983/1984, depois de viver na Dinamarca por mais ou menos três anos. Cheguei com a disposição de formar uma “*big band*” como muitas que vi e ouvi naquela parte do mundo. Idealizei uma banda que tivesse a sonoridade do Thad Jones, a vitalidade e energia do grupo cubano Irakere e que tocasse a música brasileira. Antes de viajar eu havia tocado com um grupo chamado Os Originais do Samba e queria algo que me permitisse tocar com aquela intensidade e rítmica sincopada, mas uma música instrumental com o som que eu ouvia na minha cabeça e queria exteriorizar. Falei com muitos músicos e alguns arranjadores que eu conhecia, mas nenhum havia se interessado. Foi então que trabalhando em uma casa de “*shows*” eu conheci o Branco. Ele havia escrito vários arranjos para uma banda conhecida como Banda da Pool Music Hall, a qual mais tarde passou a se chamar Banda Savana, que até onde eu sei, foi batizada pelo trompetista Tenisson. Os sopros desta banda acompanharam os participantes de um grande festival organizado pela Rede Globo e tocavam para o público, enquanto aguardavam para entrar no ar. Em 1988, depois de quatro anos, convenci o Branco e conseguimos iniciar o trabalho. Decidimos convidar jovens e talentosos saxofonistas, trompetistas e trombonistas e eu organizei a seção rítmica com músicos mais experientes. Uma dificuldade foi encontrar locais para ensaiar. No início, utilizamos o Conservatório do Morumbi, que pertence ao Lauro Lellis e lá eu ensaiei bastante com os sopros, trabalhando com eles a parte rítmica. Eu buscava espaços para nos apresentarmos e novamente outro amigo, Javier Calviño, nos incluiu no Festival de Jazz de Tatuí, que ele estava programando. A banda ainda não tinha nome e foi aí que utilizamos o nome Savana, que segundo o Branco era dele e os músicos da antiga banda não o queriam. Na verdade, este foi um grande erro que cometi, pois a Savana que nos antecedeu tocava “*funk*” e música americana, enquanto que minha idéia era dirigir o trabalho para a música brasileira e desenvolver uma linguagem, preencher uma enorme lacuna na nossa cultura da época. Até hoje esta confusão não foi desfeita. Por falta de repertório, chegamos a tocar um arranjo que o Branco fez para uma música do Chick Corea, em ritmo de samba. Ainda pela falta de repertório, para aproveitar alguns arranjos já prontos do Branco, por algum tempo tínhamos um cantor que participava das apresentações. Isto ficou registrado tanto no Festival de Tatuí, quanto na gravação que fizemos para o programa Jazz Brasil da RTC⁵². Foi uma briga para mudar isso, pois eu jamais desisti da idéia da banda ser exclusivamente instrumental e formar público para isto. Tanto é que por muitos meses, na verdade anos, eu programava a banda em todo e qualquer espaço que coubéssemos no palco. Tanto é que mesmo espremidos, tocamos muito no palco do Sanja Jazz Bar, um lugar muito famoso por apresentar música instrumental. Fomos praticamente a primeira banda a tocar

⁵¹ Depoimento de Nahor Gomes

⁵² Alusão à TV Cultura de São Paulo.

exclusivamente música brasileira naquele local. Sem dúvida, a Banda Savana teve um papel único na recente música instrumental brasileira, inspirando jovens músicos a investirem na sua própria cultura, também dando-lhes coragem para isto. Pois afinal, a Savana deu certo. Veja por exemplo, a Banda Mantiqueira, que é resultado de uma banda chamada Aquarius e que só tocava música americana. Sobre o que eu acho relevante no papel da Banda Savana, eu destacaria a inspiração para a formação de muitos grupos de música instrumental brasileira, a formação de público para esta música, o conceito de cooperativa que foi implantado, pois aprendi que os direitos deveriam ficar com os músicos. Como você sabe, nossos dois *CDs* foram publicados na Dinamarca pelo selo Libra Music, de um grande amigo meu, o que deu notoriedade à banda e a internacionalizou. Consegui empréstimos para pagar as contas e depois de coletarmos dinheiro de shows e venda de *CDs* pagamos grande parte delas. Tenho por exemplo, uma carta que recebi de um americano, que viajando de carro pelos Estados Unidos nos ouviu em uma rádio, ligou para lá e conseguiu meu endereço que estava na contra capa do *cd*, desejando adquiri-lo. Isto é na minha opinião, mais gratificante do que ganhar um prêmio. Este cooperativismo deu força aos músicos que tinham a banda como sua e não apenas se sentiam como um membro dela. Não podemos também esquecer que muitos dos principais músicos que atuam hoje no cenário musical passaram pela Savana. Mas o que considero fundamental, foi estabelecer um padrão de linguagem que ficou cabalmente documentado no trabalho que fizemos para o Projeto Memória Brasileira - Arranjadores. Tocamos arranjos dos maestros Cipó, Cláudio Leal, Branco, Duda do Recife e Moacir Santos. Cada um tinha um caráter próprio, muito diferente do outro, mas a banda tocou todos com sua própria personalidade, contribuindo com sua interpretação e sua linguagem. Tanto foi, que depois daí, sem novos desafios e sem perspectivas de se desenvolver, em 1993 a banda de certa forma retrocedeu, eu a deixei para o Branco e felizmente está voltando às atividades prometendo enriquecer a nossa música instrumental.”⁵³

Quando se fala de Savana, hoje, logo salta à memória o grupo que gravou os três *cd's* que em muito dependeram da capacidade de Magno como músico e articulador. Vomimbora, composição que fecha o primeiro *cd*, *Brazilian Movements*, é de sua autoria.

Magno podia intuir o potencial de uma banda assim, especialmente se fosse alavancada por uma gravadora sediada fora do Brasil que tivesse penetração no mercado europeu.

⁵³ Depoimento de Magno Bissoli

Conhecia as pessoas certas para tentar efetuar um projeto nesses moldes, pelos contatos que adquirira na Dinamarca. Copenhague efetivamente era uma das capitais européias onde o *jazz* - e música a ele afim, como por exemplo música instrumental brasileira, bossa nova, etc. - tinham maior aceitação e granjeavam mais respeito. Lendas do *jazz* moraram por lá, entre elas Thad Jones, que dirigiu a *big band* da Radio Dinamarquesa, lugar depois ocupado por Bob Brookmeyer. Lá morara Dexter Gordon, Stan Getz, Kenny Drew, apenas para nomear alguns. Grandes expoentes do *jazz* contemporâneo são escandinavos e ali se apresentam com regularidade. Niels Henning Ørstedt Pedersen, um dos mais influentes contrabaixistas da história do *jazz*, lembre-se, é dinamarquês. Alguns dos mais proeminentes nomes da cena *jazzística* nas décadas de 1950 a 1980 se apresentaram regularmente no *Montmartre Jazz Club*, lendária casa noturna de Copenhague. Assim, parecia bastante natural que uma associação entre uma *big band* brasileira e um selo dinamarquês, pudesse resultar numa profícua experiência. Magno sabia dessa possibilidade, tinha noção do quanto a música brasileira instrumental poderia ter aceitação na Europa. Pelo seu depoimento fica patente também que ele tinha um objetivo definido ao procurar Branco. Na sequência, seriam agora convidados a integrar a banda músicos mais jovens, com menos compromissos profissionais e dispostos a apostar num projeto que, além de valorizá-los tecnicamente, os consagraria. Se por um lado esse projeto talvez não oferecesse grandes perspectivas de ganhar dinheiro, por outro, trabalhar com Branco, certamente podia significar aprendizado, evolução e prestígio. Afinal estavam trabalhando com um mestre reverenciado por músicos de grande prestígio como Proveta e Gil, apenas para citar dois nomes consagrados. Em 1988, com a estréia no Festival de Jazz de Tatuí, a Banda Savana estava de volta, agora sim, pronta a registrar uma significativa página da música instrumental no Brasil.

Num primeiro momento a banda era integrada por: Vinícius Dorin e Eliana Mauad, saxofones altos e flautas; Chiquinho, saxofone tenor; Ubaldo Versolato, saxofone barítono; Valdir Ferreira, Luiz da Cruz e Robertinho, trombones; Nahor Gomes, Mauro Boim e Edilson Nery, trompetes; Benjamin Taubkin, piano; Deise, guitarra; Edu Martins, baixo; Magno Bissoli, bateria; Paulo Falanga “Paulada”, percussão. O grupo estreou em Tatuí numa edição do “Festival de Jazz do Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos”, organizado em 1988. Mais uma vez o circuito cultural paulistano serviria de “*estrada*” para a Savana. Além disso, a banda começou a se apresentar regularmente no *Sanja* – antigo restaurante *Saint Germain* - agora transformado em clube de jazz, situado em São Paulo – e no *Jazz’ Blues*, casa noturna que ficava quase em frente ao *Sanja*. Também se apresentaram por uma longa temporada aos domingos no *Café Piu-Piu*, na Bela Vista. Estas apresentações faziam parte de uma estratégia definida antecipadamente: gravar um disco que refletisse o calor de uma apresentação ao vivo sem recorrer a dublagens e emendas. A idéia, era gravar todo o mundo junto, como se estivessem no palco.

Entretanto, Magno arquitetava a ponte entre Brasil e Dinamarca, mais precisamente com o selo independente dinamarquês *Libra*, de propriedade do trombonista, arranjador e produtor Niels Neegaard. Niels havia trabalhado esporadicamente como trombonista da *big band* da Radio Dinamarquesa, sob a regência de Thad Jones. Conhecia bem São Paulo e Rio, que já visitara por diversas vezes, tendo como objetivo numa delas conhecer um de seus ídolos, o trombonista Maciel. Niels, pelo seu conhecimento de música brasileira e do mercado europeu afigurava-se como o produtor ideal para o cd.

Foram prensadas três mil cópias de *Brazilian Movements* as quais se esgotaram rapidamente no Brasil e na Europa.

O trabalho foi gravado em Outubro de 1990 no Cardan Studio em São Paulo. Dele participaram: Nahor Gomes, Paulo Baptista, Cláudio “Cambé” Sampaio, Mauro Boim e Edilson Nery - trompetes.

Luiz da Cruz, Valdir Ferreira, Roberto Silva e Niels Neegaard – trombones.

Vinícius Dorin, Maurício de Souza, Chiquinho de Almeida, Vítor Alcântara e Ubaldo Versolato – saxofones e instrumentinos.

Benjamin Taubkin, piano, Édio Marcos, guitarra, Edú Martins, contrabaixo, Magno Bissoli, bateria e Paulo Falanga “Paulada”, percussão. A produção ficou a cargo de Niels Neegaard.

Na esteira desse cd, surgiram inúmeros convites para a Banda Savana se apresentar na capital e interior do estado de São Paulo. O sucesso relativo do primeiro *cd* foi tal que começaram a pensar imediatamente num segundo. Três mil cópias será pouco expressivo, numericamente, porém, uma *big band* brasileira, apresentando música instrumental com uma proposta inovadora, já se constituía numa experiência singularmente significativa, mormente se levarmos em conta o impacto que causou no meio musical paulistano. De repente, aqueles jovens músicos passavam a granjear respeito e admiração da comunidade musical, o que se traduziria em novos contratos com cantores e gravações no circuito comercial de *shows* e estúdios de gravação. O prestígio adquirido como integrante da Savana, passava a render alguma coisa afinal.

Assim, no início da década de 90, a Savana despontava como “*a novidade*” no cenário musical instrumental em São Paulo, particularmente no que tange *big band* “à brasileira”. Enquanto se gestava o segundo *cd*, o qual seria gravado no Teatro Procópio Ferreira em Tatuí em 1992, a Savana seria convidada a integrar o Projeto Memória Brasileira - Arranjadores que viria a ser documentado em áudio. Aqui o grupo seria responsável pela execução e gravação de obras de diversos arranjadores importantes, presentes no cenário brasileiro. Esse trabalho projetaria ainda mais e agregaria mais prestígio ao grupo.

Brazilian Portraits, seria pois gravado em 92. A banda sofrera algumas alterações na sua configuração. Deste trabalho participaram:

Nahor Oliveira, Paulo César Baptista, Mauro Boim, Edilson Nery, Cláudio “Cambé” Sampaio – Trompetes e Flügelhorns.

Luiz Alberto da Cruz, Valdir Ferreira, Sílvio Gianetti – Trombones.

Vinícius Dorin, Hudson Nogueira, Chiquinho de Almeida, Ubaldo Versolato, saxofones e instrumentinos.

Paulo Braga, piano, Alexandre Bauab Jr, violão, Ivan Decloedt, contrabaixo acústico, Magno Bissoli, bateria e Paulo Falanga “Paulada”, percussão. Desta vez, Magno Bissoli figuraria como produtor do *cd*.

Em 96 a Savana integrou o evento “*Um Século de Carnaval*” no SESC Pompéia e participou - a convite - do “Festival da Record da Canção”, o que atesta o enorme prestígio adquirido pelo grupo. Ainda que *Brazilian Portraits* também tivesse vendido as três mil cópias editadas, o grupo desfez-se devido a problemas internos associados a questões que

não conseguimos apurar devidamente, pelo que nos abstermos de tecer aqui quaisquer comentários a respeito.

Segue-se um interregno que se alia a um período de afastamento da Savana, que voltaria reformulada em finais da década de 90. De novo a banda contaria com a participação renovada de jovens instrumentistas. É essa mesma Savana que se mantém em atividade. O seu atual tecladista, Amador Longhini Jr, declara-nos o seguinte:

“A Banda Savana teve grande importância na minha formação musical. Nela pude explorar todo o conhecimento técnico e harmônico que adquiri, além, de atuar ao lado de músicos mais experientes, onde pude aprender ainda mais. Os arranjos escritos pelo Branco proporcionam ao músico o prazer de continuar estudando, pois ele sabe muito bem como escrever para cada instrumento. A sonoridade obtida pela banda através de seus arranjos, é única. O Branco tem o que eu chamo de personalidade musical, bastam alguns acordes, e você já sabe que o arranjo é dele. Outra importância da banda para mim é o fato de que o repertório é composto totalmente de música brasileira, onde a seção rítmica é muito explorada. Para mim, a banda Savana foi e continua sendo uma escola de música.”⁵⁴

Se compararmos os depoimentos de Gil, Proveta, Nahor e Amador, que num período de quase vinte anos trabalharam com José Roberto Branco, podemos verificar que:

- 1) todos lhe atribuem importância em sua formação;
- 2) que a escrita de Branco os instiga a aprimorarem-se como músicos;
- 3) que a sonoridade de Branco é singular como arranjador.

⁵⁴ Depoimento de Amador Longhini Jr.

A partir da segunda metade da década de 90, a produção de Branco estender-se-ia a outras formações orquestrais o que se traduziria em trabalhos para a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e para a OSESP, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob a regência de John Neschling, para cujo concerto com a Banda Mantiqueira, em 2000, Branco escreveu uma versão de Nãã, para *big band* e orquestra sinfônica.

Assim, para já, ficam para a história apenas três cds da banda Savana. Dois da própria banda e um dentro do “Projeto Arranjadores”, marcando profundamente o cenário musical paulista por representarem:

- 1) A consolidação de uma estética para *big band*, gestada no Brasil manifestada no trabalho concebido e desenvolvido por José Roberto Branco;
- 2) O lançamento de uma nova safra de músicos em São Paulo, que se firmariam como alguns dos principais expoentes da nova geração de instrumentistas brasileiros, a qual fez história na década de 90: “Proveta” fundaria com Gil e Edson a Banda Mantiqueira, bem sucedida experiência que encarna muito do espírito da Savana. Nahor Gomes, ex-Savana e “*lead trumpet*” da Mantiqueira, assumiria o posto de primeiro trompete da Orquestra de Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo. Robertinho seria o trombonista da Banda do Zé Pretinho de Jorge Benjor. Vinícius Dorin viria a integrar o grupo de Hermeto Paschoal substituindo Carlos Malta. O baterista Carlos Bala, tornou-se uma referência em seu instrumento no Brasil. Magno Bissoli, por seu turno, daria sequência ao projeto através da sua versão de *big band*, a Bisamblazz.

- 3) O revigorar de uma escola - que se reinventa a cada dia - mantendo vivos traços de uma cultura cuja singularidade reside nos seus referenciais – aos quais faremos alusão em uma outra parte da dissertação - e na própria capacidade de se transformar.

Traçando um paralelo com o *jazz*, pode-se dizer que essa música, de certa forma, é criada por músicos e visa atingir a sua própria comunidade. Ela confere prestígio aos que se consagram como instrumentistas, conquistando o respeito de seus pares. Tal qual o *jazz*, também no caso da Savana - pelas opiniões que pudemos auscultar junto a uma parcela da comunidade de “*jazzistas*”⁵⁵ de São Paulo – sua música.

“se tornou (...) música de músicos, (...) o músico de *jazz* ficava cada vez mais confinado a um mundo social e intelectual especial”.⁵⁶

Embora Hobsbawn esteja se referindo à situação dos músicos de *jazz* nos Estados Unidos, a situação encontra paralelo com o caso por nós abordado, já que – como ficou claro a partir do convívio com integrantes da Savana – o intuito de cada um em participar da banda não era fazer - diretamente - dinheiro. A escola e o prestígio adquiridos eram, certamente bem mais importantes. No fundo tratava-se de um investimento em experiência e conhecimento que eventualmente poderiam render futuros lucros.

⁵⁵ Convivi com muitos dos integrantes da Savana que participaram dos dois *cd's* e de outros que atualmente integram a banda. Quando se falou sobre a razão de tocar ou ingressar na Savana, nunca se referiu o dinheiro como fator primordial.

⁵⁶ HOBSEBAWN, Eric J. op. cit.p. 223.

De certa maneira a posição dos músicos da Savana tem a ver com a declaração de uma das personagens em quem Branco se espelhou: Dizzy Gillespie. Um dos “patriarcas” da revolução “*be-bop*”, Dizzy terá afirmado certa vez que “eu toco para músicos”⁵⁷. Tocar para músicos, pode significar, “eu toco para quem pode entender o que estou fazendo e conferir o devido valor ao meu trabalho”.

Para José Roberto Branco o significado implícito em fazer música com a Savana inseria-se num espectro mais amplo cujos pressupostos antropológicos e culturais pretendemos abordar mais a diante.

⁵⁷ in HOBSBAWN, Eric. op. cit. p. 225.

II A Busca da Identidade

II.1 À Procura de um modelo de análise antropológica

“A procura da Verdade recomeça com cada novo caso, porque cada verdade viva é individual e não poderá nunca deduzir-se duma pressuposta fórmula geral. Cada indivíduo representa uma nova experiência de vida, sempre modificável, um ensaio de nova solução e adaptação.”⁵⁸

Abrimos este capítulo com a citação acima, apenas para deixar claro que estamos cientes das limitações de qualquer construção de modelo. A singularidade presente no sujeito de nossa análise, embora incluído em um espectro bem mais amplo que a sua individualidade, não pretende representar nenhum protótipo, seja ele do “*Negro*”, ou do “*Brasileiro*”, ou do “*Músico Popular*”, embora suscite considerações acerca de tais temas. Branco passa assim a constituir-se neste ensaio em um meio para que se possa refletir sobre o contexto histórico no qual ele próprio se insere. Assim, um dos objetivos, passa a ser indagar como se refletem, num caso concreto de produção artística, questões ligadas à “*construção da nacionalidade*” a par da “*construção da própria identidade*”, e de como esta, através de sua produção artística, fará uso de signos antropológicos nela inscritos simbolicamente.

Não obstante, será possível observar em Branco uma postura que propugna pela busca incessante e afirmação de signos que compõem o seu personagem. Seria pertinente aplicar ao “Eu” por ele construído - e aqui abordado - a análise proposta por Goffman:

“A expressividade do indivíduo (e, portanto, sua capacidade de dar impressão) parece envolver duas espécies radicalmente diferentes de atividade significativa: a expressão que ele transmite e a expressão que emite. A primeira abrange os símbolos verbais ou seus substitutos, que ele usa propositalmente e tão só para veicular a informação que ele e os outros sabem estar ligada a esses símbolos. Esta é a comunicação no sentido tradicional e estrito. A segunda inclui uma ampla gama de ações, que os outros podem considerar sintomáticas do ator, deduzindo-se que a ação foi levada a efeito por outras razões diferentes da informação assim transmitida.”⁵⁹

No caso de Branco, essa expressividade busca afirmar uma identidade que se quer “*negra*”, parte da diáspora africana por terras americanas. O próprio Branco nos afirmou certa vez durante nossas conversas que:

“(...) eu gostaria de escrever música que mesclasse influências da música do século XX européia com a música afro-brasileira.. (...) Eu lembro de certos cantos que os mais velhos entoavam, na minha infância e que eu nunca mais escutei. Nem as melodias, nem os ritmos.”

Talvez que a experiência relatada por Branco na sua infância e a forma como transportou esses elementos para a sua obra se coadunem com a definição que Gilroy nos oferece sobre tal tipo de vivência:

⁵⁸ JUNG, Carl Gustav, in BAPTISTA, António Alçada. *Peregrinação Interior*. vol. I, 7ª ed.. Lisboa: Presença, 1985; p 16.

⁵⁹ GOFFMAN, Erving, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985. p.12

“A música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho de estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem. A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que a apoia e legitima é persuasiva ou institucionalmente poderosa. *Seja o que for o que os construcionistas radicais possam dizer, ela é vivida como um sentido experiencial coerente (embora nem sempre estável) do eu [self]. Embora muitas vezes seja sentida como natural e espontânea, ela permanece o resultado da atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejos.*”⁶⁰

Efetivamente, a música tem desempenhado papel preponderante em diversas situações históricas nas quais tais questões afloram, particularmente na resultante de escravidão, parte fundamental no processo histórico de construção do Brasil.

“Na diáspora, a arte musical, fruto de múltiplos encontros e constantes negociações com o *outro* dominador, será uma das principais formas de deslocamentos de sentidos na perspectiva simultânea de resistência, religiosidade, ludicidade e identidade”.⁶¹

Ao abordar a questão da identidade é necessário referir que Branco sempre assume a defesa da particularidade da música que ele cunha de “*brasileira*”, “*negra*” ou “*afro*”. A ela se refere como expressões do tipo, “*balanço da canoa*”, para falar sobre a rítmica, “*aquele balanço, aquela sensualidade da música afro*”. Finalmente, como veremos também mais adiante ele dá primazia a signos do universo afro-brasileiro: Zumbi, Nãã,⁶² samba, Moacyr Santos, etc.

⁶⁰ GILROY, Paul. Op. cit. p. 209 (*grifo nosso*)

⁶¹ MIRANDA, Dilmar, *Tempo de festa x Tempo de Trabalho*, Tese de doutoramento, USP, 2001

⁶² Zumbi, será uma referência a Ganga Zumba, herói da resistência de Palmares. Já Nãã, composição de Moacyr Santos, evoca uma divindade presente no panteão sincrético Iorubá-Islâmico, pelo que podemos apurar no texto de Reis. “Os malês estão também presentes no sistema divinatório dos dezesseis búzios, mais simples que o Ifá e talvez por isso mais divulgado. Um dos versos do jogo com dez búzios explica nada menos do que a origem do Ramadã. Conta que Nãã, a velha mãe-d’água, mãe de todos os malês segundo

Esta postura revela a construção de uma imagem na qual o “Negro” terá papel preponderante na edificação de uma cultura, a sua, “a brasileira”. A identidade adquire diferentes dimensões perante o momento histórico, o espaço sociocultural e até geográfico de que um indivíduo participe. Assim, a suposta ancestralidade africana será mediada por uma visão algo ocidentalizada. É interessante notar que a produção de Branco se dá num momento em que os valores “afro” serão cultuados em São Paulo.

“(…) no final dos anos 70, início dos anos 80, a afirmação da identidade do negro vai se fazer principalmente através da volta às raízes, cultivo das tradições afro.”⁶³

Com efeito, a partir dessa altura, surge na sociedade brasileira um movimento que redimensiona o papel histórico da herança africana no Brasil.

”É sintomático que nesse período se inicie também um movimento de contestação dos símbolos e dos mitos cultuados até então. Surgem propostas para se rever o sentido da comemoração do 13 de Maio e das homenagens prestadas a personalidades como a Princesa Isabel, a mãe negra, na medida em que, na avaliação da militância, tais acontecimentos e personalidades evocam a subserviência do negro, a sua passividade. A ordem agora é enfatizar o movimento de resistência, a não adesão por parte do negro aos valores brancos.”⁶⁴

Na elaboração de sua identidade, José Roberto Branco deixa patente que, se por um lado ao assumir-se como negro, está valorizando a sua própria ancestralidade e a si mesmo, por

uma tradição iorubá, havia adoecido gravemente. O jogo de búzios indicava que seus filhos deveriam fazer sacrifícios aos orixás, mas em vez disso eles alimentaram a mãe diariamente com mingau de milho. Ao final de trinta dias *Nãã estava acabada e prestes a morrer chamou seus filhos. Disse ela: ‘De hoje em diante quando cada ano se completar vocês devem passar fome por trinta dias. Não devam comer durante o dia, nem beber água’.* Assim começou o jejum, os imãle, não devem quebrar o jejum. Esta a origem do Jejum.”grifo apud William Basco, *Sixteen Cawries*, Bloomington/Londres, Indiana University Press, 198, in REIS, João José. *Rebelião Escrava no Brasil. A história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Edição revista e ampliada. Pgs 241-242.

⁶³ PINTO, Regina Pahim, *Negro: A identidade Reivindicada e a identidade vivida*, in QUINTAS, Fátima (org.) *O Negro: Identidade e Cidadania*, Vol. 2 - IV Congresso Afro-Brasileiro. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Editora Massangana, 1995. P117

outro lado, como “*brasileiro*” será um “*legítimo*” herdeiro do que lhe é disponibilizado enquanto tal. Assim, a música européia não será por ele encarada como alienígena, mas simplesmente como mais um elemento presente no ambiente cultural do mundo contemporâneo onde vive e com o qual se identifica. Identidade e cidadania legitimam-se mutuamente. Produção de cultura e identidade negras são parte fundamental do processo de construção das sociedades modernas no ocidente, em âmbito mais abrangente. Desta forma o artista e o cidadão Branco fundem-se em um personagem no qual negritude se revela antes de mais nada como um projeto a ser construído por atores participativos, conscientes do seu cosmopolitismo. Serão esses os atores afro-descendentes cuja atitude contribuirá para cunhar no mundo moderno sua marca, onde miscigenação cultural se fará presente com renovado vigor, dadas as facilidades disponibilizadas pelos meios de comunicação contemporâneos, facilitando sobremaneira o diálogo cultural. Será na edificação de um projeto cultural, no qual múltiplos fatores culturais se fundem que o significado de “*negro*” e “*branco*” cedem seus lugares a um projeto maior que redima a sociedade da trágica lembrança do trauma da escravidão: “*Ser Brasileiro*”.

A busca será a de construir uma identidade que se sintetize num conceito que por sua vez congregue os valores que seu país e sua cultura herdaram. Isto não pretende corroborar o romantismo de um discurso que se apoiava no que Schwarcz denomina de “*fábula das três raças*” em seu magnífico ensaio “Complexo de Zé Carioca”.⁶⁵ Na verdade trata-se de superar o conceito de “*raça*”, não apenas substituir “*raça*” por “*cultura*”. O enfoque será étnico e antropológico-cultural, mais que biológico ou assente em pressupostos

⁶⁴ QUINTAS, Fátima, op. cit. P. 119.

pretensamente “naturais”. Trata-se de analisar em pé de igualdade os processos trans e interculturais presentes na gestação de diversas manifestações (entre elas a musical também) no Brasil. Ou como afirma Gilroy no prefácio à edição brasileira de *O Atlântico Negro*:

“ Sob a idéia chave da diáspora, nós poderemos então ver não a “raça”, e sim formas geo-políticas e geo-culturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem.”⁶⁶

Em outro trecho, o mesmo Gilroy ressalta um dos possíveis papéis assumidos pela música no processo, aplicáveis ao caso de Branco, pelo fato de este identificar no *jazz* signos dos quais também se apropriará – de forma transversal – com legitimidade, por integrarem uma outra faceta da mesma diáspora à qual Gilroy e Miranda fazem alusão.

Diz o autor inglês:

“Essas significações podem ser condensadas no processo da apresentação musical, embora, naturalmente não as monopolize. No contexto do Atlântico negro, elas produzem o efeito imaginário de um núcleo ou essência racial interna, por agir sobre o corpo por meio dos mecanismos específicos de identificação e reconhecimento, que são produzidos na interação íntima entre artista e multidão. Esta relação recíproca pode servir como uma situação comunicativa ideal mesmo quando os compositores originais da música e seus eventuais consumidores estão separados no tempo e no espaço ou divididos pelas tecnologias de reprodução sonora e pela forma mercadoria a que sua arte tem procurado resistir.”⁶⁷

⁶⁵ SCHWARCZ, Lília K. Moritz. *Complexo de Zé Carioca. Notas sobre uma identidade mestiça e malandra.* (in) *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. ANPOCS (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais) São Paulo. Nr 29, ano 10, Outubro de 1995.

⁶⁶ GILROY, Paul, Op. cit. p. 25.

⁶⁷ Ibid. P. 210.

Um outro exemplo do que referimos acima – identificação por transversalidade - encontra-se também presente na obra citada de Gilroy, ao citar discurso proferido por Nelson Mandela em Detroit, quando o líder sul-africano afirmava:

“(...) que havia encontrado conforto ouvindo música da Motown,⁶⁸ enquanto estava na prisão na ilha de Robben. Citando a música de Marvin Gaye, “What’s going On?”, ele [Mandela] explicou: “⁶⁹Quando estávamos na prisão, gostávamos obviamente de ouvir o som de Detroit.”⁷⁰

A questão da representação do “Eu” pode passar também pela elaboração de estratégias (no nível micro-político pessoal) como forma de garantir a veiculação do produto artístico.

“Como a lei (um de seus modelos), a cultura articula conflitos e alternadamente legítima, desloca ou controla a força superior. Ela se desenvolve em uma atmosfera de tensões, muitas vezes de violência, para a qual fornece equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e transigências, todos mais ou menos temporários. As táticas de consumo, as maneiras engenhosas pelas quais os fracos fazem uso dos fortes, emprestam assim uma dimensão política às práticas cotidianas.”⁷¹

Efetivamente, no caso de Branco, a veiculação do produto artístico diz menos respeito ao “grande público” que ao pequeno universo de músicos e apreciadores de *jazz* e música instrumental, cuja admiração por si só confere um “*status*” diferenciado ao produto. A dimensão assim adquirida, é uma forma de legitimar o trabalho da Savana perante a elite. Tida como um produto de reconhecida qualidade, a Banda Savana apresentava-se perante

⁶⁸ Alusão a Motown, selo criado por Berry Gordy Jr. em Detroit em 1959. Em 1964, já tinha se tornado "O Som da Juventude Americana" mudando o estilo de música negra americana. Seu domínio durou até os anos setenta. Pelo menos uma meia dúzia de selos - Motown, Tamla, Gordy, Soul, VIP, Rare Earth estavam debaixo do guarda-chuva da Motown. Artistas famosos da Motown incluem The Supremes, Stevie Wonder, Marvin Gaye, Smokey Robinson & The Miracles e The Temptations.

⁶⁹ in GILROY, Paul, op.cit. P 199.

⁷⁰ MANDELA, Nelson. Discurso proferido em Detroit, 29 de Junho de 1990. (in) GILROY, Paul. Op. cit. p 199.

⁷¹ CERTEAU, Michel de, *The Practice of Everyday Life*. Berkeley e Londres: University of California Press, 1988,. (in) GILROY, Paul. Op. Cit. P. 211.

um público socialmente heterogêneo, porém freqüentador de espaços relacionados com uma determinada elite cultural: público freqüentador do MASP, universitários, etc.

A simbiose entre o artista e o cidadão opera-se em diferentes níveis atingindo o grau de coerência que forma no observador a imagem emitida pelo personagem. Este ponto será essencial para compreender a figura do “*band leader*” que atuará à frente da Savana. Acreditamos que sem projetar uma imagem coerente que convença os participantes ficará muito difícil exercer o papel requerido para liderar a banda. Este traço de Branco afirmar-se-à pela competência eminentemente técnica demonstrada, embora não apenas por ela. Relacionado com esta questão, o texto abaixo parece definir muito bem a atitude revelada por Branco ao assumir o comando do grupo através do qual veicularia parte significativa de seu acervo produtivo. Consciente de que agora tinha na mão um punhado de jovens músicos dispostos a mediar a elaboração de um trabalho reciprocamente vantajoso, Branco desvela o personagem que assumirá a postura do “Maestro”, do líder que os integrantes da Savana estavam não apenas dispostos a aceitar, mas pelo qual, de certa forma, esperavam.

“Ao acentuar o fato de que a definição inicial da situação projetada por um indivíduo tende a fornecer um plano para a atividade cooperativa que se segue - ao acentuar este ponto de vista de ação - não devemos passar por cima do fato essencial de que qualquer projeto da situação tem também um caráter próprio. (...) A sociedade está organizada tendo por base o princípio de que qualquer indivíduo que possua certas características sociais tem o direito moral de esperar que os outros o valorizem e o tratem de maneira adequada. Ligado a este princípio há um segundo, ou seja, de que um indivíduo que implícita ou explicitamente dê a entender que possui certas características sociais deve de fato ser o que pretende que é. Consequentemente, quando um indivíduo projeta uma definição da situação e com isso pretende, implícita ou explicitamente, ser uma pessoa de determinado tipo, automaticamente exerce uma exigência moral sobre os outros, obrigando-os a valorizá-lo e a tratá-lo de acordo com o que as pessoas de seu tipo têm o direito de esperar (...) Os outros descobrem, então, que o indivíduo os informou a respeito do que é e do que eles devem entender por ‘é’.”⁷²

⁷² GOFFMAN, Erving, *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

Lembremos o depoimento de Walmir Gil

“(...) quando você trabalha com pessoas como Branco ou o Tio, você adquire uma atitude mais justa, mais franca, mais comprometida.”

Ou seja, à semelhança do que nos propõe Gilroy, foi assim que “os outros descobriram, então, que o indivíduo os informou a respeito do que é e do que eles devem entender por “é.”

II.1 Uma proposta de modelo

*A cultura é pública porque o significado o é.*⁷³

“(...) a imagem de uma natureza humana constante, independente de tempo, lugar e circunstância, de estudos e profissões, modas passageiras e opiniões temporárias, pode ser uma ilusão que, o que o homem é, pode estar tão envolvido com onde ele está, quem ele é e no que ele acredita, que é inseparável deles. É precisamente o levar em conta tal possibilidade que deu margem ao surgimento do conceito de cultura e ao declínio de perspectiva uniforme de homem.”⁷⁴

O conceito de Cultura, bem como o de Homem, tem variado ao longo dos séculos tanto na civilização ocidental quanto em outras. Qualquer conceito está sujeito a valores que determinam e recebem influências de diversos tipos de organização social, constituindo-se em modeladores de novos costumes, novos hábitos, novos valores os quais se traduzirão em novos papéis no tecido sócio-antropológico. Ou seja, a dinâmica da movimentação social escapa à tentativa de engessar o tempo e com ele uma definição possível do que é cultura, na dimensão moldada pelas sociedades modernas. Esta questão torna-se ainda mais pertinente se considerarmos que o objeto de nossa análise se situa primordialmente em uma das mais cosmopolitas cidades do Brasil contemporâneo, São Paulo. Considerando a

⁷³ GEERTZ, Clifford, *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989. P. 22.

infância de José Roberto Branco, veremos que ele foi exposto a influências múltiplas, de cunhos e origens tão díspares quanto reminiscências folclóricas de cunho afro-brasileiro, uma leitura muito particular do legado culto da música européia do início do século XX e da apreensão de um gênero surgido nos Estados Unidos da América, o qual é passível de ser associado a uma idéia de modernidade e transgressão: o *Jazz*. Modernidade por se tratar da música do Novo Mundo, nascida no seio de uma cultura que surgia nas Américas, descendente de diversas matrizes culturais. Transgressão porque, possuindo outros referenciais que não apenas aqueles herdados da matriz européia colocava em causa pressupostos estéticos, e teimava em afirmar-se, não obstante a estranheza que pudesse causar desde seu aparecimento. A esse respeito, Hobsbawn afirma na sua História Social do Jazz:

“A atmosfera que envolve o jazz desde praticamente o seu começo é tão carregada de emoção que se torna difícil explicá-la em termos puramente musicais.”⁷⁵

Mais à frente, ainda a propósito da mesma questão, cita R.W.S. Mendl, escritor inglês que já em 1926 dizia que:

“(...) ao contrário da música ligeira, o *jazz* era efetivamente detestado e estava sujeito aos ataques mais violentos e severos.”⁷⁶

Assim, Hobsbawn concluirá que:

“Por sua própria natureza e por suas origens,(...) , o *jazz* expressa alguns tipos de protesto e heterodoxia, e se presta à expressão de outros. O simples fato de ter sua origem em meio aos oprimidos e desconsiderados, e de ser visto com desdém pela sociedade ortodoxa, pode tornar o simples escutar de discos de *jazz* um gesto de discordância social; talvez – como descobriram gerações de adolescentes, o mais barato desses gestos.”⁷⁷

⁷⁴ GEERTZ, Clifford. Op. cit. P 47.

⁷⁵ HOBBSAWN, Eric. Op cit.P. 271

⁷⁶ Ibid. P. 271.

⁷⁷ Ibid Pgs 280-281.

Usaremos também, como referência analítica, pontos de vista expressos por Clifford Geertz. Alguns de seus conceitos serão amplamente utilizados em nossa análise, já que propiciam um modelo analítico de cultura no qual se procura desvendar – também - o papel de cada ator no desenrolar da trama social. Na multiplicidade de diferentes papéis desempenhados em diferentes culturas - e situações diversas - expressa-se um dos mais singulares traços que o Homem possui preponderantemente: variedade cultural. E será a partir desse pressuposto - da compreensão dessa variedade - que esperamos poder contribuir para vencer preconceitos inerentes a discursos que pretendem sobrepor uns em relação a outros, valendo-se para tanto de enunciados ideológicos que amiúde não se sustentam perante as evidências propostas pela realidade.

Assim sendo, optei por um modelo de análise no qual a cultura se inscreve como um processo de busca de significado simbólico presente nos diversos campos em que ela se manifesta.

Uma análise interpretativa à procura de um significado, inscrito numa teia de signos, a partir da qual se desvela. A nossa leitura do personagem e sua contextualização antropológica e cultural, pretenderá revelar as dimensões simbólicas manifestas no ato criativo.

Uma das grandes contribuições dos estudos da linguagem à antropologia, terá sido a de identificar no pensamento humano, não apenas uma estratégia para obter alimentos. O movimento humano pode também denotar um gesto e com isso adquirir uma carga significativa que diferencia o Homem dos outros animais. No gesto, estará implícito um

processo simbólico, que, em si, é tanto um fim como um instrumento. Neste processo, consubstancia-se o símbolo,⁷⁸ o qual convida a associações sensoriais.

⁷⁸ “Símbolo é qualquer artifício graças ao qual podemos fazer uma abstração.”
LANGER, Suzane K. *Sentimento e Forma* São Paulo:Perspectiva, 1980. P XV.

II.2 Contextualização:

II.2.a Herança

Ao falar de herança cultural, torna-se mister definir o nosso ponto de partida para o conceito de cultura. Optamos pela definição de Eco:

“(...) o termo é entendido no sentido que lhe confere a antropologia cultural: é cultura toda a intervenção humana sobre o dado natural, modificado de modo a poder ser inserido numa relação social.”⁷⁹

Um dos traços que sobressai ao tomar contato com a música de José Roberto Branco será a valorização da estética que ele cunha como “*afro*”, conforme já referimos anteriormente. Branco fará uso em seu trabalho de elementos que remetem diretamente para reminiscências do legado afro-brasileiro, presentes em sua cultura. Esta atitude, será por ele assumida de forma deliberada. No entanto, não revelará qualquer traço excludente em relação a outras culturas ou matrizes culturais que também se fazem presentes no seu universo. Assim, denota desde logo, a aceitação da diversidade cultural presente no leque de sua herança, como ponto de partida para a sua produção. Fatores que ele identifica como sendo “*afro*” – particularmente os musicais – figurarão em destaque, por dois motivos:

- Primeiro, porque conferem singularidade ao que ele conceitua como “*brasileiro*”, ou seja a imagem de si mesmo;
- segundo, porque ao colocar em relevo “*o legado cultural africano*”, objetiva justamente legitimá-lo como elemento primordial na constituição da “*cultura brasileira*”.

Daí, o que a escolha destes elementos por parte de Branco deixará transparecer, será afirmar e legitimar a “*cultura negra afro brasileira*” na construção da sua identidade como brasileiro.

Existe ainda aqui um paralelo a ser traçado com o *jazz*. Falando sobre a atitude assumida pelos músicos do movimento *bop*, Hobsbawn diz que:

“ (...) a ambição ‘respeitável’ do músico de jazz moderno não é mais, simplesmente, ser aceito como um executante de Bach, ou um compositor clássico, mas como alguém que toca uma música tão complexa quanto Bach, porém, *baseada fundamentalmente em raízes negras, o blues.*” ⁸⁰

A semelhança reside na necessidade de colocar em destaque uma matriz cultural que em ambos os casos pretende afirmar-se como legítimo componente matricial de uma cultura em gestação. Lembremos que Branco declinou a possibilidade de investir na carreira de músico de orquestra.

Em síntese, as obras elaboradas por José Roberto Branco, colocarão em pé de igualdade elementos matriciais que podem ser identificados como:

- a) reminiscências de uma ancestralidade de origem *afro-brasileira*;
- b) procedimentos composicionais de uma outra matriz definida, a européia.

⁷⁹ ECO, Umberto. *A estrutura Ausente*, São Paulo: Perspectiva, 1976; p 5

A música européia da primeira metade do século XX será percebida por José Roberto Branco como elemento constituinte do seu legado, inscrito numa contemporaneidade que não poderá ser apenas definida como “*brasileira*”, “*africana*”, “*indígena*” ou “*européia*”. Ela é simplesmente música com cuja sonoridade ele se identifica, da mesma forma que se identifica com as reminiscências folclóricas de sua infância, assim como se identificará com o *jazz*, principalmente com aquele de alguns compositores *pós-bebop*. Ou seja, a sua noção de identidade assentará nos valores de seu *Eu* interior que sua música deixará simbolicamente transparecer. No que diz respeito, particularmente, à música do século XX será ainda possível delinear um elemento comparativo entre Branco e alguns dos músicos que mais o influenciaram, segundo seu próprio depoimento. Certa vez, conversando sobre a obra “*Prelude, Fugue and Riff*”, de Leonard Bernstein, Branco disse-me:

“Era esse tipo de estética que eu queria fazer. Uma síntese entre o clássico e a música afro-brasileira. Combinar essas sonoridades e essa harmonia com o balanço de quem está de pé em uma canoa, sabe como é aquele negócio que o chão nunca está ali? Como se você estivesse com cada pé numa canoa diferente. Sabe, aquele balanço?”.

Ainda uma vez uma alusão à metáfora da *canoa* e à rítmica presente no “*balanço afro brasileiro*”.

A síntese, e apreensão de elementos de cultura de matriz européia, de certa forma está também expressa na música de *jazz*. Hobsbawn,⁸¹ observa que:

“(…) a leitura e a cultura ortodoxa nunca fizeram parte das qualidades essenciais do músico de *jazz*, mas na nova era tornou-se um atrativo poder dizer, como Thelonious Sphere Monk, um dos típicos pioneiros da nova música, que gostávamos de Ravel, Stravinsky, Debussy, Prokofiev, Schoenberg, e talvez tenhamos sido um pouco influenciados por eles”.⁸²

⁸⁰ HOBSBAWN, *op. cit.* P. 227.

⁸¹ O texto de Hobsbawn, *História Social do Jazz* - redigido entre 1959 e 1961, sob o pseudônimo de Francis Newton - deixa patente a influência da música européia do início do século XX sobre o *jazz*. Podemos aqui vislumbrar um traço comum entre José Roberto Branco e alguns dos *jazzistas* que se constituem em referências no seu universo.

⁸² HOBSBAWN, *op. cit.* P. 226.

Pode-se admitir a hipótese de que, na música de Branco – inscrito simbolicamente em sua estética - transparece um traço, que revela a percepção de sua consciência acerca de si mesmo - da sua particular visão do mundo onde se insere - manifestada no que nós identificamos como sendo um processo de busca de identidade cultural.

Brasileiro, logo inserido num processo de construção ideológica que Vianna alcunha de “homogeneidade mestiça”. Passo a citar o referido antropólogo, num trecho em que nos parece residir uma das linhas mestras de pensamento subjacente à nossa análise:

“O discurso da homogeneidade mestiça, criado no Brasil através de um longo processo de negociação, que atinge seu clímax nos anos 30, tornou determinados “atos decisivos” possíveis e aceitos (como, por exemplo, o desfile da escola de samba com o patrocínio do Estado), inventando uma nova maneira de lidar com os problemas da heterogeneidade étnica e do confronto erudito/popular. Essa nova maneira não exclui todas as outras possíveis formas de lidar com os mesmos problemas.”⁸³

Sem dúvida! Branco terá inventado sua maneira de lidar com a questão ao fazer uso do que eleger como sendo “cultura brasileira” e no que – como brasileiro inserido em um recorte no espaço e no tempo de sua sociedade - se acha no direito de usar. É possível admitir que, a utilização de elementos da música européia do século XX, a par de outros do “Jazz pós-bebop” e do legado musical familiar de sua infância, se mesclam numa estética que busca traduzir a síntese interior do que vivencia como sendo o seu papel no mundo.

Portanto, Branco é integrante de um processo cultural contemporâneo, no qual a variedade se faz presente pelo próprio contexto antropológico cultural, se encarmos a cultura como um processo dinâmico, no qual a interlocução - aqui no sentido de “interculturalismo” -

assume papéis às vezes de enfrentamento e de intercâmbio ou - em outras ocasiões - de conflito e de diálogo. Branco alicerça desta forma um universo no qual a estética que busca possa assumir o papel de mediadora entre os antagonismos que ausculta presentes no “*seu*” Brasil. Gilles Deleuze, diz o seguinte a propósito:

“Os mediadores são fundamentais. A criação é coisa de mediadores. Sem eles, nada acontece.(...) você está sempre trabalhando em grupo, mesmo quando não parece ser o caso”⁸⁴

Aliás, cabe aqui referir, que é justamente esta dinâmica que consolida o processo intercultural. A busca de identidade em Branco, inscreve-se num quadro mais abrangente, no qual traços inerentes à construção homogênea de uma “*identidade nacional*” estarão presentes; ou seja: assumir-se brasileiro será o processo pelo qual enveredará na busca de sua identidade. Seja a partir da observação *in loco* da geografia antropológica-cultural de seu país, seja através da constatação da interlocução cultural - inerente à sociedade na qual vive - já que variadas situações podem assumir características de enfrentamento ou intercâmbio, de conflito ou de diálogo. Por fim, será possível considerar que Branco seja ainda herdeiro de um processo político e social que difunde uma ideologia de homogeneidade cultural, como forma de perpetuar a idéia de nação consolidada e integrada por um processo cultural que exerceu papel preponderante na geografia humana do Brasil, a “*mestiçagem*”. Esse parece-me ser um dos pontos fulcrais na questão do assumir-se como “*negro e brasileiro*”. A invenção inerente aos citados papéis, pressuporá a

⁸³ VIANNA, Hermano, *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002; p 154.

⁸⁴ DELEUZE, Gilles. 1992, in “Mediators” in Cary, Johnatan e Kwinter, Sanford, orgs., *Incorporations*. New York: Zone *apud* VIANNA, *op cit.* p 155

legitimidade de elementos que se querem presentes em ambos. Sob esse aspecto, concordamos com Sandroni quando diz que :

“(...) a invenção do país (...) - (a) construção social de uma identidade brasileira – não se faz de maneira arbitrária, mas através de seleções e elaborações operadas sobre materiais historicamente dados, que caucionam sua alegação de eternidade.”⁸⁵

Pode-se afirmar que, até certo ponto, Branco se inclui neste âmbito e que no processo de busca de identidade a que nos referimos, a afirmação de Sandroni desempenhará papel preponderante. O ponto, a partir do qual Branco transcende este conceito, será no uso de elementos supostamente “*alienígenas*”, particularmente o *jazz* e os procedimentos de alguns compositores europeus do início do século XX, que estão patentes em seus arranjos. A questão do reconhecimento de uma manifestação cultural como “*legítima*”, remete para a aceitação coletiva de valores impostos como cultura oficial nacional, ou seja, será, na essência, uma questão de hegemonia. Segundo Barbero, o conceito de hegemonia elaborado por Gramsci, explica o processo de dominação social:

“(...) não como uma imposição desde um *exterior* e sem *sujeitos*, mas sim como um processo no qual uma classe torna-se hegemônica, na medida em que representa interesses que as classes subalternas também reconhecem de alguma maneira como seus.”⁸⁶

Na construção deste ideal, a *intelligentsia* brasileira na década de 20 necessitou de eleger valores oriundos do folclore popular como sendo “*legitimamente nacionais*”, na medida em que, inerente a este discurso, está implícita a idéia de que quem faz a nação é o povo. Desta forma, povo e elite irmanavam-se num “*projeto comum*” de construção nacional, o qual se colocava a serviço de um projeto ideológico. Aliás, esta parece ser uma estratégia

⁸⁵ SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*, Zahar, Rio de Janeiro, 2000. P.220.

⁸⁶ in Mônica Leme, apud Barbero, 1998

que se verifica em situações nas quais se faz necessário consolidar a idéia de nacionalidade.

A propósito, gostaríamos de citar um trecho do livro já mencionado de Hermano Vianna, no qual o autor alude a essa questão:

“Parte do trabalho “imaginativo” das comunidades em via de se transformar em nações é inventar aquilo que (...) Richard Peterson chama de autenticidade fabricada, e que implica uma deformação parcial do passado. A nova autenticidade é a criação de um outro passado: um passado estável (as “raízes” nacionais) que chega a um “tempo imemorial” e torna obscura “a natureza essencialmente dinâmica e freqüentemente híbrida das culturas” (...) não é porque ficou definido que o samba é a música brasileira por excelência, o nosso ritmo nacional, que todo o brasileiro vai se identificar com essa definição. Ele pode continuar, pelo resto da vida, preferindo forró e nunca ouvido samba.”⁸⁷

Ou pode utilizar elementos presentes nessa música e construir sua própria leitura desses elementos enquanto matrizes de sua produção, como é o caso de Branco, acrescentaríamos nós. A música de Branco, não nega essa herança, mas também não se confina a um papel no qual a estética do que é “*legítimo*” ou “*autêntico*” são de antemão determinados.

Devemos pois passar à análise da construção da idéia de nacionalidade no Brasil. Branco afirmará a sua nacionalidade, sim, mas sob um outro viés, no qual multiplicidade e transversalidade culturais serão conceitos que ao invés de colocarem em causa a construção da nação, apenas contribuirão de forma enriquecedora para a descoberta de uma possível identidade, não definitiva, todavia contextual. Como veremos a seguir o processo de construção hegemônico da nacionalidade no Brasil, inseriu-se num determinado momento dentro de um projeto de consolidação ideológica, para o qual contribuíram parcelas significativas da “*intelligentsia*” brasileira.

⁸⁷ VIANNA, *op. cit.* p 161,162.

II..2.b O Nacional e o Popular: Construção da Nacionalidade, Hegemonia e Ideologia

“A concepção de “*raça brasileira*” inter-relacionada com as noções de “*povo*”, “*música folclórica*”, “*Nação Soberana*”, contribuiu para o afloramento da construção do mito da nacionalidade durante as décadas de 1930 e 40 no Brasil. As obras de Mário de Andrade e de Renato de Almeida, publicadas em 1941 e 1942, respectivamente, denotam um programa nacionalista indicativo de uma possível “*ruptura*” da música brasileira como mera imitação de tendências estéticas estrangeiras. Essa motivação prende-se à elaboração de um *projeto estético-ideológico* propondo, assim, uma nova definição da cultura musical brasileira.”⁸⁸

Uma questão que nos parece pertinente abordar neste ensaio será a que diz respeito à “*construção da nacionalidade*” no Brasil e do papel desempenhado pelas noções de “*Nacional*” e “*Popular*”. Ambos os conceitos, são uma recorrência constante nos debates e ensaios sobre a questão.

Tomamos como ponto de partida a afirmação de Vianna, quando diz :

“(..) para muitos autores (...) a consciência nacional, da maneira como a entendemos hoje é um fenômeno artificial e recente na história da humanidade.”⁸⁹

⁸⁸ CONTIER, Arnaldo D. , *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985. P.65.

⁸⁹ VIANNA, *op cit.* p 159

No entanto a busca pelo “autêntico”, pelo “*genuinamente pátrio*” parece ter sido uma constante histórica e geográfica adquirindo maior amplitude quanto mais urgia a afirmação da nacionalidade, como fator de integração e consolidação da almejada independência política, e não apenas desta. Como veremos adiante, no Brasil, estava no cerne da questão a edificação de uma entidade que pudesse personificar culturalmente a nação. Busca-se criar, para tanto, um protótipo que sintetizasse, de forma homogênea, o caráter nacional. O Brasil passa a ser um país “*mestiço*”, de acordo com o protótipo antropológico cultural edificado. Assim, pretendemos abordar - em síntese - este processo, partindo do período subsequente ao I Império passando pelo período da “*Belle Époque Tropical*”, pelo “*modernista*” paulista Mário de Andrade até chegarmos à consolidação do ideal no período Vargas.

Desta forma, poderemos observar como, em certa medida, Branco tem presente esta construção e como sua obra transcende esta visão de mundo. Se por um lado ele não refuta a afirmação da nacionalidade (pelo contrário, ainda que sob um viés pleno de singularidade) por outro fará uso de elementos que a chamada “*Escola Nacionalista*” no Brasil havia estigmatizado como alienígenas. Efetivamente, em resposta ao “*Manifesto Música Viva*” - elaborado em 1946 pelo grupo de compositores ligados a Kollreuter,⁹⁰ o qual denotava profunda influência das técnicas composicionais da chamada “*Segunda Escola Vienense*” - o compositor “*nacionalista*” Camargo Guarnieri desferiu um enérgico ataque a tal “*Manifesto*”, em “*Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*” (1950) conforme descrição de Contier no texto a seguir:

“C. Guarnieri elabora um discurso ideológico sobre a arte, criticando virulentamente as obras de compositores partidários da técnica dodecafônica de composição. Essa técnica representava-lhe “*falsas teorias*”: tendo sido introduzida no Brasil ‘por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore, o Dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida. Por parte de alguns espíritos desprevenidos’. (...) A técnica dodecafônica, conforme o autor de “*Carta Aberta*” representava:

- 1- um cosmopolitismo deformante do caráter nacional da cultura brasileira;
- 2- Um produto de origem de culturas superadas;
- 3- Uma atitude anti-nacional, anti-popular;
- 4- Uma anti-música, aproximando-se da química, da matemática;
- 5- ‘um refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria, incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo que há de novo, dinâmico e saudável no espírito de nosso povo’ (*sic*);
- 6- uma técnica de conotações profundamente formais.”⁹¹

Será interessante observar como o processo evoluiu no Brasil, de como signos repudiados num primeiro instante se transformam em fatores cruciais para a consolidação de um projeto de construção da “*Nacionalidade Brasileira*”. Para utilizar as palavras de Dilmar Miranda, referindo-se especificamente ao campo musical:

“(...) apesar das elites desejarem implantar, como no caso brasileiro, uma modernidade mimética do mundo parisiense/europeu, negando a cultura afro-popular, será justamente esta que irá instaurar uma modernidade musical amorenada, empreendida pela expressão da cultura do recalcado, logo difundida por um importante segmento do próprio processo de modernização desejado pelas mesmas elites: o entretenimento profissional e a incipiente indústria fonográfica.”⁹²

⁹⁰ Como já vimos anteriormente, Branco viria a estudar com Kollreuter na década de 70.

⁹¹ CONTIER, Arnaldo, op. cit. p 41.

⁹² MIRANDA, op. cit.

No caso dos países americanos a necessidade de construir a nacionalidade vivenciou-se, com particular intensidade, a partir da conquista da soberania sobre seu próprio território, tendo o Brasil proclamado a sua independência em 1822. Hermano Vianna, chama a atenção - em nota de rodapé - para o fato, aludindo à questão do nacional e do popular, dizendo que :

“(...) não é coincidência a presença de tantos latino-americanos nesse debate.”⁹³

Arrisco afirmar que isso se deve à relativamente recente independência dos países americanos, à necessidade de construir uma “*identidade nacional*” que, num primeiro momento, rompa com o “*legado colonial*”, ao mesmo tempo que anseia por inserir o país no contexto do mundo “*civilizado*”, quiçá como forma de legitimá-lo perante seus pares no cenário político internacional.⁹⁴ A valorização do nacional não terá sido um acontecimento “*sui generis*” no Brasil”.

Hibridismos e processos transculturais – na feliz definição de Fernando Ortiz, ele próprio um antropólogo cubano – estão presentes na gênese do Novo Mundo.

Malinowski, comentando sobre a definição de Ortiz, nos diz que o transculturalismo,

(...) “é um processo no qual sempre se dá algo em troca do que se recebe; é um “*toma y daca*”, como dizem os castelhanos. É um processo no qual ambas as partes da equação resultam modificadas. Um processo no qual emerge uma nova realidade que não é uma aglomeração mecânica de caracteres, nem um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente.”⁹⁵

⁹³ VIANNA, *op. cit.* p 171

⁹⁴ Seria interessante um estudo comparativo sobre a ocorrência ou não de semelhante fenômeno em países saídos do status colonial no século XX.

⁹⁵ *Apud* Vianna, *op. Cit.* in MALINOWSKI, Bronislaw. “Introduccion” (*in*) Contrapunteo Cubano del tabaco y del azucar. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991. p171

Assim, da mesma forma, no Brasil, o processo de “*toma y daca*”, ao qual Malinowski faz alusão, não terá sido diferente .

No século XIX, logo depois da Proclamação da Independência, foi colocado em marcha um projeto que objetivava criar uma “unidade nacional”. Alberto Torres, dizia ser um de nossos maiores problemas justamente “*a falta de unidade nacional*”, ressaltando a invenção de toda a tradição, afirmando que o Brasil “*teria que criar artificialmente sua própria nacionalidade.*”⁹⁶

Se por um lado era necessário substituir os valores do colonizador por outros “*autenticamente nacionais*”, por outro também era patente que o modelo civilizatório que se pretendia adotar, remetia de volta para valores que chegavam do Velho Continente. Desde o início, “*o povo*” é chamado a assumir papel de destaque nessa trama. A música deveria exercer papel preponderante no processo, aos olhos da elite, representando o que desde logo se passa a designar como “*brasileiro*”, já que as manifestações populares do Brasil assim podiam (e deveriam, segundo essa mesma lógica) ser consideradas.

“Nesse grande esforço anônimo e por assim dizer subterrâneo, tal os lençóis d’água na formação dos ribeiros, forma-se a trama popular da nossa nacionalidade, com suas lendas e tradições comuns, voando de Sul a Norte e de Norte a Sul nas asas irisadas da canção popular.”⁹⁷

O objetivo da elite brasileira passava a ser construir um país fundado nos mesmos princípios “unificadores” presentes no Velho Continente. Ou seja, um transplante da

⁹⁶ Citado em Lauerhasse Jr. 1986, Lwdwig, 1986, *Getúlio Vargas e o Triunfo do Nacionalismo Brasileiro*, Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, /Edusp, *apud* VIANNA, *op.cit.* p 59

⁹⁷ Arinos, *apud* VIANNA. *Op. cit.* p 55

Europa nos trópicos, agora livre da tutela colonial. Para tanto, era preciso romper com o legado histórico, fosse ele *luso* ou *africano*. Assim, ao mesmo tempo que se repudiava um passado *afro-lusitano*, buscava-se uma nova identidade, de pele mais clara livre dos “atrasos” que o legado histórico conferira ao Brasil. Paris, referência da “*belle époque*” - aliás um termo francês - substituía Lisboa.

No entanto, como conciliar essa questão com séculos de escravidão, com a importação constante de mão de obra africana para a colônia? Aliás, como negar a absorção de valores oriundos da cultura africana, no falar, na culinária, na diversidade de tipologias antropológicas presentes no Brasil? Como negar a herança portuguesa, presente em tantos e tão variados aspectos da vida brasileira, a ponto de se confundirem como “*genuinamente*” pátrios? Havia que negar essa herança também como forma de apagar esse signo de “*atraso*” no transcorrer do processo civilizatório. O “*afro-descendente*” - e o passado “*português*” - passam então a ser responsabilizados pelos fatores que travavam o desenvolvimento da “*Nação*”. É esse processo que passamos a analisar em seguida.

Chegamos aqui a um ponto chave de nossa análise: Como conciliar elementos provenientes do legado folclórico “*afro-brasileiro*” como legitimamente nacionais, com o estigma social que simultaneamente é dirigido contra manifestações culturais de origem africana no Brasil nos finais do século XIX? Efetivamente, durante a “*belle époque tropical*”

“a tendência dominante era pôr um fim ao Brasil antigo, ao Brasil “*africano*” que ameaçava suas pretensões à civilização, não obstante a elite da capital do Império já incluir no seu acervo de hábitos culturais elementos derivados de um processo onde a miscigenação cultural já se fazia notar.”⁹⁸

⁹⁸ É sabido que a atração exercida pela música das camadas populares - gestada no Brasil - para com as elites, já se fazia presente pelo menos nos primórdios da Independência. Citado por Viana, Maul, biógrafo da Marquesa de Santos, afirma que a própria “cantava modinhas e lundus melancólicos em seus saraus, acompanhando-se ao violão e que tais festas eram freqüentadas por personalidades eminentes do Império.” VIANNA, *op. cit.* p 39

Não obstante, o estigma social contra manifestações culturais de “*afro-descendentes*”, revela-se através do Código de posturas de 1838, o qual proibia explicitamente, em seu parágrafo 28:

“(…) dentro das casas e chácaras, batuques, cantorias e danças de pretos, o que se considerava perturbação da ordem pública, suscetível de punição.”⁹⁹

No século XIX, parte da elite intelectual brasileira da época, seguindo algumas tendências então em voga, considerava o negro e a sua cultura “*atrasados*” ou “*inferiores*” aos brancos. A estratégia definida como uma possível solução para esta questão, seria a abertura à emigração europeia, como forma de “*branquear*” a sociedade brasileira. Segundo pressupostos racistas, então em voga, o trabalhador europeu era visto como culturalmente superior em relação ao africano, conseqüentemente mais ajustado ao projeto civilizatório almejado pela elite brasileira. É preciso aqui referir que o Brasil atravessava um período de modificações de relações de trabalho - final do século XIX início do século XX – onde a escravidão era aos poucos substituída pela mão de obra assalariada. O imigrante, por seu turno era bem quisto, desde que não colocasse em causa a ordem vigente. Miranda assinala que:

“O imigrante participante de greve ou manifestações públicas, alvo da Lei Alfredo Gordo (1907), podia ser expulso do país”¹⁰⁰

⁹⁹ in MIRANDA, *op. cit.* De referir os levantes de 1807 dos hauçás, o de 1809, liderado pela sociedade secreta Iorubá *Obgoni* e a Revolta dos Malês de 1835, liderada por escravos africanos islamizados. Para informações mais aprofundadas sobre estes episódios ver: REIS, João José. *Rebelião Escrava no Brasil*. S.Paulo: Companhia das Letras, 2003. (Edição revista e ampliada).

¹⁰⁰ MIRANDA, *op. cit.*

Mas voltemos à questão de como o “negro” era preconceituosamente encarado pela elite na formação do “*nacional*”.¹⁰¹

Um dos principais defensores da teoria do “*embranquecimento*” terá sido Sílvio Romero. Influenciado pelas correntes de pensamento então em voga, de cunho positivista e evolucionista, advogava que a miscigenação com os europeus faria com que - de forma “*natural*” - as características predominantes do povo brasileiro no futuro fossem marcadas por traços menos africanos e mais europeus. Dizia ele:

“(…) na mestiçagem, a seleção natural, ao cabo de algumas gerações, faz prevalecer o tipo de raça mais numerosa, e entre nós das raças puras a mais numerosa, pela imigração européia, tem sido, e tende ainda mais a sê-lo a branca.”¹⁰²

Outros defensores de teoria afins foram Nina Rodrigues, Oliveira Viana e Arthur Ramos.

Rodrigues afirmava que:

“(…) a raça negra no Brasil (...) há de constituir sempre um dos fatores de nossa inferioridade como povo”¹⁰³.

Por seu turno, Oliveira Viana defendia que alguns mestiços (os negros jamais) poderiam, no máximo, imitar a cultura ariana:

“(…) há, porém, mulatos superiores, arianos pelo caráter e pela inteligência ou, pelo menos suscetíveis de arianização, capazes de colaborar com os brancos na organização e civilização do país.”¹⁰⁴

Finalmente, Arthur Ramos, embora “não considerasse a raça negra inferior”, alegava que a cultura negra seria atrasada.¹⁰⁵

¹⁰¹ o trecho atrás citado tem como fonte a dissertação de mestrado de Nelson Cayhado, *Samba, Música Instrumental e o violão de Baden Powell*.

¹⁰² ROMERO, *apud* Caiado. *Op. cit.*

¹⁰³ RODRIGUES, *apud* Caiado. *Op. cit.*

Perante o projeto “civilizatório” em curso, a elite brasileira será levada a adotar um estilo de vida que em nada se coadunava com o que Dilmar Miranda cunha – aliás com muita precisão – de práticas populares “*afro-luso-populares*”. Passamos a citá-lo:

“A proposta civilizatória das elites exclui as práticas culturais afro-luso-populares. (...) De um lado, o burguês arrivista enriquecido com a febre especulativa do Encilhamento, o *smart* de estilo de vida *chic*, de “*bom gosto*”, recém-ingresso da modernidade européia, do carnaval *clean* veneziano, do *bal masqué*, com seus pierrôs, colombinas e arlequins, do carnaval apolíneo, das “emoções comedidas”. De outro, a festa afro-popular das rodas de samba e capoeira, dos batuques e candomblés, dos “cortejos báquicos”, dos cordões e dos blocos de *sujos*, em suma, da carnavalização. Da parte da elite, importa-se tudo: moda, arquitetura, música, (a polca, as valsas e mazurcas, os minuetos, as óperas e operetas, o teatro *vaudeville*) as estátuas dos jardins, os pardais, a *art nouveau*. Filiada à linhagem racional – positivista – a ideologia dominante persegue o ideal da civilização e do progresso.”¹⁰⁶

Portanto, se por um lado o projeto civilizatório da *belle époque* exigia a eleição de um padrão europeu como matriz oficial, (fosse ele racial ou cultural, ou ainda, um subjacente ao outro) por outro, o processo de “*mestiçagem*” antropológica-cultural ganhava ascensão na sociedade, havia já algum tempo. No entanto, somente na segunda década do século XX será arquitetada uma estratégia que colocará em prática um processo, através do qual se visará criar uma identidade nacional brasileira homogênea, enaltecendo valores pátrios, usando a cultura popular como fator legitimador.

¹⁰⁴ VIANNA, *apud* Caiado *op. cit.*

¹⁰⁵ LEITE, 1983 *apud* Caiado *op. cit.*

¹⁰⁶ MIRANDA, *op. cit.*

O culto ao “*hibridismo racial*”, é então desenvolvido no Brasil do século XX como forma de lidar com o problema e assegurar a hegemonia da classe dominante. Num primeiro momento, a “*mestiçagem*” será vista como fator de atraso. Posteriormente, o “*hibridismo racial*” será enaltecido, porque podia ser visto como um fator a conferir singularidade à nacionalidade que se inventava: “*a brasileira*”.

“O que era desvantagem, viver nos trópicos, começava a ser transformado em fonte de orgulho, o que se torna explícito em críticos pós-românticos como Araripe Júnior, defensor, já em 1888, de uma idéia de tropicalidade, contrapondo uma Europa decadente ao realismo “*quente*” brasileiro, valorizando o meio tropical e a mistura étnica.”¹⁰⁷

Ao abordar esta questão, pergunta-se

:

“Como pôde um fenômeno, a mestiçagem, ‘de repente’ aparecer transformado, sobretudo a partir do sucesso incontestável e bombástico de Casa Grande e Senzala, até então considerado a causa principal de todos os males nacionais (via teoria da degeneração) em 1933, na garantia de nossa originalidade cultural e mesmo de nossa superioridade de “civilização tropicalista”?(...) Tudo fazia parte desse interesse repentino pelas coisas brasileiras.”¹⁰⁸

Vianna cita Gilberto Freyre, o qual afirma tratar-se este processo de algo comparável a “uma espécie de cura psicanalítica do país.”¹⁰⁹

A estratégia por detrás de tal ação , conta com duas possíveis vertentes explicativas, citadas por Vianna. A primeira do antropólogo Peter Fry. Ele questiona:

¹⁰⁷ VIANNA. *op. cit.* p 69.

¹⁰⁸ *ibid.* p 31

¹⁰⁹ *ibid.* p 31

“(...) por que é que no Brasil os produtores de símbolos nacionais e da cultura de massa escolheram itens culturais produzidos originalmente por grupos dominados? E por que isto não aconteceu nos EUA e em outras sociedades capitalistas?”¹¹⁰

Em sua análise:

“(...) a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la”.¹¹¹

O também antropólogo, Roberto da Matta teoriza sobre a “desconstrução do “mito” da mestiçagem” a partir da constatação da natureza “fortemente hierarquizada” da sociedade brasileira. Segundo ele:

“(não haveria) necessidade de segregar o mestiço, o mulato, o índio e o negro, porque as hierarquias asseguram a superioridade do branco como grupo dominante”.¹¹²

Tal análise coaduna-se com uma outra presente na dissertação de mestrado de Mônica Leme, intitulada “*Os feitiços indecentes da Cultura Popular na Música Industrial Brasileira*”. Informa-nos ela que:

“Segundo Barbero¹¹³ desde o período da Reforma, os intelectuais passaram a fazer a defesa de um novo sistema de legitimação do poder político: um poder legitimado pelo “povo”. Apesar disso, contraditoriamente, temiam a ameaça que esse mesmo “povo” podia exercer sobre esse poder. Foi sobre esse pensamento que o “racionalismo ilustrado” construiu sua filosofia política. Através de uma ênfase na “razão”, quiseram negar tudo aquilo a que queriam ver superado na cultura popular (superstições, ignorância, desordem). Assim, os “ilustrados” fizeram do “povo” uma categoria, construída através do pacto social, do acordo, que permitiu em parte o nascimento do Estado Moderno. O pensamento ilustrado se baseia numa contradição profunda: ‘está contra a tirania em nome da vontade popular, mas está contra o povo em nome da razão.’¹¹⁴

¹¹⁰ *ibid.* p 31

¹¹¹ *ibid.* p 31

¹¹² DA MATTA, *apud* VIANNA. *Op. cit.* p 32

¹¹³ BARBERO, Martin. *Dos meios às mediações.* (in) LEME, Mônica. *Os feitiços indecentes da Cultura Popular na Música Industrial Brasileira*, dissertação de Mestrado, UNIRIO, Rio de Janeiro 2001

¹¹⁴ BARBERO, Martin. *Dos meios às mediações.* (in) LEME, Mônica. *Op. Cit.*

A idéia de um povo brasileiro homogêneo, mestiço, embasará o discurso que defende ser o Brasil uma nação livre de preconceitos raciais, uma “democracia racial”, enfim.

Cabe aqui fazer alusão, à observação do *brasilianista* Thomas Skidmore, em artigo no qual ele aponta que, não obstante a inexistência de tão grandes diferenças entre Brasil e Estados Unidos na questão racial “(...) a persistente negrofobia dos brancos norte-americanos ”seria“ um traço relativamente ausente na história brasileira. “¹¹⁵

Chegava-se ao início do século XX, sem uma definição concreta do que era “*ser brasileiro*”. No entanto a idéia sedimentava-se. Faltava um fator catalisador a par de um momento político e social favorável. Tais fatores aparecem em cena nas primeiras décadas do século e materializam-se na Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo.

“Os organizadores da Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, em Fevereiro de 1922, visavam renovar a linguagem artística abrangendo todas as artes: literatura, pintura, escultura, música, entre outras. Villa-Lobos (compositor), Guiomar Novaes (pianista), entre outros intérpretes, *representavam* um grupo de artistas apoiados pelos agentes sociais dominantes ligados à burguesia agrário-exportadora, que objetivava romper definitivamente com a arte tradicional. Essa ruptura denotava uma preocupação em *negar* técnicas e temas musicais de alguns compositores brasileiros que escreviam peças marcadamente “europeizantes”, como por exemplo Henrique Oswald, Carlos Gomes entre outros.”¹¹⁶

Arnaldo Contier enfoca o papel desempenhado por Renato Almeida ao abordar a questão da edificação de um projeto cultural para o Brasil. Ainda que a análise de Renato Almeida

¹¹⁵ Skidmore, 1992, *apud* VIANNA, p. 32.

¹¹⁶ CONTIER, Arnaldo, *op. cit.* p. 23.

esteja centrada na música clássica, as questões por ele abordadas fizeram-se sentir em várias outras esferas, particularmente na popular. Afirma Contier:

“Renato Almeida discute a música no século XIX a partir dos seguintes índices interpretativos:

- 1- Exaltação dos “varões ilustres”;
- 2- Os “fatos” definidos sob uma perspectiva marcadamente política como responsáveis pelo florescimento ou não de obras musicais em determinados momentos históricos;
- 3- A influência do folclore como fonte indispensável para o surgimento de uma música de conotação nativista, durante as últimas décadas do século XIX;
- 4- O nacionalismo como um momento de fixação de uma arte independente.”¹¹⁷

Começava a delinear-se um traço que unia elite (varões ilustres), ideologia (“fatos” definidos sob uma perspectiva política, aludindo à proteção consignada às artes pelo poder público, após a vinda de D.João VI para o Brasil), o povo (a influência do folclore, música de conotação nativista, “fonte indispensável”) e o ideal de nação soberana independente (“nacionalismo como momento de fixação de arte independente”).

E continua Contier:

“Constata-se através dessa concepção que a música produzida nos fins do século XIX associa-se ao conceito de “raça brasileira”, intimamente ligada à expressão “Nação Soberana”. De acordo com essa visão, a peça musical “*A Sertaneja*” de Brasília Itiberê da Cunha pode ser considerada como um “marco” embrionário e decisivo na formação do pré-nacionalismo brasileiro.”¹¹⁸

Se por uma lado, a independência na esfera política fora alcançada em 1822, por outro a consolidação efetiva da nação exigia – no campo particular da música – que “*o povo*” participasse do processo não apenas como “fonte de inspiração”, mas também - como já

¹¹⁷ CONTIER, Arnaldo, *op. cit.* pgs. 65 e 66.

¹¹⁸ Ibid. p. 67.

referimos anteriormente – como fator legitimador, já que, quem efetivamente constitui a nação é o povo. Um dos mais influentes pensadores brasileiros a abordar esta questão, terá sido Mário de Andrade. Este considerava que a inexistência de um “nacionalismo musical” durante o século XIX devia-se à ausência de uma “firmação racial.”¹¹⁹

Segundo Contier,

“(…) (a) *descolonização musical* desejada (por Andrade) “reflete-se nos critérios estabelecidos por Mário a fim de dividir a História da Música no Brasil em três momentos:

1 - Deus

2 - Amor e

3 - Nacionalidade.”¹²⁰

A primeira fase, Deus, estará associada assim “às manifestações musicais no Brasil Colônia.”¹²¹ Segundo Andrade devia-se ao fato de que

“o som foi sempre considerado elemento de edificação religiosa e, também, aqui, nasceu misturado com a religião”.¹²²

Desta forma, a música elaborada no Brasil Colônia descendia diretamente da européia, ligando-se portanto a centros estrangeiros.

O segundo momento, Amor, estará associado à afirmação da música profana, ou seja, modinhas, óperas, já no século XIX. Aqui Mário de Andrade abrirá uma brecha para justificar como válida a presença de elementos estrangeiros na música de José Maurício e Carlos Gomes. Era uma necessidade, segundo ele. Ilustrando essa questão diz Contier:

¹¹⁹ ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Ed. 1958. p 162.

¹²⁰ ANDRADE, Mário de. *Música no Brasil*. São Paulo Ed. Guafra, 1941 .

(in) CONTIER, Arnaldo, op. cit.p 68.

¹²¹ CONTIER, Arnaldo. Op.Cit. p.68.

¹²² *ibid*.p.68.

“Essa conceituação implícita no pensamento de Mário de Andrade prende-se a um certo determinismo histórico, na medida em que os compositores *eram obrigados a importar e aceitar* as concepções estéticas vigentes na Alemanha, Itália e França devido à inexistência então de uma “*raça brasileira*. (...) Esse “internacionalismo” é justificado pela aceitação “*in totum*” do compositor das tendências românticas da música européia (...) Portanto, Mário, ao discutir a problemática da música profana divorciada da entidade racial, acaba prendendo-se à concepção do “mito do herói” para *recuperar* obras significativas de autores brasileiros do século XIX.”¹²³

Ora o “mito do herói” vai encontrar o seu personagem na figura do padre José Maurício

Nunes Garcia, a quem Andrade reputará ainda de “gênio”, já que:

“ (...) somente um “gênio” poderia se universalizar justificando, assim, a íntima relação entre música brasileira e música européia.”¹²⁴

Andrade propões diretrizes na engenhosa construção de um projeto ideológico “nacionalista”, como forma de consumir o terceiro momento do processo de “*descolonização musical*” atrás mencionado, a “*Nacionalidade*”.

“O critério da música brasileira *prá* atualidade deve existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a *nacionalizar* a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo *nacionalizado*, reflete as características musicais da *raça*. No qual é que estas estão? Na música popular (*sic*) .”¹²⁵

Estes três momentos objetivavam em última instância, após a consolidação do ideal nacional, o surgimento de uma nova tendência por ele denominada “Cultural” e “livremente

¹²³ CONTIER, Arnaldo. *Op. cit.* p.69.

¹²⁴ *ibid.* p. 69.

¹²⁵ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1962 .
in CONTIER, Arnaldo, *op. cit.* p.71.

estética”.¹²⁶ Ou seja consumir a formação de uma Escola Composicional Nacionalista no Brasil.

Será no Estado Novo - e graças ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e ao papel por eles desempenhado na consecução do projeto político de Vargas - que realmente se firmará no Brasil a idéia de *uma* música brasileira. Ela se personificará em um gênero popular que se elege como nacional: “*o samba carioca*”.

O samba, até então marginalizado pela elite passa a enquadrar-se no projeto de edificação da “*brasilidade*”.

“(…) o preconceito profundamente encravado em nossa sociedade, especialmente nos anos que se seguiram à abolição da escravatura, impedia que as manifestações culturais e religiosas dos negros merecesse sequer liberdade de existir, quanto mais a de atrair a atenção dos que, por ventura, se interessassem pela história do nosso povo. As páginas policiais dos jornais registravam – muitas vezes com deboche – a repressão da polícia, principalmente às manifestações religiosas, com a prisão de pais e mães-de-santo. Portar um violão também era motivo até de prisão (...)”¹²⁷

Sandroni acha um tanto exagerada esta afirmação de Cabral porque:

“(…) até 1917 o samba não era ainda um “gênero” a ser cantado ou tocado independentemente de um contexto preciso. Mas ela é exagerada também, (...), por tratar as relações entre as “classes dominantes” e cultura popular como um caso de repúdio completo, sem nenhuma nuance.”¹²⁸

No entanto, mais adiante reconhece que:

“(…) Cabral não é o único autor a enfatizar a existência de uma perseguição oficial ao samba até os anos 1930”.¹²⁹

¹²⁶ ANDRADE, Mário de. *Música no Brasil*. São Paulo: Editora Guaíra., 1941. In CONTIER, Arnaldo, *op. cit.*p.71.

¹²⁷ CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.p27

¹²⁸ SANDRONI, Carlos. *Op. cit.*p. 111

¹²⁹ *Ibid.*p111

Ora, isto leva-nos a supor que, efetivamente, a partir da década de 30, o samba deixa de ser alvo de perseguições do poder oficial para ser eleito a “*música nacional*”. O próprio Sandroni corrobora esta assertiva ao aludir à obra por nós já citada de Vianna. Diz Sandroni:

“Hermano Vianna, no entanto, mostrou que existiu desde cedo, ao lado da repressão, interesse e apoio à música popular por parte de membros da elite. Estou de acordo com a tese básica de seu livro, *O Mistério do Samba*: a aceitação daquele gênero nos anos 30, como “música nacional”, foi o ‘coroamento de uma tradição secular de contatos (...) entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileira.’ Assim, o samba, e, antes dele, a cultura afro-brasileira, não foram apenas objeto de perseguição, mas desde o início também parceiros de um diálogo cultural.”¹³⁰

Não seria isto um exemplo de interculturalismo, de “toma y daca” de Ortiz a que fizemos alusão anteriormente?

E continua Sandroni, comentando ainda a obra de Vianna:

“Quando Vianna fala da criação do samba como da invenção da cultura popular brasileira, retoma a tese de Hobsbawn sobre a invenção das tradições. O samba seria assim uma tradição inventada por “negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários poetas... este podia estar interessado na construção da nacionalidade brasileira; aquele em sua sobrevivência profissional no mundo da música; aquele outro em fazer arte moderna.” O samba surgiria como fruto do diálogo entre estes grupos heterogêneos que, cada um com seus propósitos e à sua maneira, criam ao mesmo tempo a noção de uma música nacional. Antes e fora deste processo, nunca teria existido “um samba pronto, ”autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização.”¹³¹

Ainda que concordemos com o fato de que o samba tenha surgido de um processo de interlocução cultural, parece-nos ser necessário definir que tipos e papéis uns e outros terão desempenhado na elaboração do processo. Efetivamente uma coisa é ser criador, compositor, passista, outra é ser espectador, incentivador ou mecenas e outra ainda,

¹³⁰ SANDRONI, Carlos. Op. cit. p.111

aproveitar-se do movimento para se promover às custas dele ou ainda aproveitá-lo no sentido de promover a sua ideologia e assim impor-se, hegemonicamente. Seja como for, o samba passa a exercer um papel fundamental na música brasileira a partir da década de 30, constituindo-se em um dos legados recorrentes de Branco na elaboração de suas obras.¹³²

A “circularidade cultural ” faz-se presente na mediação entre “popular” e “culto “, entre uma “tradição inventada” e uma “busca criativa” que, à sua maneira, a música de Branco deixará transparecer. Assim a obra deste (essencialmente) arranjador inscreve-se no tempo como um exemplo de transformações que vão se operando no seio da sociedade, reinventando-a a cada dia.

Afirmar que o conceito de nação tenha sido um imperativo ideológico e hegemônico, não nega contudo o fato de que , determinadas manifestações culturais surgidas no Brasil - e apenas lá – tenham sido fruto de um processo sócio antropológico cujo legado musical é pleno de singularidade. Se não é possível falar de *uma* música brasileira, será sem dúvida possível afirmar que os elementos musicais de que Branco faz uso - identificando-os como “*brasileiros*” - são fruto desse mesmo processo e podem com toda a legitimidade ser assim chamados.

¹³¹ Ibid. p. 113.

¹³² Embora tal assunto comece a estender-se para fora do escopo do presente trabalho, não podemos deixar de mencionar o interesse que tal discussão em nós suscita. Sobre a questão ver Sandroni (op. cit. pgs. 32 e sgs) onde ele menciona as pesquisas de Kazadi-Wa Mukuna e Kubik, as quais traçam paralelos entre a rítmica do gênero brasileiro e figuras rítmicas típicas de Angola e Zaire.

II..2 b Matrizes

Para uma compreensão do recorte histórico abordado neste ensaio, será necessário situá-lo em dois parâmetros: Um, dirá respeito ao tecido social. Outro, fará alusão, em primeiro lugar, ao desenvolvimento da música instrumental no Brasil ao longo do século XX, particularmente aquelas manifestações que denotam maior grau de afinidade com o *jazz*.

No início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro passara por um processo de modernização arquitetônica ao mesmo tempo em que levadas de migrantes e imigrantes chegavam à cidade, contribuindo para renovar seus hábitos e geografia humana. Capital da república, pode-se afirmar que se constituía no centro nevrálgico do país. A abolição da escravidão, a decadência da economia nordestina, o refluir da exploração mineral em Minas e Goiás, tudo contribuiu para que uma leva de migrantes brasileiros rumasse para o Rio, ao mesmo tempo em que levadas de imigrantes europeus, sobretudo portugueses, ali também aportavam.¹³³

Ao falarmos de matrizes, tomamos como ponto de partida a assertiva exposta por Dilmar Miranda, que transcrevemos abaixo:

“Como primeira aproximação da análise da nossa música popular urbana, fixada mais precisamente na virada do século XIX, identificamos dois paradigmas dos nossos principais gêneros musicais populares:

- uma grande matriz euro-ocidental, verdadeiro “laboratório da música das alturas”, cujo primado está na melodia, movimentando-se no campo modal/tonal, característico da música européia durante séculos;

- uma grande matriz africana, expressão pura da *música rítmica*, cujo primado está no pulso, movimentando-se exclusivamente no campo modal, até seu encontro com as práticas musicais européias.”¹³⁴

¹³³ Miranda informa-nos que a partir de 1810, por força de tratado firmado com a Inglaterra, Portugal fica juridicamente impedido de negociar escravos fora de suas possessões na África. A partir de então, a maioria dos escravos chegados à Bahia será proveniente de Angola, portanto de etnia bantu. MIRANDA, op. cit.

¹³⁴ MIRANDA, op. cit.

Dilmar Miranda esclarece que a noção de “música das alturas”, foi tomada emprestada de Wisnick em “O som e o sentido”.¹³⁵ Refere o tonalismo como sendo o período da música ocidental que vai desde a polifonia medieval até ao momento da dissolução do tonalismo, com a chegada do atonalismo, no início do século XX. Modal, suscetível de ser usado em múltiplas situações, será aqui usado primordialmente para designar a música não-tonal, ou seja, a música das civilizações fora do mundo ocidental.

Entre os elementos constituintes desta gênese musical, destaca Miranda, está a particular capacidade de alguns tipos de música brasileira de “desembaraçar-se da ossatura regular e objetiva” do metronômico compasso regular europeu. Segundo ele:

“(…) uma nova estética se plasma no interior de nossa música popular, cuja emoção adiada da alma musical, flutua ao longo de toda a melodia. Com relação à síncope, será justamente sua adoção que irá quebrar maliciosamente o binarismo saltitante, às vezes militarizante, da polcas, preparando o caminho para a sincopação do choro e do samba.”¹³⁶

É sabido que desde a década de 1830, bandas militares executavam obras que faziam uso de elementos presentes na música popular no Brasil. Nelson Caiado, em sua dissertação de mestrado sobre Baden Powell, diz:

“Em agosto de 1831 – D. Pedro I renunciou em abril – foi aprovada uma lei permitindo a criação de organizações para-militares em todo o país, surgindo assim, a Guarda Nacional. Com o tempo, foram formadas bandas de música nessas instituições, as quais proliferaram por todo país. Essas bandas, além de executarem hinos, marchas e dobrados, teriam sido as primeiras a incluir no repertório obras clássicas e populares.”¹³⁷

Outro fato importante a ser salientado será a inauguração da Casa Edison, em 1902, assinalando o início da indústria fonográfica no Brasil. Será necessário aqui referir que a música instrumental difunde-se enquanto gênero, com mais intensidade, graças ao

¹³⁵ WISNIK, José Miguel *O Som e o Sentido*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹³⁶ MIRANDA, op. cit.

¹³⁷ CAIADO, Nelson Fernando. Op. Cit.

desenvolvimento dos meios de comunicação de massa. Estes, terão sido - também - cruciais para a formação de José Roberto Branco, como já vimos na sua descrição biográfica. Ainda segundo citação de Mônica Leme, no trabalho ao qual já fizemos alusão,

“Zan (...) estabeleceu cinco etapas básicas no processo de consolidação da indústria musical de massa no Brasil sendo que a primeira vai do início do século XX até 1927, mais ou menos (...) “. ¹³⁸

Ora será justamente neste período que aparecerão as primeiras referências pertinentes à nossa análise.

Mônica Leme ainda acrescenta que:

“Inspirados em Barbero, procuramos definir o conceito de “matriz cultural” da seguinte maneira: conjunto de procedimentos culturais exercidos por um determinado grupo social, num processo de construção de uma identidade coletiva, no qual uma rede de significação foi sendo elaborada historicamente, através da prática social, e que acabam tornando-se um sedimento, pela sua permanência e uso, para a constituição de novas expressões culturais.” ¹³⁹

O grupo ao qual a afirmação acima poderia fazer alusão – na nossa análise em particular – seria, primordialmente, a comunidade dos músicos (compositores, arranjadores, maestros, instrumentistas) que preenchem o universo musical – principalmente no eixo Rio / São Paulo, para o campo de análise em questão - envolvidos na indústria cultural , desde o seu surgimento até os dias de hoje. A busca por uma identidade coletiva terá sido uma constante ao longo desse período. Observando o repertório e evolução da música popular no Brasil, podemos afirmar que a permanência e uso de certos procedimentos estilísticos, contribuiu para sedimentar uma *praxis* que mais tarde se transformaria em expressão cultural. Neste particular, a música instrumental terá um significado muito singular, porque

¹³⁸ ZAN, José Roberto. *apud* , LEME, Monica , op. cit.

¹³⁹ LEME, op.cit

era através dela que os músicos se destacavam, sem se restringirem meramente à função de acompanhante de cantor, relegados para segundo plano. Era através da música instrumental que os músicos – de certa forma – construía um universo no qual procuravam afirmar a sua identidade musical. Através da linguagem estritamente musical, afirmavam-se valores inerentes à estética, ao pensar e fazer música sem um fundamento prático outro que não a expressão musical. Parece que isso permanece assim. Aliás será esse o motivo que leva Branco a desenvolver um trabalho à margem do circuito comercial. Será por essa via que ele buscará construir sua identidade.

No entanto, Branco estará necessariamente inserido em um contexto histórico. Ao surgir, contribuirá decisivamente para que a música de *big band* permaneça presente e em evolução. Daí, também, sua importância.

Para corroborar o posicionamento de grande parcela dos músicos a este respeito, achamos interessante reproduzir a excelente pesquisa de campo elaborada por Nelson Caiado, em seu trabalho já aqui diversas vezes mencionado. Caiado colheu depoimentos de diversos músicos que, com sua autorização, reproduzimos a seguir.

Estes depoimentos deixam clara a diferença entre a produção cujo objetivo era se inserir no mercado fonográfico e uma outra, cuja finalidade podemos considerar como sendo elaborada pelas razões às quais Suzane K. Langer faz alusão no trecho citado anteriormente. Por outro lado, tais depoimentos atestam a opinião que formulamos em nossa análise.

“Ninguém queria perder tempo de fazer uma música para não gravar, então punha-se uma letra” (Edivar Pires);¹⁴⁰

¹⁴⁰ CAIADO, Nelson, op. cit.

“Naquela época, o mais comum era que se fizesse uma música já com o sentido da letra. Música para ser apenas tocada não era o comum. Mesmo que o compositor fizesse só a parte musical, uma outra pessoa fazia uma letra. (...) Podia ser samba, valsa, fox, etc.” (Ednaldo Lima)¹⁴¹

Ambos deixam claro que era muito mais fácil comercializar uma canção que música puramente instrumental. Efetivamente, Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, afirmam em sua pesquisa sobre a produção de música popular brasileira nas décadas de 30 e 40 o seguinte:

“O início dos anos trinta é marcado pelo processo de cristalização e expansão do samba e da marchinha. Livre da herança do maxixe, através de modificações realizadas pelos fundadores da primeira escola de samba - a chamada Turma do Estácio - o samba torna-se no período de 1931-1940, o nosso gênero mais gravado, ocupando 32,45% do repertório registrado em disco (2176 sambas em um total de 6706 composições). Menor, mas também expressivo, é o número de marchinhas (1225) que, somado ao dos sambas atinge o total de 3401 fonogramas, ou seja 50,71% do repertório gravado.”¹⁴²

Quanto à música instrumental, esta terá um papel pouco significativo do ponto de vista comercial. Feita para um público restrito, geralmente destinada a uso interno de seus criadores, como veremos a seguir. No entanto, se observarmos com atenção os depoimentos seguintes, podemos depreender que os entrevistados revelam uma preferência maior pela música instrumental, particularmente pelo chorinho, uma das vertentes da música instrumental no Brasil:¹⁴³

“O choro é mais difícil de ser tocado. Para você tocar direito, com aquelas coisas todas ... é muita nota. E depois, tem o acompanhamento, os baixos ... é muito difícil de ser tocado. Eu considero o choro quase um clássico. Não só pelo número de notas, também pela harmonização.” (César Faria);

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 1 1901 – 1957). São Paulo: Editora 34, 1997.p. 86

¹⁴³ Os depoimentos seguintes foram recolhidos por Nelson Caiado em seu trabalho já aqui citado.

“Para tocar choro o músico tem que estudar mesmo. O choro é mais difícil que o samba, tecnicamente é muito superior.” (Daudeth de Azevedo);

“Choro é tão difícil quanto o clássico. Você tem que estudar para tocar, você tem que ter escola.” (José Meneses);

“O choro propicia mais habilidade, mais trabalho, mais variações e modulações mais ricas que no samba você não concebe. (...) É sem dúvida uma música mais rica, em polifonia, em modulações... O instrumentista fica muito mais livre para modular, para criar frases bonitas, porque é puramente instrumental. No samba, como se associa a uma letra, ele fica muito mais comum. Embora ele possa ser muito bonito, é mais comum. O choro não, o choro é mais uma música do instrumentista, onde ele tem mais possibilidades. Talvez por isso o grande chorão pouco escreva samba.” (Nicanor Teixeira).

“Música instrumental comercialmente não era interessante. Mas todos os sambas eram tocados nas escolas de dança, e nos *dancings*. Música instrumental com guitarristas, pianistas, saxofonistas (...) tocavam todos os sambas de outros autores.” (Temístocles de Araújo)

Dos depoimentos acima fica patente que o interesse maior dos instrumentistas, do ponto de vista estritamente musical se dirigia à manifestação puramente instrumental. No entanto, o que realmente podia prover o sustento do profissional era a execução de música composta para os cantores divulgados no rádio.

Achamos interessante incluir tais depoimentos em nosso trabalho, pois eles são um documento precioso para ilustrar o ambiente em que se gestava a música instrumental no Brasil, ainda que os depoentes se refiram especificamente a acontecimentos na cidade do Rio de Janeiro.

Sobre a gafeira pudemos identificar, também presente no trabalho de Nelson Caiado, as seguintes opiniões:

“A música de gafieira era um estilo, e isso não só nos sambas. A gente vê o estilo da gafieira nos choros do Raul de Barros. “Na Glória”, por exemplo, é uma autêntica gafieira. O “Paraquedista” e “André de Sapato Novo”, são choros que eram tocados em gafieiras. Os maestros faziam arranjos lindos para os naipes, enfeitavam ... O que o solista faz no choro, os maestros faziam com os naipes, e eram sambas. (...) A gafieira era baile mesmo. Um salão enorme com as mesas em volta, e aquele espaço para a gente dançar. Algumas pessoas eram dançarinas mesmo, gostavam dessa arte e precisavam da música. Dançavam fazendo aquelas piruetas, a mulher quase caindo ... Era uma forma mais alegre, mais vibrante. Além do samba, se tocava tango, bolero, chá-chá-chá, mambo, rumba, mas tudo muito bem feito. (...) Era um lugar barato. O ingresso era quase nada, a cerveja também não era cara. As moças iam lá dançar, e a gente tirava uma. (...) Se tocava também muita música americana. A Orquestra do Tom Dorsey, Benny Goodman, Artie Shaw, Harry James, Louis Armstrong, tudo isso chegava aqui, músicas lindas.” (Álvaro Carrilho)

“A gafieira é um local onde se dança. Muitos arranjadores faziam arranjos pensando naquelas coreografias. (...) o mais tocado é samba mesmo. O choro é pouco tocado. (...) Um dia levei uma música minha arranjada para a orquestra e fiquei lá ouvindo, minha música. (...) Bom eu toquei em gafieira. Toquei três anos no “Dancing Brasil”, na Av. Rio Branco. Formei um conjunto e trabalhei lá, nos anos sessenta. Mas esse tipo de gafieira era diferente, era mais sofisticada. A bailarina ganhava pelo número de vezes que o sujeito dançava com ela. Havia um cartão que ela furava cada vez que dançava. Lá não era obrigado a tocar esse samba de gafieira não, era samba de dor de cotovelo, bolero... mas eu tocava samba, tocava choro, tocava tudo. Inclusive eu tenho um disco que pediram que eu gravasse do jeito que eu tocava lá, foi pela Albatroz. Está com o Maurício Carrilho. O repertório que eu tocava no *dancing* está todo ali. (...) Tinha gente que tinha medo de entrar em gafieira, com medo de briga. Havia um pessoal certo que freqüentava.” (Ednaldo Lima)

“Quando eu tocava trombone de pistons em gafieira, ou tocava bateria e cantava, isso em 1948/50, eu me lembro que os “*pot-pourris*”, principalmente dos gêneros mais saltitantes, quando o cantor acabava de cantar, os músicos chamados “*soprantes*” (trompete, saxofone e trombone) solavam um choro ou um samba. O músico podia solar “Amélia” (...) ficava livre para solar (...) solava um choro mesmo, ou até mesmo solava uma música americana em ritmo de samba. Eu cansei de tocar “Tea For Two” e “Rapsódia em Blue” em ritmo de samba. Se o violonista tinha a capacidade de solar, também podia fazer o mesmo. (...) Há um livro do José Carlos Rego chamado *Dança de Gafieira*. Ele ensina passos da dança. Sobre o ambiente, sobre o recinto ... eu não conheço nada

escrito. (...) Há coisas muito escassas em jornais e revistas. (...) A gafeira teve seu auge nos anos cinquenta. (...) a decadência dos ranchos provocou o surgimento das gafeiras. Devido à decadência, os ranchos começaram a dar bailes pagos na porta das suas sedes. Assim surgiu a gafeira. Toquei no “Fogão” que ficava no Engenho Novo. Tinha um nome, mas todo mundo chamava de “Fogão”, pelo fato da maioria dos frequentadores serem negros. Jamelão começou cantando lá, depois foi cantar em “*dancing*” e mais tarde na Rádio Clube do Brasil. (...) Inicialmente a maioria dos frequentadores era composta por pessoas da classe média baixa. Houve um tempo que a gafeira abria de terça a domingo. Algumas pessoas alugavam o salão na segunda-feira para festejar aniversários. Havia também as “Manhãs Dançantes” aos domingos. Começava às dez, onze horas e terminava às três, quatro horas da tarde. (...) Alguns conjuntos possuíam um “*crooner*” e uma cantora. (...) Cantava um, a seguir, vinha um número instrumental, depois o outro cantor, e outro número instrumental. Mas nos “*pot-pourris*” de sambas, o músico, em geral um músico de sopro, ou o violonista, se além de acompanhador fosse também solista, solava um choro no mesmo andamento do samba. (...) Um choro qualquer. Claro que sendo um acompanhamento de gafeira assumia aquela característica de conjunto de gafeira: bateria, baixo acústico e violão, quando não havia um piano. Os pianos de gafeira eram aqueles de parede... piano de apartamento. Depois o barulho foi aumentando, botaram um microfone ali dentro. Se não havia piano, era violão mesmo, o chamado “violão elétrico”, com um microfone na frente. Depois apareceram violões com “*plug*” e uma caixa que o violonista carregava, grande e pesada.” (Elton Medeiros)¹⁴⁴

“Nós pegávamos as músicas que vinham editadas dos Estados Unidos e tocávamos música americana. Na época da guerra, passaram por Fortaleza grandes orquestras americanas, como Glen Miller e Artie Shaw. Nós tivemos uma influência muito grande da música americana nesse período. Então, recebíamos músicas editadas e era aquilo o que a gente mais fazia.” (José Meneses)

“Havia arranjos de arranjadores brasileiros, mas muita coisa era importada sim, músicas americanas para *big-band*.” (Wilson das Neves).

¹⁴⁴ Este depoimento foi prestado pessoalmente por Elton Medeiros, o conhecido sambista, a Nelson Caiado.

Destes depoimentos depreende-se o seguinte:

- 1) “A música de gafieira era um estilo, e isso não só nos sambas” (...) A gafieira era baile mesmo.”(Álvaro Carrilho)

Ou seja, será a partir daí que se desenvolve o chamado samba de gafieira ritmicamente rico, vivo, feito para ser dançado.

- 2) “Os maestros faziam arranjos lindos para os naipes, enfeitavam ... O que o solista faz no choro, os maestros faziam com os naipes, e eram sambas”.(Álvaro Carrilho).

Ou seja, a música era escrita para a “orquestra de gafieira”, a congênere brasileira da *big band* norte-americana.

- 3) “Além do samba, se tocava tango, bolero, chá-chá-chá, mambo, rumba, mas tudo muito bem feito.”(Álvaro Carrilho)

Donde se deduz que os estilos executados eram diversos e se inscreviam de uma forma geral na estética da música popular surgida nas Américas no século XX.

- 4) “A Orquestra do Tom Dorsey, Benny Goodman, Artie Shaw, Harry James, Louis Armstrong, tudo isso chegava aqui, músicas lindas” (Álvaro Carrilho).

O que significa que o contato com a música americana e a presumível influência das *big bands* e do *jazz* estavam presentes.

- 5) “A gafieira é um local onde se dança. Muitos arranjadores faziam arranjos pensando naquelas coreografias. (...) o mais tocado é samba mesmo. O choro é pouco tocado” (Ednaldo Lima)

Pelo exposto, existia realmente uma simbiose entre a música e a dança, na formação do estilo, no qual a preponderância era do samba.

- 6) “O músico podia solar “Amélia”... ficava livre para solar... solava um choro mesmo, ou até mesmo solava uma música americana em ritmo de samba. Eu cansei de tocar “Tea For Two” e “Rapsódia em Blue” em ritmo de samba.” (Elton Medeiros).

Conclui-se que era procedimento comum, “transformar” uma composição americana, como as citadas acima, para ser dançada com coreografia de samba.

- 7) “Nós pegávamos as músicas que vinham editadas dos Estados Unidos e tocávamos música americana” (...) Nós tivemos uma influência muito grande da música americana nesse período. Então, recebíamos músicas editadas e era aquilo o que a gente mais fazia.” (José Menezes)
- 8) “Havia arranjos de arranjadore brasileiros, mas muita coisa era importada sim, músicas americanas para *big-band*.” (Wilson das Neves).

Os músicos brasileiros atuantes nos “*dancings*”, estavam a par do repertório americano, principalmente daquele escrito para *big band*. É muito provável que isto resultasse na apreensão dos procedimentos técnicos inerentes ao arranjo, por parte dos brasileiros.

É provável também que a “febre” dos “*dancings*” tenha despertado no mercado fonográfico o apetite para lançar discos estritamente instrumentais de música para dançar. O período em que isto aconteceu, década de 50, coincidiu justamente com o apogeu dos salões de dança. Devido a essa “moda” das gafieiras e dos *dancings*, surgiu no mercado fonográfico brasileiro da época, uma grande quantidade de discos com sambas instrumentais, ou seja, não se incluía cantor. Geralmente as composições adotadas eram “sucessos” dos “cantores do rádio”. Alguns discos traziam apenas o gênero samba, incluindo-se aí algumas músicas

estrangeiras assim executadas, em outros, já havia uma diversidade maior de ritmos, mas quase sempre havia sambas.¹⁴⁵

Este processo, no entanto, começara bem antes da “febre” dos *dancings*, já no início do século XX.

“A maior novidade da epocha chegou para a Casa Edison, Rua do Ouvidor, 107. As chapas (records) para gramophones e zonophones, com modinhas nacionais cantadas pelo popularíssimo Bahiano e apreciado Cadete, com acompanhamentos de violão e as melhores *polkas*, *schottichs*, maxixes, executadas pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, sob a regência do Maestro Anacleto de Medeiros.”¹⁴⁶

Portanto, já no início do século XX formava-se um movimento incipiente de música instrumental no Rio de Janeiro que – é razoável supor – estará presente na origem de outros gêneros.

O Choro, consolidado enquanto gênero na década de 30, desenvolve-se ao mesmo tempo em que o *jazz* aparece nos Estados Unidos. Será uma das primeiras manifestações de música instrumental urbana surgida no Brasil, a par das bandas de coreto cujo repertório era basicamente constituído por música européia. O Choro constituía-se num gênero que ressaltava o virtuosismo dos seus executantes, através de composições que exigiam elevado grau de proficiência técnica. Além disso, faz uso de instrumentos trazidos para o Brasil

¹⁴⁵ O já citado Nelson Caiado, fez o seguinte levantamento: *Turma da Gafieira n° 1 e 2*, *Samba ... Alegria do Brasil*, *Ritmos Melódicos n.º 1 e 2*, *Feito para Dançar* (doze LPs), *Noite no Arpège n°1 e 2* e *Chá dançante* (n° 1, 2 e 3) com Valdir Calmon; *Encontro de Ritmos* e *Carolina no samba*, com Carolina Cardoso de Meneses; *Sambas Maravilhosos*, de Tito Romero; *Sambas e Violinos* e *Sambas Eternos* de Léo Peracchi; *Coquetel dançante* (n° 1 e 2), com Zacarias e seu quarteto; *Jantar do Rio*, *Para Ouvir Dançando*, *Fafá Lemos e seu Violino com Surdina*, *O Trio do Fafá*, *Uma Noite na Boite do Fafá*, *Fafá Lemos seu Violino e seu Ritmo*, *Música e Festa* (n° 1 a 5) com o Sexteto Prestigie; *Isto é Dança* e *É Dança* com Astor Silva; *Música da Noite e Boite* com Nestor Campos e sua “orquestra de boite”; *Violinos e Teleco-Teco* com Edmundo Peruzzi; *Sax Sensacional* (n° 1 e 2) com Moacyr Silva; *Parada de Dança* (n° 1 e 2), *Brasília* com Simoneti e Orquestra e *Samba... Samba... Samba* com Eugene D’Hellemes e Orquestra RGE.

CAIADO, Nelson. op. cit.

¹⁴⁶ LEME, op. cit.

incorporados à sua cultura, chegados ao país ao longo de séculos de imigração. Aqui terão sido desenvolvidas as particularidades estilísticas inerentes aos procedimentos interpretativos que diferenciam a sua execução. Um dos elementos mais preponderantemente presentes na evolução da linguagem do choro, terá sido a polca, de matriz européia, largamente difundida no Rio de Janeiro lá pelos finais do século XIX. Em depoimento ao MIS (Museu da Imagem e do Som) do Rio de Janeiro, Pixinguinha afirma o seguinte:

“Quando fiz a música, Carinhoso (*composto em 1917*) era uma polca lenta. Naquele tempo, tudo era polca.. O andamento era esse de hoje. Por isso, chamei de polca–lenta ou polca-vagarosa. Depois passei a chamar de choro. Mais tarde, alguns acharam que era um samba.”¹⁴⁷

Assim o chorinho continha elementos de música européia, a par de outros que entretanto haviam se desenvolvido no Brasil e eram amplamente difundidos na urbe carioca nos finais do século XIX, com especial relevo para o lundu e a modinha. É muito provável que o lundu¹⁴⁸ (grafada às vezes também “londu”, “lundum”) descendesse diretamente da cultura bantu originária de Angola, que forneceu enorme contingente de mão de obra escrava ao Brasil. Este gênero, aliás, já estava consolidado por volta de finais do século XVIII, tendo sido levado para Portugal por Domingos Caldas Barbosa, onde terá feito enorme sucesso. Sandroni afirma:

“é a partir de 1780 que de fato alusões ao Lundu começam a aparecer com frequência nos documentos históricos.”¹⁴⁹

¹⁴⁷ In MIRANDA, op. cit.

¹⁴⁸ Apenas lembrando que citamos no início deste trabalho o vocábulo que muito provavelmente estará na origem etimológica de lundu: *kilundu* (“divindade secundária responsável pelo destino de cada pessoa”, segundo Cordeiro da Matta no *Ensaio de Dicionário Kibundu-Português*) (in) TINHORÃO, José Ramos, *Fado, Dança do Brasil Cantar e Lisboa; O Fim de um mito*. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.p 27.

Por fim, deve ser referido que o desenvolvimento da música clássica no Brasil também enveredara por uma vertente que consolidava hibridismos através das obras de compositores como Ernesto Nazareth e, posteriormente Villa-Lobos. A própria música popular brasileira acabaria por deixar sua marca junto a compositores europeus, como o francês Darius Milhaud. Foi ele quem compôs “*Le boeuf sur le toit*,” “citação a *O boi no telhado*, composição de Zé Boiadeiro, pseudônimo de José Monteiro, que foi cantor dos Oito Batutas, grupo de Donga e Pixinguinha.”¹⁵⁰ Segundo Vianna, Milhaud integrou a “Legação Francesa” (*sic*) no Brasil entre 1914 e 1918, tendo trabalhado como secretário particular do poeta Paul Claudel. Chegado ao Rio de Janeiro em pleno Sábado de Carnaval, desde logo terá deixado se seduzir pela música que a urbe carioca lhe apresentava. Vale transcrever um trecho seu acerca da música popular brasileira, como forma de corroborar o exposto acima sobre os hibridismos culturais já consolidados na produção de alguns compositores, na então capital da república:

“Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam. Havia na síncope, uma imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada, que me era muito difícil de captar. Comprei então uma grande quantidade de maxixes e tangos; esforcei-me por tocá-los com suas síncofes, que passavam de mão para outra. Meus esforços foram compensados e pude, enfim, exprimir e analisar esse “pequeno nada”, tão tipicamente brasileiro. Um dos melhores compositores de música desse gênero, Nazaré, tocava piano na entrada de um cinema na Avenida Rio Branco. Seu modo de tocar, fluido, inapreensível e triste, ajudou-me, igualmente, a melhor conhecer a alma brasileira.”¹⁵¹

Ao mesmo tempo em que a música instrumental urbana surgia no Brasil, ela fazia também sua aparição no Estados Unidos.

¹⁴⁹ SANDRONI. Op. cit. p. 39.

¹⁵⁰ apud VIANNA, *Op. cit.* p 103

¹⁵¹ Citado no verbete Darius Milhaud da Enciclopédia da música brasileira; extraído das Notes sans musique, notas autobiográficas publicadas em Paris em 1945. Apud VIANNA. *Op. Cit.* ps 103-104

“O samba, como se recorda, apareceu no Rio nos primeiros anos do século, exatamente quando, no Sul dos Estados - Unidos a urbanização dos núcleos de população negra ensejava o aparecimento de novos gêneros de música de dança: o *jazz* do submundo dos bordéis de Storyville, o *ragtime* das *marching bands* e *brass bands* e os *blues* que, inicialmente rurais, iam estilizar-se, tornando-se mais tarde, com o *foxblood*, o tipo de canção preferida da classe média americana.”¹⁵²

Aliás, a evolução do *jazz* tem algumas características comuns à música popular no Brasil.

Diz Hobsbawm:

“E algumas das características fundamentais da música popular foram mantidas por toda a sua história; por exemplo a importância da tradição oral para a sua transmissão, a importância da improvisação e da ligeira variação de uma execução para outra, e outros aspectos.”¹⁵³

Poderia também ser acrescentado que ambos os gêneros se consolidam como indústria de entretenimento de massa. Dizemos consolidam-se, porque a indústria não inventou os gêneros. Divulgou-os e certamente, até certo ponto, terá contribuído para sua formação. A duração de uma canção tinha que obedecer a um princípio de limitação técnica, não podendo exceder o tempo que cabia no disco. Como afirma Hobsbawm:

“(...) a indústria simplesmente descobre o que é mais lucrativo processar e processa”.¹⁵⁴

Já que a música popular urbana fazia então sua aparição no Rio de Janeiro, julgamos que seria interessante traçarmos aqui algumas definições inerentes ao *jazz*, que serão elementos identificáveis na música instrumental brasileira também e, particularmente, no trabalho de José Roberto Branco:

¹⁵² TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: Um tema em debate*; 3ª edição revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 1997.p.48.

¹⁵³ HOBBSAWN, op. cit. p. 35.

- a) Uso de escalas presentes na música africana, não comuns na música européia ou mistura de escalas africanas com escalas européias. Por exemplo a escala “*blues*”;
- b) O ritmo. Não obstante certos ritmos americanos terem se simplificado bastante em relação às matrizes africanas, ainda subsistem elementos que lhes conferem singularidade. Uma batida constante e uniforme, sobre a qual são executadas variações. Exemplificando concretamente: a “*levada*” de prato no jazz, ou as variações de um tamborim numa “*levada*” de samba.
- c) Uso de instrumentos de percussão, inclusive desenvolvimento de alguns deles como a bateria nos Estados Unidos ou grande parte do instrumental de uma escola de samba. Predominância de instrumentos de sopro, particularmente de clarinetas, flautas, saxofones, trompetes e trombones. Desenvolvimento de sonoridade e articulação particulares.

Lembremos que será na década de 20 que surgirá um novo tipo de formação orquestral que terá impacto marcante na música popular do século XX: a *big band*, uma orquestra de jazz composta por naipes de saxofones, trompetes, trombones e seção rítmica. Antes disso, o modelo era a *jazz band*, primeiro tipo de formação consolidada em New Orleans e também a primeira do gênero a marcar presença no Brasil. Segundo Carlos Calado,¹⁵⁵ as *jazz bands* chegam ao Brasil no início do século XX, adotando o modelo *New Orleans* ou *Dixieland*. A banda era geralmente composta por clarinete, trompete, trombone além da seção rítmica na qual se incluía o banjo e um instrumento recém inventado nos Estados Unidos, a bateria. Já em 1921 existia em São Paulo a Jazz Manon e no Rio de Janeiro a Jazz Band do Batalhão Naval, a qual registrou em disco a sua versão do Home Ajen Blues, (*sic*) conforme Tinhorão citado por Calado.¹⁵⁶ As *big bands* - surgidas depois das *jazz bands* e constituídas

¹⁵⁴ HOBSBAWN, Eric. Op.cit. p. 35.

¹⁵⁵ CALADO, op. cit; p 234.

¹⁵⁶ Ibid. p. 234.

por naipes de instrumentos como descrito anteriormente - consolidar-se-iam no Brasil já na década de 30. O que se começa a verificar quase que imediatamente é uma aproximação entre a música brasileira e norte americana, através de arranjos que eram autênticas adaptações para ritmo de samba de “*standards*” americanos.

“(...) Severino Araújo opera uma espécie de antropofagia jazzística: transforma clássicos norte-americanos como Stardust ou Rhapsody in Blue em samba.”¹⁵⁷

Esta tendência continuaria a se desenvolver ao longo de décadas. É natural que a música americana despertasse interesse nos músicos brasileiros que atuavam em bandas de baile, os quais tinham amiúde como referência instrumentistas e arranjadores norte-americanos. Esse processo continuou nas décadas de 50 e 60. Nos finais da década de 70, os *dancings* cederam lugar às *discotecas*, a febre passou a ser a da “*disco music*”, as *big bands*, por um lado saíram de moda, por outro não podiam competir economicamente com os conjuntos ou os *DJ's* de casas noturnas que começavam a fazer a sua aparição na *noite*. Se a perspectiva do “entretenimento” fechava as suas portas às *big bands*, abria-se espaço para um grupo que revigorasse a vertente, no cenário musical da São Paulo da década de 1980 pelo viés de uma banda que mantivesse vivo aquele tipo de formação orquestral e encarasse a produção de um ponto de vista estritamente criativo, sem dar primazia às conseqüências econômicas e à rentabilidade do *empreendimento*. Esse papel viria a ser desempenhado pela Banda Savana, sob a liderança de José Roberto Branco.

¹⁵⁷ *ibid*

III. A Identidade e a obra

“Arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano.”¹⁵⁸

Um dos objetivos do presente ensaio será levantar a hipótese de como a música de Branco deixa patentes determinados signos que se inscrevem simbolicamente em sua obra. Desta forma, escolhemos os trabalhos seguintes como exemplos nos quais certos signos podem ser detectados.

Analisaremos em primeiro lugar a Abertura do arranjo escrito sobre o tema Bêbê de Hermeto Paschoal. Em seguida Tengo Tengo, Festa para um Rei Negro e finalmente Nãñã. Procuraremos traçar ilações entre os elementos usados pelo arranjador, seus procedimentos técnicos e a identidade que a partir daí se afirma, contextualizando sua obra sob a ótica antropológico cultural.

¹⁵⁸ LANGER, Suzane K. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 42.

III.1 Abertura

Esta peça foi escrita como introdução para a composição *Bebê*, de Hermeto Paschoal, e consta do repertório presente em *Brazilian Movements*, primeiro *cd* da Banda Savana. De acordo com o depoimento do próprio Branco, a orquestração dos dez primeiros compassos do arranjo pretendem produzir um efeito que lembre a sanfona, instrumento associado à música nordestina. Para conseguir o efeito do instrumento, abrindo e fechando, utilizando a sonoridade da banda, Branco fará uso de um procedimento extraído, segundo ele, da obra de Olivier Messiaen, no que diz respeito à densidade harmônica utilizada.

Acerca de Messiaen, Branco forneceu-nos um depoimento escrito que passamos a transcrever:

“Messiaen organizou todo um catálogo modal, bastante original e novo, que chama de modos de transposições limitadas. Ele não rejeita nada da herança do passado e saúda a melodia como o mais nobre elemento da música. Mas, é claro, não trata a melodia segundo as fórmulas da música clássica e do balanço (*sic*) tônica-dominante, de que era acompanhada. Introduce nela intervalos proscritos pelos velhos tratados e, entre outros, este intervalo tão duvidoso que se chamava outrora *diabolus in musica* (trítone)”. (*sic*)¹⁵⁹

Interessante comparar o depoimento de Branco sobre Messiaen, com o texto do musicólogo Virgílio Melo,¹⁶⁰ publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian em 14 de

¹⁵⁹ Depoimento de Branco

¹⁶⁰ MELO, Virgílio. http://www.musica.gulbenkian.pt/not@s_soltas/dossiers/olivier_messiaen/a_000006.html

Passamos a citar longo trecho do esclarecedor artigo de Virgílio Melo, sobre Messiaen:

“ A nível da (*sic*) linguagem melódico-harmónica, é imprescindível delimitar com precisão a noção de modo. Há que constatar que tanto historicamente, como ao considerar a globalidade daquilo a que agora se costuma chamar "world music", a maior parte da expressão musical é modal - trabalha-se sobre um conjunto restrito de intervalos, sempre referido a uma nota privilegiada, muitas vezes onnipresente. As duas únicas e gloriosas excepções provêm da cultura ocidental e suas expansões geográficas: a tonalidade e a impropriamente chamada "atonalidade". Ambas tentam englobar a totalidade de sons possíveis; a primeira, pela mudança, ao longo da obra, da nota a privilegiar, mas a qual, e aí reside a subtilidade do sistema, é sempre ouvida em função duma tónica, muitas vezes virtual; a segunda, jogando na mudança caleidoscópica das atracções entre os sons. Nos finais do século XIX e no século XX, sobretudo em culturas periféricas como a francesa ou a russa,

Abril de 2003 em “*Notas Soltas*,” jornal publicado mensalmente pela Fundação Calouste Gulbenkian na *Internet*, no qual aparecem algumas considerações do compositor acerca de si próprio, proferidas em palestra na cidade de Bruxelas, Bélgica, em 1958, e que expressam sua predileção pelo ritmo como elemento estruturador de sua música:

“Grande parte da reputação de inovador de Olivier Messiaen provem, sem dúvida, da extraordinária riqueza da sua linguagem rítmica. O próprio compositor gostava de se apresentar como “*rhythmicien*” (fazedor de ritmos) e um célebre excerto da sua “Conferência de Bruxelas” (1958) expõe, com cintilante clareza, o seu credo: ‘Não esqueçamos que o primeiro e essencial elemento da música é o ritmo [...]. Suponhamos que só tenha havido um único batimento em todo o Universo. Um batimento; a eternidade antes e a eternidade depois. [...] Eis o nascimento do tempo. [...] Imaginemos agora, quase imediatamente a seguir, um segundo batimento. Visto que cada batimento é prolongado pelo silêncio que se lhe segue, este segundo será mais longo do que o primeiro. Outro número, outra duração. Eis o nascimento do ritmo’.”¹⁶¹

arredias do grande desenvolvimento sinfónico da Europa Central, procura-se combinar o sentido da cor, próprio do modalismo, com a dinâmica da tonalidade e mesmo com a variedade das combinações harmónicas “atonais”. É nesta tradição que Messiaen se insere. Mesmo quando a sua ampla paleta harmónica tende para a “atonalidade”, pontos de referência de ordem rítmica e melódica constituem uma linha de horizonte com função similar às do estatismo modal. Dentre as combinações de notas que o compositor expressamente designa como modos, Messiaen elege sete, que possuem todas uma propriedade curiosa; quando é mudada a nota de referência em cada uma delas, o número das combinações diferentes é muito menor do que se seria de esperar, a mudança cíclica acabando por gerar uma repetição literal - fenómeno de simetria análogo ao que pudemos verificar nos ritmos não retrogradáveis, naquilo que é designado como um modo de transposição limitada. De novo a “sedução das impossibilidades. Se procedermos à indispensável tarefa de ligar as aquisições técnicas de um artista ao universo expressivo e espiritual que os motivam, podemos constatar que cor e tempo, movimento e imobilidade, contemplação e acção estão indissolivelmente ligados. Se o título de uma obra como *Chronocromie* (1960), que se pode traduzir como a coloração do tempo, é emblemático da arte de um Messiaen, parece-me que o paradoxo é uma das suas características igualmente medulares. Paradoxo do dinamismo de uma música feita da sucessão icónica das tábuas de um retábulo, do vislumbre da eternidade por via de uma arte do tempo, das simetrias que geram uma imobilidade móvel.

¹⁶¹ MELO, Virgílio. http://www.musica.gulbenkian.pt/not@s_soltas/dossiers/olivier_messiaen/a_000006.html. De certa forma, este texto conflitua com a declaração de Branco, que nos diz que o compositor francês “saúda a melodia como o mais nobre elemento da música”.

De fato o que Branco usará para atingir o efeito desejado, será a escala diminuta, também denominada por Joel Lester de “*Octatonic Scale*”.¹⁶²

Antes de analisarmos o trabalho de Branco, será importante referir que em consequência da estrutura da escala “*octatônica*” existem apenas três variantes dela, conforme refere Lester:

“(…) devido à sua estrutura modular e repetitiva, apenas existem três formas diferentes da escala. Por isso, numa peça baseada na escala octatônica, podem ser estabelecidas diferentes regiões de transposição similares a mudanças de tom na música tonal.”¹⁶³

Como veremos mais adiante, esta escala será profusamente utilizada pelos “*jazzistas*”. O que nos chama a atenção, porém, será a forma como Branco a utilizará para orquestrar a sua Abertura, de forma a obter o efeito desejado, a sonoridade do “fole”.¹⁶⁴ Este tipo de procedimento, segundo o próprio Branco está mais relacionado com Messiaen do que com o “*jazz*”.

Na Abertura de Bebê, enquanto a orquestra executa as estruturas verticais, a guitarra e a flauta executam a escala diminuta. A estrutura desta escala será a de meio tom – tom, cujas três variantes passamos a demonstrar no exemplo 1.¹⁶⁵

¹⁶² LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. London, New York: W.W. Norton & Company, 1989.

¹⁶³ “(…) because of its modular and repeating structure, there are only three different forms of the scale. Therefore, in a piece based on the octatonic scale, different regions of transposition akin to key changes in tonal music may be established.” LESTER, Joel. Op. cit.

¹⁶⁴ Fole é uma das designações possíveis para sanfona.

¹⁶⁵ Branco fará uso dos exemplos “a)” e “c)”.

Exemplo 1

Inserir exemplo 1 Escala diminuta: Meio tom/tom.

E Branco apresenta - ele próprio, em seu depoimento escrito – um exemplo que esquematiza o procedimento de Messiaen no Quarteto para o final dos Tempos, conforme podemos verificar no Exemplo 2.

Exemplo 2

Inserir xerox da parte manuscrita por Branco

Efetivamente, no jargão dos músicos de *jazz* - e também na denominação dada por livros de teoria escritos por teóricos do *jazz* - esta escala pode também ser denominada de “*half step/whole step diminished scale*”. Caso a sua estrutura interna se processe segundo o esquema tom/meio tom ela passa a se chamar *diminished whole step/half step*,¹⁶⁶ conforme os exemplos a seguir:

Exemplo 3 – escala diminuta meio tom /tom

Inserir exemplo 3

Exemplo 4 - escala diminuta Tom/meio tom

escala diminuta Tom/ meio tom

Ela também pode ser chamada de escala de oito sons ou “octatônica” (*octatonic*), conforme descrita por Lester:

¹⁶⁶ Ambas as denominações são extraídas de Mark Levine, *The Jazz Piano Book*. (Sher Music, 1989). Usamos as designações em inglês porque acreditamos que tenha sido com base no estudo de livros de teoria americanos que tais expressões foram sendo plasmadas e incluídas no vernáculo dos músicos de *jazz* no Brasil.

“Uma coleção de oito notas que se tornou particularmente popular entre muitos compositores, a *escala octatônica*, apresenta alternadamente intervalos de tons inteiros e semitons.”¹⁶⁷

Esta escala, possui caráter ambíguo, mesclando elementos e combinando intervalos que permitem estruturas tanto tonais como não tonais. Provável que esse seja um dos motivos pelos quais o *jazz* e – certamente – Branco, farão uso dela.

“A popularidade da *escala octatônica* pode dever-se ao grande número de elementos tonais e não tonais que contém. Como as escalas tradicionais diatônicas, combina tons e semitons entre cada um dos sucessivos graus da escala, possibilitando a criação de melodias e arpejos com uma sonoridade tradicional.”¹⁶⁸

Messiaen fará uso desta escala em seu “*Quatour pour La Fin des Temps*”. Lester aponta que:

“A *escala octatônica* é usada em conjunto com outros tipos de escalas (diatônica e de tons inteiros, entre elas) em diversos momentos. Sem dúvida que muito do colorido exótico da harmonia de Messiaen advém de elementos tonais em contextos não tradicionais como a *escala octatônica*.”¹⁶⁹

¹⁶⁷ “An eight-note collection that has been particularly popular with many composers, the *octatonic scale*, features alternating whole tones and semitones.”

LESTER, Joel. . Op.cit. p.

¹⁶⁸ “The popularity of the octatonic scale may be traced to the large number of tonal and nontonal elements it contains. Like traditional diatonic scales, it combines whole and half steps between consecutive scale degrees, allowing the creation of traditional-sounding melodies and arpeggiations. ”

LESTER, Joel. Op. cit.

¹⁶⁹ “The octatonic scale is used in connection with other types of scales (diatonic and whole-tone, among them) in several movements. Indeed, much of the exotic color of Messiaen’s harmony arises from tonal elements within nontraditional sets as the octatonic scale.”

LESTER, Joel. Op.cit. p.

Exemplo disso será a abertura de *Intermède*, na qual a melodia baseada na escala “octatônica” se desenvolve em torno da nota *Mi*, presente abaixo no exemplo 5.

Exemplo 5

Messiaen, *Quarteto para o fim dos tempos*, 4º Movimento

Inserir exemplo 5 (trecho do quarteto para o final dos tempos. – ex. 9-16, pg 164 LESTER)

A escala aqui usada foi a diminuta meio tom/tom conforme exemplo 6

Exemplo - 6 escala diminuta meio tom/tom

Inserir exemplo de escala

Analisando ainda as possibilidades de combinar a escala “octatônica” com outros elementos, Lester aponta um fato que comprova a eficácia deste material quando usado em conjunto com estruturas tonais, o que talvez possa justificar a sua adoção pela música de jazz. No quarto movimento do “*Quatour Pour la Fin des Temps*” temos um trecho no qual

a escala diminuta interage com um fragmento de outro campo modal, como mostra o exemplo 7 .

Exemplo 7

Passemos então à análise da estrutura melódico-harmônica da Abertura, introdução escrita para Bebê, presente no exemplo 8 .

Exemplo 8

Inserir o primeiro compasso

No primeiro tempo do primeiro compasso, fazendo uso da estrutura acima referida, é apresentada uma escala de Fá diminuta: fá, sol bemol, lá bemol, lá, si, dó, ré, mi bemol - ilustrada pelo exemplo seguinte:

Observe a disposição das notas na tabela 1

Tabela 1

Alto	Lá bemol
1º tenor	Mi bemol
2º tenor	Si
Barítono	Lá
1º trompete	Fá
2º trompete	Ré
3º trompete	Dó
4º trompete	Lá bemol
1º trombone	Mi bemol
2º trombone	Si
3º trombone	Lá
4º trombone	Fá
Piano	lá, si, mi bemol, fá, lá bemol.
Baixo	Fá

No segundo tempo do primeiro compasso, o baixo passa a tocar Ré. Ainda que isso aconteça, a *região*¹⁷⁰ permanece a mesma, já que faz uso da mesma escala.

Obedecendo a mesma estrutura orquestral mencionada acima, teremos o demonstrado no exemplo 8 acima, cuja disposição orquestral das vozes está esquematizada na tabela 2.

Tabela 2

Alto	Fá
1º tenor	Dó
2º tenor	Lá bemol
Barítono	Fá sustenido
1º trompete	Ré
2º trompete	Si
3º trompete	Lá
4º trompete	Fá
1º trombone	Dó
2º trombone	Lá bemol
3º trombone	Fá sustenido
4º trombone	Ré
Piano	Fá sustenido, Sol sustenido, dó, Ré, Fá
Baixo	Ré

A partir do compasso seguinte, a escala utilizada (“*região*”) muda, passando a fazer uso da escala de mi diminuta, conforme o exemplo 10.

¹⁷⁰ O uso do termo deve-se à definição empregada por Joel Lester: “*Pitch-class regions*”. LESTER. Op. cit.

Exemplo 10

Inserir escala de mi diminuta

Vejamos na tabela 3, a esquematização orquestral das vozes no segundo compasso, conforme exemplo 8.

Tabela 3

Alto	Sol
1º tenor	Ré
2º tenor	Si bemol
Barítono	Sol sustenido
1º trompete	Mi
2º trompete	Ré bemol
3º trompete	Si
4º trompete	Sol
1º trombone	Ré
2º trombone	Si bemol
3º trombone	Lá bemol
4º trombone	Mi
Piano	Sol Sustenido, Lá sustenido, Ré, Mi, Sol
Baixo	Mi

No segundo tempo do mesmo compasso, o baixo vai para dó sustenido, e a escala usada será a de dó sustenido diminuta. Nesta verticalidade, de novo, a nota ré será omitida,

evitando a dissonância de segunda ou nona menor.¹⁷¹ Observemos ainda o exemplo 12 anterior, no segundo tempo do mesmo compasso.

Aqui a verticalidade está construída conforme a tabela 4

Tabela 4

Alto	Mi
1º tenor	Si
2º tenor	Sol
Barítono	Fá
1º trompete	Dó sustenido
2º trompete	Si bemol
3º trompete	Sol sustenido
4º trompete	Mi
1º trombone	Si
2º trombone	Sol
3º trombone	Fá
4º trombone	Dó sustenido
Piano	Fá, sol, si, dó sustenido, mi
Baixo	Dó sustenido

¹⁷¹ Preferimos usar as denominações utilizadas na música popular, até porque é delas que Branco fará uso e porque nosso campo de análise se refere especificamente à música popular. Para detalhamento analítico das denominações utilizadas na análise de música pós-tonal, na esfera composicional afim, ver Lester, op. cit.

Flauta e guitarra entram no nono compasso em oitavas, fazendo uso da mesma escala por dois compassos, conforme ilustrado abaixo pelo exemplo 11. De novo os sopros repetem a mesma estrutura dos oito compassos iniciais por mais oito compassos. Guitarra e flauta voltam a fazer uso da mesma escala por mais dois compassos.

Exemplo 11

Inserir trecho de fl e gtr pg 4 abertura.

A partir do compasso 21, operam-se algumas mudanças. O esquema de orquestração está na tabela 5.

Tabela 5

Instrumento	1º tempo	2º tempo
Alto	Sol	Fá sustenido
1º tenor	Mi	ré sustenido
2º tenor	Si	Si bemol
Barítono	lá bemol	sol
1º trompete	Si bemol	lá
2º trompete	sol	Fá sustenido
3º trompete	mi	ré sustenido
4º trompete	dó sustenido	dó
1º trombone	si bemol	lá
2º trombone	fá	mi
3º trombone	Ré	dó sustenido
4º trombone	lá bemol	sol
Piano	Sol sustenido, ré, mi, sol, si bemol	sol, dó sustenido, ré sustenido, fá sustenido, lá
Baixo	Si bemol	lá

Temos portanto, no primeiro tempo, uma escala de si bemol diminuta, a qual é ilustrada pelo exemplo seguinte.

Exemplo 12 - escala de si bemol diminuta

Inserir escala de si bemol diminuta

No segundo tempo do compasso 21, a colcheia pontuada, permanece na mesma região, já que todos os instrumentos emitem notas pertinentes à mesma escala, não obstante o baixo emitir a nota sol. Porém, na última semicolcheia deste compasso acontece uma mudança, conforme podemos verificar na tabela 5 acima:

Aqui a escala empregada terá sido a de lá diminuta, exemplificada abaixo.

Exemplo 13

Inserir escala de lá diminuta

Em seguida, flauta e guitarra executam um trecho de dois compassos no qual também se movimentam dentro desta mesma escala, conforme exemplo seguinte.

Exemplo 14

Compasso 23: tanto no primeiro tempo, como na cabeça do segundo tempo a verticalidade empregada fará uso da mesma escala, mantendo os sopros as mesmas notas. Na cabeça do segundo tempo, será usada a escala de Fá sustenido diminuta, a qual faz uso das mesmas notas que lá diminuta, conforme podemos observar no exemplo a seguir:

Exemplo 15 a) Fá Sustenido diminuta

Exemplo 15 b) lá diminuta

Ao reduzirmos a partitura orquestral para piano, cada um dos naipes teria suas notas dispostas da seguinte forma:

Saxofones

Trompetes

Trombones

No último tempo do mesmo compasso a escala utilizada será a de sol sustenido diminuta.

Exemplo 16 - escala de sol sustenido diminuta

A tabela 6 demonstra a esquemtaização orquestral.

Tabela 6

alto	Fá
1º tenor	Ré
2º tenor	Lá
Barítono	Fá sustenido
1º trompete	sol sustenido
2º trompete	fá
3º trompete	ré
4º trompete	si,
1º trombone	sol sustenido
2º trombone	mi bemol
3º trombone	dó
4º trombone	Fá sustenido
piano	fá sustenido, dó, ré, fá, sol sustenido
baixo	sol sustenido

E no compasso subsequente a flauta e a guitarra farão uso dessa mesma escala.

Exemplo 17

No compasso 25 - tanto no primeiro tempo, como na segunda semicolcheia do segundo tempo - a verticalidade utilizada continuará fazendo uso de uma das variantes da escala diminuta, conforme já descrito. Ainda que mude a grafia a denominação das notas considera-se a mesma em virtude da enharmonização.

Exemplo 18

Inserir compasso 25

Se reduzido para o piano, cada um dos naipes teria suas notas dispostas da seguinte maneira:

Saxofones

Trompetes

Trombones

Como podemos observar no exemplo acima, na última semicolcheia do compasso a variante da escala diminuta utilizada, será a de sol diminuta, exposta abaixo:

Exemplo 19

Inserir escala de sol diminuta

A orquestração obedeceu o seguinte padrão, conforme tabela 7:

Tabela 7

Alto	dó sustenido
1º tenor	dó sustenido
2º tenor	sol sustenido
Barítono	fá
1º trompete	sol
2º trompete	mi
3º trompete	dó sustenido
4º trompete	si bemol
1º trombone	sol.
2º trombone	ré
3º trombone	si
4º trombone	fá
Piano	fá, si, dó sustenido, mi, sol.
Baixo	sol

No compasso seguinte , flauta e guitarra utilizarão notas extraídas desta mesma escala.

Exemplo 20

Inserir compasso 26, fragmento de flauta ou guitarra.

No primeiro tempo do compasso 27 Branco harmonizará com um acorde de Sol maior com sétima menor e nona aumentada, a escala de sol diminuta – meio tom/tom, verticalizada.

Exemplo 21

Inserir compasso 27.

A partir do compasso 28, o baixo passa a movimentar-se em conjunto com o 4º trombone, dentro da escala de sol diminuta, obedecendo a mesma figuração rítmica da bateria.

A orquestração aqui utilizada foi:

Tabela 8

Flauta	sol
Alto	si bemol
1º tenor	fá
2º tenor	dó sustenido
Barítono	si
1º trompete	sol
2º trompete	mi
3º trompete	ré
4º trompete	si bemol
1º trombone	Fá
2º trombone	dó sustenido
3º trombone	si
piano	si, dó sustenido, fá, sol, si bemol.

Cada um dos naipe, reduzido para piano possui a seguinte configuração:

Saxofones

Trompetes

Trombones

Assim do compasso 27 e até o final temos a utilização das seguintes escalas junto com cada um dos acordes preconizados pelo arranjador:

Compasso 27: acorde G Maior com sétima menor e nona aumentada derivado da escala de sol diminuta, conforme exemplo seguinte:

Exemplo 22

Inserir escala de sol diminuta meio tom/tom e

o acorde G7 (#9)

Segundo acorde do compasso 27: Mi Maior com sétima menor e nona aumentada.

Escala utilizada: Mi diminuta

Exemplo 31

Inserir escala mi diminuta.

Acorde de E7 (#9)

Compasso 28, acorde no segundo tempo, Fá sustenido Maior com sétima menor e nona aumentada.

Escala utilizada: Fá sustenido diminuta.

Exemplo 32

Inserir escala de Fá sustenido diminuta.

Compasso 29, segundo acorde, Mi bemol Maior com sétima menor e nona aumentada.

Escala utilizada, Mi bemol diminuta.

Exemplo 33

Inserir escala de mi bemol diminuta.

Eb7 (#9)

Compasso 30, acorde de Fá Maior com sétima menor e nona aumentada.

Escala utilizada: Fá diminuta.

Exemplo 34

Inserir escala de Fá diminuta.

F7(#9)

Compasso 32, de novo a mesma estrutura do compasso 30.

No compasso 31 Acorde de Ré Maior com sétima menor, nona aumentada e décima primeira aumentada.

Escala utilizada, ré diminuta

Exemplo 35

Inserir escala de ré diminuta

D7(#9)

No compasso seguinte temos no primeiro tempo um acorde de Si Maior com sétima menor, nona menor e décima terceira, o qual terá sido extraído da escala de si diminuta, conforme o exemplo abaixo:

Exemplo 36

Inserir escala de si diminuta.

B(#9)

Depois, ainda no mesmo compasso, temos um acorde de sol sustenido Maior, com sétima menor, nona menor e décima terceira, o qual é derivado da escala de Sol sustenido diminuta.

Exemplo 37

Inserir escala de sol sustenido diminuta.

G#7(9)

Finalmente o último acorde Fá Maior com sétima menor, nona menor e décima terceira, faz uso da escala de Fá diminuta, conforme modelo já demonstrado anteriormente.

Considerações gerais sobre a Abertura escrita para Bebê

A introdução tem a duração de apenas trinta e cinco segundos e é seguida por um trecho de piano solo com um minuto e quinze, aproximadamente, de duração, cujo caráter é contrastante. O arranjo tem a duração total de quatro minutos e trinta segundos.

Logo no primeiro compasso, trombones e saxofones apresentam por si um acorde de Fá Maior com sétima menor e quinta diminuta, enquanto os trompetes apresentam Fá menor com sexta na segunda inversão. O resultado poderia ser considerado como um acorde de Fá Maior com sétima menor, nona aumentada e décima terceira Maior, resultante da

sobreposição destes dois acordes o que poderia deixar implícita uma idéia de politonalidade. Apresentamos a seguir a redução para piano da orquestração:

Inserir o acorde acima a partir da análise da grade

No entanto, não parece ser essa a idéia que norteia a construção da introdução, mas antes, experimentar com estruturas verticais que resultam do emprego de escalas diminutas sucessivamente, obtendo o resultado de imitação da sanfona desejado pelo autor. Na verdade, a introdução, segundo Branco, terá sido resultado de um estudo feito a partir da análise da música de Messiaen que ele decidiu usar como introdução para a composição de Hermeto.

Do ponto de vista rítmico não é notória a influência do compositor francês. O caráter expressa antes características inerentes ao nordeste brasileiro, pela utilização do ritmo genericamente chamado de baião, cuja célula escrita para bateria por Branco exemplificamos a seguir.

Exemplo 31

Em apêndice ao final, disponibilizamos toda a Abertura conforme escrita por Branco, copiada a partir de reprodução do original que o próprio nos forneceu.

Abertura constitui-se portanto em um exemplo onde Branco utiliza uma técnica orquestral derivada de um estudo de Messiaen, onde a escala utilizada faz parte também do léxico “jazzístico”, paralelamente ao uso de estruturas rítmicas e melódicas da música do nordeste brasileiro. O inusitado da ambiência “híbrida” daí resultante parece-nos ser uma das marcas de Branco.

II.2 Tengo Tengo - Festa para um Rei Negro

“Tengo Tengo – Festa para um Rei Negro”, é uma composição de Adil de Paula “Zuzuca”, muito executada em bailes de Carnaval. O arranjo escrito por Branco foi um presente seu ao percussionista Ivo, pernambucano que trabalhava na banda que ele (Branco) dirigia no Opera Cabaret. Ivo costumava viajar para Recife, na época do Entrudo onde tocava com uma orquestra local. Daí, ter pedido a Branco para fazer um arranjo de uma música de Carnaval para levar consigo. Insistiu para que Branco “caprichasse” no naipe de saxofones, já que este era o forte do grupo pernambucano. Talvez por esse motivo, a parte de saxofones exige bastante proficiência técnica e estilística para ser corretamente interpretada, particularmente no que diz respeito à articulação e precisão rítmica.

Tengo Tengo, é um bom exemplo para detectar momentos em que Branco fará uso de elementos quartais¹⁷² na melodia e na harmonização bem como no uso de sobreposição de acordes. A sobreposição de acordes está também presente numa das – alegadamente - principais referências de Branco, o compositor norte-americano Thad Jones, ainda que de maneira singularmente diferente como poderemos verificar adiante. Quanto à utilização no *jazz* de estruturas quartais, estas nem sempre se manifestam puramente como tais.¹⁷³

¹⁷² Com o termo quartal estamos nos referindo ao uso de acordes construídos com sobreposições de intervalos de quarta, assim como ao uso de fragmentos melódicos que fazem uso do mesmo tipo de estrutura.

¹⁷³ É pertinente lembrar que a utilização desse tipo de estruturas no *jazz*, dá-se num contexto histórico posterior à experimentação com quartas empreendida por – entre outros – Schoenberg – no início do século XX - da qual resultariam novos caminhos para a composição na música ocidental. Também neste caso, o *jazz* fará uso de elementos já presentes re-contextualizando-os.

Talvez seja mais apropriado denominar tais estruturas como “mistas” ou “predominantemente quartais”, para usar uma designação utilizada por Ron Miller.¹⁷⁴

De qualquer forma, o uso de quartas na música ocidental já está presente desde longa data. Apesar de seu uso ter se tornado bastante difundido apenas na música do século XX, já é possível identificar tal tipo de elementos na música da Idade Média.

“Os compositores do século XX fazem uso de harmonia quartal (acordes em quartas) assim como de harmonia terciária¹⁷⁵ (acordes por terças), usados nos períodos Clássico e Romântico. O uso do elemento quartal deriva da ornamentação da tríade (...) e das técnicas da polifonia medieval (...).”¹⁷⁶

O primeiro exemplo, ilustra a ornamentação da tríade a que o autor faz alusão e o seguinte mostra um trecho de polifonia medieval, conforme podemos verificar:

Exemplo 32

Inserir Exemplo 4.1 a) persichetti – 93

¹⁷⁴ Este utiliza a seguinte categorização, quanto à distribuição das notas no acorde:

Terciário (Tertiary) – as notas adjacentes são dispostas em intervalos de terças maiores ou menores. *“Cluster”* - As notas adjacentes estão dispostas em intervalos de segundas, maiores ou menores. *Quartal* - As notas adjacentes estão dispostas em intervalos de quarta ou quarta aumentada. *Misto (Mixed)* – os intervalos entre as notas adjacentes são uma combinação de segundas, terças e quartas.

MILLER, Ron. *Modal Jazz Composition and Harmony. Vol. I*. Rothenburg: Advanced Music. s/d. p.20.

¹⁷⁵ “Tertiary”, no original em inglês.

¹⁷⁶ “Twentieth - century composers use quartal harmony (chords by fourths) as well as tertian harmony (chords by thirds) of Classic and Romantic practice. Quartal materials stem from ornamentation of the triad (...) and from the techniques of medieval polyphony (...).”

PERSICHETTI, Vincent. *Harmony, Creative Aspects and Practice*. London., New York : W.W. Norton & Company, 1961. p. 93.

Exemplo 33

Corroborando esta afirmação de Persichetti estão também as palavras de Schoenberg. Diz ele:

“Os acordes por quartas apresentam-se pela primeira vez na música – como provavelmente tudo o que mais tarde se torna normal como meio técnico habitual comum – na qualidade de recurso expressivo impressionista. Pense-se por exemplo, no efeito do primeiro uso do trêmulo nos violinos (Monteverdi, 1567-1643) e compreender-se-á que tal não era um frio experimento técnico, mas uma idéia nova invocada por uma forte necessidade de expressão.”¹⁷⁷

Aliás, Schoenberg será também um dos responsáveis pela inserção da música quartal no contexto composicional do século XX, acerca de cujos procedimentos fará considerações em seu tratado de harmonia, fornecendo-nos uma pista de como os elementos quartais foram agregados ao processo de incorporação histórica na música ocidental.¹⁷⁸

“O seguinte exemplo não é, em Beethoven, um pedal comum e uma melodia que evita a terça, nem se trata meramente, em Wagner, do emprego dos sons naturais da trompa, pois ele deixa os demais trompistas executarem outros sons que não os naturais. Isto bem se percebe sem que seja explicitado. E que Beethoven sentiu a particularidade em questão demonstra-o o seu sentido da forma, que o impeliu a responder a esta particularidade com uma outra particularidade congruente que, por assim dizer, a resolvesse: *a memorável entrada rítmica* da harmonia de tônica na segunda metade do compasso. Acredito que destas duas passagens provém tudo o que os compositores modernos têm escrito de complexos sonoros

¹⁷⁷ SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001 p. 550.

¹⁷⁸ O texto de Schoenberg é de 1921, tendo sido publicado no original em alemão em 1922, com o título *Harmonielehre*. Apud MALUF no prefácio de SCHOENBERG, Arnold. op. cit. p. 26.

por quartas. Certas sucessões de quartas em Mahler, o tema de Jochanaan em *Salomé*, os acordes por quartas em Debussy e Dukas devem ser atribuídos aos peculiares efeitos da pureza virginal provenientes destes acordes. Talvez fale, através dessa pureza, o futuro de nossa música.”¹⁷⁹

Schoenberg ilustra os dois exemplos. O primeiro, de Ludwig van Beethoven é um trecho do quarto movimento da Sinfonia Pastoral. O segundo, de Wagner.

Exemplo 34

Inserir ex 328 schoenberg, pg 553

Exemplo 35

Mais adiante, Schoenberg fará menção a seus próprios trabalhos, nos quais terá feito uso de procedimentos quartais.

“Assim como provavelmente muitos outros, eu também escrevi acordes por quartas sem que tenha escutado a música de Debussy. Talvez até antes, mas seguramente ao mesmo tempo que ele. Até onde sei, o fiz pela primeira vez em meu já mencionado poema sinfônico *Pelleas und Melisande*.¹⁸⁰

¹⁷⁹ SCHOENBERG, Arnold. Op. Cit. pgs. 552-553.

¹⁸⁰ Ver exemplo 36

Tais acordes se apresentam ali completamente isolados, uma única vez, como expressão de um estado de espírito, cuja peculiaridade levou-me a encontrar, contra meu próprio desejo, um novo meio expressivo.(...) Somente muito tempo depois retomei os acordes por quartas em minha “Sinfonia de câmara” (1906), sem que nesse caso o fizesse na lembrança de tê-los usado antes, e sem que nesse ínterim tomasse conhecimento da música de Debussy ou Dukas. Aqui, as quartas, nascidas de uma necessidade expressiva completamente diferente (um – por assim dizer – júbilo impetuoso) formam um sólido tema das trompas (...) e se estendem arquitetonicamente sobre toda a obra, dando o seu caráter a tudo o que aparece. Assim, não surgem aqui meramente como melodia ou se manifestam como puro efeito acórdico impressionista, mas a sua característica penetra a inteira construção harmônica, onde são acordes como todos os demais.”¹⁸¹

Portanto, podemos afirmar que a partir de 1906, a harmonia quartal era um procedimento do qual se fazia uso na esfera composicional da música ocidental. Para comprovar sua afirmação, Schoenberg ilustra-a com trechos extraídos de sua obra.

No exemplo seguinte, temos um trecho de *Pelleas und Melisande*.

Exemplo 36

No exemplo 37, podemos observar o trecho da Sinfonia de câmara à qual Schoenberg alude, na qual a predominância quartal estará presente no contorno melódico, como se verifica abaixo.

¹⁸¹ SCHOENBERG, Arnold. Op. Cit. p.554.

Exemplo 37

Inserir ex 331, schoenberg, p 555.

Uma das características apontadas à harmonia quartal será o “*sabor*” pentatônico associado às estruturas quartais.

“Acordes de três, quatro e cinco notas em quartas perfeitas possuem um sabor pentatônico. A sua versão de cinco notas contém todos os graus da escala diatônica pentatônica.”¹⁸²

O *jazz*, fará uso freqüente tanto de escalas pentatônicas como de estruturas harmônicas quartais. A denominação pentatônica refere-se comumente à escala exposta no exemplo a seguir:

Exemplo 38

Inserir escala pentatonica fig 15-2 levine p 126

¹⁸² “Three, four, and five-note chords by perfect fours have a pentatonic flavor. The five-note form contains all the steps of the diatonic pentatonic scale.” PERSICHETTI, Vincent. Op.cit. p.94.

Desta escala derivam cinco modos, elaborados a partir de cada um dos graus da própria escala. O quinto destes modos corresponde à escala pentatônica menor. O exemplo a seguir demonstra cada um desses modos.

Exemplo 39

Na década de 60, dois compositores popularizaram o uso de acordes de quarta suspensa (*sus 4 chord*) o qual faz uso de uma estrutura quartal.

“Apesar de Duke Ellington já os tocar na década de 30, os acordes “*sus*” tornaram-se um som cotidiano no *jazz* apenas a partir da década de 60. (...) Duas composições gravadas na década de 60 contribuíram bastante para popularizar os acordes “*sus*”¹⁸³: *Naima*, de John Coltrane e *Maiden Voyage* de Herbie Hancock.”¹⁸⁴

No exemplo abaixo, podemos verificar a disposição das notas no acorde dos dois primeiros compassos de *Maiden Voyage*, a composição referida de Herbie Hancock.

Exemplo 47

¹⁸³ “*Sus*” é a designação abreviada para “*suspended*” aludindo à quarta “*suspensa*”.

¹⁸⁴ “Although Duke Ellington was playing them in the 1930s, *sus* chords have been an everyday sound in jazz only since 1960s. (..) Two songs recorded in the 1960s did a lot to popularize *sus* chords among jazz musicians: John Coltrane’s “*Naima*” and Herbie Hancock’s “*Maiden Voyage*.” LEVINE, Mark. *The Jazz Piano Book*. Petaluma: Sher Music, 1989. p. 23.

Não obstante o fato de ambas as composições citadas terem contribuído enormemente para a popularização da harmonia quartal na esfera do *jazz*, é de se referir que tanto Duke Ellington, na década de 30, quanto Bud Powell, na década de 50, faziam uso de estruturas quartais.

No entanto, há que distinguir entre “*harmonia quartal*” e “*disposição quartal de vozes*” em contextos tonais ou modais.

“(…) convém estabelecer uma importante distinção entre dois termos freqüentemente empregados de forma equivocada, tendo às vezes mesmo seus significados trocados: harmonia *quartal* e a harmonia (cujas partes são dispostas) *em quartas*. A primeira tecnicamente *não tonal* (...) já que não se baseia no sistema harmônico tradicional de terças superpostas, é construída (...) por superposição de quartas justas.(...) O segundo tipo, bem mais comum, não passa de uma forma diferente de dispor notas de uma acorde convencional (bem como as tensões pertencentes a sua escala, se forem necessárias) de modo que se dê total preferência ao intervalo de quarta justa (...)”¹⁸⁵

Será a disposição das vozes, de forma a priorizar os intervalos de quarta, que poderemos observar em grande parte do arranjo que passamos agora a analisar em detalhe.¹⁸⁶

A análise privilegia os seguintes aspectos:

- a) Construção harmônica - Harmonia da base e sobreposições harmônicas entre os naipes, quando ocorrerem;
- b) Orquestração. Disposição das vozes;

¹⁸⁵ ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000. p. 215. Grifo nosso.

c) Construção melódica; Escalas utilizadas;

d) Forma.

Quanto ao ritmo, diremos que por se tratar de uma composição de Carnaval, evoca quanto ao caráter rítmico e ao andamento o samba de enredo.¹⁸⁷ Branco propõe semínima igual a 116 m.m., optando pela fórmula de compasso em 2/4.

Por fim diríamos que o nosso objetivo será o de indagar a presença de elementos comparativos entre Branco e Thad Jones, já que o arranjador brasileiro terá merecido o elogioso epíteto de “Thad Jones Brasileiro” por parte de alguns músicos.

Na tabela seguinte, temos a denominação dos acordes e os símbolos utilizados.¹⁸⁸ Por uma questão de coerência decidimos manter a denominação do editor digital de partituras por nós utilizado, a par daquelas fornecidas por Almada.

¹⁸⁶ Em apêndice, ao final o arranjo está disponibilizado na íntegra. A análise cingir-se-à aos aspectos - a nosso ver - mais importantes para efeitos de análise comparativa, presentes em determinados segmentos do arranjo, por nós selecionados.

¹⁸⁷ É difícil determinar com exatidão quando a expressão “*samba- enredo*” (ou “*samba de enredo*”) terá sido usada pela primeira vez. No entanto, Sérgio Cabral revela-nos que para o Carnaval de 1933, o jornal Correio da Manhã terá divulgado o evento “... chegando até a divulgar o seu regulamento”. (*sic*) No seu parágrafo 5 dizia o regulamento que “ (...) Não é obrigatório enredo”(*sic*) - pelo que é razoável supor que sambas de enredo já existissem. No entanto, mais adiante, Cabral menciona que: “ Entre as curiosidades do desfile, uma das mais importantes foi o registro feito pelo Correio da Manhã e pelo O Globo de que o samba cantado pela Unidos da Tijuca “estava de acordo com o enredo”, ou seja, cabe à Unidos da Tijuca, (...) todas as honrarias por ter inventado o samba-enredo, já que este não é outra coisa senão uma samba “de acordo com o enredo.” CABRAL,Sérgio. Op. cit. p.81

NOME DO ACORDE	TRIÁDE DE ORIGEM	INTERVALOS FORMADORES	CIFRA	Programa editor
Maior com sétima Maior	Maior	$(3M+3m) + 3M = 7M$	X 7M	X Maj7
Maior com sétima (dominante)	Maior	$(3M+3m) + 3m = 7$	X 7	X7
Menor com sétima	Menor	$(3m+3M) + 3m = 7$	X7m	X min 7
Menor com sétima menor	Menor	$(3m+3M) + 3M = 7$	Xm (7M)	X min (Maj7)
Menor com sétima e Quinta diminuta (ou meio diminuto)	Diminuta	$(3m+3m)+3M = 7$	Xm7(b5) ou X ø	igual
Sétima Diminuta	Diminuta	$(3m+3m)=3m = 7o$	Xo7	igual
Maior com sétima Maior e Quinta aumentada	Aumentada	$(3M+3M)+3m = 7M$	X7 M(#5)	X Maj 7 (#5)

Feitas as considerações preliminares, passemos à análise.

¹⁸⁸ Esta tabela tem origem no livro de Almada citado.

A tonalidade será a de Mi bemol Maior (Eb Maior) do princípio ao fim do arranjo e a progressão harmônica utilizada recorrerá a alguns procedimentos não utilizados na composição original. A introdução tem 16 compassos, estabelecendo firmemente a tonalidade e fazendo uso da progressão¹⁸⁹ harmônica presente no exemplo 48. Junto à progressão classificaremos cada um dos acordes.

Exemplo 48

Inserir 19 primeiros compassos da parte da guitarra tengo.

Sobre esta estrutura harmônica movimentam-se os sopros, apresentando a melodia e estabelecendo relações harmônicas que valorizam a progressão atrás descrita. Logo no primeiro compasso, os trombones apresentam a partir do quarto e ascendentemente as

¹⁸⁹ Freitas, traça uma equivalência entre a progressão harmônica (sucessão de acordes “aquelas menores articulações funcionais capazes de estabelecer a tonalidade”) e a relação “linear e sequencial “ na “cadeia da fala”, comparando os acordes aos sintagmas da linguística em Saussure. Assim, “as relações sintagmáticas baseiam-se no caráter linear do signo lingüístico, na que exclui a possibilidade de (se) pronunciar dois elementos ao mesmo tempo”. FREITAS, Sérgio P. Ribeiro de, *Teoria da Harmonia na Música Popular*. Dissertação de Mestrado. Uberlândia: UFU. CEHAR – DEMAC, 1997. p. 24, (em nota de rodapé).

seguintes notas: Eb – Bb – D – G ; ou seja um acorde de Eb M7, no naipe de trombones em que a disposição das vozes obedeceu a técnica conhecida como “*drop2*”, ou seja, a segunda voz é “jogada” uma oitava abaixo, dispondo o acorde em posição aberta. Este procedimento será comumente adotado por Branco ao longo deste arranjo e é uma das técnicas mais adotadas na escrita para *big band*.

A voz superior é G, logo a imediatamente inferior seria Eb. Esta nota, Eb, é deslocada uma oitava abaixo, conforme o exemplo seguinte.

Exemplo 49

Inserir ex

No exemplo 50, ilustramos a disposição dos trombones segundo esta técnica, da maneira que se configura logo no primeiro compasso do arranjo.

Exemplo 50

Inserir 1º compasso trombones.

Tal estrutura no piano teria a seguinte configuração

Exemplo 51

Os saxofones por sua vez, além de exporem a melodia, apresentam um acorde de EbM 6/9, em que o barítono surge uma oitava abaixo do quarto trombone também tocando Eb e com um intervalo de décima em relação à nota imediatamente seguinte no segundo tenor, o qual toca G. Desta forma os saxofones intercalam-se com os trombones. O primeiro tenor fará Bb e os altos farão C (segundo alto) e F (primeiro alto). Veja-se o exemplo seguinte, onde apresentamos um fragmento do arranjo escrito para os saxofones e o mesmo trecho transcrito para piano.

Exemplo 52

Temos nos saxofones uma estrutura com cinco vozes em que os dois altos e os dois tenores apresentam o acorde Eb M 6/9 em posição fechada¹⁹⁰. O barítono, situado uma décima abaixo do segundo tenor, fundamenta o *tutti*.

Já os trompetes exibem uma particularidade da qual Branco amiúde faz uso ao escrever para trompetes. O 1º, o 2º e o 3º executam uma tríade, enquanto o 4º intercala uma nota estranha à tríade,¹⁹¹ daí a razão pela qual ele aparece mais agudo que o trompete 3. Vejamos o exemplo 53 e a sua correspondência no piano.

Exemplo 55

Os trompetes executam um acorde de Eb M6 – ou Cm7 em 3ª inversão; os trompetes 1,2 e 3 apresentam uma tríade de Eb em segunda inversão e o quarto trompete executa C.

No segundo compasso os trombones passam a tocar uma estrutura quartal, ainda dentro do acorde de Eb Maior, agora por eles apresentado em sua versão 6/9 e com as vozes dispostas

¹⁹⁰ Denomina-se fechada a posição em que o intervalo entre a primeira e a quarta vozes é inferior a uma oitava.

¹⁹¹ A nota do trompete 4 será C, a qual se não é uma dissonância, apenas confirma o choque provocado pelo uso da sexta e sétima do acorde numa mesma estrutura harmônica, aqui um *tutti* da banda. Por outro lado convém lembrar que na série harmônica de Eb, C surge como o 13º parcial.

em quartas. Assim, a partir do quarto trombone e ascendentemente temos: G-C-F-Bb, conforme podemos verificar no exemplo seguinte.

Exemplo 54

Os trompetes 1,2 e 3 tocam uma tríade de G menor, enquanto o quarto trompete toca F a sétima do acorde de Gm7, e a nota F aparece como 9ª do acorde de Eb M. Os trompetes 1,2 e 3 tocam uma tríade enquanto o 4 apresenta uma dissonância.

Exemplo 55

Os exemplos acima transcritos para o piano, teriam a seguinte configuração:

Exemplo 54 a

Exemplo 55 a

Enquanto isso os saxofones mantêm a mesma estrutura do primeiro compasso, apenas modificando a nota do 1º alto, que, para se conformar com a melodia passa a executar Eb, abandonando a estrutura de acorde com cinco vozes e passando a adotar quatro vozes e o barítono dobra a voz do 1º alto, enquanto os tenores e os altos mantêm posição fechada. Ver o exemplo abaixo e sua respectiva redução para piano:

Exemplo 56

E a correspondente redução para piano.

Exemplo 56 a

O terceiro compasso é antecipado em uma semicolcheia e enquanto os metais “*planam*” para o acorde seguinte – todos executando um movimento de segunda maior descendente, à exceção dos trompetes 1 e 2, que seguram a mesma nota.

Nos trombones, e repetindo a estrutura descritiva anteriormente utilizada, teremos:

F-Bb-Eb-A ; ou seja de novo uma estrutura quartal. A distribuição das notas no piano soaria conforme apresentado no exemplo 54 a.

Ao mesmo tempo, os trompetes 1, 2 e 3 tocam uma tríade de Fm, enquanto o trompete 4 faz de novo a nota estranha à tríade, no caso a sétima do acorde, nota Eb. A distribuição para piano soaria conforme o exemplo 55 a.

Por sua vez, os saxofones passam por um acorde de Cm7 ainda no segundo tempo do segundo compasso antes de atingirem o terceiro compasso por antecipação de semicolcheia, onde apresentam um acorde de Fm9, de novo fazendo uso de um acorde com cinco notas. O mesmo intervalo de décima é mantido entre o barítono e o segundo tenor e é como se tivéssemos um acorde de Ab M7 nos tenores e altos, sobre um baixo de F no barítono. Para verificar o resultado no piano, referir à redução para o instrumento no exemplo 56 a.

Desta forma, o trecho inteiro tem a configuração que podemos observar no exemplo 57, na página seguinte:

Exemplo 57

No quarto compasso, enquanto os metais mantêm a mesma estrutura do compasso anterior com a harmonia construída sobre um acorde de Fm7, os saxofones, pela primeira vez apresentam um acorde de Cm 9, com cinco vozes, passando o barítono a movimentar-se em um intervalo de nona em relação ao primeiro alto. Neste mesmo compasso, os saxofones executam um *paralelismo*, passando por dois acordes (um de Ab M9, e outro de Fm9) todos efetuando dois saltos consecutivos de terça descendente, dentro do campo tonal de Eb Maior.¹⁹²

No quinto compasso, os metais apresentam a melodia em bloco. Os trombones tocam uma estrutura quartal a partir da nota F e ascendentemente (F-Bb-Eb-Ab). O acorde da harmonia da base é Ab/Bb - o que significa dizer (Bb9 sus 4) - logo os trombones estão apresentando a quinta (F), a fundamental (Bb) a quarta suspensa (Eb) e a sétima menor (Ab) do acorde dado pela base. Como veremos adiante, o saxofone barítono sustenta a fundamental do acorde (Bb). Este também será um procedimento usado por Branco, evitando que saxofone barítono e trombone baixo dobrem a mesma nota.

Os trompetes 1,2 e 3 apresentam uma tríade de Ab maior na primeira inversão, i.e. – ascendentemente, C-Eb-Ab – (nona, quarta suspensa e sétima) enquanto o trompete 4,

¹⁹² Ainda que não se trate exatamente da mesma situação, é possível encontrar similaridades de procedimentos entre o que Branco aqui apresenta e a análise de Rayburn Wright sobre “Three and One” de Thad Jones. Wright, apresenta a seguinte definição para “*paralelismo exato*” (*exact parallelism*) – “quando a melodia se movimenta por meio tom para uma nota do acorde, as outras vozes também se movimentam por meio tom (...) ou quando a melodia deixa e retorna à mesma nota e acorde, e as outras partes seguem em movimento paralelo pelos mesmos intervalos.”

No original em inglês: - “planning (exact parallelism) – when the melody moves by half-step into a chord member, other voices also move parallel by half-step (...) or when the melody leaves and returns to the same note and chord, and other parts follow in parallel motion by the same intervals.”

WRIGHT, Rayburn. *Inside the Score – a detailed analysis of 8 classic jazz ensemble charts by Sammy Nestico, Thad Jones and Bob Brookmeyer*. Delevan: Kendor Music, 1982. p. 54.

continua apresentando a nota fora da tríade, Bb, confirmando a fundamental do acorde porém criando tensão em relação às outras notas do seu naipe.

Os saxofones sobrepõem ao acorde de Ab/Bb um acorde de Fm7 nos tenores e altos, sobre um baixo de Bb no barítono, o qual, aliás, providencia a fundamental para o *tutti* de metais. Assim, enquanto o barítono toca Bb, o resto do naipe executa F (tenor 2, quinta do acorde de Bb), Ab (tenor 1, sétima menor do acorde de Ab) C (alto 2, nona do acorde de Bb) e Eb (alto 1, quarta suspensa do acorde de Bb).

Também no quinto compasso a base apresenta um acorde Bb7(#11), ou seja, resolvendo a tensão da quarta suspensa e introduzindo a quarta aumentada o que configura um lídio dominante. Efetivamente é esse o acorde apresentado pelo *tutti*, no primeiro tempo do compasso. O barítono continua providenciando a fundamental, já que a nota Bb permanece ligada desde o compasso anterior. Os trombones voltam a se movimentar paralelamente por terças ascendentes e mantêm uma mesma estrutura quartal - Ab (sétima menor), D9 (terça maior), G (décima terceira), C (nona). Os saxofones, ancorados pelo Bb fundamental no barítono, permanecem com todas as suas notas ligadas do compasso anterior, apenas o 1º alto se movimentado de Eb para E natural, ou seja executando a quarta aumentada do acorde de Bb9 (#11). (*ver exemplo 58*)

Os trompetes, como anteriormente, imitam o movimento paralelo ascendente dos trombones e apresentam um tríade de C Maior, nos trompetes 1,2 e 3. Em relação ao acorde de Bb(#11) eles apresentam a nona (C), a 11ª (E natural) e a 13ª (G). Enquanto isso o trompete 4 a 3ª do acorde, a nota D. (*ver exemplo 58*)

Ainda neste compasso os metais se movimentam paralelamente, os trompetes 1,2 e 3 com uma tríade de G menor na primeira inversão e os trombones numa estrutura quartal

(G,C,F,Bb), configurando nesses instrumentos um acorde de G sus 4 e 9ª aumentada. (*ver exemplo 58*).

O saxofones sobrepõem um acorde de Fm 6/9 (F - Bari, Ab- tenor 2, C - tenor 1, D - alto 2, G - alto 1) enquanto o trompete 4, único metal a movimentar-se ascendentemente junto com as madeiras toca E natural, provocando assim uma sétima maior em relação ao acorde de Fm6/9 dos saxofones e uma décima terceira em relação ao Gsus 4 (9) dos metais. (*ver exemplo 58*)

Exemplo 58

Reduzido para piano, cada um dos naipes soaria conforme os exemplos 58 a, (saxofones)
58 b (trompetes) e 58 c (trombones).

Exemplo 58 a

Exemplo 58 b

Exemplo 58c

O sétimo compasso é antecipado em uma semicolcheia por um *tutti* que re-introduz o acorde da tônica do primeiro compasso o qual é mantido por mais um compasso.

Do compasso 9 ao compasso 11 os saxofones executam *solí* a introdução em acordes com cinco vozes. No compasso 9, sobre uma harmonia de Gm7 os saxofones apresentam: Barítono F; tenor 2 Bb; Tenor 1 C; Alto 2 D; Alto 1 G. (*ver exemplo 59*). O uso de cinco vozes confere densidade harmônica à passagem. De referir que Branco opta pelo enriquecimento da harmonia fazendo uso da densidade gerada pelas vozes que ele emprega nos diferentes naipes.

No compasso seguinte, o décimo, os saxofones apresentam um acorde de C7(#5;b9), conforme a harmonia proposta pela base. Assim – e fazendo uso de análise enharmônica – temos: Barítono C; Tenor 2 Bb; Tenor 1 Db; Alto 2 E; Alto 1 G#. Ou seja Fundamental, 7ª menor, 9ª menor, terça maior e quinta aumentada. A quinta aumentada do alto 1 vai para quinta justa do acorde no segundo tempo do compasso, por imperativo melódico-temático, sem que se recorra a nenhum tipo de alteração na harmonia da base, já que o movimento é tão somente de uma colcheia. O compasso seguinte será antecipado por uma semicolcheia, introduzindo um acorde de Fm7 na harmonia ao qual corresponderá um acorde de Fm9 nos saxofones, disposto a cinco vozes, da seguinte maneira: Barítono F; Tenor 2 A; Tenor 1 C; Alto 2 eB; Alto 1 G. (*ver exemplo 59, seguido da redução para piano*).

Exemplo 59

Exemplo 59 a

No compasso 12 a melodia é executada em *tutti*, cada naipe sugerindo um acorde diferente em simultâneo e a cada uma das intervenções. Desta maneira, enquanto a base toca um acorde de Fm7 os trombones fazem Fm7 (F-Ab-C-Eb); Gm7 (G-Bb-D-F); Fm7 na 3ª inversão e em posição fechada (Eb-F-Ab-C); A estes acordes correspondem nos saxofones aos seguintes acordes: EbM9 (Eb-G-Bb-D-F); Fm7 (F-Ab-C-Eb-G); Fm11 com C na voz grave sustentada pelo barítono (C-Bb-Eb- F-Ab);

Ao mesmo tempo os trompetes estão fazendo: Gm7 (G-Gb-D-F); AbM7 (Ab-C-Eb-G); Bb7(Bb-D-F-Ab);

O quadro seguinte exemplifica a estrutura harmônica dos compassos 12 a 16:

Compasso	12	13	14	15	16
Trompetes	Gm7-AbM7-Bb7	Cm7-Bb7-AbM7	Gm7-Bbdim-Bdim	Eb 6/9	
Saxofones	EbM9- Fm7-Fm11	Bb13 (sus 4)	Bb7(b9)	Gm7	
Trombones	Fm7-Gm7-Fm/Eb	Fm7- * - +		EbM7	
Base	Fm7	Ab/Bb	Bb7(b9)	EbM7	Fm7/Bb7(b9)

* + os trombones apresentam em duas colcheias sucessivas, verticalidades extraída da escala de Bb Mixolídio. Na primeira : Bb-Dó-Mi b-Fá. Na segunda Ab-Bb- Dó-Mi b.

Como podemos verificar adiante através do exemplo 60, no compasso 13, o primeiro acorde é antecipado nos sopros pela última semi-colcheia do compasso anterior. Aqui, enquanto a

base executa uma estrutura de Ab/Bb – na verdade um acorde de Bb 9 (sus 4), os trompetes farão: Cm7- Bb7-AbM7; os saxofones sustentam Bb13 (sus 4) e os trombones depois de atacarem Fm, apresentam duas verticalidades que na tabela acima designamos como *. Na primeira as notas são, a partir do quarto trombone e ascendentemente: Bb-C-Eb-F. Ou seja, existem múltiplas possibilidades de análise: Bb 2(sus 4); ou extensões do acorde cuja fundamental (Bb) está sustentada pelo barítono e assim teríamos a fundamental dobrada pelo trombone 4 (Bb), a nona no trombone 3 (C), a quarta suspensa no trombone 2 (Eb) e a quinta no trombone 1 (F). No segundo exemplo assinalado com “+“ para o naipe de trombones, temos: Ab-Bb-C-Eb, estrutura que pode ser relacionada ao acorde de Ab/Bb – ou ainda ao acorde de Bb9 (sus 4) - cuja fundamental está sendo sustentada pelo saxofone barítono: Ab, trombone 4, sétima menor; Bb, trombone 3, fundamental; C, trombone 2, nona; Eb, trombone 1, quarta suspensa.

Trata-se, mais uma vez, de uma passagem em que Branco fará uso de acordes transitórios para efetuar um movimento de paralelismo melódico – aqui através dos metais. (*ver exemplo 60*).¹⁹³

No compasso, 14 os trombones continuarão apresentando extensões do acorde proposto pela base, ou seja construídos a partir da 5ª do acorde de Bb7(b9) : (F-Ab-B-D); e (Ab-Cb-D-F).

A relação harmônica mais próxima à harmonia da base continua a cargo dos saxofones, que executam o mesmo acorde a cinco vozes, fazendo uso da fundamental (Bb) no barítono, e da 9ª menor (B) no saxofone tenor 1.

¹⁹³ No exemplo, as cifras colocadas nos pentagramas do saxofone barítono, do trombone 4 e do trompete 4, correspondem aos acordes que cada um dos naites executa.

Os trompetes, por sua vez, apresentam um acorde de Gm7, cujas notas confirmam o acorde básico de Bb7, ao qual é acrescentado pelo trompete 4 a 13ª, *i.e.* a nota G. Na última colcheia do primeiro tempo, os trompetes executam um acorde de Bb diminuto com sétima diminuta, como acorde de passagem que conduz para um acorde de B dim7 em posição fundamental, tomada a partir do trompete 4. Na verdade, enquanto o trompete 4 apresenta a nona menor do acorde de Bb7(b9) - a nota B - o restante do naipe confirma as notas da harmonia da base. (*ver exemplo 60*).

No compasso 15, os trombones apresentam Eb M7, os saxofones, Eb 6/9 e os trompetes, Gm7, tudo dentro da harmonia proposta pela base. (*ver exemplo 60*).

Ainda no compasso 15, a partir do segundo tempo o naipe de saxofones é harmonizado em bloco a quatro vozes fazendo uso de um acorde de Cm7, sendo a primeira voz, presente no alto1, dobrada à oitava pelo barítono. No compasso seguinte, enquanto a base vai para Fm7, os saxofones tocam uma seqüência de acordes a cinco vozes. No primeiro tempo, para o acorde de Fm na base tocam em cada semicolcheia do primeiro tempo sucessivamente: Cm9 - AbM9 - Bb9 (sus4) – Fm9.

No segundo tempo, enquanto a base apresenta Bb7(b9), os saxofones executam variações desse mesmo acordes a cinco (1ª e última semicolcheias) e quatro vozes (2ª e 4ª semicolcheias). (*ver exemplo 60*).

A partir do compasso 17, casa dois, é adotado o mesmo tipo de procedimentos já usados anteriormente, como poderemos verificar no exemplo seguinte.

Exemplo 60

A análise dos compassos da introdução já deixam evidentes alguns traços da técnica utilizada por Branco. Se por um lado a base apresenta simplicidade harmônica, por outro, Branco cria densidade ao sobrepor estruturas harmônicas entre os diferentes naipes e na movimentação interna das vozes. Alguns procedimentos citados possuem realmente traços em comum com Thad Jones, como por exemplo o uso de paralelismos e a simultaneidade de cinco vozes no naipe de saxofones.¹⁹⁴

A partir da letra “A”, no compasso 20, os saxofones altos e tenores apresentam em uníssono o refrão, ao que - ora trombones, ora todos os metais - respondem em fragmentos melódicos harmonizados em bloco. No compasso 28, o acorde de E9 substitui o acorde de Bb7(b9) utilizado no compasso 25 para preparar o acorde de tônica, Eb 6/9. Este procedimento é bastante comum em música popular, e este acorde substituto é denominado *sub V*.¹⁹⁵ Observe o exemplo abaixo.

Exemplo 61

¹⁹⁴ Interroguei Branco acerca desta questão e ele me respondeu que – efetivamente - deve muito de sua técnica ao estudo dos arranjos de Thad. Em seu depoimento Proveta também nos declarou que quando conheceu Branco, este transcrevia arranjos de Jones.

¹⁹⁵ “Os músicos de *jazz* gostam de utilizar acordes substitutos. Um acorde substituto é exatamente isso mesmo: um acorde que substitui um outro. O tipo mais comum de acordes substitutos é a substituição do trítone.”

Do original em inglês: “Jazz musicians like to use substitute chords. A substitute chord is just what it sounds like: a chord that substitutes for another chord. The most common type of substitute chord is tritone substitution.”

LEVINE, Mark. Op. Cit.p.37.

A partir da letra “C” , a segunda parte do tema passa a ser exposta pelos metais, amiúde a cinco vozes, enquanto as madeiras apresentam um contracanto a uma voz. No compasso 51, observe-se a disposição quartal das vozes dos trombones (F;Bb;EbAb). Também neste trecho é possível observar mais uma vez o uso de tríades nos trompetes como já observamos na introdução.

A partir do compasso 53 o tema é exposto em *tutti*, harmonizado a cinco vozes na última nota do compasso, sobre um acorde de Ab/Bb. No segundo tempo do compasso 54, sobre a harmonia dada de Ab/Bb - ou seja , Bb sus 4 9 - os trombones apresentam um acorde de Fm7 enquanto os saxofones apresentam o mesmo acorde, apenas substituindo a 3ª do acorde – Ab - pela quarta - Bb. Enquanto isso os trompetes, utilizando a mesma técnica de disposição de vozes já atrás mencionada, apresentam Cm7. No compasso 55, sobre o acorde de Bb (b9) os naipes apresentam extensões de acorde que permitem visualizar um espectro que inclui a 11ª e a 13ª. Assim os trombones apresentam, a partir do 4º trombone a 7ª menor, a 9ª menor, a 3ª e a 13ª (Ab;Cb;D;G) . Os saxofones, a partir do barítono (a 7ª;a 9ª menor; a 3ª; a 13ª e a 5ª). Os trompetes (a 3ª; a 11ª aumentada; a 13ª e a própria fundamental). (*Ver exemplo 62*).

.
Ainda no mesmo compasso a 13ª, presente no trombone 1 e no alto 2 é bemolizada, pelo que o acorde passa a apresentar-se como Bb (b9;#11;b13). Assim o acorde seguinte, que antecipa a compasso 56, é atingido por movimento paralelo cromático, o qual confirma o acorde de Eb 6/9 da harmonia, e a nota Ab (11ª) produz uma tensão resolvida no tempo seguinte. Simultaneamente o alto 2 abandona a fundamental (Eb) e encaminha-se para a 7ª Maior, nota D. O acorde apresenta em simultâneo a 6ª e a 7ª Maiores.

Exemplo 62

A partir da letra “D” , o arranjador apresenta um desenvolvimento temático nos saxofones, usando a técnica de bloco, seja a quatro, seja a cinco vozes, ao mesmo tempo em que

apresenta uma nova progressão harmônica. Será esta que analisaremos em primeiro lugar.

Assim a partir da letra “D”, teremos a seguinte progressão na harmonia:

Exemplo 68

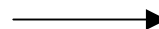
<i>a</i>	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74
<i>b</i>	Ebm9	F m9	Ebm9	Ebm9	F m 9	Bb7 (b9)	Ebm9	Ebm9	Ebm9	F m 9	Ebm 9 /Ab = Ab 7 (sus4) (9)	A/B	Ab m7 / Db	Bb/C	C7 (#11; b9)
<i>c</i>	IM9	IIm9	IM9	IM9	IIm9	V7 (b9)	IM9	IM9	IM9	IIm9	SubV /V	*	SubV /V	V7 sus4 /IIm7- V7	V7 /IIm7- V7

a)- nº do compasso

b) - acorde

c) – função harmônica

* - acorde de empréstimo modal B sus 4 (9) – B Mixolídio.



O campo harmônico permanece portanto Eb Maior. Interessante será verificar como o arranjador harmoniza as vozes dos saxofones, construindo acordes a partir das terças quintas e sétimas dos acordes dados pela harmonia, apresentando estruturas que se sobrepõem à base gerando enorme densidade harmônica.¹⁹⁶

São essas estruturas que passamos a analisar agora:

Assim no compasso imediatamente anterior à letra “D“, os saxofones movimentam-se paralelamente em direção ao compasso seguinte, cuja harmonia será Eb M9. Já neste compasso, as 8 semicolcheias harmonizadas em bloco a cinco vozes, podem ser analisadas

¹⁹⁶ Venho empregando o termo densidade relacionando-o diretamente com a quantidade de vozes usadas em um mesmo acorde.

harmônicamente de duas maneiras. Na primeira, simplesmente como uma sucessão de acordes menores com 11ª, ou então uma sucessão de acordes dominantes com a quarta suspensa, alternando com acordes maiores. Teríamos a disposição das notas e a classificação dos acordes, das primeiras 3 semicolcheias do compasso, conforme a tabela seguinte:

Alto 1	Eb	G	Eb
Alto 2	Bb	Eb	Bb
Tenor 1	G	C	G
Tenor 2	F	Bb	F
Barítono	C	F	C
Acorde(s) resultantes	Cm11 ou C7sus4 (7;#9)	Cm11 ou Fsus 4 (9)	Cm11 ou C7sus4 (7;#9)

E nas três semicolcheias seguintes deste mesmo compasso, conforme tabela abaixo:

Alto 1	F	G	Bb	C
Alto 2	D	Eb	F	A
Tenor 1	Bb	C	D	F
Tenor 2	G	Bb	C	D
Barítono	Eb	F	G	Bb
Acorde(s)	EbM9	Cm11 ou	G m11 ou	BbM9
resultante(s)		Fsus 4 (9)	G sus 4 (#9)	

Observe-se o exemplo, no qual é demonstrado o trecho citado, seguido da respectiva redução para piano.

Exemplo 63

Verifica-se pois uma sequência de acordes com sétima menor e quarta suspensa, os quais geram instabilidade e “*pedem*” movimentação harmônica. O trecho da letra “D”, será

predominantemente harmonizado a 5 vozes, fazendo uso de acordes, armados a partir de notas presentes no acorde da harmonia, de forma a soarem como extensões da harmonia da base. Um bom exemplo serão os compassos 62 e 63, onde cada semicolcheia vai gerando uma estrutura harmônica diferente, o que podemos ver no exemplo abaixo, seguido da redução para piano.

Exemplo 64

Um outro trecho onde o arranjador explora os intervalos de quartas está presente na letra E. Nos compassos 76 e 77, os saxofones movimentam-se paralelamente em uníssono, efetuando sucessivos saltos de quartas, para logo em seguida passarem a se movimentar

segundo o seguinte padrão melódico: tríade ascendente, quarta descendente, conforme apresentamos no exemplo seguinte.

Exemplo 65

O trecho dos compassos 89, 90, e 91 - exemplificado pela tabela abaixo - apresenta sucessões de “*poliacordes*”.¹⁹⁷ Os saxofones continuarão apresentando acordes aparentados com a estrutura superior dada pela base, enquanto os trombones apresentam estruturas *sus* 4 (9).

¹⁹⁷ “Poliacorde”- Tradução livre de “Polychord”, do inglês.

Saxofones – I tempo	Ebm9-GbM7-Bbm9	AbM9 – Fm9 - AbM9 - Cm9	BbM9 – Gm 6/9 – BbM 9 - Dm9
Relação com tríade superior da base	TRÍADE SUP BASE : Gb VIm7 I M7 II m7	TRÍADE SUP BASE : Ab IM7 VIm7 IM7 IIIm7	TRÍADE SUP BASE : Bb IM7 VIm6/9 IM7 IIIm7
II tempo	Bm9-A9-GM 9- A7	C#m9 – B9 – AM9	Ebm9 – Db 9 – BM 9 – B 6/9
Relação com tríade superior da base	TRÍADE SUP BASE : G IIIm7 II9 IM7 II 9	TRÍADE SUP BASE : A IIIm7 - II 9 - IM7	TRÍADE SUP BASE : B IIIm7 (D#m) - II9 (C#9) - IM7 - IM7
Trombones	Ab 9sus4 - A9su4	Bb 9 sus 4 - B 9 sus 4	C 9 sus 4 - C# 9 sus 4
Acorde e abertura	“drop 2”	“drop 2”	“drop 2”
Base	Gb/Ab – G/A	Ab/Bb - A/B	Bb/C - B/C#
Denominação	Ab 9sus4 - A9su4	Bb 9 sus 4 – B 9 sus 4	C 9 sus 4 - C# 9 sus 4
Compasso	89	90	91

No exemplo seguinte, podemos verificar como a tabela acima se configura na “grade” orquestral.

Exemplo 66

A análise harmônica deste trecho, exige que o façamos tanto sob a perspectiva da música do século XX, no que diz respeito à utilização do termo “*progressão*”,¹⁹⁸ quanto sob a análise da relação funcional entre algumas das estruturas resultantes da sobreposição de acordes. Em alguns trechos será até possível falar de momentos em que o autor recorre ao uso de “*poliacordes*” (*polychords*).¹⁹⁹ A relação entre acordes sus 4 (9), que aqui servirão de base ao direcionamento harmônico e à construção do arranjo, revela-se-nos ao partirmos da definição, acima apresentada, dada para “*progressão*” por Persichetti (ver nota de rodapé 24). O mesmo autor fornece-nos a resposta para o trecho, ao qual fazemos particular alusão, ao afirmar que:

“Na música tonal do século vinte, a distância entre as fundamentais dos acordes importantes de uma frase ou cadência é normalmente determinada pelo ciclo sobre o qual a música é construída. Música em uma relação cíclica de quintas é governada por uma série de quintas justas, o que pode abranger as doze diferentes tonalidades. Em uma relação de terças, a abrangência cromática é criada através da alternância de terças maiores e menores.(...) A escrita harmônica, assim, pode se basear sobre relações de acordes (simples ou complexos) à distância de quintas, terças ou segundas, sobre a tensão criada pelo movimento de um tipo de relação para outro, ou simplesmente pela movimentação horizontal das vozes.(...) Movimentos de acordes em que intervalos entre as fundamentais são cromaticamente livres não são determinados por uma escala mas pelo movimento horizontal das vozes.”²⁰⁰

¹⁹⁸ “PROGRESSÃO - Quando uma sucessão de acordes estabelece uma direção definitiva, isto possui uma função formal e é considerado uma progressão.” Do original em inglês: “PROGRESSION – When a succession of chords establishes a definite direction it has a formal function and is considered a progression.” PERSICHETTI, Vincent. Op. Cit. p.182.

¹⁹⁹ “Um “*poliacorde*” é a combinação simultânea de dois ou mais acordes de diferentes áreas harmônicas.” Do original em inglês: “A polychord is the simultaneous combination of two or more chords from different harmonic areas”. *Ibid.*p.135.

²⁰⁰ “In tonal music of the twentieth century, the root distance between important chords of a phrase or cadence is usually determined by the cycle upon which the music is constructed. Music in a cyclical fifth relationship is governed by a series of perfect fifths which may encompass the twelve different tones. In a third relationship the chromatic compass is created by alternating major and minor thirds. (...) Harmonic writing, then, may be based upon the fifth, third, or second relationship of chords (simple or complex), upon the tension created by moving from one kind of relationship to another, or simply upon the horizontal movement of voices. (...) Chordal movement in which the intervals between the roots are chromatically free is not governed by a scale but by horizontal movement of the voices.” *Ibid.*p.184.

Parece-nos ser exatamente do que se trata ao analisar o trecho que vai do compasso 86 ao compasso 91. Repare-se que a relação entre os acordes é de terça, Bb - C# (Db) – A – C – Ab, para em seguida se movimentar cromaticamente, A-Bb-B-C-C#. Ao mesmo tempo, os trombones movimentam-se paralelamente por intervalos de terças, sustentando e confirmando a harmonia. Por outro lado, a relação funcional estabelecida pelos acordes resultantes da conjugação de vozes nos saxofones revela também essa relação de terça (p. ex. - Ab Maior – F menor, no compasso 86). De assinalar também que a linha melódica nos saxofones, faz com que estes se movimentem paralela e predominantemente por saltos de terças.

Um outro trecho onde a técnica de distribuição quartal de vozes será utilizada aparece a partir da letra “G”, compasso 111. No compasso 111, os trombones sustentam a partir do trombone baixo a seguinte distribuição das vozes: D-G-C-F . ou seja, *quartal*. De ressaltar que para garantir a eficácia desta distribuição nos trombones sobre um acorde de Eb M9, o arranjador coloca o barítono com a fundamental, logo seguido pelo 2º tenor no limite da extensão grave do instrumento, sustentando a quinta do acorde o que permite a construção do “*voicing*” nos trombones a partir da 7ª do acorde, nota D, como vimos. Neste momento - segunda semicólcheia do segundo tempo do compasso - a banda em *tutti* apresenta uma variação do refrão e a densidade harmônica abrange 6 vozes, fundamental, terça, quinta, sexta, sétima e nona. Na última colcheia do primeiro tempo deste compasso, o autor recorre a um acorde de passagem de Bb *sus* 4 (9) para os trombones, ao mesmo tempo que os trompetes apresentam uma tríade de C menor e os saxofones sustentam com uma mínima a harmonia da base, Fm9. O segundo tempo deste compasso é detalhado na tabela abaixo.

I trompete	Eb – (9#)	G	F	Eb
II trompete	C - (1)	Eb	D	C
III trompete	G - (5)	C	Bb	G
IV trompete	F - (4)	Ab	G	F
I trombone	Eb – (9#)	G	F	Eb
II trombone	Bb - (7)	Eb	C	Bb
III trombone	F - (4)	Bb	Ab	F
IV trombone	C - (1)	F	Eb	C
Estrutura vertical	C sus 4 (9#)	Ab Ma 9/ Fsus4 (9)	Gm7/Fm7	Csus4 (#9)
Harmonia da base	Fm9	Fm9	Fm9	Fm9

Assim pode-se verificar que na primeira e última semicólcheias os trombones executam um acorde *sus 4* (#9), enquanto os trompetes 1,2 e 3 apresentam uma tríade de Cm -cujas notas são obviamente consonantes entre si embora se constituam na 7ª (Eb) e na 9ª (G) do acorde da base, Fm 9. Por seu turno o trompete 4, confirma a fundamental da base – nota F- mas comporta-se como dissonância em relação ao seu naipe e reforça a 4ª suspensa do acorde dos trombones . De qualquer forma o naipe de trompetes está inserido no mesmo acorde que os trombones. Em ambos os casos, a densidade do “*voicing*” será de cinco vozes. Na segunda semicólcheia, para uma densidade de seis vozes, os trompetes apresentam um acorde de Ab Maior sobre F *sus 4* (9) nos trombones. Se analisarmos a verticalidade como um todo, será possível considerar que está sendo executado um acorde de Fm9 em que a quarta –Bb, no trombone 2 – e a terça menor – Ab, no trompete 4- estão presentes. Na semicólcheia seguinte, (a mais densa da passagem, com sete vozes) os

trombones passam a apresentar o acorde de Fm 7, enquanto os trompetes sobrepõem um acorde de Gm7.

Uma outra questão que desperta a atenção neste trecho é a utilização de fragmentos *quartais* na construção melódica da variação, presente no naipe de saxofones, conforme podemos verificar no exemplo.

Exemplo 67

Inserir compassos 113 a 118 , saxofones.

De novo é usado um mesmo padrão de construção melódica, já identificado anteriormente, que faz uso de dois saltos de quartas ascendentes, seguido de um salto descendente de quinta ou sexta.

A finalização do arranjo apresenta uma progressão harmônica um tanto inusitada.

Exemplo 68

(84) Inserir harmonia do compasso 134 até final.

(85)

No compasso 134 temos: acorde Db 6/9, derivado do modo Jônio. Acorde de empréstimo modal, extraído do campo harmônico relacionado com a escala de Bb menor natural. Acorde de Fm9; função II m7 do campo harmônico de Eb Maior. Mesmo compasso, última colcheia: Acorde de Bb 7 (#9); função V7 (#9). Acorde derivado da escala de Bb diminuta (meio tom/tom).

Exemplo 69

Inserir ex 85

No penúltimo compasso, a banda em *tutti* executa um movimento paralelo cromático descendente, da primeira para segunda colcheia, para logo em seguida atingir o acorde de Ebm7 e finalmente Ab9 (#11), este por movimento ascendente, conforme detalhado na tabela do exemplo 87.

Exemplo 87

(86)

Inserir dois últimos compassos.

A tabela seguinte esquematiza o exemplo acima:

Saxofones	F- Bb – C- Eb – Ab	E – A – B – D – G	Eb-Ab –Bb–Db – Gb	
Acorde resultante	Fm 7 (add4)	E m7 (add4)	Eb m7	Ab9 (#11;13)
Trompetes	C- Eb- F- Ab	B – D - E – G	Ab – Bb- C – E b	
Acorde resultante	Fm 7	Em 7	Ab (add2)	Bb9
Trombones	C- F- Bb- Eb	B – E – A – D	Bb – Eb – Ab – C#	
Acorde resultante	C sus 4 (#9)	B sus 4 (#9)	Bb sus 4 (#9)	C 9 (b5;n o 3 rd)
Harmonia da base	Fm 7 (add4)	E m7 (add4)	Eb m7	Ab 9 (#11; b9)

De novo o uso de acordes *sus* 4 nos trombones aos quais se sobrepõem acordes menores nos saxofones e trompetes que confirmam a harmonia da base.

O inusitado será o acorde final de Ab9 (#11), já que a composição está na tonalidade de Eb Maior. O acorde, que remete para um modo Lídio/Mixolídio, é resultante de um dos modos derivados da escala de Eb menor melódica, homônima de Eb Maior. Este acorde final cria um efeito suspensivo, porém conclusivo. Como que resolvendo num centro tonal vizinho. Com efeito, o acorde contém todas as notas do acorde de Eb menor 6 com a quarta adicionada. É como se no final tivéssemos uma cadência de engano que vai para menor, cujo acorde conclusivo contivesse uma quarta suspensa. Daí soar conclusiva, ainda que um tanto “insólita”, fruto da cadência deceptiva.

Ambas as escalas são analisadas no exemplo seguinte.

Exemplo 88

Inserir exemplo 88

Como podemos verificar ambas as escalas possuem notas em comum, diferenciando-se apenas pela terça, Maior na primeira, menor na segunda. As notas “*cheias*” - no pentagrama inferior - assinalam aquelas que fazem parte do acorde de Ab9 (#11).

Da Forma

Do ponto de vista formal, diremos que a composição tem as características de um samba de enredo. Assim divide-se em três partes:

A Refrão

B Tema

O tema subdivide-se em a' e b'

O arranjo de Branco agregará a estes elementos estruturais introdução, ponte, *shout chorus*²⁰¹ e coda. O arranjo ficou estruturado da seguinte maneira:

1 – Introdução: Do início até a letra “A”. Elementos melódicos extraídos do próprio tema.

O exemplo, na página seguinte, mostra a introdução e o exemplo 90, apresenta o mesmo motivo no tema.

²⁰¹ “*Shout chorus*” é a designação dada nos arranjos americanos para *big band* ao trecho *tutti* - um ponto culminante - que costuma suceder-se a um improviso e amiúde funciona como ponte para a volta ao Segno S.

Exemplo 89

Inserir exemplo 89 dois primeiros compassos introdução

Exemplo 90

(90)

Inserir exemplo 90 Letra F 2 compassos.

O primeiro exemplo (89) é da introdução e o segundo (90) da re- exposição do tema no “*shout chorus*”, letra “F”.

2- Refrão

O refrão aparece em “A” exposto nos saxofones, conforme exemplificado a seguir:

Exemplo 92

(93)

Inserir trecho de saxofone comp 18 e letra “A” até volta..

3 – Tema - a’

A seguir o tema a’, o qual está a cargo dos trombones, a partir do compasso 29, conforme o exemplo seguinte:

Exemplo 95

(94)

Inserir tb comp 29 até 39.

A partir do compasso 40 o tema passa para os saxofones , exemplificado a baixo.

Exemplo 94

(95)

Inserir parte de saxofone compasso 40 até 44.

4 - Tema – b’

A parte b’ do tema surge nos trompetes e trombones a partir do compasso 49, na letra “C” do arranjo e estende-se até o compasso 58.

Exemplo 95

(96)

Parte b'

Inserir trompete letra C

5 - Ponte

A ponte inicia-se no compasso 59. Pode ser dividida em dois segmentos: o primeiro que equivale à letra “D”- que vai do compasso 59 ao compasso 75. E o segundo segmento, que vai do compasso 75 - letra “E”- e segue até o compasso 91. Os saxofones trabalham com uma variação harmonizada a quatro, ou cinco vozes, enquanto os trombones preenchem as pausas num estilo que ritmicamente lembra as intervenções de um pianista acompanhando um improvisador.

Exemplo 98

Ponte segmento a’

Inserir letra “D”

Exemplo 99

(98)

Ponte segmento b'

Inserir letra E sax.

6 - “*Shout Chorus*”

O *tutti* da letra “F”, compasso 92, é o ponto culminante, o “*shout chorus*” o momento em que toda a banda re-expõe o tema. Alterna entre momentos de extrema densidade - como os compassos 92, 93 e 94, no qual o autor chega a fazer uso de seis vozes em simultâneo (*ver exemplo 100*) - até outros em que apenas um instrumento apresenta uma variação temática a solo. (*ver exemplo 101*)

Exemplo 100

(99)

Inserir tutti letra F

Exemplo 101

(100)

Inserir sax 1 99 a 102

7 - Coda

O coda – a partir da letra “G” – inicia-se no compasso 111 e mescla elementos temáticos com outros presentes na ponte. Também pode ser dividida em dois segmentos. O primeiro que vai do compasso 111 até 126 e o segundo do compasso 127 até o final.

No compasso 111 , a banda expõe o refrão transfigurado, como podemos comparar através dos exemplos 102 e 103.

Exemplo 102

Refrão.

Inserir parte de sax letra “A “

Exemplo 103

Inserir Tutti letra G

No compasso 113 e seguintes, os saxofones farão uso de elementos presentes na ponte.

Exemplo 104

Ponte

Inserir letra E sax 1

Exemplo 106

Saxofones na Coda, fazendo uso de elementos presentes na ponte.

Inserir sax comp. 113 a 119.

No segundo segmento do Coda, iniciando no compasso 127 – letra “ G” – os saxofones voltam a apresentar uma variação melódica do refrão, conforme podemos ver no exemplo seguinte:

Exemplo 107.

Inserir sax 1 comp. 127 a 133.

No que diz respeito à distribuição de vozes (“*voicings*”) utilizadas, predominância de densidade cromática (com uso de “*voicings*” de até sete vozes) utilização de estruturas quartais nos trombones e extensões de acordes nos trompetes e saxofones. Outro procedimento também bastante utilizado terá sido o uso dos trompetes 1,2 e 3 em tríades, formando estruturas independentes consonantes entre si que apresentavam amiúde as extensões dos acordes presentes na harmonia ou nas vozes inferiores.

Quanto às influências pode-se afirmar que os elementos “*quartais*” – estruturas horizontais ou verticais - utilizados derivam da familiaridade do arranjador com procedimentos da música de *jazz*, como já ficou demonstrado anteriormente.

Não foi possível - neste arranjo - identificar procedimentos precisos em que Branco e Thad Jones optem por soluções comuns na orquestração de passagens *tutti*, ou na disposição das vozes internas dos acordes. Talvez a densidade amiúde utilizada por Thad, seja uma das características que Branco utiliza com tamanha frequência que façam lembrar a música do mestre norte-americano. No entanto, segundo depoimento do próprio Branco, a sua música seria resultado de anos de experiência em que essas sonoridades escutadas aqui e acolá iam sendo experimentadas até se transformarem em arranjos com aquela particular sonoridade atribuída a Branco, que lhe valeu o epíteto de “Thad Jones brasileiro”, por parte de alguns

músicos paulistas. Talvez valha mais a pena enfatizar que perante situações similares em que ambos optam por passagens densas – e do ponto de vista da saturação harmônica das vozes - Branco acaba adotando soluções diferentes de Jones. E para tanto recorreremos a uma análise particular de Rayburn Wright, sobre a maneira como Jones orchestra um *tutti*, para compará-lo com um trecho similar em um arranjo de Branco.

Assim vamos analisar uma passagem para metais em ambos e depois uma passagem para “*full ensemble*”.²⁰²

Exemplo 108

Inserir ex 108

Podemos constatar imediatamente que:

a) os trombones preenchem as funções básicas do acorde (fundamental, terça e sétima);

²⁰² Extraído da análise de Rayburn Wright sobre *Three and One*, composição e arranjo de Thad Jones. WRIGHT. Op.Cit. p. 51.

- b) Os trompetes mantêm-se dentro da extensão de uma oitava. Como observa Rayburn Wright , “As quatro vozes soam bem por só por si, mas não exibem a qualidade básica do acorde. Geralmente, a estrutura dos trompetes contém uma quantidade suficiente de extensões ou alterações do acorde para formar um outro aparentemente diferente.”²⁰³
- c) Ao escrever para metais, a nota do trompete 1 é geralmente “dobrada” em uma das vozes inferiores, exceto quando o 1º trompete toca a própria fundamental, devido ao fato de esta nota já se encontrar presente no baixo ou em algum dos instrumentos graves.

Exemplo 109

Inserir exemplo 109

²⁰³ WRIGHT, Rayburn. Op. Cit. p.51.

Do original em inglês: “The four voices sound good by themselves but do not necessarily portray the basic chord quality. Routinely, the trumpet structure contains enough chord extensions or alterations to form a different chord.” .

No exemplo acima, extraído da obra de Branco analisada, os trompetes sobrepõem Cm7 a EbMaior 6/9. Diferente de Thad, Branco não dobra o primeiro trompete no próprio naipe. Mantém a tríade em três dos trompetes, enquanto a sétima do acorde de Cm7 formado pelo naipe, é consignada a um outro. Lembremos que esta sétima de Cm7 (Bb) será a quinta do acorde de Eb 6/9, logo um dos primeiros harmônicos a confirmar o centro tonal dado pela nota do baixo, Eb. Este procedimento bastante usado por Branco, talvez contribua para lembrar a sonoridade de Thad Jones, em termos de sobreposição de acordes, mas a solução por ele encontrada difere da do arranjador americano no que diz respeito à distribuição das vozes. No entanto, tal distribuição de vozes nos trompetes também pode ser verificada em Thad Jones. Como exemplo, vamos analisar a maneira como ele distribui um *tutti* para a *big band*, em um outro trecho do mesmo arranjo. (*ver exemplo 110*)

Exemplo 110

Inserir exemplo 110

Inserir ex 6 p51 wright

Aqui, os trompetes aparentam uma distribuição similar à usada por Branco no exemplo anterior, formando um acorde de C7, sobreposto ao A7 dos trombones. Ao fazê-lo, os trompetes apresentam as seguinte notas do acorde: 9ª menor (Bb); 9ª aumentada (C); 5ª (E); 7ª menor (G). Os saxofones, por seu turno, apresentam: 5ª, 9ª menor e 7ª, (barítono e tenores) enquanto os altos tocam: 7ª menor e 9ª aumentada. Neste caso, será possível detectar mais similaridades entre ambos os arranjadores, no que diz respeito à distribuição das vozes dos trompetes, privilegiando a tríade consignada a três dos instrumentos. No entanto a 7ª acrescentada a esta tríade, será uma dissonância em relação à fundamental exposta nos trombones (A no 4º trombone; Bb no 4º trompete). Os trombones apresentam a estrutura básica do acorde em posição aberta, diferentemente do que Branco pretendeu mostrar no exemplo anterior, no qual privilegiou a sonoridade quartal. No entanto, temos um outro exemplo em Branco, no qual ele fará uso de um *tutti*, que volta a apresentar algumas semelhanças com o tipo de orquestração adotado por Jones.

Exemplo 111

Inserir compasso 92 tutti

Inserir exemplo similar Branco

No exemplo atrás, Branco usa um tipo de abertura parecida nos trombones, (*drop 2*), na qual o naipe apresenta as notas consignadas pela harmonia da base Eb M7, ou seja, Eb, G, Bb, D. Os saxofones a 3ª, a 6ª e a 7ª (respectivamente G, C e D, no barítono, no tenor 2 e no tenor 1). Aqui também um exemplo típico da densidade particular presente em Branco: O uso simultâneo da 6ª e da 7ª no mesmo naipe, no mesmo acorde. Os trompetes, apresentam de novo Cm7, disposto da mesma forma que no exemplo anterior de Branco.

Conclusão

Do ponto de vista temático, o arranjo apresenta elementos da música urbana brasileira, sendo desenvolvido sobre um tema de Carnaval.

Do ponto de vista formal, contém elementos tradicionais dos arranjos de *big band*.

Introdução, exposição, ponte, “*shout chorus*” e coda.

Do ponto de vista harmônico, a obra apresenta acordes substitutos e ampla utilização de estruturas *sus 4*, acordes de empréstimo modal e dominantes individuais.

O final constitui-se num caso particularmente inusitado. Segundo Branco, “nesse acorde eu fui pela sonoridade.”

Se por um lado a sonoridade em certos momentos lembra Thad Jones pudemos verificar que as soluções de distribuição orquestral em ambos não serão idênticas. Quanto à similaridade com o *jazz*, sem dúvida que, para além do tipo de grupo orquestral utilizado – ele mesmo surgido com o *jazz*, a *big band* - a harmonia, a sonoridade e o fraseado o lembram. Porém neste arranjo não está presente um elemento primordial do *jazz*: a improvisação. Por fim diremos que a rítmica presente na base apresenta-se como um tipo de levada bastante utilizada no samba e que o arranjador fez questão de detalhar, conforme podemos verificar pela parte de bateria.

Exemplo 112

Tengo Tengo, apresenta-se-nos como um exemplo de elementos de Música Urbana Brasileira do século XX, utilizados para uma divertida variação sobre um tema de Carnaval. Ainda que um dos elementos primordiais do *jazz* (a improvisação) não esteja presente, pode ser considerada a hipótese de se constituir em um exemplo precursor do que hoje alguns denominam de “jazz brasileiro”.

III.3 Nãã – Tema de Ganga Zumba

Nãã é uma composição originalmente escrita por Moacyr Santos, saxofonista pernambucano desde há muito radicado nos Estados Unidos, o qual exerceu profunda influência sobre Branco. Quando por mim questionado sobre quais os arranjadores e compositores brasileiros que ele citaria como suas principais influências Branco afirmou prontamente: Moacyr Santos. Porquê ? voltei a perguntar. Branco responde:

“Pelo elemento afro presente em sua música, com o qual eu me identifico bastante.”²⁰⁴

Como fica patente pela afirmação de Branco, a música de Moacyr terá sido escolhida por uma questão de identificação para com a “*africanidade*” nela presente. Ou seja, ainda a questão sempre colocada por Branco de se afirmar como “*afro*” brasileiro. Não terá sido por acaso que Branco terá escolhido justamente este mesmo tema para o concerto realizado pela Mantiqueira com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo em finais de 2000, no qual Nãã figura como o seu arranjo para o evento que pretendia reunir alguns dos mais destacados arranjadores paulistas.

No entanto, o arranjo por nós aqui analisado será para *big band* e figura no segundo *cd* da Savana, *Brazilian Portraits*, gravado em Novembro de 1992 no palco do Teatro Procópio Ferreira, no Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos em Tatuí, S.Paulo.

²⁰⁴ Depoimento de Branco.

Produzido pelo baterista da Savana, Magno Bissoli, este trabalho contou com a participação dos seguintes músicos:

Nahor Oliveira, Paulo César Baptista, Mauro Boim, Edilson Nery e Cláudio Sampaio, no naipe de trompetes.

Luiz Alberto Cruz, Valdir Ferreira, Silvio Giannetti e Roberto Silva, trombones.

Vinícius Dorin, Hudson Nogueira, Chiquinho de Almeida e Ubaldo Versolato, saxofones.

Paulo Braga, piano, Alexandre Bauab, violão, Ivan Decloedt, contrabaixo, Magno Bissoli, bateria e Paulo Falanga, percussão. O próprio Branco aparece tocando Flügelhorn em Nanã.

Assim já na introdução Branco opta pelo tema de Ganga Zumba. Perguntei a Branco de onde ele tirara o tema de Ganga Zumba, aliás subtítulo que Branco confere ao seu arranjo.

“Eu tirei esse tema de um filme que eu assisti sobre o Zumbi. Acho que é um filme de Cacá Diegues. A trilha é do Moacyr, inclusive esse canto. Esse canto todo aí é Iorubá, bem afro. Aí decidi usá-lo na introdução da música do Moacyr.(...) Nanã é uma divindade africana.”²⁰⁵

Ficam assim patentes signos deliberadamente presentes na construção da identidade de Branco:

- 1) O “*afro*”, presente no canto Iorubá e na construção rítmica da introdução a qual lembra bastante elementos da música ritual do Candomblé da Casa Fanti- Ashanti de São Luís do Maranhão.²⁰⁶ Este elemento recolhido de um filme sobre Zumbi deixa patentes duas coisas: primeiro a própria figura do mítico guerreiro elevado a herói da afro-brasilidade. Segundo, que no inconsciente de Branco afro-brasileiro é tudo o que

²⁰⁵ ibid

possa ser referido como evocativo da ancestralidade africana presente no legado cultural brasileiro.²⁰⁷

“Do meu ponto de vista, a identidade afro-brasileira existe culturalmente como comprovada historicamente pela resistência da cultura negra no Brasil. Visto deste ângulo, a questão que se coloca não é construí-la, senão entraríamos em contradição com a própria história cultural do negro no Brasil. A questão principal, penso eu, é lançar mão dessa identidade cultural, tomar consciência de que ela existe e que ela contribuiu para modelar a cara do Brasil dentro e fora do país.(...) Um projeto de construção de uma verdadeira democracia não poderia ignorar a diversidade e as identidades múltiplas que compõem o mosaico cultural brasileiro”.²⁰⁸

Parece-nos ser esta uma atitude possível de ser vislumbrada em José Roberto Branco, o qual justamente lança mão dessa identidade cultural ,e - não apenas - toma consciência dela. Afirma-a.

- 2) A “*afro-brasilidade*” presente na escolha de um tema escrito por uma proeminente figura da música brasileira. Efetivamente Moacyr Santos é muito cultuado pelos instrumentistas de “*jazz*” brasileiros.²⁰⁹
- 3) O elemento *jazzístico*, não apenas presente pela improvisação, mas também pela ambiência, construção harmônica e sonoridade do arranjo.²¹⁰

²⁰⁶ Compare-se a introdução com o exemplo extraído do *cd “Candomblé do Maranhão Casa Fanti-Ashanti.”*

²⁰⁷ Trata-se de um exemplo de “*memória seletiva*”. Com isto pretendemos que o que pode ser comumente designado como “*afro*” na sociedade brasileira contemporânea, terá passado por um processo onde as trocas culturais e o próprio processo inerente à dinâmica cultural transformam a fonte original. Afinal ninguém sabe se Palmares adotou cânticos Iorubás. Mais importante no entanto para a construção da identidade será o evocar de uma suposta ancestralidade africana esta indiscutível.

²⁰⁸ MUNAGA, Kanbegele. *Construção da identidade negra: diversidade de contextos e problemas ideológicos*. in : CONSORTE, Josildeth e G. COSTA, Maria R. da . *Religião, Política, Identidade*. São Paulo: EDUC, 1988. p. 74.

²⁰⁹ Tanto assim é que lhe foi rendida homenagem pelos músicos que fizeram, “*Ouro Negro*”, *cd* que apresenta unicamente temas de Moacyr Santos (entre estes Nãã) e que conta com músicos atuantes no cenário musical brasileiro.

²¹⁰ Não apenas isso. A rítmica de algumas culturas subsaarianas (entre elas a Iorubá) está presente tanto na música afro-caribenha quanto na “*levada*” do *jazz*. No livro “*Afro-Cuban Rythmms for Drumset*” -

Faltava um último elemento que Branco elege como um de seus ícones para construir sua identidade. O compositor de sua predileção, o austríaco Alban Berg, um dos integrantes da chamada “Segunda Escola Vienense”²¹¹. Porquê Berg ? - perguntei-lhe. Branco responde:

“Schoenberg ouvia tonalmente e Alban Berg ainda mais.(..) e quase todos os compositores que seguiram suas pegadas. Uma das principais razões das grandes diferenças de estilo que se encontram entre os compositores dodecafônicos é o fato de sua maior ou menor dificuldade em romper com as amarras.(tonais) . O primeiro a revelar essa dificuldade foi Schoenberg . Alban Berg permaneceu solidamente preso a elas. Alban Berg morreu jovem. Talvez por isso não tenha tido muito tempo de de escrever muita música na técnica dos doze sons. *Wozzeck* é uma obra relativamente atonal, mas nunca pelos métodos dodecafônicos. No climax do grande interlúdio do terceiro ato chega-se a escutar uma agregação de doze sons superpostos, mas é logo para fazer deles uma dominante de Ré menor. O uso dos doze sons aparece na suíte lírica para quarteto de cordas.”²¹²

Branco pega então uma folha pautada e começa a escrever as passagens a que alude. O exemplo 1, na página seguinte, é uma cópia do manuscrito então produzido

MALABE, Frank e WEINER, Bob. New York: Manhattan Music, 1990 - o primeiro capítulo é dedicado a traçar os elementos comuns à rítmica “*afro-cubana*” e ao jazz.

²¹¹“Mestre incomparável, Schoenberg foi o músico em torno do qual se aglutinaram os mais jovens e promissores compositores da Viena de início do século XX (...) a ponto de falarmos de uma Segunda Escola de Viena, regida pelo triunvirato contituído por ele mesmo e pelos seus dois maiores seguidores: Alban Berg e Anton Webern.” MENEZES, Flo (in) SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.p.10.

Exemplo 1

Inserir cópia do manuscrito de Branco sobre Nãã.

²¹² Depoimento do próprio Branco.

Podemos inferir que a predileção de Branco por Alban Berg se deve ao fato de o compositor austríaco fazer uso ele próprio também de estruturas tonais. Isto acontece em diferentes momentos ao longo de sua ainda pouco estudada obra. Aliás o pouco material disponível sequer está traduzido para o português. Será no mínimo curioso dizer que se por um lado Branco utilizará elementos presentes em Berg para seus arranjos o austríaco também fará uso de elementos presentes no “*folk*” germânico e no “*jazz*”. As razões e as conotações daí derivadas, porém, serão bem diferentes.

“ A geração de Berg é diferenciada na medida em que uma vez que o tonalismo deixara de ser a única linguagem disponível ele passara a estar associado a elementos que os compositores podiam explorar, como o invocar de uma mais simples e nostálgica era, ou , na música neo-clássica, como parte engajada ativamente com o passado (...) Os elementos tonais na música de Berg são parte de uma referência consciente mais abrangente de sua própria cultura musical de muitas maneiras, desde citações a reminiscências de estilos, amiúde como comentários , e da influência da música do passado através desta invocação.(..) Como Mahler, Berg invocava elementos populares da música Vienense do século dezanove contextualizando-os como associados a elementos tradicionais.” E mais adiante : “Como outros compositores de seu tempo, Berg também invocou música popular associada ao *jazz* como símbolos de decadência e queda.”²¹³

Branco utilizará a música de Berg para conferir a seus arranjos um traço de cosmopolitismo e afinidade com o mundo contemporâneo, busca por novas soluções estéticas, enfim, pela construção de uma identidade na qual o legado da Segunda Escola de Viena figurará ao lado

²¹³ HEADLAM,Dave. *The Music of Alban Berg*.p. 6.e sgs. Yale: Yale University Press, 1996. Do original em inglês: “Berg’s generation is unique in that once tonality had ceased to be the only language available, it gained associations that composers could exploit, such as the invocation of a nostalgic, simple era,or, in neoclassical music, as na active negagement with the past (...) The tonal elements in Berg’s music are part of a larger, conscious invocation of his musical culture in many forms, ranging from quotations to reminiscences of styles, often in the nature of commentary, and his influence on the music of the past by this

de Zumbi e outros ícones que misturam Europa e África, ontem e hoje , apontando para o amanhã, consubstanciando-se no que eleger como a sua “*identidade brasileira*”, consignada a um espaço definido.

“Num universo onde admitimos por definição que os processos que se desenrolam dependem unicamente do presente e do passado (...) o homem introduziu o futuro. É ele quem decide hoje em função do que ele quer amanhã.(...) Seu destino está entre suas mãos.”²¹⁴

Ao assumir-se negro, brasileiro e artista, Branco propugna através de seu arranjo por uma atitude política para com a sociedade brasileira, na qual o papel desempenhado pela legado africano seja reconhecido como um dos elementos preponderantes na elaboração das múltiplas identidades presentes no mosaico cultural do Brasil. Será fundamentalmente este o principal ícone presente na construção de sua identidade.

Passemos agora à análise de Nãã, na qual figurarão também elementos relacionados aos signos atrás mencionados.

invocation.”. E mais adiante: “ Like other composers of his time, Berg also invoked popular contemporary jazz-related music as symbol of decadence and decay.”

²¹⁴ JACQUARD, Albert. Postface. In HAGHITAT,Chapour. RacismeCientifique: Offensive contre légalité sociale.Paris: Ed. L’Harmattan,1988. In *Identidade,Cidadania e Democracia: Algumas reflexões sobre os discursos anti-racistas no Brasil*. MUNANGA, Kabengele in *O Negro: Identidade e Cidadania*.(vol. II) QUINTAS,Fátima (org).Recife : Fundação Joaquim Nabuco, 1995. p. 75.

A primeira consideração será sobre a formação orquestral aqui adotada. Branco opta por quatro saxofones, sendo dois altos, um tenor e um barítono. Um flügel horn e quatro trompetes. Três trombones e a base composta por piano, violão, baixo, bateria e duas partes de percussão consignadas ao mesmo músico e gravadas através de “*overdubbing*” ²¹⁵.

Nãã abre com um cântico, fragmento de uma escala pentatônica, cantado pela banda, conforme podemos verificar no exemplo seguinte.

Exemplo 2

Inserir os quatro primeiro compassos da parte de guitarra e inserir a pentatônica menor de Sol.

²¹⁵ “Overdubbing” é o termo utilizado para designar a gravação efetuada em separado sobre outro material já gravado, durante o processo de captação de áudio.

O acompanhamento de tumbadora e agô- gô lembram a rítmica *fanti ashanti*, presente tanto no candomblé do Maranhão bem como a música da “*santeria*” afro-cubana.²¹⁶ No exemplo a seguir podemos comparar um trecho do *Bembe* “afro-cubano” que na escrita ocidental é transcrito em 6/8. Branco, ao escrever este ritmo, optou por 2/2, transcrevendo a figura da tumbadora em tersinas e adaptando de outra maneira o ritmo do agô-gô, que aparece numa das possíveis variantes relacionadas com uma mesma matriz Iorubá.

Exemplo 3

Inserir ritmo da conga e ritmo do chekerê no afro cubano.

²¹⁶ “*Santeria*” é a religião Iorubá da Nigéria tendo sobrevivido em Cuba. Em suas cerimônias podemos escutar ritmos da África Ocidental em seu estado quase original. A tumbadora *bata* é usado na “*Santeria*” para contatar os *orixás*, divindades que se crê representam e controlam as forças da natureza.” Do original no inglês: “*Santeria* is the Yoruba religion from Nigeria, as it has survived in Cuba. In its ceremonies we can hear West African rhythms in their nearly-original state. The(...) *bata* drum is used in *Santeria* to contact the *orichas* deities believed to represent and control the forces of nature.” MALABE, Frank e WEINER, Bob. Op. Cit. p. 5.

Exemplo 4

Inserir ritmo do agôgô e o ritmo do bell no afro cubano.

Uma mesma matriz pode ser observada num ritmo de Candomblé do Maranhão extraído a partir de uma gravação da Casa Fanti-Ashanti Terreiro de Candomblé de São Luís do Maranhão.²¹⁷ Veja-se o exemplo a seguir.

Exemplo 5

Inserir exemplo Fanti-Ashanti.

²¹⁷ O exemplo seguinte foi extraído do *cd Candomblé do Maranhão – Casa Fanti Ashanti*, publicado pela Secretaria de Estado da Cultura do Estado do Maranhão em 1998.

O tema de Nãã surge na letra A do arranjo e é apresentado por um coro de vozes em uníssono. Nos exemplos seguintes podemos verificar a estrutura melódica do segmento bem como a escala da qual o arranjador faz uso.

Exemplo 6

Inserir exemplo 6 Parte de guitarra letra A

A estrutura melódica durante quase todo o segmento A, deriva da escala heptatônica, a seguir exemplificada.

Exemplo 7

Inserir exemplo 7

No compasso 33, o arranjador usará a escala dominante diminuta presente no piano, guitarra e contrabaixo conforme o exemplo seguinte.

Exemplo 8

Inserir exemplo 8 piano compasso 33.

Assim a escala aqui utilizada terá sido a dominante diminuta de Sol.

Exemplo 9

Inserir exemplo 9

Nos compassos 36 e 37 os trompetes introduzem um elemento atonal, ainda que não dodecafônico.

Exemplo 10

Inserir trompetes compassos 36 e 37

Este fragmento pode se classificar como não tonal. Branco relatou-nos que originalmente neste trecho havia pensado em incluir um fragmento serial. No entanto devido ao desenrolar do arranjo acabou optando por outra solução. Para que seja uma série dodecafônica será necessário que os doze sons sejam introduzidos em sua totalidade antes que qualquer um deles seja repetido, além de o trecho deixar expressa uma organicidade formal que rege a disposição intervalar entre cada uma das notas.

“Série dodecafônica é um ordenamento das doze notas, em que cada uma delas ocorre apenas uma vez”.²¹⁸

Como exemplo apresentamos a série presente no Quarteto de Cordas nº 4 de Schoenberg em sua versão primária, retrógrado, inversão e retrógrado da inversão. É a isso que chamamos organicidade formal que rege a disposição intervalar entre cada uma das notas.²¹⁹

Exemplo 11

Inserir exemplo 11

No primeiro exemplo a série é apresentada. No segundo ela aparece do “*final para o começo*” por assim dizer, como que espelhando o exemplo anterior. É a série retrogradada.

²¹⁸ Do original em inglês: A twelve –tone series is an ordering of the twelve pitch-classes, each of which occurs once.”

LESTER, Joel. Op. Cit.

²¹⁹ In LESTER, Joel. Op. Cit.

No terceiro exemplo os intervalos sucedem-se em ordem inversa à original, podendo no entanto ser modificada a região onde a nota é inserida. Por esse motivo a terceira nota da inversão (G) aparece aqui na segunda linha do pentagrama em vez de uma oitava acima como seria de se esperar se a inversão seguisse uma disposição estrita das notas pela lógica que a rege. O retrógrado da inversão é a inversão espelhada.

Nenhum desses princípios é observado no trecho de Nãã mencionado. Antes poderíamos classificá-lo como não tonal²²⁰, se nos ativermos à definição oferecida por Persichetti:

“Atonalidade é um termo vagamente aplicado a música na qual um sentido de tonalidade está enfraquecido ou se perdeu, ou ainda a música em que um centro gravitacional sequer tenha existido. Escrita atonal é a organização de sons sem o estabelecimento de uma tonalidade através da relação entre fundamentais de acordes.(...) Na música atonal, as relações entre as notas ocorrem sem referência a uma formação escalar diatônica.”²²¹

Efetivamente tal assertiva parece estar mais próxima da passagem escrita por Branco, já que os trompetes tocam uma frase sem definição tonal, enquanto os saxofones apresentam um acorde de B7 e os trombones apresentam G, no terceiro trombone, B, no segundo, e Eb no primeiro trombone.

²²⁰ “*Não- tonal*” usado aqui no mesmo sentido de “*atonal*”, por se tratar de um trecho apenas e não de uma construção da obra como um todo e também para evitar possíveis conotações perjurativas geradas pelo termo “*atonal*”.

²²¹ Do original em inglês: “ Atonality is a term loosely applied to music in which a definite key feeling has been weakened or lost, and to music in which no key gravitation ever existed. Atonal writing is the organization of sound without key establishment by chordal root relationships; (...) In atonal music, relations between tones occur without reference to a diatonic scale formation.”
PERSICHETTI, Vincent. Op. Cit. p.261.

A partir da letra D é consignado ao tenor o improviso sobre um campo modal cujo centro gravitacional é G mixolídio. No entanto em determinados trechos, podemos observar movimentos de II-V que confirmam o direcionamento para o centro de gravitação modal . No exemplo seguinte podemos verificar que a harmonia está restrita às funções I7 e IV7, representada pelos acordes G13 e C9.

Exemplo 11

Inserir parte de guitarra letra d, 8 compassos.

No nono compasso de D o arranjador faz uma “digressão” tonal de quatro compassos apenas para voltar a G Mixolídio através de um movimento Dominante –Tônica. Vejamos:

Exemplo 12

Inserir parte de guitarra compassos 9 a 13 letra D

Assim, Cm7 aparece aqui como IIm7 do V7(b9), representado por F7(b9), “preparando” Bbm7 , IIm7 de Eb9 na função V9 de Ab13. Este acorde (Ab13) pode ser classificado como Dominante em função sub V de G13, presente no compasso seguinte. No entanto, antes de apresentar G13 o arranjador prepara-o ainda com um acorde de D7, dominante de G. Este tipo de procedimentos que mescla “*plateaus*” modais e tonalismo são freqüentes no *jazz* moderno. As áreas onde se verifica maior movimentação harmônica são designadas como áreas de transição, na definição de Ron Miller em contraposição às áreas de repouso, como acontece no trecho analisado.

“Repouso - é uma área dentro do esquema de acordes na qual se encontram dois ou mais acordes com a mesma fundamental (pedal) ou somente um acorde durante um compasso ou mais.

Transição - são áreas com dois ou mais acordes com diferentes fundamentais ou acordes de curta duração, normalmente mudando a cada compasso ou menos, dependendo do tempo. Estas são áreas de atividade e normalmente empregam verticalismo modal. Harmonia tonal é também encontrada nestas áreas.”²²²

Efetivamente, além do trecho já citado, o arranjador fará uso de uma digressão harmônica na base - ao abordar o trecho na repetição durante o improviso de tenor - sem que no entanto assinale para o solista, conforme podemos ver a seguir.

²²² Do original em inglês: “ Repose – an area within the chord scheme in which there is found two or more chords with the same root (pedal point) or only one chord for a bar or more.(...) Transition – areas with two or more chords with different roots or chords of short duration, usually changing one bar or less dependant on tempo. These are areas of activity, and are usually vertical modal. Tonal harmony is also found at these areas.” MILLER, Ron . op. cit.p.66.

Exemplo 13

Inserir parte da base e do tenor compassos 6 e 7 de D.

Outro momento em que acontece grande movimentação harmônica é nos compassos 44 a 48, quando Branco usa em sucessão dominantes individuais consecutivas fazendo uso em alguns momentos de acordes alterados(V 7 #9;#5). Veja-se o exemplo seguinte:

Exemplo 14

Inserir compassos 44 a 48. Da harmonia.

A partir da letra E , os improvisos são consignados ao primeiro alto e ao barítono. A base modal alterna entre G Mixolídio e F Mixolídio, ainda uma recorrência modal presente não apenas no *jazz*, mas também por exemplo no “Baião” nordestino, já que nos deparamos aqui com uma cadência de G Mixolídio a qual serve como base para o improviso.

Fica assim patenteada - do ponto de vista harmônico - ainda uma vez a influência que o *jazz* moderno exerce no pensamento de Branco ao arquitetar os seus arranjos fazendo uso de procedimentos tonais e modais em simultâneo, recorrendo a movimentos de II-V ou recorrendo a escalas e acordes alterados. Por outro lado uma cadência típica da música folclore do Nordeste também se faz presente para sustentar um momento de improvisação.

Temos portanto presentes neste arranjo procedimentos técnicos que remetem para:

- 1) o legado Iorubá no Brasil, do ponto de vista rítmico na construção da introdução.
- 2) O atonalismo derivado do contato com os procedimentos técnicos presentes na Segunda Escola Vienense.
- 3) O modalismo e o seu uso a par de procedimentos tonais na construção da base harmônica do improviso.
- 4) O uso de “*plateaus*” modais para a improvisação como acontece em algumas correntes do *jazz* na segunda metade do século XX.

5) Uso de um tipo de cadência modal recorrente na música do Nordeste do Brasil.

Estes procedimentos inscrevem-se simbolicamente na identidade que se afirma, ao apoiarem o tema escolhido: Nãñã, ela própria uma divindade do panteão Iorubá, numa composição que exalta um herói negro, símbolo de resistência e afirmação cultural. Tema composto - é preciso não esquecer - por um músico ele também afro-descendente, a quem parcela significativa dos instrumentistas brasileiros rende homenagem, como que rendendo homenagem simbolicamente aos ícones “*afro*” presentes no mosaico cultural brasileiro e adotados como parte integrante do âmago musical daqueles que se inscrevem num universo criativo que absorve e reelabora tal multiplicidade de influências.

De como estes elementos se inscrevem simbolicamente na obra de Branco - na construção de sua identidade - será o tópico do próximo capítulo.

Sob o signo do Pós-Moderno

Entre a Imanência e a Representação: Identidade, Música Popular e Pós-Modernidade.

“ A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.” ²²³

“ (...) as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*.” ²²⁴

“ (...) a vida das nações, da mesma forma que a dos homens, é vivida, em grande parte, na imaginação.” ²²⁵

“ O homem é um ente inacabado e a sua essência confunde-se com o seu existir, concebido como estar no mundo, ou, como expressa literalmente a palavra utilizada por Heidegger, *Dasein*, estar-aí.” ²²⁶

“ Imanente: que existe sempre em um dado objeto e inseparável dele; que está contido em, ou que provém de um ou mais seres, independente de ação exterior (opõe-se a transcendente); diz-se daquilo em que um ser participa, ou a que um ser tende, ainda por intervenção de outro ser.” ²²⁷

²²³ HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. – 7ª edição. 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: D P & A Editora., 2003.

²²⁴ *ibid*

²²⁵ POWELL, Enoch. *in* HALL, Stuart. Op. cit.

²²⁶ SIQUEIRA, Bernardette Abrão. *História da Filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.p 454

²²⁷ HOLLANDA, Aurélio B. de . *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*.

Após as análises dos textos musicais e a contextualização histórica e estética de Branco, este afigura-se-nos como herdeiro de uma multiplicidade de fatores de diversos tipos de ordem, quer sejam de cunho social, cultural-antropológico e estético.

Os fatores de ordem social estão diretamente relacionados com a construção de um discurso hegemônico nacionalista, o qual já mencionamos anteriormente.²²⁸ Efetivamente, Branco pretende se afirmar como “*brasileiro*”. Nesse particular, a mestiçagem e a conseqüente valorização do legado “*afro*”, assumem papel preponderante. Lembremos que em seus depoimentos Branco faz alusão ao “*balanço*” da música brasileira, quando usa a metáfora da “*canoa*” para particularizar tal tipo de rítmica.

Do ponto de vista cultural-antropológico é patente a variedade de legados - e conseqüente influência - na construção cultural do Brasil contemporâneo. Perante tal questão cabe extrair a primeira conclusão a que chegamos a partir do presente trabalho: Branco está inserido dentro de um complexo cultural antropológico denominado Brasil. Sua música expressa a busca por uma identidade que só poderá realizar-se dentro deste complexo. Não estamos falando de “cultura brasileira” no sentido que lhe atribuíram os modernistas e os que pugnavam pela construção da nacionalidade, baseada numa suposta identidade cultural una e inequívoca. Antes, referimo-nos a um complexo cultural no qual um dos elementos será o legado que Branco aponta quando define sua música (sua identidade) como sendo

²²⁸ Ver capítulo “O Nacional e o Popular: Construção da Nacionalidade, Hegemonia e Ideologia”.

”*afro*”. Nãñã não terá sido escolhida ao acaso. Contém um cântico de origem africana, no qual estão presentes elementos rítmicos, melódicos e temáticos relacionados tanto com a região do Golfo da Guiné, quanto com Angola ou ainda com a diáspora africana no Brasil. Tais elementos integram o legado antropológico cultural do Brasil. Por outro lado, este cântico foi incorporado a uma composição de Moacyr Santos que evoca Zumbi, símbolo de resistência e luta contra a escravidão. Palmares evoca a presença dos afro-descendentes num episódio marcante da história brasileira. Segundo Reis,²²⁹ o movimento rebelde de Palmares seria predominantemente banto, logo seus integrantes descendiam majoritariamente de Angolas, Cabindas, Benguelas e outras etnias das regiões do Congo e Angola.²³⁰

“O próprio termo *quilombo*, que passou a significar comunidade de negros fugidos e símbolo de resistência escrava, é de origem banto e se referia a uma instituição guerreira na África.”²³¹

Por outro lado, Nãñã era uma divindade Nagô, Iorubá. Repare-se que na apropriação signífica dos símbolos, Nagôs islamizados se misturam com bantos. Ganga Zumba e Nãñã numa mesma temática. Pode-se afirmar com segurança que a criação de autênticos mitos, funcionam como um exemplo de apropriação seletiva da história. Aqui, o essencial não será a reposição de um postulado histórico científico, mas a evocação de uma ancestralidade comum, onde o herói redime o *status* dos afro-descendentes no mundo em que tais mitos foram gestados. Não nos interessa entrar na questão da legitimidade de tais atitudes, até porque não será nossa intenção colocá-los em causa. O que afirmamos é que o cultuar tais símbolos, assumir a “*negritude*” ressaltando em sua obra signos ligados à afirmação do

²²⁹ Reis. Op. cit.

legado hitórico africano na constituição do Brasil, são índices de uma identidade que se quer “*negra*” e “*afro*”, integrantes de um complexo cultural e maior amplitude: o Brasil.²³²

Outra conclusão a que chegamos, é que na obra de Branco pouco se pode identificar do que Mário de Andrade e Renato Almeida preconizavam como estratégias para se atingir uma estética musical que patenteasse inequivocamente o “*nacional*”. O projeto modernista de construção da nacionalidade – é notório - deixou marcas na identidade de Branco ao se afirmar como músico brasileiro. No entanto, daí a constatar em sua obra algumas das atitudes preconizadas pelos mentores do citado movimento para a elaboração estética de uma obra calcada em tais moldes não se nos afigura possível.

Lembre-mos que - já o referimos anteriormente - segundo Arnaldo Contier, Renato Almeida discutia a música do século XIX a partir de índices interpretativos que aludiam “à exaltação de varões ilustres, à definição dos fatos sob uma perspectiva política como responsável pelo florescimento de obras musicais em determinados momentos históricos, à influência do folclore como fonte para o surgimento de uma música de conotação nativista e – finalmente - do surgimento do nacionalismo como um momento de fixação de uma arte independente. Acontece que tanto os parâmetros como o processo histórico que deram origem ao continente (Europa) do qual se pretendia a separação (mas que – afinal e ainda outra vez – servia de modelo) foram bem diversos daqueles presentes na gênese das sociedades americanas e do Brasil em particular. Mais que para a construção de um modelo

²³⁰ Para informações detalhadas sobre este assunto ver Boxer, *The Portuguese Seaborn Empire*, Penguin Books e Godinho, Vitorino Magalhães. *Os Descobrimentos e a Economia Mundial*. Editora Martins Fontes.

teórico definido de antemão - como pretendiam os modernistas – acreditamos ser necessário atentar para as peculiaridades inerentes à gênese das modernas culturas americanas.

Se Branco tem presente o legado histórico e estético do Brasil (e nisso se inclui a própria noção de construção do mito da nacionalidade, culminando no período Vargas e cuja influência sobre ele não refutamos) também será notório que aceita as múltiplas influências do cosmopolitismo contemporâneo, signo que desempenha preponderante papel pelo menos no recorte geográfico-cultural onde ele se situa. Também é muito provável que o pensamento de Mário de Andrade tenha afetado diretamente a visão de mundo de Branco. Segundo ele nos relatou, teria lido “alguns textos de Mário de Andrade sobre música brasileira.”

Como já referimos anteriormente, parece não ser por acaso que discussões sobre identidade cultural no Novo Continente despertam o interesse de tantos ibero-americanos. Reiteramos a nossa concordância para com as palavras de Vianna, quando diz não ser coincidência a presença de tantos latino - americanos em debates culturais sobre identidade no Novo Mundo.”²³³ É justamente por isso que arriscamos afirmar que isso se deve à relativamente recente independência dos países americanos, à necessidade de construir uma “*identidade nacional*” que, num primeiro momento, rompa com o “*legado colonial*”, ao mesmo tempo que insira o país no contexto do mundo “*civilizado*”, quiçá como forma de legitimá-lo

²³¹ Reis, João José. Op. cit.

²³² Sobre este assunto ver nota de rodapé 64.

²³³ VIANNA, op. cit. p 171

perante seus pares no cenário político internacional. A valorização do nacional não terá sido, segundo Vianna, “um acontecimento *“sui generis”* no Brasil”.

Portanto, será lícito supor que talvez seja essa a razão pela qual os termos modernismo e pós-modernismo tenham nascido na América hispânica. Assim sendo podemos construir um modelo de análise para com o qual a estética e a identidade de Branco podem se revelar afins. Efetivamente tomamos como ponto de partida a descrição que nos é fornecida pelo historiador Perry Anderson, para postularmos que as noções de Modernismo e Pós-modernismo estão diretamente relacionadas com o Novo Continente e são signos “geneticamente” relacionados com a noção de cultura no recorte que analisamos, o microcosmo paulista no Brasil de hoje. Efetivamente, a discussão sobre modernismo e pós-modernismo surge nas Américas.

“ ‘Pos-modernismo’, como termo e idéia, supõe o uso corrente de ‘modernismo’. Ao contrário da expectativa convencional, ambos nasceram numa periferia distante e não no centro do sistema cultural da época: não vêm da Europa ou dos Estados Unidos, mas da América hispânica. Devemos a criação do termo “modernismo”, para designar um movimento estético, a um poeta nicaraguense que escrevia num periódico guatemalteco sobre um embate literário no Peru. O início por Ruben Darío, em 1890, de uma tímida corrente que levou o nome de *modernismo* inspirou-se em várias escolas francesas (...) para fazer uma “declaração de independência cultural” face à Espanha, que desencadeou naquela década um movimento de emancipação das próprias letras espanholas em relação a passado. Enquanto em inglês a noção de “modernismo” só passou ao uso geral meio século depois, em espanhol já integrava o cânone da geração anterior.”²³⁴

²³⁴ ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

Será justamente esta “declaração de independência cultural” que estará no cerne do espírito norteador de diversas manifestações culturais nas Américas.²³⁵

O termo “pós- modernismo” – no entanto - apenas surgiria três décadas depois e também no mundo hispânico.

“(...) a idéia de “pós-modernismo” surgiu pela primeira vez no mundo hispânico, na década de 30, uma geração antes do seu aparecimento na Inglaterra ou nos Estados Unidos. Foi um amigo de Unamuno e Ortega, Federico de Onís, quem imprimiu o termo *postmodernismo*.”²³⁶

Será nos finais da década de 50 que o termo pós- moderno voltará a ser usado, no ambiente de esquerda nova-iorquino. Pós-moderno seria agora sinônimo de falência dos ideais do liberalismo e do socialismo, de acordo com os textos de C. Wright Mills e Irving Howe.²³⁷

Já na década de 60, pós-moderno será vinculado a propósitos estritamente ideológicos no cenário da guerra fria.

“Em meados da década (de 60) o crítico Leslie Fiedler, (...) fez uma conferência sob o patrocínio do Congresso da Liberdade Cultural, organizado pela CIA, para atuar na frente intelectual da guerra fria. Nesse cenário improvável, ele celebrou o surgimento de uma nova sensibilidade entre a geração mais jovem da América, que era uma geração de “excluídos da história”, mutantes culturais cujos valores – desinteresse e desligamento, alucinógenos, e direitos civis – encontravam expressão e acolhida numa nova literatura pós-moderna.(...) Em 1969, a versão de Fiedler para o pós-modernismo podia ser vista, no seu apelo à emancipação do vulgar e à liberação dos instintos, como um eco prudentemente despolitizado da insurreição estudantil da época, que, ao contrário, não se poderia certamente considerar indiferente à história. (...) Refração semelhante pode ser

²³⁵ Lembremos que na gênese do discurso nacionalista no Brasil, conforme queriam Andrade e Almeida – citados por Contier - o nativismo era um dos elementos fundamentais.

²³⁶ ANDERSON, Perry. Op. Cit.

²³⁷ Apud ANDERSON

detectada na sociologia de Amitai Etzioni, mais tarde famoso por sua pregação da comunidade moral, cujo livro *The Active Society*, (...) falava num período ‘pós-moderno’ a partir do fim da guerra no qual declinava o poder das grandes empresas e das elites estabelecidas em que a sociedade podia pela primeira vez tornar-se uma democracia ‘senhora de si mesma’.”²³⁸

No entanto seria apenas a partir da década de 70 que a noção de pós-moderno ganharia mais ampla difusão e – efetivamente - com conotações existencialistas. Segundo Perry Anderson, em 1972 foi publicado o periódico *Boundary 2*, cujo sub título era *Revista de Literatura e Cultura Pós-modernas*, o qual pretendia abordar “o presente na literatura americana.”²³⁹

“*Boundary 2* permaneceu (...) essencialmente uma revista literária, marcada por um existencialismo originalmente *sartriano* e depois cada vez mais atraído por Heidegger.”²⁴⁰

Cessa aqui a relação possível de se estabelecer entre o modelo de análise que vamos propor e as correntes de pensamento pós-moderno, as quais enveredam - a partir daí - por caminhos os mais variados desviando-se do nosso objetivo.²⁴¹

A razão pela qual nos referimos ao pós – modernismo, até aqui, visa fornecer uma sinopse histórica de um termo hoje utilizado em situações e acepções bastante diversas. Na verdade o que queremos demonstrar é que o pós moderno, tal como nos é apresentado por Stuart Hall (também ele oriundo do Novo Mundo, Jamaica) está diretamente relacionado com o processo de construção da identidade em nações resultantes da interlocução cultural em

²³⁸ *ibid*

²³⁹ ANDERSON, Perry. Op. cit.

²⁴⁰ *Ibid*.

²⁴¹ Para informações mais detalhadas sobre a questão, ver a obra citada de Perry Anderson, *As origens da Pós-Modernidade*.

curso nas Américas desde 1500. Isto é, o Brasil, em sua ontogênese, já tem presentes elementos que viriam a originar a pós-modernidade, sejam eles as noções de descentramento, deslocamento, fragmentação, não pertencimento, algo que nos lembra um pouco a idéia de “geléia geral” dos tropicalistas brasileiros na década de 60.²⁴²

Segundo Stuart Hall em “*A identidade cultural na pós-modernidade*”,²⁴³ as identidades modernas, estão sendo “descentradas, deslocadas ou fragmentadas”²⁴⁴. Não nos parece descabido relacionar sensações de descentramento, deslocação ou fragmentação na psique coletiva de povos descendentes de africanos que se consideram na diáspora, de levadas de emigrantes - europeus e outros - que transplantaram usos e costumes para um novo país, onde sua identidade se fragmenta e ajuda a fragmentar outras com as quais se relaciona num processo dinâmico de constante transformação no qual o surgimento da representação de uma nova identidade alia-se à indefinição e à imanência. Não fora assim, sequer teria surgido tal discussão, sequer teria sido necessário elaborar um projeto de construção da nacionalidade. No que diz respeito particularmente à diáspora africana por terras brasileiras, podemos tomar como exemplo as distinções que se faziam presentes na Bahia do século XIX para diferenciar a população não-branca. Desta forma, podemos ter uma idéia acerca da heterogeneidade de tais distinções.

“A população da cidade (*Salvador*) dividia-se, segundo sua origem em brasileiros, africanos e europeus(...) Mas havia também as diferentes cores

²⁴² Para elucidar a minha perspectiva, preciso abrir aqui um parênteses para dizer que o Tropicalismo foi por mim vivenciado à distância, na minha adolescência em Portugal. A idéia que os tropicalistas me passavam a de uma expressão cultural brasileira em que os elementos utilizados estavam legitimados por uma herança cultural multifacetada. Hoje afiguram-se-me também como multi-temporais. Essa multitemporalidade é uma marca de expressões culturais no Brasil que mistura reminiscências folclóricas com arte contemporânea e constituem-se em exemplos das sensações de “descentramento”, “deslocamento” ou “fragmentação”.

²⁴³ HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª edição. 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: D P & A Editora., 2003.

²⁴⁴ HALL, Stuart. Op.cit.

entre os nascidos no Brasil: o negro, que sempre se chamava crioulo; o cabra, mestiço de mulato com crioulo; o mulato, também chamado pardo; e o branco. Havia negro crioulo e negro africano, este (...) quase sempre referido como preto. Havia branco brasileiro e branco europeu, este quase sempre português. Se tinha outras, pelo menos essa ambigüidade nacional o mulato não tinha: era sempre brasileiro. Como os brasileiros, os africanos também estavam diferenciados, não em cores, mas em grupos étnicos chamados ‘nações’.”²⁴⁵

Do texto acima podemos inferir as múltiplas categorizações surgidas no seio de uma sociedade cuja população ia se modificando desde 1500. Compartilhavam um espaço geográfico, sem dúvida, mas o sentimento de deslocamento era um dos poucos traços dos quais comungavam, pelo menos de início. Talvez daí o sentimento de “*banzo*” termo utilizado no vernáculo brasileiro:²⁴⁶

“Os africanos dificilmente poderiam, uma vez na Bahia, despojar-se completamente de suas raízes africanas. Eles eram muitos e vindos das mesmas regiões ou destas vizinhas, seu número sempre renovado pelo tráfico. Apesar das inovações e adaptações culturais impostas pela condição de escravos e o contato com diferentes grupos étnicos num novo ambiente, os africanos retiveram, ou pelo menos tentaram reter, laços fortes com o passado. Não se trata de defender a busca de ‘resquícios’ ou ‘sobrevivências’ africanas, com base na crença essencialista de que os elementos culturais foram mecânica e imutavelmente transferidos da África para o Novo Mundo. As transformações culturais seriam um imperativo da sobrevivência e indispensáveis para a resistência dos escravos africanos e seus descendentes. (...) Os escravos fizeram de muitos aspectos de seu passado um instrumento de identidade coletiva e identificação social. Essa identidade se constituía cotidianamente pela interação entre pessoas da mesma nação, que lançavam mão de um universo simbólico e institucional comum – muito dele ‘descoberto’ comum no Brasil – para estabelecer fronteira grupais. (...) Além de se reconhecerem como diferentes entre si, os africanos organizavam-se em nações e obviamente se identificavam como forasteiros num mundo ao qual não imaginavam pertencer.”²⁴⁷

²⁴⁵ Reis, João José. Op. Cit.

²⁴⁶ Banzo Nostalgia mortal dos negros da África: "Uma moléstia estranha, que é a saudade da pátria, uma espécie de loucura nostálgica ou suicídio forçado, o banzo, dizima-os pela inanição e fastio, ou os torna apáticos e idiotas." (João Ribeiro, *História do Brasil*, p. 207). Adj. 2. Bras. Triste, abatido; pensativo. 3. Bras. N. Surpreendido, pasmado. Hollanda, Aurélio Buarque de. Dicionário da Língua Portuguesa.

²⁴⁷ REIS, João José. Op. cit.

Parece-nos ser possível estabelecer relações entre o texto acima e a obra de Hall. O objetivo de Hall, será o de “explorar algumas das questões sobre a identidade cultural na modernidade tardia e avaliar se existe uma ‘crise de identidade’, em que consiste essa crise e em que direção está indo.”²⁴⁸ A posição por ele sustentada “é simpática à afirmação de que as identidades modernas, estão sendo “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas”.²⁴⁹ O autor refere-se essencialmente às sociedades contemporâneas nas quais ocorrem transformações que mudam as noções de identidade dos indivíduos, abalando a idéia que estes fazem de si próprios como sujeitos integrados. A nosso ver esse processo terá se iniciado já no século XVI, com certeza não com a mesma intensidade de hoje, porém na mesma acepção.

Assim, o pensador jamaicano identificará três concepções de identidade para o sujeito histórico:

- 1) sujeito do Iluminismo;
- 2) sujeito sociológico;
- 3) sujeito pós-moderno.

No primeiro caso, o centro essencial do “*eu*” era a identidade de uma pessoa, caracterizado por uma conotação muito individualista, baseada no pensamento de Descartes. Segundo ele as coisas devem ser explicadas por uma redução aos seus elemento essenciais à quantidade mínima de elementos e aos seus elementos irreduzíveis.

²⁴⁸ Hall, Stuart. Op. cit.

²⁴⁹ *ibid.*

“No centro da “mente” ele (Descartes) colocou o sujeito individual, constituído por sua capacidade para raciocinar e pensar. ‘*Cogito ergo sum*’, era a palavra de ordem de Decartes. (...) Desde então, esta concepção do sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecida como “sujeito cartesiano”.²⁵⁰

A segunda, sujeito sociológico, refletia a mediação da relação entre homem e cultura, numa concepção de interatividade entre o “*eu*” e a sociedade.

“O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem.”²⁵¹

No terceiro caso, “o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.”²⁵²

Ora a hipótese que – como já dissemos – aventamos, é a de que as Américas, se já não nascem sob o signo do que – séculos após o início do processo de interlocução cultural iniciado no Quinhentos – viria a ser cunhado de “Pós- Moderno”, ao menos carregam consigo o germinar de tal processo. Desde o início estarão presentes traços inerentes à pós-modernidade que contribuirão para moldar o cenário cultural contemporâneo.

David Harvey, cientista social citado por Hall, refere-se à modernidade como algo que implica num rompimento com toda e qualquer condição precedente caracterizando-se por

²⁵⁰ *ibid.*

²⁵¹ *ibid.*

²⁵² *ibid.*

um processo de sucessivas rupturas e fragmentações. Tais tipos de sociedades caracterizam-se por diferentes divisões e antagonismos que produzem uma diversificação de posições do sujeito, isto é identidades, no indivíduo. Tais antagonismos são possíveis de identificar não apenas na sociedade brasileira contemporânea, mas ao longo do processo histórico da nação, desde o seu início, atravessado pelos legados colonial e escravocrata.

“ Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. Sem isso, (...) não haveria nenhuma história. Entretanto (...) isso não deveria nos desencorajar: o deslocamento tem características positivas. Ele desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre a possibilidade de novas articulações: a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos e o que ele chama de ‘recomposição da estrutura em torno de pontos nodais particulares de articulação’.”²⁵³

Será a partir da possibilidade de novas articulações, na criação de novas identidades e produção de novos sujeitos que a estética de Branco se insere.

Efetivamente Branco quer-se em primeiro lugar brasileiro. Isso significa inserir-se em determinado contexto sócio cultural. O contexto de um Brasil, com o qual se identifica primordialmente. Um Brasil que - como ele - comunga da herança africana na sua esfera de atuação, a música. Daí a opção desde o início por abraçar um projeto que privilegiasse exclusivamente a música brasileira no qual se denotasse, em primeira instância, uma série de elementos identificados com o legado “afro- americano”. Por um lado isso implicará na escolha de um repertório de autores brasileiros - presentes em ambos os *CDs* - como

²⁵³ HALL, Stuart. Op. cit.

Baden, Vinícius, Jobim, Hermeto, Moacyr Santos e até Villa-Lobos, de cujo Trenzinho do Caipira, apresenta uma versão para *big band* em *Brazilian Portraits*. Por outro lado, o fato de se querer “*brasileiro*” – logo também “*americano*” - e “*afro-descendente*”, cria laços de identificação para com a cultura “*afro-americana*”, em que o *jazz* é a vertente da qual mais fará uso. Será um exemplo de transversalidade - a que já fizemos menção - pelo qual se entende o sentimento de identificação mútua de elementos culturais comuns, presentes na música de culturas africanas e afro-descendentes, como partes de uma mesma condição, resultante da diáspora, assim como do compartilhamento de elementos comuns no legado ancestral identificado mutuamente. Se concordamos com o fato de que isso é muito discutível, o fato é que isto implicará inequivocamente em um processo pelo qual as permutas culturais dentro daquele universo a que Gillroy chama de “Atlântico Negro” serão operadas dinâmica e ininterruptamente dentro de um circuito cultural, alimentando-se mutuamente. Esse será um dos traços que define “circularidade”. Um dos traços que a “circularidade” pode adotar, parece-nos estar diretamente relacionada com um sentimento de busca comum pela identidade e valorização do legado “*afro*” na constituição das sociedades atlânticas.

Falta abordar o terceiro elemento que perpassa também a obra de Branco. A música do século XX, relacionada com a esfera composicional européia e a Segunda Escola Vienense em particular. Esta - como pudemos constatar pela análise das peças expostas no capítulo anterior – exerceu enorme influência sobre os músicos de *jazz* e, claro em certa medida sobre Branco. Aceitar essa música para seu universo, incorporá-la à sua estética, torná-la parte de si, é um maneira de articular novas identidades e contribuir para a produção de novos sujeitos. Tem um significado maior porque não se trata mais de utilizar

procedimentos técnicos vinculados a uma determinada estética como mero epigonismo da qual o movimento modernista pretendia - ao menos na teoria – libertar-se. Tampouco pretende reverenciar a matriz européia. Será, outrossim, a apropriação de elementos que se querem de seu mundo, um tanto descentrado, ainda sem foco, sempre em mutação, de um universo - na - essência pós-moderno.

O sujeito, cuja identidade se desvela em tais procedimentos, será a representação da busca de uma identidade que se constrói na imanência do Ser. Confrontado com o outro, enxerga na diferença a essência de sua identidade. Ou, como diz Hall:

“Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo ‘unificadas’ apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Entretanto – como nas fantasias do ‘eu inteiro’ de que fala a psicanálise lacaniana – as identidades nacionais continuam a ser representadas como unificadas . (...) *As nações modernas são, todas, híbridos culturais.*”²⁵⁴

Assim, através de sua música, Branco assume-se como sujeito de todas as suas ações. Arquiteta o seu devir de forma a que seu ser, simbolicamente inscrito em sua obra e expresso em suas ações encontre a essência de sua identidade. Do ponto de vista filosófico, a atitude existencial – vislumbrada em certos momentos na pós-modernidade - está no cerne da relação entre ser e essência. Aqui, a preocupação com o ser converte-se em problema fundamental igualando-se à busca da essência no âmbito da existência. Desta forma o ser ganha um sentido. A identidade – no processo de busca de sua essência - é então determinada pelo ser,

²⁵⁴ HALL, Stuart. Op.cit.

revelado pela maneira de estar na vida, pela escolha de uma estética e pelos símbolos adotados em sua arte como expressão do “*eu*”.

O que a sua música – hipoteticamente - então revela imanente à sua identidade, é que no âmago do ser existe a necessidade de afirmar a legitimidade de uma cultura no processo de construção da nação à qual pertence. “Afro” e “Negro” transformam-se mais em símbolos desde a pós modernidade incipiente, que em categorizações possíveis de detectar no variado cenário antropológico do Brasil contemporâneo. É possível deduzir que na atitude de José Roberto Branco, “Afro” e “Negro”, revelem o cultuar e a reverência para com um legado africano que tanto terá contribuído para a formação do Brasil. Revelam também a atitude de afirmar esse legado em pé de igualdade para com outras heranças que se entrelaçam no cosmopolitismo de seu mundo. Para Branco, na essência, “ser brasileiro” leva necessariamente em conta essa atitude perante a existência. Uma representação imanente ao próprio processo de gestação da pós-modernidade.

Bibliografia

Obras de referência citadas no decorrer do texto.

ADORNO, Theodor W. *Sobre Música Popular*. (in) COHN, Gabriel (org), *Sociologia*.

São Paulo: Editora Ática, 1986.

ALMADA, Carlos. *Arranjo*.

Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.

AMABIS, José Mariano e MARTHO, Gilberto Rodrigues. *Fundamentos da Biologia*.

São Paulo: Editora Moderna, 1999.

ANDERSSON, Perry. *As origens da Pós-Modernidade*.

Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*.

São Paulo: Livraria Martins Ed. 1958.

ANDRADE, Mário de. *Música no Brasil*.

São Paulo: Editora Guaíra, 1941

ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*.

São Paulo: Livraria Martins Ed. 1962.

BOWIE, Andrew. *Aesthetics and Subjectivity*.

Manchester: Manchester University Press, 1990.

CALADO, Carlos. *O Jazz como Espetáculo*.

São Paulo: Perspectiva, 1990.

CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*.

Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CAIADO, Nelson F. *Samba, Música Instrumental e o violão de Baden Powell*.

Dissertação apresentada à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música (Área de Concentração: Violão). Rio de Janeiro, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*.

Petrópolis: Vozes, 1998.

CONTIER, Arnaldo D. *Música e Ideologia no Brasil*.

São Paulo: Novas Metas, 1985.

ECO, Umberto. *A estrutura Ausente*

São Paulo: Perspectiva, 1976.

FREITAS, Sérgio P. Ribeiro de. *Teoria da Harmonia na Música Popular*.

Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Centro de Ciências Humanas, Departamento de Música e Artes Cênicas, 1997.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*.

Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*.

São Paulo: Editora 34 e Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro- Asiáticos, 2001

GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*.

Petrópolis: Vozes, 1985.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*.

Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HEADLAM, Dave. *The Music of Alban Berg*.

London: New Haven, 1996.

HOBSBAWN, Eric. *História Social do Jazz*.

Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

- LANGER, Suzane K. *Sentimento e Forma*.
São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LEME, Mônica. *Os feitiços indecentes da Cultura Popular na Música Industrial Brasileira*.
Tese de Mestrado apresentada na UNIRIO, Rio de Janeiro, 2002.
- LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*.
London, New York: W.W. Norton & Company, 1989.
- LEVINE, Mark. *The Jazz Piano Book*.
Petaluma: Sher Music, 1989.
- MILLER, Ron. *Modal Jazz Composition and Harmony*.
Advance Music. S/d.
- MIRANDA, Dilmar. *Tempo de Festa x Tempo de Trabalho*
Tese de Doutorado, apresentada ao Departamento de Sociologia da USP,
São Paulo, 2000.
- PERSICHETTI, Vincent. *Harmony – Creative Aspects and Practice*.
London, New York: W.W. Norton & Company, 1961.
- PINTO, Regina Pahim. *Negro: A identidade reivindicada e a identidade vivida*.
(in) QUINTAS, Fátima (org) *O Negro: Identidade e Cidadania, Vol. 2- IV Congresso Afro- Brasileiro*.
- REIS, João José. *Rebelião Escrava no Brasil*.
São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*.
Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo Vol. 1*
São Paulo: Editora 34, 1997.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*.
São Paulo: Editora da UNESP, 1999.
- TINHORÃO, José Ramos. *Fado, Dança do Brasil, Cantar de Lisboa – O fim de um Mito*.
Lisboa: Editorial Caminho, 1994.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: Um tema em debate*.
São Paulo: Editora 34, 1997.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*.

Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

WRIGHT, Rayburn. *Inside the score*.

Delevan: Kendor Music, 1982.