UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Walmir de Almeida Gil

A improvisação de Odésio Jericó nos discos da Banda Mantiqueira:

Aldeia, 1996; *Bixiga*, 2000; e *Terra Amantiquira*, 2005

Campinas

2016

Walmir de Almeida Gil

A improvisação de Odésio Jericó nos discos da Banda Mantiqueira: *Aldeia*, 1996; *Bixiga*, 2000 e *Terra Amantiquira*, 2005

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para obtenção do titulo de Mestre em Música, área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui
Co-orientador: Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DEFENDIDA PELO ALUNO WALMIR DE ALMEIDA GIL E FOI ORIENTADA PELO PROF. DR. PAULO ADRIANO RONQUI

Campinas
2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

G37i

Gil, Walmir de Almeida, 1957-
A improvisação de Odésio Jericó nos discos da Banda Mantiqueira : Aldeia, 1996; Bixiga, 2000 e Terra Amantiquira, 2005 / Walmir de Almeida Gil. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Paulo Adriano Ronqui.
Coorientador: Antonio Rafael Carvalho dos Santos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Jericó, Odésio, 1938-. 2. Banda Mantiqueira. 3. Trompete. 4. Jazz. 5. Música brasileira. I. Ronqui, Paulo Adriano,1977-. II. Santos, Antonio Rafael Carvalho dos,1953-. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The improvisation of the Odésio Jericó in the disk of Banda Mantiqueira : Aldeia, 1996; Bixiga, 2000 and Terra Amantiquira, 2005
Palavras-chave em inglês:
Jericó, Odésio, 1938-
Banda Mantiqueira
Trumpet
Jazz
Brazilian music
Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática
Titulação: Mestre em Música
Banca examinadora:
Paulo Adriano Ronqui
Naílson de Almeida Simões
José Alexandre Leme Lopes de Carvalho
Data de defesa: 29-08-2016
Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

WALMIR DE ALMEIDA GIL

ORIENTADOR: PROF.DR.PAULO ADRIANO RONQUI

MEMBROS:

1. PROF. DR. PAULO ADRIANO RONQUI
2. PROF. DR. NAILSON DE ALMEIDA SIMÕES
3. PROF. DR. JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES DE CARVALLHO

Programa de Pós-Graduação na aérea de concentração Música: Práticas Interpretativas do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa comasrespectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 29.08.2016

Dedico este trabalho em memória dos grandes músicos do Universo, em especial ao saxofonista Vinícius Dorin, por seu amor, dedicação e respeito à música.

Agradecimentos

A Deus, por toda energia recebida, sem a qual não seria possível chegar até aqui. Aos orientadores: Prof. Dr. Paulo Ronqui e Prof. Dr. Rafael dos Santos, por acolherem o meu projeto com dedicação, disposição e críticas que auxiliaram no meu crescimento intelectual. Aos amigos e colegas da pós-graduação: Marcelo Rocha, Henrique Heredia, Luiz Guilherme Iaquinto, Klesley Bueno Brandão e Thomas Ordônio, Rafael Bruno Trassi, William Gil, Mariana Marcos Gil, Lurdes Trassi e Sue Jarvis, por toda ajuda, disposição e paciência. Ao Prof. Dr. Manuel Falleiros, por seus apontamentos e incentivos. Aos amigos, músicos, docentes do Instituto de Artes, pela valiosíssima colaboração; a Odésio Jericó, Roberto Sion, Nelson Ayres, Edson José Alves, Nailor Azevedo "Proveta", Naílson Simões, Daniel D'Alcântara, Carlos Alberto Alcântara e Greg Gisbert, pela valiosa contribuição nas entrevistas concedidas, elementos essências para esta pesquisa. Aos meus filhos e familiares, pelo amor e apoio incondicionais. Aos colegas músicos que, ao longo desses 25 anos de existência, colaboraram com a Banda Mantiqueira; são eles: Jean Pierre, João Lenhari, Paulo Jordão, Rubinho Antunes, Daniel D'Alcântara, Alessandro Ribeiro, Paulo Viveiro, Sidmar Vieira, Otavio Nestares, Junior Galante, Rodrigo Ursaia, Cesar Roversi, João Paulo R. Barbosa, Luiz Neto, Cassio Ferreira, Josué dos Santos, Vitor Alcântara, Mauricio de Souza "Laws", Vidal Sbrigh, Arismar do Espirito Santo, Carlos Alberto Alcântara, Will Bone, Jorginho Neto, Toddy Murphy, Pedro Ivo, Jeferson Rodrigues, Mauro Caselato, Samuel Pompeo, Zé Pitoco, Celso Almeida, Cleber Almeida, Marcio Forte, Léo Rodrigues.

Resumo

Esta dissertação teve por finalidade investigar os solos improvisados do trompetista Odésio Jericó (1938). Buscamos, por meio deste estudo, apresentar os elementos (rítmicos, melódicos e harmônicos, entre outros) que fundamentaram seu estilo particular de improvisação. Jericó, trompetista atuante no cenário paulistano, apresenta em sua improvisação uma construção melódica singular, obtida pela combinação criativa de elementos oriundos da música nordestina, do choro e da linguagem jazzística, o que o faz ser reconhecido como um solista diferenciado. Para tornar possível tal investigação, realizamos transcrições dos seus solos gravados com a Banda Mantiqueira nos seguintes álbuns: *Aldeia*, 1996; *Bixiga*, 2000; e *Terra Amantiquira*, 2005. Por esta investigação em contraste com sua biografia e os aspectos formadores de suas experiências musicais como trompetista popular, apresentamos o processo de criação envolvido em seu estilo de improvisar.

Palavras-chave: Jericó, Odésio; trompete; jazz; música brasileira, Banda Mantiqueira.

Abstract

This dissertation was intended to investigate the Brazilian trumpet player Odésio Jericó´s improvised solos. The aim of this research was to present the elements (melodic, rhythmic and harmonic, among others) that substantiate his particular style of improvisation. Jericó has been a very active musician in Sao Paulo music scene and presents in his improvisational style a particular melodic construction obtained by creative combination of elements from the Brazilian northeastern music, choro and the jazz language, for which he has been recognized as an outstanding soloist. In order to make possible such research, solos were transcribed from Banda Mantiqueira following albums: *Aldeia*, 1996; *Bixiga*, 2000; and *Terra Amantiquira*, 2005. Through this study, contrasted with his biography and musical experiences as a popular trumpet player, we introduce the creative process involved in Odésio Jericó´s style of improvising.

Keywords: Jericó, Odésio; trumpet; jazz; Brazilian music, Banda Mantiqueira.

Lista de ilustrações

Figura1 - Odésio Jericó em sessão de estúdio em 2013. Fonte: acervo pessoal do autor. 18
Figura 2 - Orquestra Weril Jazz em 1945. Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó. 20
Figura 3 - Odésio Jericó (seta) e demais integrantes da Orquestra União Jazz de Petrolina em 1954. Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó 22
Figura 4 - Odésio Jericó (seta) e integrantes da Orquestra União Jazz de Petrolina em 1954. Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó. 22
Figura 5 - Odésio Jericó (seta) ao lado de José Menezes, Bernardino Pires e Euvaldo Aragão durante sua curta carreira militar. Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó. 23
Figura 6 - Orquestra Tabajara (s/d). Fonte: <http://www.orquestratabajara.com.br>. Acesso em: 19 maio 2015. 23
Figura 7 - Orquestra Tabajara com Porfírio Costa (seta) no naipe de trompetes. 24
Figura 8 - Carmelino Veríssimo de Oliveira "Pedroca" 24
Figura 9 - Conjunto Simoney. Na seta: Odésio Jericó. Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó. 27
Figura 10 - Odésio Jericó (seta) e a Orquestra Los Cubancheros na casa noturna Samba Danças, na cidade de Santos-SP. Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó. 29
Figura 11 - Capa do LP Missão Sucesso, do grupo Os Impossíveis, do ano de 1969. Fonte: <http://laplayamusic.blogspot.com.br>. Acesso em 04 maio 2015. 30
Figura 12 - Sargentelli e Odésio Jericó na casa de shows Oba Oba, em São Paulo. Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó. 32
Figura 13 - Odésio Jericó à frente da orquestra com Sargentelli (s/d). Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó. 32
Figura 14 - Nelson Ayres Big Band (s/d). Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó. 36
Figura 15- Naipe de trompetes da Banda Mantiqueira. Na foto: Odésio Jericó (em primeiro plano), acompanhado de Nahor e o autor, 2016. Fonte: acervo Banda Mantiqueira. 37
Figura 16 - Banda Mantiqueira em apresentação de 11 de fevereiro de 2015. Fonte: acervo Banda Mantiqueira. 38
Figura 17 - Sambop Brass em foto para divulgação. Fonte: acervo pessoal de Nailor Azevedo "Proveta". 40
Figura 18 - Paulo Moura com a Banda Mantiqueira no Vou Vivendo (s/d). Fonte: acervo Banda Mantiqueira. 42

Figura 19 - Capa do CD Aldeia, da Banda Mantiqueira, lançado em 1997. Fonte: acervo pessoal do autor. 44
Figura 20 - Matéria sobre o lançamento de Aldeia, da Banda Mantiqueira. Fonte: *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, do dia 25 de outubro de 1997. 45
Figura 21 - Matéria sobre o lançamento de Bixiga, da Banda Mantiqueira. Fonte: *Correio Popular*, de 18 de setembro de 2000. 46
Figura 22 - Capa do CD *Aldeia* 119
Figura 23 - Capa do CD *Bixiga* 120
Figura 24 - Capa do CD *Terra Amantiquira* 121

Lista de Exemplos

Exemplo 1 - "Copacabana" de João de Barro e Alberto Ribeiro. 60
Exemplo 2 - Improviso de Odésio Jericó transcrito da música "Notícia" de Nelson Cavaquinho 61
Exemplo 3 - Articulações *tenuto*, *accento* e *marcatto* em "Notícia" de Nelson Cavaquinho, compassos 7 e 8 do improviso. 62
Exemplo 4 - O *glissando* em "Insensatez" de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, compasso 29. 63
Exemplo 5 - O *shake* em "Último Pau de Arara" de Venâncio, Corumba e Guimarães, compasso 26. 63
Exemplo 6 - "Notícia", de Nelson Cavaquinho, compassos 25 a 27. 63
Exemplo 7 - "Insensatez" de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, compasso 26. 64
Exemplo 8 - "Insensatez", de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, compasso 30. 64
Exemplo 9 - "Pau de Arara", de Luiz Gonzaga, compasso 3. 64
Exemplo 10 - "Pau de Arara" de Luiz Gonzaga, compasso 11. 64
Exemplo 11 - "As Rosas Não Falam" de Cartola, compasso 24. 64
Exemplo 12 - "As Rosas Não Falam" de Cartola, compasso 17. 64
Exemplo 13 - "Notícia" de Nelson Cavaquinho. 64
Exemplo 14 - "Notícia" de Nelson Cavaquinho, compasso 19. 65
Exemplo 15 - "Último Pau de Arara" de Luiz Gonzaga, compasso 25. 65
Exemplo 16 - "Último Pau de Arara" de Luiz Gonzaga, compasso 3. 65
Exemplo 17 - "As Rosas Não Falam" de Cartola. 66
Exemplo 18 - "Último Pau de Arara" de Luiz Gonzaga. 66
Exemplo 19 - "Pau de Arara" de Luiz Gonzaga. 66
Exemplo 20 - "As Rosas Não Falam": movimentações horizontais e verticais. 67
Exemplo 21 - Primeira frase do solo na canção "Insensatez". 68
Exemplo 22 - Última frase do solo na canção "Insensatez". 68
Exemplo 23 - Utilização de pentatônicas na canção "Notícia". 68
Exemplo 24 - "As Rosas Não Falam", compassos 13 para 14. 69
Exemplo 25 - "As Rosas Não Falam", compassos 23 para 24. 69
Exemplo 26 - terceiro compasso, improviso na canção "Pau de Arara". 70
Exemplo 27 - vigésimo primeiro para vigésimo segundo compassos, improviso na canção "Notícia". 71

Exemplo 28 - sétimo para o oitavo compassos, improviso na canção “Notícia”. 71
Exemplo 29 - décimo oitavo para décimo nono compassos, improviso na canção “Insensatez”. 71
Exemplo 30 - “As Rosas Não Falam”, compassos 33 e 34. 71
Exemplo 31 - “Insensatez”, primeiro e segundo compassos. 72
Exemplo 32 - “Notícia”, décimo segundo compasso. 72
Exemplo 33 - “Notícia”, sexto para o sétimo compasso. 74
Exemplo 34 - “As Rosas Não Falam”, compasso 17. 74
Exemplo 35 - “Pau de Arara”, décimo quinto para décimo sexto compasso. 74
Exemplo 36 - “Último Pau de Arara”, compasso trinta. 74
Exemplo 37 - “Pau de Arara”, sexto compasso. 74
Exemplo 38 - “Notícia”, décimo oitavo e décimo nono compassos, aqui um belo exemplo do deslocamento rítmico que, de acordo com a tópica brejeiro tem intenção de gingar. 75
Exemplo 39 - “Último Pau de Arara”, compasso 22, esta frase também se enquadra nas tópicas nordestino, a frase tocada encima da levada rítmica valorizando desta forma o estilo executado. 75
Exemplo 40 - “As Rosas Não Falam”, compasso 12, deslocamento rítmico. 75
Exemplo 41 - “Último Pau de Arara”, décimo terceiro e décimo quarto compassos, deslocando o ritmo intercalando com pausas, também com a intenção de gingar. 76
Exemplo 42 - “Notícia”: observa-se que as notas acentuadas no segundo compasso da frase acima estão na segunda metade de cada tempo, lembrando a ginga do malandro ou tentando tirar o foco do ritmo, no terceiro compasso a acentuação nas 3 primeiras notas como se estivesse mostrando para onde está indo. 76
Exemplo 43 - “Insensatez”, compasso 27, a utilização do cromatismo neste caso descendente neste caso resolvendo na sétima do acorde. 76
Exemplo 44 - “Notícia”, quinto compasso com cromática descendente e do quinto para o sexto a utilização de apojatura. 77
Exemplo 45 - “As Rosas Não Falam”, *pick-up*, primeiro e segundo compassos, o uso de grupetos, linhas ascendentes e frases com influencia do *be bop*. 77
Exemplo 46 - “Insensatez”, oitavo compasso, a seta aponta para a nota dó natural, que não está na cifra, mas pode ser analisada como (b5) ou (#4) e a cromática resolvendo na terça do acorde. 77

Exemplo 47 - “Insensatez”, décimo oitavo e vigésimo compassos. Escalas cromáticas descendentes resolvendo na sétima e quinta diminuta, pertencentes ao acorde de Bb diminuto. 77
Exemplo 48 - notação musical do ritmo baião; a nota em (x) significa fechada.....79
Exemplo 49 - notação musical do ritmo baião, nota em (x) fechada. 80
Exemplo 50 - notação musical agogô duas notas, sendo uma aguda e outra grave. 80
Exemplo 51 - notação musical da zabumba e da vareta ou bacalhau com a nota em (x).....80
Exemplo 52 - levada original do ritmo baião. 80
Exemplo 53 - variação do ritmo baião.....81
Exemplo 54 - variação da levada incluindo a vareta (x). 81
Exemplo 55 - variação da levada.....81
Exemplo 56 - notação musical dos instrumentos de percussão na levada do ritmo baião. 81
Exemplo 57 - “Pau de Arara”, observa-se a coincidência da acentuação da frase com os instrumentos percussivos na levada do ritmo baião. 82
Exemplo 58 - “Último Pau de Arara” nesta ilustração em azul: a frase em relação ao pandeiro que está com 4 notas fechadas e o trompete com 4 notas ligadas; na frase seguinte, onde o trompete acentua, o pandeiro está aberto, ao mesmo tempo em que o a seta verde aponta para a zabumba e acentuação do trompete, acentuação que, somada ao rítmico, deixam clara a linguagem do ritmo baião. 82

Sumário

Introdução 15

Capítulo 1

1. Biografia, Iniciação Musical e Principais Influências 18

1.1 Odésio Jericó 18
1.2 Novos Caminhos Musicais 26
1.3 Nelson Ayres Big Band 34
1.4 Banda Mantiqueira 38

Capítulo 2

2 Aspectos Criativos na Improvisação de Odésio Jericó 50

2.1 Considerações sobre a improvisação. 50
2.2 Criatividade musical e improvisação 53
2.3.1 Articulação 62
2.3.2 Tessitura 63
2.3.3 Coerência 65
2.3.4 Arpejos, Escalas, Padrões e Tópicas 67

Considerações Finais 85
Referências Bibliográficas 87
Anexo A – Transcrições 91
Anexo B - Entrevistas 97
Anexo C- Discografia 119

Introdução

A revisão bibliográfica realizada na presente pesquisa constatou que há um número crescente de pesquisas sobre a música popular brasileira e, ao mesmo tempo, uma carência expressiva de trabalhos científicos relacionados à improvisação para o trompete.

Com o objetivo de colaborar para o preenchimento dessa lacuna, o presente trabalho investigou os aspectos estilísticos e o processo criativo musical do trompetista Odésio Jericó. Para isso, buscou-se identificar e compreender a linha de improvisação do trompetista nos solos gravados com a Banda Mantiqueira nos álbuns *Aldeia* (1996), *Bixiga* (2000) e *Terra Amantiquira* (2005), selecionando uma faixa de cada CD.

A peculiaridade e relevância de Jericó em relação aos demais trompetistas atuantes em nossos dias são as habilidades por ele desenvolvidas desde a infância que, somadas às experiências musicais, resultaram em originalidade ao improvisar, tornando-se uma relevante fonte de referência para a improvisação do trompete na música brasileira.

Para organizar este trabalho investigativo, esta dissertação está dividida em dois capítulos. O primeiro buscou construir a biografia de Odésio Jericó, identificando a trajetória percorrida pelo trompetista desde a sua iniciação musical até os dias atuais. A coleta de dados provenientes das entrevistas e do levantamento biográfico procurou detalhar os caminhos responsáveis pela construção da sua personalidade como improvisador.

O segundo capítulo teve como foco a investigação do processo criativo musical desenvolvido por Jericó nos discos relatados. Para isso, buscou-se, por meio de literatura específica, contrastar as suas habilidades como improvisador com o referencial teórico selecionado. Para esse capítulo, foram transcritos cinco solos gravados com a Banda Mantiqueira nos discos mencionados, dos quais foram selecionados alguns trechos com a finalidade de apresentar as habilidades e o processo criativo que permeiam o seu estilo de improvisação.

Foram adotados os seguintes procedimentos metodológicos para a concretização desta pesquisa:

a) No primeiro capítulo, realizaram-se entrevistas com Odésio Jericó, amigos do trompetista e músicos, bem como a busca por publicações em revistas, jornais, internet e fontes de informações que ajudaram a delinear sua trajetória. Assim, foi possível descrever a

biografia de Jericó, produzindo dados importantes para a compreensão de seu percurso musical.

A biografia do trompetista apoiou-se nas entrevistas de músicos e amigos que descreveram sua trajetória musical, tais como: Edson Alves, Nelson Ayres, Nailor Azevedo, Nailson Simões, Roberto Sion e Carlos Alberto Alcântara, seguidas dos comentários dos notáveis trompetistas Daniel D'Alcântara e Greg Gisbert.

b) No segundo capítulo, realizaram-se as transcrições de cinco solos improvisados de Odésio Jericó, gravados em sessões de estúdio nos álbuns da Banda Mantiqueira nas gravações selecionadas abaixo:

b.1) Banda Mantiqueira CD *Aldeia* (1996)
Música: "Insensatez", de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, com arranjo de Nailor Proveta.

b.2) Banda Mantiqueira CD *Bixiga* (2000)
Música: "Medley - Cartola e Nelson Cavaquinho", com arranjo de Edson Alves.

b.3) Banda Mantiqueira CD *Terra Amantiquira* (2005)
Música: "Canções Nordestinas - Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Guio de Moraes",com arranjo de Edson Alves.

Para identificar os elementos musicais provenientes dos solos pesquisados, o referencial teórico apoiou-se nas publicações de Albuquerque (2012), Lawn e Hellmer (1993), Sarath (2013), Schoenberg (1996), Bastos (2013), Kratus (1990), Brito (1995), Berendt (1987), Caspurro (2006), Berliner (1994), Kenny e Gellrich (2002), The New Grove Dictionary of Music (1994), Alperson (1984), Gridley (2009), Gordon (2000), Ligon (2001), Tinhorão (1978), Falleiros (2006), Silva (2009), Salles (1985), Santos (2003), Simões (1997), Dissenha (2009), Lopes (2012) e Piedade (2007).

Assim, a presente pesquisa traz como produto uma biografia do trompetista Odésio Jericó, os caminhos por ele percorridos desde a saída de sua cidade natal até os dias atuais e um conjunto de definições e citações de musicólogos, estudiosos e pesquisadores como subsídio teórico para a investigação sobre o processo criativo do trompetista, bem como os elementos musicais que permeiam seus solos. Esses dados poderão ser utilizados por músicos e pesquisadores que desejarem conhecer a maneira como Jericó improvisa, além de

ser uma fonte para o desenvolvimento de novas pesquisas. Os solos transcritos para esta investigação bem como a íntegra das entrevistas realizadas constam em anexo. Acessando o *link* a seguir é possível ouvir as gravações com as músicas selecionadas para a presente pesquisa:
https://www.dropbox.com/sh/fzlhxd4s4rwfuxb/AACMIfe69O0s4r_UPQf8bOKXa?dl=0.

A finalidade do presente trabalho é, além de preencher parte da lacuna encontrada nos trabalhos acadêmicos brasileiros sobre improvisação no trompete, compreender como Odésio Jericó utiliza os elementos constituintes de sua bagagem musical na prática da improvisação. Vale ressaltar que esses elementos poderão servir de referência para que os músicos, em especial os trompetistas, possam desenvolver seu potencial neste campo.

CAPÍTULO 1

1. Biografia, Iniciação Musical e Principais Influências

1.1 Odésio Jericó

Odésio Jericó (Figura 1) nasceu em 1938 na cidade de Petrolina-PE, primogênito de Maria do Carmo Jericó da Silva e Henrique Jericó da Silva. Seu pai, marceneiro de profissão, esteve envolvido com duas importantes corporações musicais da época na região, atuando como músico, violonista e baterista da Banda Filarmônica 21 de Setembro e fundador da Orquestra Weril Jazz, dirigida por Henrique Jericó e Pedro Maurício.

Figura 1 - Odésio Jericó em sessão de estúdio em 2013. Fonte: acervo pessoal do autor.

De acordo com Odésio Jericó, em entrevista concedida ao autor[1], a Banda Musical 21 de Setembro, fundada em 21 de Setembro de 1910 – data na qual é comemorada a fundação da cidade em 1895[2] –, é reconhecida como patrimônio cultural da cidade de Petrolina[3]. A banda está incorporada na tradição da sociedade e do povo petrolinense, pois "sempre marcou presença nas festas cívicas, religiosas e, principalmente, no aniversário da cidade" (BRITO, 1995, p.288).

[1] Entrevista concedida ao autor em 21de julho de 2013.
[2] Lei Estadual nº 130 de 03 de julho de 1895.
[3] Lei Municipal 164/88.

Foi nesse ambiente de forte presença musical que Jericó esteve envolvido durante sua infância. Juvino Alves dos Santos Filho, em sua tese de doutorado (SANTOS FILHO, 2003), aponta a importância das bandas filarmônicas na formação dos músicos, sobretudo no Brasil. Salles (1985, p.11) esclarece que:

> As filarmônicas foram grandes formadoras de músicos no Brasil. Sobre isso, podem ser citadas palavras de Vicente Salles, um grande estudioso desse tipo de tradição musical: 'a banda de música é, pois, o conservatório do povo e é, ao mesmo tempo nas comunidades mais simples, uma associação democrática, que consegue desenvolver o espírito associativo e nivelar as classes sociais. No Brasil, tem sido, além disso, celeiro dos músicos de orquestra, no que tange as madeiras, metais e percussão'.

Odésio Jericó estava com sete anos de idade quando seu pai sentiu a necessidade de formar uma pequena orquestra para atuar em bailes na cidade. Desta forma, em 1945, Henrique Jericó fundou a Orquestra Weril Jazz. É importante ressaltar que, antes da fundação da Orquestra Weril Jazz, já existiam na região outros grupos, tais como a Jazz Band Odeon (1937)[4], e o grupo Jazz Brasil (1941)[5].

Os músicos arregimentados para a orquestra reuniam-se com regularidade para a preparação do repertório, ensaios e audições realizadas por meio da escuta atenta de fonogramas e programas de rádio. Influenciado por aquele trânsito de músicos em sua casa, Jericó passou a se interessar pela música, permanecendo sempre ao lado do seu pai, que atuava como baterista e diretor musical da orquestra.

Henrique Jericó, percebendo o interesse que Odésio demonstrava pela música, construiu-lhe um cavaquinho, uma vez que era marceneiro e detentor de habilidades para a confecção de instrumentos musicais. Jericó, então, começou a praticar as sequências harmônicas ensinadas por seu pai, iniciando seus estudos musicais e tendo como seu primeiro instrumento musical o cavaquinho.

Sobre esse período, declarou Odésio Jericó que "não solava nada no cavaquinho, eu só acompanhava, e esta foi a minha primeira escola harmônica: tudo na base do ouvido, que eu utilizo até hoje"[6].

Na Orquestra Weril Jazz (Figura 2), a escuta sempre foi uma importante ferramenta para a aquisição de habilidades musicais. Jericó relembra que durante as reuniões

[4] Criada por Raimundo Martins de Souza "Felipão", a Jazz Band Odeon foi a primeira banda da cidade de Petrolina que tocava música popular para dançar. Contudo, foi extinta anos depois por falta de apoio financeiro. (BRITO, 1995. p.295).

[5] Fundado por Miguel Santos e Argeu de Lima, com quase os mesmos componentes da Jazz Band Odeon, este grupo também foi formado para tocar música para dançar (BRITO, 1995, p.294).

[6] Entrevista concedida ao autor em 16 de julho de 2013.

do grupo seu pai sempre comentava e alertava sobre os detalhes musicais, sugerindo o que seria uma execução ideal para esta ou aquela música. Como o objetivo do grupo era o de proporcionar a maior

Figura 2 - Orquestra Weril Jazz em 1945. Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó.

fidelidade de execução ao repertório selecionado, algumas estratégias eram utilizadas para se obter esse fim. Uma delas era comparar as diferentes gravações das músicas de sucesso frequentemente ouvidas nas emissoras de rádio, com os arranjos originais dessas obras. Essa prática pode ser entendida como um importante laboratório de que Jericó participou desde a infância.

Relata Odésio que:

> Lá, tínhamos a Banda 21 de Setembro e a Orquestra de Jazz e, depois, veio a Orquestra dos mais novos. Eram orquestras pequenas, até então não haviam tais experiências e ouvíamos mais as orquestras do Rio. Não sei porquê não ouvíamos muito as de São Paulo, que eram maravilhosas[7].

A Orquestra Weril Jazz passou a ser uma referência em Petrolina, uma vez que as peças de músicas dolentes que apareceram depois da II Grande Guerra Mundial, tais como "*Tenderly*", "*Autumn Leaves*", "*Begin the Beguine*" e "*Moon Light Serenade*", eram executadas pela Orquestra. Além disso, a Orquestra Weril Jazz agradava a todos os gostos e, por isso, obteve enorme sucesso nas cidades circunvizinhas (BRITO, 1995, p.295).

Quanto a sua formação, a Orquestra Weril Jazz, em 1945, tinha a seguinte composição: Miguel Santos, Mestre Pedro e Raimundo Nonato, nos saxofones; José Olímpio, no trombone; Joaquim "Mão de Onça", no trompete; Antônio Ferreira "Lisboa", no baixo de

[7] Entrevista concedida ao autor em 12 de dezembro de 2014.

corda; José Rodrigues, no banjo; Pedro de Maria Teresa, no pandeiro; José Ramos, no vocal; e Henrique Jericó, na bateria e direção musical (BRITO, 1995, p.295).

Com o falecimento de Henrique Jericó em 1953, findaram-se as atividades da Orquestra Weril Jazz. Entretanto, alguns anos depois, foi formada a União Jazz, a qual tinha como integrantes os filhos dos músicos da Weril Jazz.

Jericó também seguiu seu caminho e, aos 13 anos de idade, ingressou na Filarmônica 21 de Setembro orientado por seu primeiro professor, o maestro Pedro Maurício da Silva, tendo o sax-horn[8] como seu primeiro instrumento de sopro.

Sobre este momento de sua carreira, declara Odésio:

> Minha iniciação foi em uma banda que se chamava Filarmônica 21 de Setembro, que tocava nas festividades sociais da cidade, sendo a única escola que existia na cidade na época. Você passava na banda e escolhia o instrumento que queria tocar, muita coisa da maneira mais simples possível, até a parte teórica era escrita pelo maestro. E tinha o que a gente chamava de "artinha": um resumo da teoria que tínhamos que passar para podermos pegar um instrumento e sair tocando na banda. E foi por aí.[9]

Posteriormente, aos 16 anos, Jericó decidiu trocar de instrumento. A princípio, sua opção era pelo saxofone, por ser um instrumento "mais vistoso"[10]. Contudo, esclarece que na banda só sobrou um trompete em condições precárias e que ele mesmo teve que levar o instrumento para ser reparado.

Sobre sua relação com o trompete naquele período, Odésio comenta: "Quando peguei o trompete, a minha referência era ouvir a Orquestra Tabajara. Todos nós ouvíamos a Tabajara devido aos seus solistas, todos eles eram bons"[11].

Após atuar na Filarmônica 21 de Setembro, Odésio foi convidado para integrar uma pequena orquestra formada por jovens músicos chamada Orquestra de Dança e Frevo União Jazz de Petrolina (Figuras 3 e 4). De acordo com Jericó, em entrevista concedida a Zizi Góes (s/d) para o jornal Farol de Petrolina: "[...] isto veio consolidar a escolha e a certeza da minha carreira como músico profissional[...]".

---

[8] O sax-horn é da família dos instrumentos de sopro, feitos de metal, com tubo relativamente largo e afilado, bocal em taça e válvulas. Estes instrumentos foram desenvolvidos pelo fabricante belga Adolphe Sax, em Paris, no período de 1842-5. Dicionário Groove de Música (edição concisa), Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.825.

[9] Entrevista concedida ao autor em 12 de dezembro de 2014.

[10] Ibidem.

[11] Ibidem.

A busca por novas opções musicais, aliada à necessidade de ajudar a família, levou o jovem músico a tocar nas cidades vizinhas da sua região, convivendo e aprendendo com muitos músicos e diferentes repertórios musicais. As figuras a seguir ilustram um pouco esse período.

Figura 3 - Odésio Jericó (seta) e demais integrantes da Orquestra União Jazz de Petrolina em 1954. Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó .

Figura 4 - Odésio Jericó (seta) e integrantes da Orquestra União Jazz de Petrolina em 1954. Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó.

Com a referida orquestra, Jericó viajou pelo interior de Pernambuco atuando em bailes. Alguns anos depois, Jericó ajudou a fundar a Banda de Música do 3º Batalhão de Polícia Militar de Juazeiro-BA (Figura 5), atraído pela promessa de ser promovido a sargento em pouco tempo. Como a promessa não se realizou, Jericó pediu baixa da corporação militar.

Sobre esse período, esclarece Odésio que "[...] queria ser militar, mas não deu certo. Então, tentei ser profissional em música [...]".[12]

Figura 5 - Odésio Jericó (seta) ao lado de José Menezes, Bernardino Pires e Euvaldo Aragão durante sua curta carreira militar. Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó.

Além de possuir como referência musical em sua infância a Orquestra Tabajara (Figuras 6 e 7), Jericó declara também ter sido ouvinte assíduo da Rádio Nacional e da Rádio Mayrink Veiga, tendo sido influenciado pelas sonoridades das orquestras, conjuntos, artistas e músicos como os trompetistas Porfírio Costa (1913, Campina Grande, PB) (Figura 7) e Carmelino Veríssimo de Oliveira, vulgo “Pedroca” (1913, Rio de Janeiro, RJ) (Figura 8).

Figura 6 - Orquestra Tabajara (s/d). Fonte: <http://www.orquestratabajara.com.br>. Acesso em: 19 maio 2015.

[12] Entrevista concedida ao autor em 12 de dezembro de 2014.

Figura 7 - Orquestra Tabajara com Porfírio Costa[13] (seta) no naipe de trompetes.

Figura 8 - Carmelino Veríssimo de Oliveira "Pedroca" [14] .

As rádios daquele período foram importantes veículos de comunicação e propagação da cultura por ajudarem a divulgar inovações musicais e culturais em geral. Ademais, serviram como fonte de influência, referência e inspiração para muitos músicos e artistas no território nacional, sobretudo das regiões mais afastadas dos grandes centros urbanos.

Sobre essa função das rádios, Jericó acrescenta que:

> Ouvia muito os programas musicais das rádios Mayrinke Veiga, Nacional e Tupi porque todas elas tinham orquestras e conjuntos regionais que acompanhavam artistas da época… era o veículo de informação mais atuante [....]. As orquestras eram a Tabajara, Zacarias, Carioca; os conjuntos regionais eram Garoto, Altamiro Carrilho, Chiquinho do Acordeon. Tanto nas orquestras como nos conjuntos haviam

[13] MOTA, 2011 apud CORAUCCI, 2009. Orquestra Tabajara de Severino de Araújo: A vida musical da eterna *big band* brasileira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009, p.112.
[14] Disponível em: <**http://opontodosmusicos.blogspot.com.br/2014/02/o-piston-de-pedroca.html**>. Acesso em: 19 maio 2015.

> sempre grandes solistas como: Sivuca, Orlando Silveira, Kaximbinho, Zé Bodega, Severino Araújo. Nas orquestras destacavam-se na época os trompetistas: Porfírio Costa, Hamilton Cruz, Santos, Pedroca, Lelé e outros […]. Meu pai gostava de ouvir Lupércio Miranda, Jacó do Bandolin e Valdir Azevedo… eu ouvia juntamente as rádios do Nordeste […] Rádio Jornal do Comércio, Tamandaré e Rádio Clube de Pernambuco e, de Salvador, a Rádio Excelsior e PRB4 que também eram muito ouvidas […]. É essa a informação musical que eu tive naquela época[15].

Torna-se claro que a escuta advinda das emissoras de rádios tornou-se uma ferramenta relevante no processo de audiação[16] de Odésio Jericó, que desde a infância, por intermédio do seu pai, ouvira como fonte de referência diversos programas e artistas provenientes das rádios e que, dessa forma, contribuíram para o desenvolvimento de suas habilidades musicais. O momento posterior de sua trajetória artística será apresentado nas páginas seguintes.

[15] Entrevista concedida ao autor em 04 de maio de 2015.
[16] Esse termo será desenvolvido no Capítulo 2.

1.2 Novos Caminhos Musicais

Após a sua adolescência tocando nas bandas e orquestras do interior de Pernambuco, Jericó se mudou para a cidade de Santos, litoral paulista, em 1959. Questionado sobre o que essa mudança representou em sua vida, Jericó respondeu que:

> Eu vim pra cá completamente cru. Pra começar, não havia professores de trompete ou sax [em Petrolina]. O mestre passava a escala de punho, depois a gente desenvolvia tocando as músicas impressas que chegavam. O nosso método foi esse. Cada um se virava como podia, a gente ouvia as grandes orquestras de brasileiros e tentava imitar (grifos do autor)[17].

Entre os primeiros trabalhos de Odésio em diferentes clubes na cidade de Santos, destaca-se o Conjunto do Simoney, que, entre outros clubes do litoral, animava as domingueiras do Clube XV. Os integrantes deste conjunto, como mostra a Figura 9, são, da esquerda para a direita: ao piano, Osvaldo "Palito", Alfredo Simoney (s/i), Osvaldo Orsini, Ezequiel Neves, João e Jericó.

Nesta época, Roberto Sion[18] frequentava essas domingueiras, o que proporcionou o encontro destes dois músicos. De acordo com Sion:

> Bom, na adolescência, a gente tinha uma turma muito legal em Santos e fez trabalhos muito bons, tenho algumas gravações. O primeiro trabalho que eu fiz em gravação [o LP *Introdução* (1962)] foi com um grande amigo meu, Ezequiel Neves, que tocava no conjunto de baile do Simoney, anos mais velho do que eu. Aprendemos harmonias juntos, uma época de descoberta (grifo do autor).[19]

[17] Entrevista concedida ao autor em 12 de dezembro de 2014.

[18] Roberto Sion formou-se em Psicologia pela PUCCAMP aos 25 anos de idade. Em seguida, decidindo-se profissionalmente pela música, foi para Boston, onde cursou arranjo e improvisação e estudou saxofone com Joseph Viola, Ryo Noda, Lee Konitz e Joe Allard na *Berklee School of Music*. Disponível em: <**http://www.dicionariompb.com.br/roberto-sion/biografia**>. Acesso em: 08 maio 2015.

[19] Entrevista concedida ao autor em 1º de março de 2015.

Figura 9 - Conjunto Simoney. Na seta: Odésio Jericó. Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó.

Amante da música, com um grande interesse pela música norte-americana, Sion jamais parou de aprofundar seus conhecimentos teóricos e práticos. Assinante da revista Jazz Downbeat, o brasileiro mantinha-se atualizado sobre as novidades do mundo do jazz, utilizando os arranjos publicados nesta revista como fonte para estudos e análises.

Com a expectativa de ouvir alguns arranjos que a revista *Downbeat* trazia, Sion convidou Jericó e um trombonista – sobre o qual apenas sabemos chamar-se João –, que atuavam no Grupo Simoney, para um ensaio em sua residência. Foram muitos os encontros realizados na residência de Sion e por meio deles Jericó teve acesso à obra de grandes músicos do jazz. Sobre o primeiro encontro, Jericó relata como foi ser introduzido na teoria da improvisação a partir de uma explicação de Sion sobre a forma musical característica do jazz:

> Sion ainda era menino, colocou um disco do trompetista norte-americano Blue Mitchel e me explicou toda a forma da música que ouvimos, onde terminava o tema, o improviso onde começava [...]. Depois deste dia, tudo clareou.[20]

[20] Entrevista concedida ao autor em 2013.

Segundo Sion, em Santos os músicos tinham a liberdade de tocar o que gostavam, como, por exemplo, samba, jazz, bossa ou choro. Naquela época, Sion fazia parte de um trio; todos sabiam "ler música", porém o repertório era tocado de ouvido, devido à dificuldade em se obter partituras das músicas que ouviam nos fonogramas.

Sobre este assunto, pontua Sion:

> Eu já tinha esse sonho do jazz [...] então, a gente pegava a revista *Downbeat* e às vezes vinham uns arranjos [...] eu me lembro até hoje e o Jericó vai lembrar, que eu consegui para essa turma um arranjo de "*Whisper Not*" do Benny Golson.[21]

Deste encontro com Jericó e João, Sion se orgulha ao dizer: "(...) eu tive uma grata satisfação de dizer que a gente formou acho, um dos primeiros conjuntos nos moldes do *Art Blakey Jazz Messengers*[22]".[23]

Ainda na cidade de Santos, no ano de 1960, Jericó trabalhou como músico profissional em um *taxi dancing*, cujo nome era Samba Danças, onde trabalhou com a Orquestra *Los Cubancheros* (Figura 10). Uma das habilidades requerida na orquestra era a leitura de primeira vista, pois além de tocar para dançar, a orquestra encarava alguns desafios vez ou outra tocando um novo arranjo para ser executado à primeira vista durante o trabalho, portanto, sem ensaio.

Sobre este assunto, Jericó relata a seguinte passagem:

> [...] uma noite o trompetista e arranjador Mussum levou um arranjo da música "Dança do Ritual do Fogo" de Manuel de Falla, muito difícil tecnicamente, sobretudo a leitura, que deveria ser feita à primeira vista... Quando a música chegou ao fim, Mussum, que tocava ao seu lado, olhou pra ele e disse [...] 'não deu nem pro cheiro hein, caboclo!!!'. [24]

Depois dessa experiência, Jericó passou a dar mais atenção a esta habilidade muito requisitada, sobretudo naquela época em que os trabalhos apareciam de repente e na

---

[21] Entrevista concedida ao autor em 1º de março de 2015.

[22] *The Jazz Messengers* foi o conjunto criado e liderado pelo baterista norte americano Art Blakey (1919-1990). Este grupo, que se tornou muito importante na história do jazz, funcionou como uma incubadora para os jovens jazzistas revelando nomes como Lee Morgan, Wayne Shorter, Freddie Hubbard, Woody Shaw, Curtis Fuller, Jackie McLean, Donald Byrd, Johnny Griffin, Cedar Walton, Benny Golson, Brandford Marsalis, Tom Harrel, Terence Blanchard, Winton Marsalis e muitos outros que se tornaram grandes estrelas do jazz, influenciando gerações em todo o mundo. *The Jazz Messengers* tinha a formação de sexteto, com os seguintes instrumentos: trompete, sax, trombone, piano, baixo e bateria criado e liderado pelo baterista norte-americano Art Blakey (1919-1990).

[23] Ibidem.

[24] Entrevista concedida ao autor em 2013.

maioria das vezes não havia tempo para ensaio, o músico tinha que chegar lendo tudo "de primeira vista", o que significava estar pronto para o trabalho.

Figura 10 – Odésio Jericó (seta) e a Orquestra *Los Cubancheros* na casa noturna Samba Danças, na cidade de Santos-SP. Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó.

Em 1961, Odésio mudou-se para a cidade de São Paulo para tocar na Boite Oásis, destacando-se como solista. Em pouco tempo, trabalhou com grupos prestigiados como as orquestras dos maestros Osmar Milani, Sylvio Mazzuca e Élcio Alvares. Essas e outras orquestras que atuavam em programas de televisão[25] e rádio, além de todas terem discos gravados, eram orquestras requisitadas para atuarem em bailes de formatura, casamento, debutantes e bailes de carnaval. Nesta época, conhecida como "Anos Dourados"[26], as orquestras foram importantes na vida de muitas pessoas e músicos, pois a demanda por profissionais era grande.

[25] Como o maestro Osmar Milani, que trabalhou durante 30 anos com Silvio Santos.
[26] O período denominado "Anos Dourados" inicia-se em 1950 e se estende até o ano de 1970.

Além das orquestras mencionadas, Jericó também atuou por seis anos com Os Impossíveis, conjunto musical criado na época da Jovem Guarda[27]. Seus componentes, da direita para a esquerda, começando por Jericó, eram também João P. Soares, Roberto, Otavio Basso, Osni e Zezinho. O primeiro álbum deste grupo foi intitulado *Missão Sucesso*, conforme revela a Figura 11.

Figura 11 - Capa do LP Missão Sucesso, do grupo Os Impossíveis, do ano de 1969. Fonte: <http://laplayamusic.blogspot.com.br>. Acesso em 04 maio 2015.

Relata Jericó[28] que, em 1973, ano da primeira grande crise mundial do petróleo, a economia brasileira foi duramente afetada com a alta dos preços dessa fonte de energia, gerando um enorme desequilíbrio na economia e levando o país a um colapso econômico. Com a crise, shows foram cancelados, a indústria fonográfica enfrentava dificuldades e a vida noturna reduziu-se, o que desencadeou o desemprego para muitos músicos. Contudo, nesta época de crise, Jericó foi contratado para trabalhar na emissora *Sistema Brasileiro de Televisão* (SBT), tocando em diferentes formações musicais por 28 anos. Assim, sua carreira

[27] Estilo musical surgido em São Paulo, em 1965, a partir de programa com o mesmo nome apresentado pela primeira vez em 22 de agosto daquele ano, pelo cantor e compositor Roberto Carlos, em companhia do também cantor e compositor Erasmo Carlos e da cantora Wanderléa, na *TV Record* de São Paulo. Ver Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <**http://www.dicionariompb.com.br/jovem-guarda/dados-artisticos**>. Acesso em: 04 maio 2015.

[28] Entrevista concedida ao autor em 16 de julho de 2013.

musical pôde ter continuidade, uma vez que músicos com trabalho fixo e contratados pelo regime da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) gozavam de melhores condições e maior estabilidade financeira.

Ainda na década de 1970, Oswaldo Sargentelli[29] abriu na avenida Paulista, em São Paulo, uma filial de sua famosa casa chamada Oba Oba, que fazia muito sucesso na cidade do Rio de Janeiro. Os músicos eram um show à parte do espetáculo apresentado por Sargentelli que, por sua vez, fazia questão da participação dos solistas à frente da orquestra. Alguns dos principais músicos que por lá passaram foram o saxofonista e clarinetista José Ferreira Godinho Filho, conhecido como Casé (1932-1978), os trombonistas Benedito Pereira dos Santos "Ditinho" (1930-2012) e Donizetti Fonseca (1962) e o saxofonista e flautista Carlos Alberto de Alcântara (1934). O naipe de trompetes era formado por Naílson Simões (1956), Odésio Jericó e Gerson, cujo apelido era Mister X (s/i).

Sobre a importância de se tocar em naipe, Naílson Simões aponta:

> O trompetista, antes de tudo, como profissional, precisa saber como funciona um naipe de trompete. São funções diferentes: se está liderando, o naipe exige toda uma concepção musical que deve passar para os outros trompetistas; se tocar a segunda parte, deve ter consciência da obrigação que exige esta cadeira: improvisação, afinação e ser fiel musicalmente ao primeiro trompete; o terceiro segue a mesma função do segundo e mais a preparação para poder substituir os outros dois. Éramos três trps no naipe da banda do Oba Oba.[30]

Sobre o naipe de trompetes do Oba Oba, Naílson Simões pontua:

> Embora tocasse na maioria das vezes o primeiro trompete, sempre ouvia tudo o que Jericó fazia. Ele era a base do naipe. Reconheci desde o início o músico, o talento que ele representava para a banda inteira. Aprendi muito com meu ilustre amigo que me tornei fã até os dias de hoje. Sua afinação era sempre muito precisa. O timbre, na época, era específico para a função do nosso trabalho (banda brasileira de samba). Sobre a articulação, era de uma fidelidade à música brasileira, que ele representava tão bem.

A experiência adquirida ao longo da vida profissional de Jericó, somada ao seu talento, foram fatores relevantes para o entendimento musical por ele adquirido, sobretudo na musica brasileira.

---

[29] Osvaldo Sargentelli (1924-2002) começou sua vida artística em 1948, quando estreou na Rádio Clube do Rio de Janeiro. Na TV, estreou em 1958. Sua verdadeira vocação foi descoberta dez anos depois, quando montou um show no Casarão de Noel, em Vila Isabel, também no Rio de Janeiro. Anos depois, montou sua própria empresa. ("Saiba quem foi o 'mulatólogo' Oswaldo Sargentelli". Fonte: *Folha de S. Paulo*, caderno Ilustrada, São Paulo, 13 abr. 2002. Disponível em: <**http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u22987.shtml>**. Acesso em: 24 maio 2015).

[30] Entrevista concedida ao autor em 05 de junho de 2015.

Além de apresentações de mulatas, Sargentelli, que a cada show improvisava um texto ou outro, sempre convidava um solista para se destacar à frente da orquestra. Odésio era frequentemente requisitado para a alegria dos músicos e da plateia, que se encantavam com seus solos (Figuras 12 e 13).

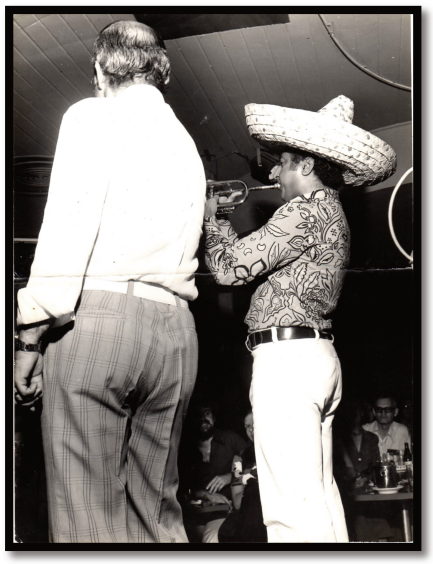


Figura 12 - Sargentelli e Odésio Jericó na casa de shows Oba Oba, em São Paulo. Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó.

Figura 13 - Odésio Jericó à frente da orquestra com Sargentelli (s/d). Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó.

A convivência com os músicos na cidade de Santos e, posteriormente, na cidade de São Paulo, foi fundamental para a formação musical de Odésio Jericó. Esta vivência

proporcionou uma interação das lições aprendidas na infância e adolescência com o que aprendeu junto aos músicos mais experientes nas cidades de Santos e São Paulo.

Os trabalhos em diferentes formações foram determinantes para o seu desenvolvimento musical, e foi por este caminho que Jericó conheceu o maestro Nelson Ayres, com quem estudou e atuou como solista. Este é o tema que será abordado no próximo subitem.

1.3 Nelson Ayres Big Band

A partir da década de 1960, alguns músicos brasileiros migraram para os Estados Unidos tendo como objetivo o aprendizado do jazz. Segundo Sion[31], sabia-se que o pianista Wilson Curia, em São Paulo, e o saxofonista e compositor João Theodoro Meireles, no Rio de Janeiro, haviam feito o curso da *Berklee* por correspondência, e não lecionaram.

Em 1973, Nelson Luiz Ayres de Almeida Freitas (1947), recém-chegado dos Estados Unidos, onde estudou na *Berklee School of Music*, foi abordado por alguns músicos que lhe pediram para ensinar um pouco das coisas que havia aprendido, uma vez que, no Brasil, ainda não havia escola de música popular. Pontua Ayres que, naquele momento, os músicos se viravam como podiam, transcrevendo fonogramas e tocando de ouvido, pois não existia no Brasil uma formação teórica como a que ele conheceu na *Berklee*.

Nelson Ayres esclarece:

> O que faz a *Berklee* é te dar uma formação teórica do uso de escalas para improvisação, arranjos, combinação de instrumentos e tudo o mais. Então, eu juntei uma turma e dava aula na Pro-Arte, que era do lado da minha casa na rua Sergipe. E puxa! Os melhores músicos de São Paulo. [32].

Na escola Pro-Arte, Nelson Ayres lecionou para Demétrius Santos Lima "Satanáz", Isidoro Longano "Bolão", Edson José Alves[33], Dorival Aurieni "Buda", Edgar Batista dos Santos "Capitão", Sétimo Paiolletti, Hector Costita, Pantera, Renato Cauchiolli, Carlos Alberto Alcântara, Odésio Jericó, Geraldo Aurieni "Felpudo", entre outros.

Sobre este grupo de músicos, Nelson Ayres comenta que:

> Eram todos muitos aplicados e, de uma certa forma, pra mim, era bom porque eu aprendi muito. Eles eram músicos que tinham uma vivência muito grande que eu não tinha, pois eram músicos que gravavam o dia inteiro, tocavam qualquer estilo. Eram músicos muito honestos consigo mesmo e com a música que eles faziam.[34]

A ideia de se formar uma *big band* surgiu da necessidade deste grupo de músicos colocarem em prática a parte teórica que estavam aprendendo. Todos eram bons músicos, tocavam em *jingles*, trilhas, discos comerciais e em bailes ou shows acompanhando artistas.

---

[31] Entrevista concedida ao autor em 1º de março de 2015.
[32] Entrevista concedida ao autor em 02 de março de 2015.
[33] Edson Jose Alves, nascido em 12/07/1951 na cidade de São Paulo, foi arranjador, violonista, compositor e contrabaixista.
[34] Entrevista concedida ao autor em 02 de março de 2015.

Da necessidade dos músicos praticarem o que estavam estudando, foi formada a Nelson Ayres Big Band no ano de 1973, cuja ideia principal era funcionar como um laboratório musical. Declara Nelson Ayres:

> Foi uma turma muito legal, muito honesta consigo mesma, muito honesta com a música. E ai começou toda a parte teórica, só que não tinha como aplicar, se alguém escrevesse alguma coisa não tinha como ouvir. Não tinha condição de colocar em prática, porque eles tocavam em bandas de bailes que eram só leitura. A parte do artista (que era a parte de improvisar) não rolava. E isto, foi mais ou menos, o que fez aparecer a banda. Juntou aquele meu gosto que eu tinha pelas bandas americanas que chamavam-se *Rehearsal Bands*, bandas de ensaio, né?[35]

O primeiro encontro da Big Band foi em uma casa noturna chamada Opus 2004, que ficava neste mesmo número na rua Consolação em São Paulo. No início, a banda não abria os ensaios para o público, uma vez que havia sido criada com a intenção de ser uma banda de ensaio, em que todos iriam colocar em prática o que estudavam. Entretanto, a casa de espetáculos tinha que abrir suas portas para o público.

Como relatado anteriormente, alguns dos integrantes dessa banda eram os alunos de Nelson Ayres, com exceção dos músicos Amílson Godoy, Cláudio Beltrami, William Caram e Roberto Sion.

De acordo com Nelson Ayres:

> Odésio Jericó era um dos músicos que mais acreditava nessa história, pois era o que menos faltava e se dedicava muito. Entre os improvisadores, os que mais atuavam eram o Buda e o Jericó, que são dois estilos completamente diferentes, o que deixava a banda muito interessante.

Na Figura 14, é apresentada a formação da Nelson Ayres Big Band, com Nelson Ayres ao piano e líder, Hector Costita, Bolão, Lambari, Sion e Carlos Alberto nos saxofones, da esquerda para a direita; Will Cox, William Caram e Rubão, na percussão e bateria; Zeca Assumpção, no contrabaixo; Chuck Cornish, na trompa e vocal; Buda, Capitão e Jericó nos trompetes; e Pantera, Iran e Severino Gomes "Biu", nos trombones.

[35] Entrevista concedida ao autor em 02 de março de 2015.

Figura 14 - Nelson Ayres Big Band (s/d). Fonte: acervo pessoal de Odésio Jericó.

É importante destacar que a *big band* do maestro Nelson Ayres foi a primeira banda em território nacional criada com a finalidade de ensinar e praticar o jazz norte-americano, assim como a parte teórica dirigida para o músico popular em geral. Os estudos auxiliaram na melhora da improvisação, na instrumentação, na distribuição de vozes e na elaboração de arranjos, estimulando, inclusive, novas gerações a criarem suas bandas ou grupos de menor porte. A Nelson Ayres Big Band permaneceu ativa por oito anos, tendo como residência primeiramente o Opus 2004 e posteriormente o Teatro Augusta.

Com o fim da Big Band, Ayres foi convidado para gravar o seu primeiro disco, que fazia parte de uma série chamada Música Popular Brasileira Contemporânea (MPBC), pela gravadora Philips Records.

Sobre este disco, Nelson Ayres comenta que:

> Era uma série de discos voltada à música instrumental brasileira e que tinha um tipo de capa muito particular em preto e branco, feito pelo mesmo designer. Era uma séria de vários artistas que estavam dentro da mesma série: Nivaldo Ornelas, Marcos Rezende & Index, Robertinho Silva, Djalma Corrêa, Luiz Claudio Ramos, Aécio Flávio & Quartezanato, Octávio Burnier e Stenio Mendes.[36]

Entre as composições registradas neste primeiro *long play* (LP*)*, "Mientras" é a primeira música, tendo como instrumento fundamental o trompete. Jericó, por sua vez, foi escolhido para ser o solista desta música, como confirma Ayres: "[...] ele está comigo desde a

[36] Entrevista concedida ao autor em 02 de março de 2015.

minha primeira banda e o meu primeiro disco [...]"[37]. Ainda sobre Jericó, Nelson Ayres comenta:

> Jericó está cada vez mais interessante por que ele é uma pessoa que não fica procurando o caminho óbvio do Jazz. Você vê isto em muitos solistas [...] muitos deles muito bons, que vão neste caminho, que é o caminho mais fácil, porque é onde você tem mais discos, mais informação [...] você tem DVD de todos os jazzistas, transcrição de solos de todos eles já publicados. Então, você têm grandes músicos que tocam muito bem, improvisam muito bem, mas que não se soltaram desta influência, o que não é um problema [...] mas considerando que a música brasileira é tão rica e tão pessoal, é pena uma pessoa não lembrar que o seu estilo tem que ser um estilo brasileiro, não um estilo copiado, seja o americano ou o que for, e isto é uma questão fundamental [...].[38]

Atualmente, Jericó integra o naipe de trompetes da Banda Mantiqueira (Figura 15), um dos mais importantes grupos de música brasileira de reconhecimento internacional, fato esse comprovado pelas suas duas nomeações ao *Grammy*, o maior prêmio em música da atualidade. A atuação de Jericó na Banda Mantiqueira será detalhada no próximo subitem da presente dissertação.

Figura 15- Naipe de trompetes da Banda Mantiqueira. Na foto: Odésio Jericó (em primeiro plano), acompanhado de Nahor e o autor, 2016. Fonte: acervo Banda Mantiqueira.

[37] Entrevista concedida ao autor em 02 de março de 2015.
[38] Ibidem.

1.4 Banda Mantiqueira

Com relação ao início da Banda Mantiqueira (Figura 16), Nailor Azevedo "Proveta" esclarece que:

> A Banda Mantiqueira surgiu no começo dos anos 90 em uma época de muitos estudos, formações e experimentações musicais que serviram como base para encontrar o caminho que estávamos procurando, pois o objetivo principal era o de ter uma banda de música instrumental brasileira espelhada nas bandas de jazz americano.[39]

Figura 16 - Banda Mantiqueira em apresentação de 11 de fevereiro de 2015. Fonte: acervo Banda Mantiqueira.

Naquela época, os integrantes da banda trabalhavam em estúdios quase todos os dias, gravando discos, *jingles* e trilhas para teatro, cinema e televisão, além de atuar em algumas temporadas com artistas. A necessidade de tocar o que desejavam falou mais alto e a partir daí começaram a se preparar.

A primeira composição para esta formação foi a obra "À Procura", composta por Nailor Proveta, que relata:

[39] Entrevista concedida ao autor em 22 de março de 2015

> "À Procura" foi o primeiro arranjo pensando na música brasileira desta Banda, porque vários amigos vinham de uma formação das bandas de coreto e tocavam os dobrados, os choros e as valsas com seus pais e avós.[40]

Nos anos de 1980, Ubaldo e o autor da presente dissertação moravam na rua Conselheiro Carrão, nº 291, no tradicional bairro Bela Vista na cidade de São Paulo, conhecido como Bixiga. Pouco tempo depois, chegou o Cacá Malaquias, o Proveta e, por último, o trompetista Tenison Caldas. Outros músicos viveram naquela república; entretanto, o autor, Proveta e Cacá Malaquias foram os que permaneceram por mais tempo naquele apartamento, transformando-o em um laboratório musical. Lá se respirava música quase que 24 horas por dia, conversando e discutindo, estudando, ouvindo muita música e pensando como seria possível ouvir a música brasileira da mesma forma que se ouvia as *big bands* norte-americanas, como Thad Jones & Mell Lewis, Woody Herman etc.

A Banda Mantiqueira sempre foi uma banda de "compadres", onde a relação entre os músicos vai além da atuação profissional, pois tocaram juntos desde a infância ou adolescência, dividiram moradia, enfim, estavam sempre juntos, acompanhando artistas, gravando, tocando em bares ou estudando. Proveta, Cacá, José Francisco de Lima "François" e o autor, são os fundadores da Banda Mantiqueira, que surgiu logo depois de um grupo liderado pelo François, o Sambop Brass, cuja formação era clarinete/sax alto, flauta/sax tenor, trompete/flugel-horn e trombone, além da sessão rítmica formada por três ritmistas: Zé Carlinhos no pandeiro, Waltinho no tan-tan, Mané no repique de mão, Claudio Baeta na bateria e Pedro Ivo no contrabaixo.

Na Figura 17, da esquerda para a direita: Mané, Waltinho, Daniel de Paula (substituindo Cláudio Baeta), Proveta, o autor, Zé Carlinhos, François e Cacá.

[40] Entrevista concedida ao autor em 22 de março de 2015.

Figura 17 - Sambop Brass em foto para divulgação. Fonte: acervo pessoal de Nailor Azevedo "Proveta".

A ideia era tocar temas de jazz (*be bop* em geral) com o ritmo de samba e alguns choros com muita improvisação, inclusive da sessão rítmica. Podemos dizer que o Sambop Brass teve grande influência na criação da Banda Mantiqueira, cuja ideia já vinha sendo amadurecida há alguns anos. Esclarece Proveta:

> No Bixiga, eu e meu compadre Gil, sempre falávamos como poderíamos desenvolver algum trabalho nosso, pois as *big bands* americanas conseguiram, e cada uma tinha sua história e não eram poucas as bandas. Um dia depois de encerrado um grupo que tocávamos sob a liderança do François, Sambop, falei com o Gil que eu já tinha uma composição, "À Procura", e começamos.[41]

Nesta época, a Mantiqueira ensaiava na república onde seus fundadores moravam, dentro do apartamento. A divisão se dava da seguinte maneira: trompetes em um quarto, sessão rítmica e trombones na sala e saxofones em outro quarto. Era preciso muita boa vontade para poder trabalhar nestas condições, mas naquela época, boa vontade e disposição não faltavam.

Os músicos da primeira formação eram: saxofones e instrumentinos: Nailor Proveta, no sax alto, no clarinete e líder; Cacá Malaquias, no sax tenor e na flauta; Vitor Alcântara, no sax tenor, sax soprano e na flauta; Vidal Sbrighi, no sax barítono e na flauta, substituído por Maurício de Souza em 1992; Valdir Ferreira e François de Lima (líder) nos

[41] Entrevista concedida ao autor em 22 de março de 2013.

trombones; Odésio Jericó, o autor e Tenison Caldas (líder), substituído por Nahor Gomes em 1992, nos trompetes e flugel-horn; Jarbas Barbosa, na sessão rítmica; Jorge Oscar, na guitarra e no contrabaixo acústico; Fred Prince, na percussão; e Lelo Izar, na bateria. A Banda Mantiqueira fez sua primeira apresentação pública no Sanja Jazz Bar[42], que tinha como proprietário Nelsinho do Sanja, como era carinhosamente chamado.

Algumas substituições ocorreram logo no início. A primeira foi o contrabaixista Jorge Oscar que, naquela ocasião era Professor Colaborador do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, onde trabalhou durante 20 anos. Jorge deixou a Banda em 1991 e, posteriormente, mudou-se para sua cidade natal, Rio de Janeiro, onde continuou atuando em shows. Logo em seguida, Edson José Alves foi convidado para integrar a banda.

De acordo com Nailor Azevedo "Proveta", o contrabaixista e arranjador Edson Alves trouxe a sua experiência da música brasileira confeccionando arranjos e composições de muito bom gosto. Por esse motivo, ele ainda hoje é o braço direito da Banda Mantiqueira. Sobre esta afirmação, comenta Proveta:

> Logo depois viria o Edson, que entrou na Banda acrescentando muita história brasileira, que nos influenciaria muito, e também me ajudou muito a escrever coisas novas e, então, juntos, fomos de [*sic*] encontro com nossas histórias. Chegou o choro, os sambas, os frevos, o baião, a bossa nova etc. O público reconheceu. As casas como Vou Vivendo estavam sempre lotadas.[43]

Posteriormente, a Banda mudou de residência e foi para o bar Vou Vivendo, no bairro de Pinheiros, onde permaneceu aproximadamente por cinco anos. No começo, a Banda não contava com nenhum apoio da mídia, mesmo assim a casa estava sempre lotada, com uma plateia geralmente composta por músicos e amantes da boa música instrumental. A seleta plateia, por sua vez, contribuía com a divulgação de tipo boca-a- boca.

Comenta ainda Nailor Azevedo "Proveta" que "[…] o nosso padrinho de lançamento, foi o Paulo Moura[44] no Vou Vivendo [Figura 18], que até hoje nos inspira!"[45]

---

[42] Este bar começou como "Saint Germain" e, posteriormente, passou a se chamar "Sanja Jazz Bar", nos anos de 1980 e 1990. Foi um dos bares mais importantes da noite paulistana por abrigar a música instrumental na cidade. Grande parte dos músicos ou bandas da cidade de São Paulo passou ou começou por este bar.

[43] Entrevista concedida ao autor em 22 de março de 2015.

[44] Paulo Moura (1932-2010) foi compositor, arranjador, clarinetista e saxofonista. Aos nove anos de idade começou a estudar piano e na adolescência já atuava em bailes com o conjunto do pai. Ingressou na Escola Nacional de Música, obtendo o diploma de clarinetista. Estudou teoria, contraponto e música com Paulo Silva e Lincoln Pádua; com Guerra Peixe e José Siqueira, harmonia, contraponto e fuga; com Moacir Santos, orquestração e com o Maestro Cipó, arranjos populares. Disponível em: **<http://www.dicionariompb.com.br/paulo-moura/biografia>**. Acesso em: 16 maio 2015.

[45] Entrevista concedida ao autor em 22 de março de 2015.

Figura 18 - Paulo Moura com a Banda Mantiqueira no Vou Vivendo (s/d). Fonte: acervo Banda Mantiqueira.

Roberto Bruzadin (1941), empresário do ramo de transportes na época, amante da música por já ter trabalhado com o Sambop Brass e outros grupos, juntou-se à Mantiqueira alguns meses depois da sua estreia no bar Vou Vivendo. Bruzadin estreitou o relacionamento da Banda Mantiqueira junto à mídia, trazendo contatos de extrema importância que, por sua vez, colaboraram para que a Mantiqueira recebesse mais atenção por parte da mídia.

Sobre este importante apoio, esclarece Proveta:

> Claro que no começo, tinha uma falta maior de mídia, mas com o tempo conseguimos. Ninguém ficou rico, mas esta Banda tem história própria e nos deu uma longevidade extraordinária e muitos alunos nossos hoje ainda vivem dela! Uma vez ou outra vinham críticas, mas estávamos experimentando tudo como podíamos e os críticos queriam apenas ouvir os padrões europeus ou americanos.[46]

Os arranjos e composições, na maioria das ocasiões, foram criados com o pensamento em um ou outro músico. Edson compôs um arranjo de "Carinhoso", de Pixinguinha, para o "batizado" da Banda Mantiqueira no bar Vou Vivendo, com destaque para o clarinete de Paulo Moura. Posteriormente, este arranjo foi gravado por Proveta ao clarinete no 1º *compact disc* (CD) da Mantiqueira, *Aldeia*, 1996. A mídia norte-americana considerou "Carinhoso" e "Insensatez", de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, como as melhores músicas do CD.

Segundo Nelson Ayres:

[46] Ibidem.

> Os arranjos e a interpretação usam todas as técnicas da história das *big bands*, mas têm os pés firmemente fincados nos coretos do interior, onde muitos dos músicos tocaram em público pela primeira vez. E cada solista abandona o caminho fácil, de ser apenas mais um imitador dos grandes jazzistas, para procurar sua própria verdade. (AYRES, 1996 apud BASTOS; PIEDADE, 2006).

Ainda sobre os arranjos, Proveta esclarece que:

> Na realidade, arranjos são fotos de cada músico. É bem difícil escrever assim porque precisamos escapar dos modelos importados, pré estabelecidos, tais arranjos sempre foram maravilhosos, mas em nossa Banda (...) eram outras pessoas que estavam tocando ali e descobrindo quem eram elas. Os improvisadores estavam lá e natos como Jericó que trouxe uma escola do trompete brasileiro da gafieira, a banda estava lá para ilustrar as qualidades de Jericó e de todos os músicos que também são sensacionais.[47]

Foram várias as influências que contribuíram para a formação da Banda Mantiqueira: músicos de todos os lugares do mundo, *big bands* nacionais e norte-americanas, combos, grupos de choro, solistas, cantores, maestros, arranjadores, compositores. A princípio, a procura por uma personalidade musical madura criou uma exigência, visto que cada músico trazia a sua própria história e o objetivo era conseguir um som brasileiro por meio de uma *big band* que tivesse o repertório direcionado para a música instrumental brasileira.

Arranjos, composições, solistas com a bagagem de conhecimento que cada um trouxe, foram fundamentais para o resultado da busca pela personalidade musical, não só do ponto de vista coletivo, mas individual. Levando os músicos da Banda a refletirem e reorientarem o foco para a busca de uma personalidade sonora.

Neste sentido, esclarece Proveta:

> Quanto ao jazz, todos os músicos do mundo têm sua influência e não vamos esquecer nunca quando chegaram os primeiros James Aebersold para praticar improvisação! Sabíamos que precisávamos de liberdade de expressão, mas ainda iria demorar um pouco pra chegar a nossa casa própria. Era muito natural ouvir os grandes nomes do jazz que nos ajudam a encontrar nossos caminhos musicais. Na Mantiqueira não se ouvia uma *big band* e sim, cada história de 14 amigos tocadas juntas.[48]

Sobre este assunto, relata Edson Alves:

> O objetivo de tocar nossa música é de manter viva a nossa história musical, que é riquíssima em todos os sentidos assim como fizeram outras bandas: Tabajara,

[47] Entrevista concedida ao autor em 22 de março de 2015.
[48] Entrevista concedida ao autor em 27 de março de 2015.

> Anacleto de Medeiros, Os Oito Batutas, e regionais, como Época de Ouro, Esmeraldino e seu Regional, Grupo Chapéu de Palha, Anjos do Inferno, Trio Surdina, Orquestra Brasileira de Cordas Dedilhadas, além de regionais do: Evandro, Rago e Caçulinha, os maestros Portinho, Clóvis Pereira, Duda, Quarteto Novo, Marcos Cesar, Zimbo Trio, Tamba Trio, Sambalanço Trio e Regional do Canhoto, com obras primas gravadas com grandes astros.[49]

O primeiro CD da Mantiqueira (Figura 19) foi gravado em 1995, em São Paulo, nos estúdios Mosh, tendo como produtor-executivo Rodolfo Stroeter[50] (1958), criador do selo Pau Brasil e, como associados, os seguintes selos: Blue Jackel[51], dos Estados Unidos e ACT[52], da Alemanha.

João Bosco[53] foi o padrinho de lançamento desse primeiro CD, em 1997 (Figura 20). Com este álbum, a Mantiqueira foi nominada ao 40º *Grammy*, no ano de 1998, na categoria de Melhor Performance de Jazz Latino. A Mantiqueira ainda comemorava a nominação, quando recebeu um convite para sua primeira apresentação na Europa, na EXPO 98, realizada em Portugal.

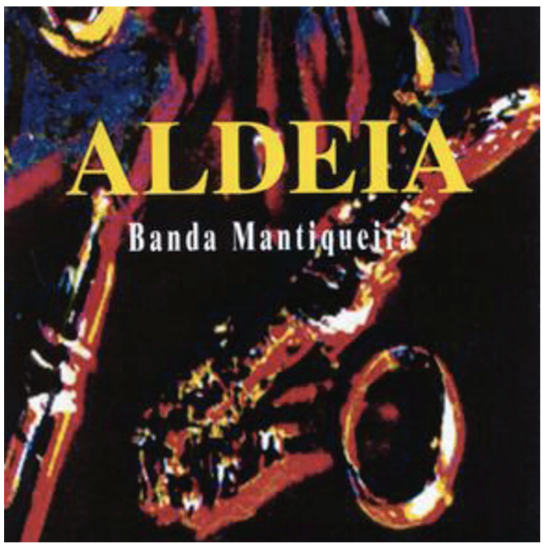


Figura 19 - Capa do CD Aldeia, da Banda Mantiqueira, lançado em 1997. Fonte: acervo pessoal do autor.

---

[49].Ibidem.
[50] Rodolfo Cerqueira Stroeter é contrabaixista, arranjador, compositor e produtor musical, criador do selo Pau Brasil.
[51] Blue Jackel Entertainment, criado por Jack O'Neil, Bacharel em Composição pela *Berklee College of Music*, em 1975.
[52] The ACT Company foi criado por Siegfried Loch (1940).
[53] João Bosco de Freitas Mucci (1946), conhecido como João Bosco, violonista, cantor e compositor. Disponível em: <**http://www.joaobosco.com.br>**. Acesso em: 16 maio 2015.

D24 - O ESTADO DE S. PAULO CADERNO 2 SEXTA-FEIRA, 25 DE OUTUBRO DE 19

FIM DE SEMANA

Mantiqueira lança disco no Ibirapuera

A banda de 13 músicos, liderada pelo clarinetista Proveta, tem João Bosco como convidado especial no show gratuito que fará domingo, na Praça da Paz, quando tocará o repertório do CD 'Aldeia'

MAURO DIAS

A Banda Mantiqueira, tendo como convidado especial o compositor e cantor João Bosco, lança domingo, com show a partir das 11 horas, na Praça da Paz do Parque do Ibirapuera, seu primeiro CD, *Aldeia*. Criada em São Paulo, há pouco mais de três anos, a Banda Mantiqueira é formada por 13 músicos formidáveis — sem desperdício de adjetivo: músicos fantásticos — e sua sonoridade já é referência quando se fala de música brasileira orquestral. Liderada pelo clarinetista e saxofonista alto Nailor Azevedo — famoso pelo apelido, Proveta —, a banda dedica seu repertório basicamente a sambas e choros: João Bosco, Tom Jobim, Pixinguinha, Valdir Azevedo, Abel Ferreira, Zequinha de Abreu, Benedito Lacerda e Ernesto Nazaré são autores que constam dos créditos de *Aldeia* (o disco, lançado pela gravadora Pau Brasil, vai estar à venda na Praça), assim como composições dos integrantes.

O que mantém juntos os músicos da Mantiqueira é fundamentalmente o prazer de tocar. Todos têm outras atividades, das quais tiram o sustento. Desde sua formação, a banda apresenta-se às segundas-feiras no bar Vou Vivendo, com platéia formada por músicos e amantes da música. São sempre segundas-feiras de casa cheia, com publicidade mais no boca-a-boca do que de qualquer outra forma. O saxofonista e clarinetista Paquito D'Rivera, quando esteve aqui em julho, participando do festival de choro Chorando Alto, ficou em São Paulo mais um dia para tocar mais uma vez com a Mantiqueira — era seu aniversário e esse foi o presente que se deu. Guinga já avisou que quer a Mantiqueira nos futuros trabalhos, assim como Eduardo Gudin e João Bosco.

Quando ouviu os arranjos de Proveta para *Prêt-a-Porter de Tafetá e Linha de Passe*, João Bosco ficou encantado. Tanto que conseguiu vaga em sua agenda sempre lotada para fazer o show de domingo. Vai cantar com a Mantiqueira, além das duas citadas, *Papel Machê*, com arranjo de Proveta, e *Dezenho de Giz*, com arranjo do baixista e guitarrista Edson José Alves. Além deles dois, fazem parte da Mantiqueira os músicos Cacá Malaquias (sax tenor e flauta), Vitor de Alcântara (saxes tenor, soprano e flauta), Maurício de Souza (sax barítono, flauta e pícolo), François de Lima (trombone de válvula), Valdir Ferreira (trombone de vara), Nahor Gomes, Walmir Gil e Odésio Jerico (trompetes e flugelhorns), Jarbas Barbosa (guitarra e violão), Lelo Yaz (bateria) e Fred Prince (percussão). Programa imperdível.

SOM DA BANDA JÁ É REFERÊNCIA EM INSTRUMENTAL

SERVIÇO

Banda Mantiqueira e João Bosco. *Participam do projeto 'São Paulo Passo e Compasso'. Domingo, às 11 horas. Grátis. Parque do Ibirapuera - Praça da Paz*

A Banda Mantiqueira: juntos há três anos, pelo prazer de toc

João Bosco: encantado com os arranjos de 'Linha de Passe' e 'Prêt-à-Porter de Tafetá', achou vaga na agenda e vai tocar quatro músicas com a banda

Figura 20 - Matéria sobre o lançamento de Aldeia, da Banda Mantiqueira. Fonte: *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, do dia 25 de outubro de 1997.

Com a nominação ao *Grammy*, a Banda Mantiqueira entrou em uma nova fase. O Vou Vivendo estava fechando e a Mantiqueira foi convidada para uma apresentação no Supremo Musical, que ficava no porão do Bar Supremo.

Sobre esta nova etapa, Proveta esclarece:

> Esta fase foi muito noticiada em rádios com prêmios e muitos noticiários nos jornais, em televisões etc. Muitos depoimentos importantes de artistas como João Bosco e Guinga, que até hoje participam de projetos com a Banda, foram de extrema importância para a Mantiqueira.[54]

Novos arranjos foram criados com o propósito de dar continuidade ao objetivo principal, permitindo a cada um dos integrantes da Banda, contar a sua história por meio da música. Em 1997, tivemos mais uma substituição, Maurício de Souza deixou a banda para fundar a Soudscape Jazz Big Band junto com Junior Galante e Bob Wyatt. Para o lugar vago, convidamos um velho companheiro, Ubaldo Versolato.

Pontua Proveta que:

> Os arranjos vinham para cada um sob medida. Já que éramos de vários lugares do Brasil, o Edson fez um arranjo especial para o Jericó, um *medley* de Cartola e

[54] Entrevista concedida ao autor em 22 de março de 2015.

> Nelson Cavaquinho, elaborado com uma linguagem bem brasileira. O Jericó iluminou neste solo![55]

Em 1999, a Banda gravou o segundo CD intitulado *Bixiga* (Figura 21), também produzido por Rodolfo Stroeter. Proveta, que ainda atua como diretor artístico e líder da banda, sempre foi cuidadoso com a escolha do repertório, selecionando peças dos mais notáveis compositores brasileiros, dentre eles Pixinguinha, Tom Jobim, Jacob do Bandolim, Luiz Gonzaga, João Bosco, Dorival Caymmi, Cartola, Nelson Cavaquinho, entre outros notáveis. Nailor Proveta, aos poucos, foi incluindo músicas autorais, uma média de duas músicas para cada álbum, sendo uma dele e a outra do Edson Alves.

CORREIO POPULAR — CADERNO C — CAMPINAS, SÁBADO, 16 DE SETEMBRO DE 2000

EM SEU NOVO DISCO, 'BIXIGA', A BANDA MANTIQUEIRA CONFIRMA SUA CONDIÇÃO DE MARAVILHA MUSICAL BRASILEIRA

Melhor do Brasil

A banda Mantiqueira: brincadeira de gente grande com gosto de ser criança

Figura 21 - Matéria sobre o lançamento de Bixiga, da Banda Mantiqueira. Fonte: *Correio Popular*, de 18 de setembro de 2000.

Ainda nesse CD, uma composição do Guinga[56], intitulada "Baião de Lacan", com Proveta no sax soprano e Luiz Guelo[57] na zabumba (um dos percussionistas nesta época),

[55] Ibidem.

[56] Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, Guinga, nasceu em 10 de junho de 1950, no Rio de Janeiro. Aprendeu violão aos 13 anos. Mais tarde faria cursos de música, inclusive cinco anos de violão clássico com o

expandiu o horizonte musical da Mantiqueira, homenageando e trazendo a música nordestina para o "coreto" da Mantiqueira. Este arranjo foi adaptado por Proveta para ser executado com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), para apresentações em uma série de concertos, sob a regência do maestro John Neschling, na Sala São Paulo e gravados ao vivo nos dias 19, 20, 21 e 22 de dezembro de 2000.

Proveta declara que:

> Na Sala São Paulo foi sucesso, pois tocávamos o Brasil inteiro e quando, por exemplo, o Cacá dançava o xaxado, eu fazia uma sanfona no soprano e mais a zabumba do Guelo, a casa vinha abaixo! Dava certo. Risco total e críticas como: "música pra levantar poeira".[58]

Empresários norte-americanos presentes nestes concertos da Sala São Paulo contrataram a Mantiqueira e a OSESP para uma turnê nos Estados Unidos em outubro de 2002, apresentando-se em Costa Mesa (Califórnia) e Ann Arbor (Michigan). Nesta mesma turnê, a Mantiqueira tocou sem a OSESP na Northwestern University, em Evanston (Illinois) e no Festival de Jazz de San Francisco (Califórnia), sendo enaltecida em críticas publicadas no The Los Angeles Times e no Chicago Tribune.[59]

No ano de 2003, a Mantiqueira recebeu um convite para apresentar o repertório gravado com a OSESP em um concerto com a Orquestra Sinfônica Brasileira, realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência do maestro Yeruhan Scharovsky.

Pontua Proveta que:

> Em 2000, durante 8 anos seguidos tocamos com a OSESP sob a Regência do Maestro Neschling. Lá gravamos 3 CDs, sendo o primeiro instrumental, o segundo com Luciana Souza e o terceiro com Mônica Salmaso. Também fecharíamos em 2008 com um DVD ao lado da Mônica Salmaso e a Osesp.[60]

Em maio de 2004, a convite de Léa Freire[61], a Banda Mantiqueira gravou o seu terceiro álbum, intitulado *Terra Amantiquira*. Com músicas de Luiz Gonzaga[62], Humberto

---

professor Jodacil Damasceno. Começou a compor aos 16 anos, classificando a sua primeira canção aos 17 anos no Festival Internacional da Canção. Disponível em: <**http://www.guinga.com>**. Acesso em: 18 maio 2015.

[57] Luiz Guelo foi convidado para a gravação do álbum *Bixiga* e em seguida tornou-se o décimo quarto integrante da Mantiqueira em 1999, onde permaneceu até 2006, sendo substituído por Cleber Almeida.

[58] Entrevista concedida ao autor em 22 de março de 2015.

[59] Disponível em: <**http://www.ejazz.com.br/Banda Mantiqueira/17.01.2016>**. Acesso em: 18 maio 2015.

[60] Entrevista concedida ao autor em 22 de março de 2015.

[61] Léa Freire (1957) é flautista e compositora. Ouvia desde cedo eruditos brasileiros como Guarnieri, Villa Lobos, Radamés Gnattali e Souza Lima entre outros. Durante seus estudos de piano, Léa conheceu a obra de Bach, Debussy e de muitos autores estrangeiros. Também se interessou pelo rock and roll e depois o jazz, que a trouxe de volta para a bossa nova, o choro e abrindo o caminho para os inúmeros ritmos brasileiros. Neste

Teixeira[63] e Guio de Morais[64], Edson Alves concebeu um *medley* de canções nordestinas homenageando dois músicos da Banda Mantiqueira, oriundos do estado de Pernambuco: Odésio Jericó e Cacá Malaquias. Jericó, que desde a adolescência teve Luiz Gonzaga como seu grande ídolo, contribuiu com mais uma interpretação notável, bem como com seus improvisos, que se transformaram em paradigmas criativos no trompete popular.

Em 2005, a Mantiqueira tocou no Musikfest Bremen, na cidade de Bremen (Alemanha). Posteriormente, *Terra Amantiquira* recebeu o Prêmio Tim de Música na categoria de Melhor Grupo de Música Instrumental. Paralelamente, recebeu a segunda indicação ao *Grammy* Latino, sendo novamente nominada, em 2006, na categoria de Melhor Grupo de Música Instrumental.

Segundo Proveta:

> O sucesso da Banda foi tocar o Brasil e isso ainda é muito difícil porque precisaríamos de um país mais brasileiro e a política nunca ajudou a incentivar as histórias das pessoas neste país. Mas a Mantiqueira viveu e ainda luta pra ser ela própria. [65]

Com relação à atuação de Odésio Jericó na Banda Mantiqueira, é importante relatar sua performance no álbum *Bixiga*. Nesse CD, Edson Alves elaborou um arranjo com as músicas de Cartola e Nelson Cavaquinho. Jericó é o protagonista desse *medley*, demonstrando em sua interpretação e improvisação uma originalidade e maturidade musical de extrema importância para o momento em que a Banda se encontrava. Jericó reverencia o choro e a gafieira, conseguindo, por sua vez, consolidar um estilo genuinamente brasileiro.

Declara Nelson Ayres que:

> O Jericó é um trompetista brasileiro, obviamente com formação de jazz, com formação de música clássica, mas ele é brasileiro. Ele nunca saiu do sertão do

---

momento, Freire inicia uma nova etapa em sua carreira: a de unir o popular ao erudito, o formalismo à improvisação, com sotaque brasileiro. Disponível em: <**http://maritaca.art.br>.** Acesso em: 18 maio 2015.

[62] Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1989). Pernambucano nascido em Exu, foi cantor, compositor e sanfoneiro. Conhecido como o "Rei do Baião", sua mãe Ana Batista, conhecida como Santana, era descendente, embora não totalmente reconhecida, da família Alencar, fundadores da cidade de Exu. Seu pai, Januário, era lavrador e reconhecido sanfoneiro na região. Disponível em: <**http://www.dicionariompb.com.br/luiz-gonzaga>**. Acesso em: 01 jun. 2015.

[63] Humberto Teixeira (1915-1979) nasceu no interior do Ceará, onde aprendeu a tocar bandolim e flauta. Disponível em: <**http://www.dicionariompb.com.br/humberto-teixeira/dados-artisticos>**. Acesso em: 01 jun. 2015.

[64] Guiomarino Rubens Duarte (1920) nasceu no Recife-PE. Maestro, compositor, arranjador, pianista, produtor e diretor artístico, atuou em diferentes emissoras de rádio e gravadoras, especialmente nas décadas de 1950 e 1960. Disponível em: <**http://www.dicionariompb.com.br/guio-de-morais>**. Acesso em: 01 jun. 2015.

[65] Entrevista concedida ao autor em 22 de março de 2015.

> Pernambuco. Então, cada vez que ele toca você fala, 'O que é isso?', ele vai por uns caminhos, improvisando, que eu nunca vi ninguém ir.[66]

Odésio Jericó influenciou os arranjadores e músicos da Banda Mantiqueira por trazer uma escola musical que já não se ouvia e que, por sua vez, fazia parte dos objetivos da Mantiqueira: o trompete da gafieira, do choro e da música nordestina. Jericó com sua interpretação e improvisação é um dos destacados representantes da improvisação no trompete na música brasileira.

Neste capítulo, foi apresentado um panorama da história de Odésio Jericó e alguns aspectos da sua formação musical. Pode-se destacar que alguns elementos deste cenário, que serão abordados no Capítulo 2 desta dissertação, foram de extrema importância no desenvolvimento de sua originalidade como solista.

[66] Entrevista concedida ao autor em 02 de março de 2015.

Capítulo 2

2 Aspectos Criativos na Improvisação de Odésio Jericó

O Capítulo 1 apresentou um panorama da formação musical de Odésio Jericó e suas principais influências musicais. O presente capítulo apresenta uma investigação da improvisação instrumental do músico com a Banda Mantiqueira nos álbuns *Aldeia* (1996), *Bixiga* (2000) e *Terra Amantiquira* (2006).

Contudo, antes de abordar especificamente a improvisação de Odésio Jericó nos solos pesquisados, é importante realizar algumas considerações sobre improvisação e os processos criativos que envolvem essa prática.

2.1 Considerações sobre a improvisação.

No século XX, a prática da improvisação começou a ser retomada na área do jazz. Nessa área, observa-se que a improvisação foi influenciada pela música dos mestres do passado, tendo em comum a sequência harmônica composta para servir como base no desenvolvimento e criação da melodia ou tema.

Um solista, ao improvisar, possui a liberdade de acrescentar o seu "comentário musical" a uma composição. Os improvisos, na maior parte das vezes, são baseados em uma sequência harmônica, geralmente relacionada a um tema. Este processo é semelhante ao modo de criação realizado por Bach e outros improvisadores daquela época, que realizavam variações em torno de um esquema harmônico composto para uma ária ou uma chacona[67].

Vale ressaltar que a prática da improvisação era comum na música erudita antes mesmo do período romântico. Segundo o jornalista e pesquisador Berendt (1987), essa prática tornou-se rara, dando lugar a uma fidelidade cada vez maior ao texto original:

> [...] nossos antepassados costumavam ir aos concertos para ouvirem Beethoven, Thalberg e Clementi improvisarem livremente, costumavam também ir à igreja para ouvir Bach, Buxtehude, Pachelbel e outros. No fim do século XIX, a improvisação praticamente desapareceu na música erudita, não restando nem as cadências (parte do concerto), que os compositores outrora deixavam na obra para a livre improvisação do intérprete. Em consequência, inicialmente, de uma atitude antirromântica, criou-se o fantasma da fidelidade ao texto original [...] (BERENDT, 1987, p.116).

[67] Chacona, do italiano *ciaccona*, é um gênero musical que utiliza a forma musical baseada na variação de uma pequena progressão harmônica repetida. Disponível em: <**http://dicionarioportugues.org**>. Acesso em 11 maio 2016.

Sobre a relevância da improvisação na música erudita, Alperson (1984) relata que:

> [...] Musicólogos e historiadores da música, por outro lado, apontam que a maioria das performances musicais na Grécia clássica parecem ter sido improvisadas, e que a improvisação teve desempenhou um constante papel na prática da música ocidental, pelo menos desde a música da liturgia da Igreja do século IV. Em alguns tipos de música ocidental, tais como a música do período barroco e especialmente no Jazz moderno, um valor muito alto foi colocado na improvisação musical e algumas tradições não ocidentais – certas tradições musicais indianas, asiáticas e africanas, por exemplo – colocaram a improvisação no centro da sua atividade musical[68] (ALPERSON, 1984, p.17, tradução do autor).

Observa-se que a improvisação, além de servir à composição, poderia ser integrada a uma obra musical, Tragtenberg (1994) esclarece:

> Quase toda a tradição da música ocidental encontra na prática improvisatória uma fonte de criação musical. J. S. Bach criou boa parte de suas obras a partir de improvisações ao órgão e ao cravo (como as *Variações Goldberg,* por exemplo). Mozart, como inúmeros compositores do classicismo, também praticava a improvisação, chegando mesmo a utilizá-la como parte integrante da forma musical, como, por exemplo, nas cadências dos concertos para piano. O músico improvisava sob os parâmetros da harmonia, do contraponto e da forma musical. Dessa maneira, era possível obter um resultado espontâneo, mas também coerente e organizado (TRAGTENBERG, 1994apud FALLEIROS, 2006)

Gridley (1988) traz a seguinte definição sobre improvisação:

> Improvisar é compor e tocar simultaneamente, com espontaneidade. Esta é tão importante que os músicos nunca tentam improvisar duas vezes dentro do mesmo contexto. Desta forma, gravações da mesma música podem soar muito diferentes. Para muitos, a improvisação é um elemento essencial no jazz. Muitos usam a palavra *jazz* como sinônimo de improvisação (GRIDLEY, 1988, p.4).

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

---

[68] *Musicologists and historians of music, on the other hand, point out that most musical performances in classical Greece appear to have been improvisations and that improvisation has had a steady role to play in the practice of Western music at least as far back as the music of the Church liturgy of the fourth century. In some Western music, such as music of the Baroque era and especially modern jazz, a very high premium has been placed on musical improvisation and some non Western musical traditions-certain Indian, Asian, and African traditions, for example-have placed improvisation squarely in the center of their musical activities. (The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 43, No. 1 (Autumn, 1984), pp. 17-29).*

No livro *The science and psychology of music performance*, Kenny e Gellrich (2002) apontam que:

> Dependendo da sua função sociocultural, o termo improvisação incorpora uma multiplicidade de significados musicais, comportamentos e práticas. Uma característica comum em todas improvisações, no entanto, é que as decisões criativas de seus executantes são feitas dentro das restrições de tempo real do desempenho em si. Improvisação antes de tudo é considerada uma arte por excelência, que exige não só uma vida de preparação em uma ampla gama de experiências formativas musicais e não musicais, mas também uma base de competências sofisticadas e ecléticas[69] (KENNY e GELLRICH, 2002, p.117, tradução do autor).

Durante a performance que acontece em tempo real, há ocasiões em que tudo é combinado, como andamento, ritmo a ser tocado, tonalidade, introdução etc. As *jam sessions* acontecem sem nenhum ensaio e com a presença do publico. Na maioria das vezes alguém sugere um tema que é um pretexto para a improvisação. Portanto, para se tornar um improvisador com habilidade de transitar por este caminho é necessário a prática de estudos dirigidos à improvisação.

De acordo com *The New Grove Dictionary of Music*:

> Improvisação é a criação de uma obra musical, ou a forma final de uma obra musical, como ela está sendo executada. Podendo envolver composição imediata da obra por seus artistas, ou a elaboração ou ajuste de um quadro existente, ou alguma coisa entre esses aspectos.[70] (GROVE, 1980, p.94, tradução do autor).

O instrumentista popular quando improvisa ou interpreta um tema de jazz ou ainda uma canção, realiza uma participação musical de caráter criativo, sendo muitas vezes, por esta ação, considerado um coautor.

Alguns compositores utilizavam e utilizam a improvisação sobre uma sequência harmônica como fonte de inspiração, tendo como objetivo encontrar elementos ou motivos melódicos para a composição de determinado trecho em suas obras. Outros, como no caso do *free jazz* dos anos de 1970, não se baseavam em sequências harmônicas para improvisar.

---

[69] *Depending upon its sociocultural function, the term improvisation incorporates a multiplicity of musical meanings, behaviors, and practices. A feature common to all improvisation, however, is that the creative decisions of its performers are made within the real time restrictions of performance itself. Improvisation is there-fore considered to be a performance art par excellence, requiring not only a lifetime of preparation across a broad range of musical and non musical formative experiences, but also a sophisticated and eclectic skills base.* (KENNY e GELLRICH, 2002, p.117).

[70] *Improvisation: the creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between*. (GROVE, 1980, p.94)

Um dos motivos dessa abordagem foi a entrada no campo livre da atonalidade, influenciada pela música erudita do século XX, que começou com a diluição da tonalidade, conduzindo de uma forma organizada a composição musical para o dodecafonismo e posteriormente, ao serialismo.

Sobre este assunto esclarece Berendt (1987):

> No início dos anos 60, verificou-se no jazz o mesmo fenômeno que ocorrera 50 anos antes na música de concerto, onde as novidades eram: a) entrada no campo livre da atonalidade, b) dissolução da simetria rítmica, c) incorporação de elementos musicais de diversas culturas internacionais, d) maior intensidade na execução instrumental, chegando quase ao êxtase, "culto da intensidade", e) o ruído passa a fazer parte do som musical. (BERENDT, 1987, p.36).

A improvisação musical está presente em muitos aspectos da música nos dias atuais. Pode-se ouvir música improvisada em diversas oportunidades como, por exemplo, em um festival de música, em um concerto ou apresentação musical, onde o repertório executado é proveniente, ou tem influência, da linguagem jazzística ou da música popular. Para tal finalidade, também é possível encontra em fonogramas, DVDs, rádios, *podcasts, YouTube* ou programas de televisão que transmitem este tipo de programação.

2.2 Criatividade musical e improvisação

O professor de jazz e improvisação contemporânea Sarath (2013) aponta a seguinte definição sobre improvisação e criatividade[71]:

> [...] Improvisação pode ser definida como criatividade espontânea com pouco ou nada planejado anteriormente. Talvez seja melhor entendido em relação à criatividade composicional, que é essencialmente uma tentativa continua de planejamento. Enquanto a composição ocorre em uma série de episódios descontínuos que podem abranger dias, semanas ou meses para completar uma obra, a improvisação ocorre em um único episódio, continuo e criativo. A medida que compositores normalmente trabalham sozinhos, a improvisação, que certamente pode acontecer só, frequentemente ocorre coletivamente. No tempo em que composições são criadas em hora e lugares que diferem de quando são apresentadas

[71] *Improvisation may be defined as spontaneous creativity with little or nothing planned in advance. It is perhaps best understood in relation- ship to compositional creativity, which is essentially an ongoing planning endeavor. Whereas composition occurs in a series of discontinuous episodes than can span days, weeks, or months in the completion of a work, improvisation occurs in a single, continuous creative episode. Whereas composers usually work alone, improvisation—which can certainly hap- pen in solitude—often occurs collectively. Whereas compositions are created at times and places that are different from when they are presented to audiences, improvisation involves simultaneous creation and performance/presentation.* (SARATH, 2013, p.40)

> para audiência, a improvisação envolve criação e performance ao mesmo tempo (SARATH, 2013, p.40, tradução do autor).

De acordo com Caspurro (2016), os autores Johnson-Laird (1989), Gardner e Sloboda (1993) e Pressing (1998) salientam a diferença entre improvisação e composição nomeadamente através dos processos de pensamento e realização exigidos especificamente durante a performance das duas tarefas.

Sobre esta diferença, Caspurro (2006) esclarece:

> [...] A tentativa de comparar o processo de improvisação com o que é requerido pela composição permite descortinar variáveis cujas especificidades, apesar de fundadas no mesmo tipo de estrutura de pensamento, são decisivas para a definição da natureza dos desempenhos e produtos implicados no desenvolvimento de uma e outra tarefa. Para a reflexão educativa, nomeadamente no que concerne ao significado cognitivo da realização da improvisação e composição na aprendizagem musical, esta distinção é imperiosa (CASPURRO, 2006, p.67).

Sobre os aspectos de criatividade e improvisação, Gordon (2000b, p.373) sublinha que: “Apesar de toda a criatividade ser, até certo ponto, uma forma de improvisação e toda a improvisação ser, até certo ponto uma forma de criatividade, há para o autor uma diferença essencial entre os processos”.

A diferença entre os processos aos quais Edwin Gordon se refere é entre composição e improvisação, elucidando da seguinte forma: “[...] enquanto que um compositor cria uma composição com uma lógica interna própria, um músico de Jazz improvisa um Blues baseado numa progressão estandardizada de padrões harmônicos [...]”GORDON (2000b, p. 373).

É constatado que o compositor considera o fator tempo para encontrar e criar frases, ritmos precisos bem construídos, corrigir erros em sua notação musical, bem como ter a oportunidade de compor para vários instrumentos e, por sua vez, transformar suas habilidades polifônicas em uma “unidade arquitetônica”, ou seja, a criação de uma obra musical de relevância.

Em contrapartida, o improvisador realiza uma composição espontânea sobre uma sequência harmônica pré-existente em tempo real. Desta forma, improvisadores não contam com o fator tempo para realizar correções e, por isto, correm o risco de não conseguirem se expressar como desejariam.

Caspurro (2006, p.66) utiliza uma das expressões célebres de A. Schoenberg: “[...] a composição pode ser comparada à criação escrita, ainda que o tempo solicitado para a sua

realização seja caracterizado por momentos de improvisação em tempo lento (*slowed-down improvisation*)" .

Na música popular ou jazzística improvisada, todos os participantes da sessão rítmica em um grupo musical têm liberdade para interagir com o solista, sugerindo e criando situações que podem ou não contribuir para o sucesso da improvisação.

É relevante ressaltar que a capacidade de ouvir o que está acontecendo ou sendo proposto em tempo real é de importância fundamental para que todos possam interagir criativamente, colaborando, desta forma, para a realização de uma performance musical de qualidade.

Segundo Caspurro (2006), o fator que contribui para a diferença entre criatividade e improvisação é a "premeditação" da criatividade e a "reação imediata" da improvisação. Para compreender a distinção entre improvisação e o ato de compor, Caspurro aponta a seguinte analogia com a linguagem:

> O processo espontâneo e inconsciente que caracteriza o discurso falado – que permite aos sujeitos antecipar e predizer o que, no passado e no futuro imediatos, ouviram e o que vão dizer – é, na perspectiva do autor, a maneira mais fácil de entender a improvisação (CASPURRO, 2006, p.65).

Complementando este assunto, Falleiros aponta que:

> [...] O desenvolvimento da habilidade para tocar qualquer música de ouvido tendo por finalidade a obtenção de repertório, é um trabalho que deve ser desenvolvido desde a infância. Este processo consiste em tocar a música que está sedimentada na memória guardada através da escuta (FALLEIROS, 2006, p.20).

Músicos e educadores frequentemente utilizam as seguintes expressões: talento, facilidade rítmica, auditiva ou harmônica, aptidão, vocação, natureza para cantar, compor, facilidade com a leitura de primeira vista, ou tocar um determinado instrumento, relacionando tais expressões com a habilidade musical de um indivíduo ou sua musicalidade.

Caspurro (2006) pondera que a capacidade para improvisar é uma das competências que geralmente está associada à aptidão ou talento dos sujeitos. No entanto, ainda que esta associação possa ser até certo ponto verdadeira, estudiosos como Gordon e Pressing (1998) vêm demonstrar que o problema da competência para improvisar não se esgota na invocação das qualidades inatas dos indivíduos e esclarecem que:

> [...] quer as condições viabilizadas pela aprendizagem, quer a prática orientada e deliberada dos sujeitos para esse tipo de desempenho (prática ordenada

> sistematizada), são fatores que não podem ser apartados do processo de realização de competências de improvisação nos sujeitos [...] (GORDON; PRESSING apud CASPURRO, 2006, p.70).

Segundo o pesquisador Kratus (1990, p.36, tradução do autor): "[...] desempenho criativo é semelhante ao processo de composição assim como um artista criativo pensa em opções e em seguida, seleciona aquela que lhe parece mais adequada [...]".[72]

As opções a que Kratus se refere fazem parte da linguagem adquirida por um solista cujo processo criativo foi desenvolvido através de estudos dirigidos à improvisação, audiação, transcrições de solos, performance musical e a influência cultural do meio em que viveu ou vive.

Como o termo audiação é utilizado como ferramenta no processo criativo e essa técnica não é estritamente difundida, é necessária uma explanação sobre tal termo.

A audiação foi um termo criado por Edwin Gordon com o objetivo de informar o processo cognitivo pelo o qual o cérebro dá significado aos sons musicais. Vale ressaltar que não é o mesmo processo de percepção auditiva ou musical que ocorre, simultaneamente, à recepção do som através do sistema auditivo. Desta forma, a audiação ocorre quando alguém ouve internamente e compreende sons que podem ou não estarem acusticamente presentes. Ao ouvirmos alguém falar, devemos reter na memória, por um tempo suficiente o som da voz, com objetivo de reconhecer e dar significado às palavras representadas pelo som. Através do processo de audiação, um ouvinte pode atribuir significado à música que está escutando, executando, improvisando ou compondo.

Gordon dedicou boa parte de sua vida ao ensino musical e ao desenvolvimento da teoria de aprendizagem musical. Esse autor ressalta ainda que a audiação não é uma única metodologia para o ensino musical, mas uma abordagem sobre como as pessoas aprendem música, sobretudo as crianças, partindo da premissa que a música é aprendida da mesma forma que aprendemos nossa língua materna[73].

De acordo com Caspurro (2006, p.70): "a dupla natureza do processo de audiação e improvisação por um lado é um desempenho, habilidade ou realização resultante da aprendizagem, por outro é fruto de fatores de ordem inata".

As definições acima sobre improvisação e criatividade, elucidam que é possível perceber que, embora, ambos os processos possam ser resultados de uma só manifestação,

---

[72] *Creative performance is similar to the process of composition in that a creative performer thinks of options and then select**s** the one that sounds most appropriate**.*** (KRATUS, 1990, p.36)

[73] *The Gordon Institute for Music Learning* (GIML). Disponível em: <**http://www.giml.org>**. Acesso em: 30 abr. 2016.

existe uma diferença considerável entre eles. Os pesquisadores e estudiosos mencionados apontam que o processo criativo ou criatividade, até certo ponto, é uma forma de improvisação e a improvisação uma forma de criatividade.

Como já mencionado, é comum o compositor, por vezes, utilizar a improvisação em busca de novas ideias. Contudo, é importante sinalizar que tal improvisação, embora espontânea, não acontece durante a performance. Em contrapartida, o improvisador deve processar suas ideias em tempo real, pois a improvisação que é usualmente espontânea e por vezes inconsciente, ocorre durante a performance ou seja em tempo real.

Elementos importantes relacionados ao estudo da improvisação como audiação, transcrições de solos, memorização de repertório, prática de percepção, estudo de harmonia, a escuta, performance frequente e sobretudo, a manutenção técnica no instrumento pode com certeza elevar o nível de desempenho de um improvisador que almeja alcançar o seu próprio estilo na arte da improvisação.

Sobre esse assunto, Edson Alves pontua que:

> O processo de desenvolvimento para se adquirir uma personalidade musical se dá primeiramente pela paixão em tocar e aprender esse ou aquele estilo de música que o agrada e emociona; daí, começa o processo de estudo, pesquisa, contatos com pessoas relacionadas com essa personalidade musical, estudo para que possa unir técnica mais talento[74].

Odésio Jericó se situa em vários dos quesitos mencionados, sobretudo os elementos relacionados à improvisação. Sua biografia demonstra que a escuta foi determinante na sua formação, ademais o seu primeiro instrumento foi o cavaquinho, o qual segundo ele teve uma contribuição essencial para a sua base harmônica. Na infância e adolescência, teve oportunidade de praticar e tocar em diferentes formações musicais e este foi um fator que contribuiu para a variedade e ampliação do seu repertório.

Jericó relata na entrevista concedida ao autor que teve uma época em que ouvia e aprendia todo tipo de música: sambas, choros, bossa nova, boleros, mambos, rumbas, *standards* etc, e o seu objetivo era estar preparado para qualquer trabalho, o que realmente aconteceu quando viveu na cidade de Santos. Por meio deste objetivo, enriqueceu suas habilidades como solista bem como sua memória musical acumulando diferentes formas musicais, melodia, frases e estilo de música, o que lhe proporcionou uma multiplicidade de motivos e ideias enriquecendo a sua improvisação.

Sobre as habilidades de Jericó como improvisador pontua Nelson Ayres:

[74] Entrevista concedida ao autor em 27 de março de 2015.

> Jericó é um trompetista brasileiro, obviamente com informação de jazz, da música clássica, mas ele é brasileiro, ele nunca saiu do sertão de Pernambuco, então quando ele toca ele vai por uns caminhos improvisando que eu nunca vi ninguém ir, então é um pouco de gafieira, um pouco de choro umas frases que tem um contorno melódico que não é linear utilizando de intervalos grandes...é uma pena que tem pouca coisa gravada dele que daria para fazer um estudo muito sério de um caminho do trompete brasileiro através das frases do Jericó..."[75]

A presente investigação aponta para o fato que Jericó desenvolveu suas habilidades como improvisador através de um processo de acúmulo de conhecimentos e habilidades que remontam à sua infância, momento ainda anterior às aulas de iniciação musical na escola de música da sua cidade; ou seja, é possível considerar que Jericó se iniciou na música por meio da escuta, construindo assim seus processos de audiação desde a infância. O primeiro contato com a teoria da improvisação ocorreu quando Jericó já atuava como músico profissional na cidade de Santos e, posteriormente, estudando em São Paulo com o maestro Nelson Ayres.

Tendo como referência os conceitos de improvisação e criatividade, os elementos relacionados à escuta musical e sua importância para a criatividade musical apresentados, cabe a seguinte questão: quais seriam os elementos chaves do processo criativo na improvisação de Odésio Jericó?

Para responder tal questão, no primeiro capítulo foi traçado um panorama de sua iniciação musical, onde se verificou que a escuta foi um fator que contribuiu para o desenvolvimento de suas habilidades criativas no campo musical, havia o acompanhamento atento dos ensaios da orquestra dirigida por seu pai, a banda de música da cidade, o rádio, fonogramas e constatou-se as diferentes formações musicais que fizeram parte de sua trajetória pessoal e profissional que constituíram elementos relevantes na formação do seu processo criativo.

No próximo subitem, serão apontados os elementos considerados relevantes na construção das improvisações de Odésio Jericó gravadas com a Banda Mantiqueira nas canções: "Insensatez" (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), "As Rosas Não Falam" (Cartola), "Pau de Arara" (Gonzaga, Teixeira, de Moraes), "Notícia" (Cavaquinho) e "Último Pau de Arara" (Corumba, Venâncio e Guimarães).

[75] Entrevista concedida ao autor em 02 de março de 2015.

2.3 Aspectos Melódicos - elementos encontrados na improvisação dos solos pesquisados

Um dos fatores que evidenciam a diferença entre um improvisador maduro de um novato, é a presença ou ausência de melodias bem construídas durante o improviso. Com frequência, um novato está preocupado com escalas, padrões, harmonia, técnica, forma, articulação, e acaba se afastando de um dos fundamentos de maior relevância na arte da improvisação, que é a construção de linhas melódicas bem elaboradas.

Os professores da Universidade do Texas, Richard Lawn e Jeffrey Hellmer, apontam a seguinte definição sobre melodia:

> [...] Simplesmente dito, uma melodia, é uma série consecutiva de tons organizados em um estilo linear, por uma série saltos interrompidos por espaços ocasionais ou pausas. Uma boa melodia consiste de uma mistura de diferentes notas, que progridem sucessivamente, semelhante à organização da maioria das escalas, ou em grandes intervalos. Em geral, melodias podem ser descritas como lineares (horizontal), ou vertical (harpejada), ou uma mistura, que geralmente é o caso [...][76] (LAWN; HELLMER, 1993, p.66, tradução do autor).

Para que o improvisador possa desenvolver suas habilidades neste quesito, é importante incluir em sua rotina análises provenientes dos importantes compositores da música erudita, bem como os solos de músicos de jazz de referência. É impossível criar melodias bem estruturadas, ou um bom improviso, sem saber quais as características de uma boa melodia. De acordo com as declarações do próprio Jericó, a melodia é um elemento chave e de importância fundamental na improvisação.

> [...] Olha, eu gosto muito da música com melodias, coisas mais simples e sem muita pirotecnia. Nessa linha, eu me ligava e até no improviso, tinha uma banda e colocávamos o músico pra fazer o solo sem atrapalhar muito o cantor, e essa é minha linha até hoje. Não penso muito em escala, pois me atrapalha [...][77]

Jericó, valendo-se do seu talento musical e do aprendizado na infância, bem como os diversos trabalhos realizados em grupos diversificados como amador e profissional, continuou a desenvolver sua intuição, caminhando em direção ao seu estilo como improvisador.

Sobre o estilo de improvisação, Edson Alves pontua que:

---

[76] *Stated simply, a melody is a consecutive series of pitches organized in a linear fashion by a series of steps and leaps punctuated by occasional spaces, or rests. A good melody consists of a mix of different notes that progress in a stepwise fashion, similar to the organization of most scales, and in leaps of larger intervals. In general, melodies can be described as linear (horizontal), or vertical (arpeggiated), or a mixture, which is generally the case.* (LAWN; HELLMER, 1993, p. 66)

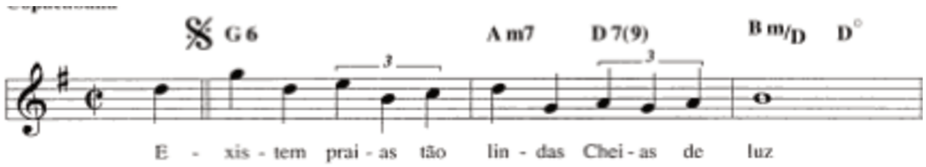
[77] Entrevista concedida ao autor em 12 de dezembro de 2014.

> [...] O solista expressa seu interior, suas influencias, formação e carácter musical a que pertence; é mágico ouvirmos um solista executando a música popular brasileira especificamente, contando sua história e que linguagem está expondo em seu solo; uma contribuição total para o aprendizado de todos, principalmente a novas gerações...[78]

Vale ressaltar que durante todo o século XX, o improvisador possuía o hábito de ouvir fonogramas e rádios que tocavam os sucessos do momento, instrumental ou vocal. Durante os bailes, cantores e instrumentistas revezavam-se com a orquestra e, neste momento os improvisadores eram requisitados. Para realizar este tipo de trabalho, os solistas deveriam conhecer ou ter uma ideia da música que estava sendo executada. Algumas melodias deveriam ser adaptadas pelo instrumentista, em razão do ajuste à tessitura ou mesmo da tonalidade. Complementando este parágrafo, Schoenberg em *Fundamentos da Composição Musical*, pontua:

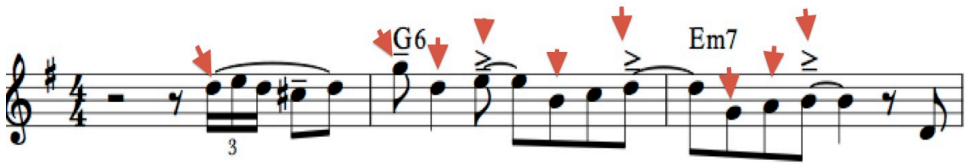
> A liberdade das melodias instrumentais está também restrita às limitações técnicas de vários instrumentos. Estas limitações diferem em natureza e grau daquelas impostas à musica vocal particularmente no que diz respeito à tessitura. (SCHOENBERG, 1996, p.129).

Odésio Jéricó, ao improvisar um tema de jazz ou uma canção popular, consegue transmitir de uma maneira simples e espontânea, por meio da música, parte de uma cultura por ele vivenciada, a qual, por intermédio dos seus improvisos, é possível ouvir citações em alguns momentos, advindas por meio da escuta e amadurecidas nos diferentes tipos de trabalhos musicais por ele realizados. No Exemplo 2, a primeira frase do improviso realizado por Jericó na música "Notícia" (1958), há uma citação da canção "Copacabana"[79] (1946), Exemplo 1.



Exemplo 1 - "Copacabana" de João de Barro e Alberto Ribeiro[80].

[78] Entrevista concedida ao autor em 27 de março de 2015.
[79] "Notícia", de Nelson Cavaquinho e "Copacabana", de João de Barro e Alberto Ribeiro
[80] Extraído do songbook *As 101 melhores canções do Século XX* (CHEDIAK, 2004).



Exemplo 2 - Improviso de Odésio Jericó transcrito da música "Notícia" de Nelson Cavaquinho

Um solo improvisado com espontaneidade não deixa de ser uma melodia, uma vez que improvisação e melodia são relevantes no fator da não repetição, ou seja, cada vez que um instrumentista executa um tema, uma melodia, esse tema é recomposto a cada nova execução. O instrumentista terá sempre a oportunidade de recriar ou acrescentar algo a essa melodia. Essa prática se assemelha ao improviso pelo fato de o executante buscar uma identidade pessoal no solo apresentado.

Sobre esse assunto, Sion[81] faz o seguinte comentário sobre os solos de Jericó:

> [...] Você vê que ele é tão importante que o Nelson Ayres no primeiro disco o chamou para improvisar. Ele era um dos poucos improvisadores. Ele improvisa no "Olé" do Nelson Ayres. Esse é o primeiro disco pela Philips do Nelson. Então dentro dessa modéstia dele e intuição, ele fez um papel importante de improvisador. E eu acho que é por isso que dentro do jazz, da música Brasileira e depois com toda a cancha que ele teve de tocar nos conjuntos e orquestras de baile, ele é um músico que tem uma carreira que eu vivi um pouco do lado de fora, porque eu sempre estiva mais do lado como professor [...][82]

Nas próximas páginas deste capítulo serão apresentados os elementos extraídos dos solos selecionados para esta pesquisa, apresentando ilustrações transcritas de alguns trechos desses solos.

[81] Saxofonista e compositor, o Dr. Roberto Sion foi um dos primeiros a trazer para o Brasil a sistemática norte-americana do ensino de improvisação.
[82] Entrevista concedida ao autor em 1º de março de 2015.

2.3.1 Articulação

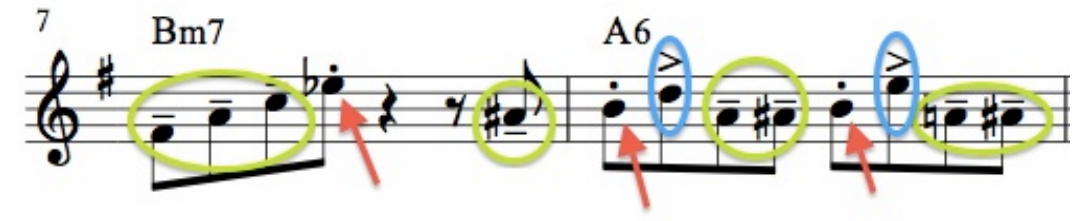
De acordo com Charles Schlueter, a "articulação é o processo pelo qual as notas se conectam por meio do som ou do silencio"[83]. (SIMÕES,1997, p. 11).

Ao construir um solo é importante que a articulação não seja negligenciada, não apenas por ser um aspecto fundamental no improviso ou na interpretação, mas pela característica da execução e da sonoridade almejada.

Vários símbolos são frequentemente utilizados para padronizar a articulação requisitada por um compositor ou arranjador. Sobre este assunto o professor Fernando Dissenha [84] declarara:

> É essencial que o instrumentista conheça o significado e a forma de execução dos símbolos criados na música ocidental para indicar as articulações. Porém, a pesquisa é sempre importante, pois nem sempre esses símbolos devem ser executados da mesma forma.[85].

Uma vez que a articulação é um dos elementos essenciais nos solos pesquisados, nos exemplos abaixo serão ilustradas articulações diferenciadas utilizadas por Jericó nos improvisos das obras transcritas. Exemplo 3 - *staccato* na seta vermelha, *tenuto* no círculo verde, *accento* ou *marcatto* no círculo azul; Exemplo 4 – *glissando*; Exemplo 5 - *shake*[86]; e no Exemplo 6 - *ghost note*[87].



Exemplo 3 - Articulações *tenuto*, *accento* e *marcatto* em "Notícia" de Nelson Cavaquinho, compassos 7 e 8 do improviso.

---

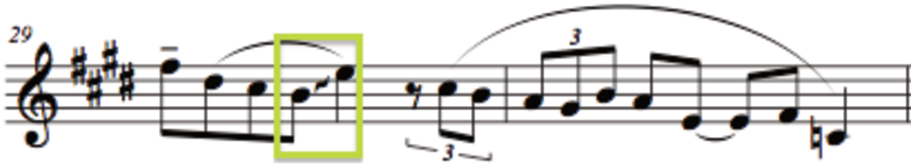
[83] As notas são conectadas por som, quando ligadas, ou por silêncio, quando há pausas e/ou notas desligadas. Articular uma nota é definir a quantidade de silêncio que há entre ela e a próxima nota quando desligadas e a não interrupção quando estiverem ligadas. Em uma ligadura, as notas de diferentes alturas, são conectadas pelo som.

[84] Fernando Dissenha é trompete-solo da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e atua como solista, camerista, professor, autor e consultor pedagógico.

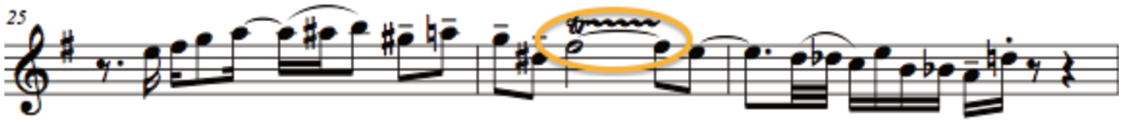
[85] Disponivel em**:< www.dissenha.com**>. Acesso em: ago. 2015.

[86] *Shakes* – os *shakes* são produzidos através da adição de um leve movimento da mão direita ao trinado labial. HICKMAN, 2006 apud LOPES, 2012 p. 126.

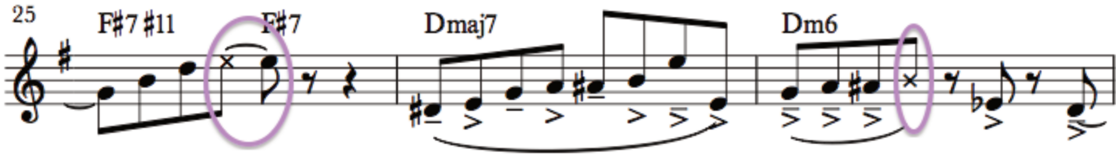
[87] *Ghost note*, ou nota indefinida é uma nota que é dedilhada em um instrumento de sopro, mas soprada muito leve a ponto de ser inaudível; em uma transcrição musical, uma nota que pode ou não ser no original. Disponível em: <**http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/g/ghost_note.html>**. Acesso em: 04 ago. 2016.



Exemplo 4 - O *glissando* em "Insensatez" de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, compasso 29.



Exemplo 5 - O *shake* em "Último Pau de Arara" de Venâncio, Corumba e Guimarães, compasso 26.



Exemplo 6 - "Notícia", de Nelson Cavaquinho, compassos 25 a 27.

2.3.2 Tessitura

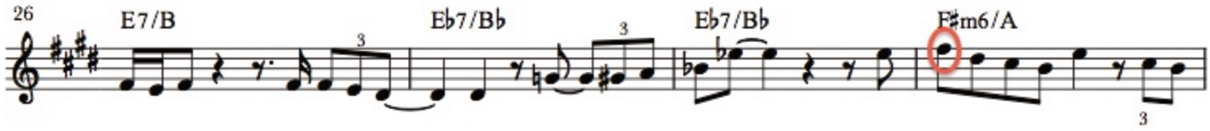
No que diz respeito ao contorno melódico, a tessitura se relaciona de forma importante com a melodia. Sobre este assunto, os Professores Richard J. Lawn e Jeffrey L. Hellmer esclarecem que:

> [...] A tessitura desempenha um papel importante na maioria das boas melodias, por não serem tipicamente estáveis, e sim com a tendência de subir e descer de maneira modulada ou arqueada. A direção da maioria das melodias muda constantemente e normalmente perto do final de um solo ou uma composição improvisada, a melodia pode atingir o seu ponto culminante em termos de tessitura, densidade e atividade rítmica[88] (LAWN; HELLMER, 1993, p.66, tradução de S. Jarvis em maio de 2016).

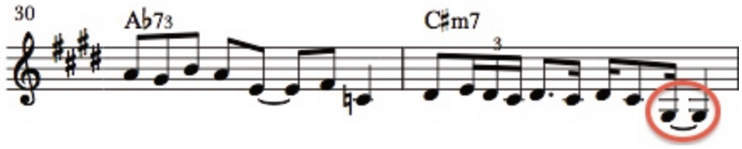
Observando o contorno melódico nos improvisos de Odésio Jericó, é possível a verificação da tessitura por ele utilizada nos Exemplos de 7 a 16.

---

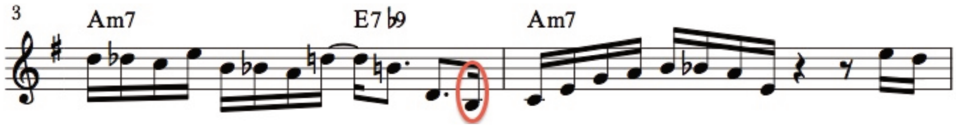
[88] *Range plays an important role in most good melodies because they typically are not static but tend to rise and fall in a modulated or arched manner. The direction of most melodies is constantly, and there is usually some point toward the end of an improvised solo or composition at which the melody reaches its highest point in terms of range, density, and rhythmic activity.* (LAWN; HELLMER, 1993, p. 66).



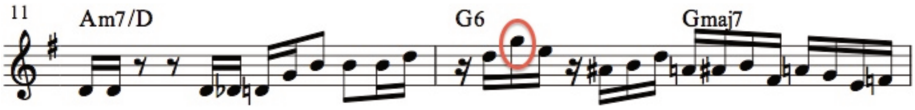
Exemplo 7 - “Insensatez” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, compasso 26.



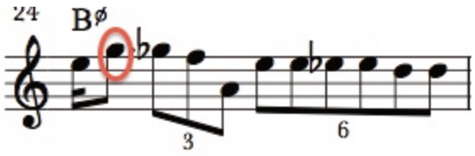
Exemplo 8 - “Insensatez”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, compasso 30.



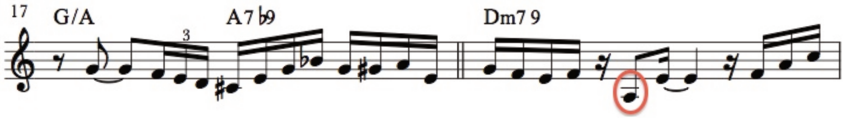
Exemplo 9 - “Pau de Arara”, de Luiz Gonzaga, compasso 3.



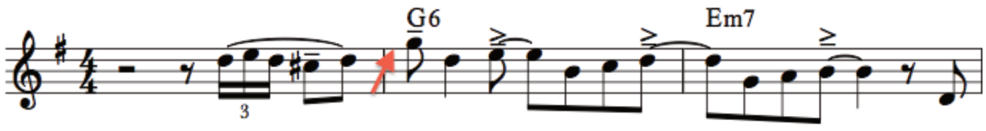
Exemplo 10 - “Pau de Arara” de Luiz Gonzaga, compasso 11.



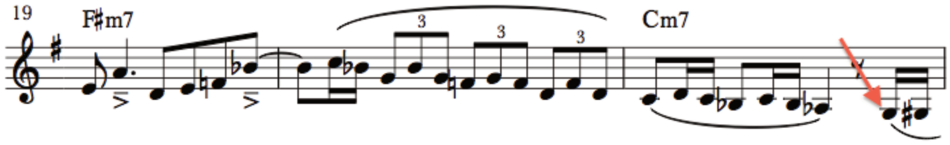
Exemplo 11 - “As Rosas Não Falam” de Cartola, compasso 24.



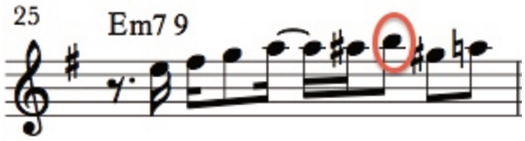
Exemplo 12 - “As Rosas Não Falam” de Cartola, compasso 17.



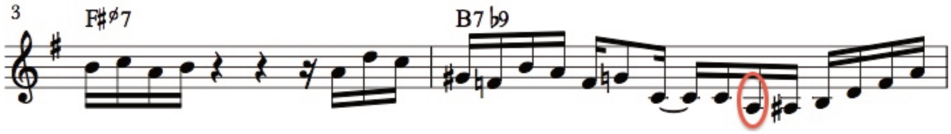
Exemplo 13 - “Notícia” de Nelson Cavaquinho.



Exemplo 14 - "Notícia" de Nelson Cavaquinho, compasso 19.



Exemplo 15 - "Último Pau de Arara" de Luiz Gonzaga, compasso 25.



Exemplo 16 - "Último Pau de Arara" de Luiz Gonzaga, compasso 3.

Os exemplos supracitados demonstram que Jericó opta por improvisar em uma tessitura que acompanha o contorno melódico da canção ou tema. A tessitura utilizada nos solos transcritos variam entre as notas Sol grave (G2) e o Si agudo (B4).

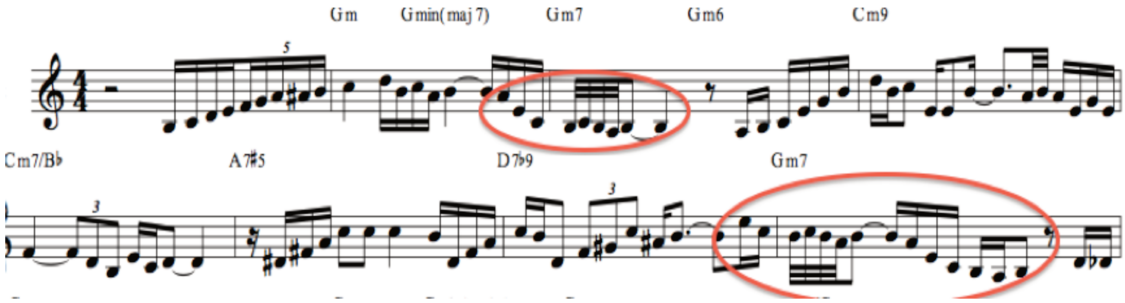
2.3.3 Coerência

Outro assunto de extrema relevância no que diz respeito a uma melodia bem construída é a coerência. Para esclarecer este assunto, Lawn e Hellmer pontuam que:

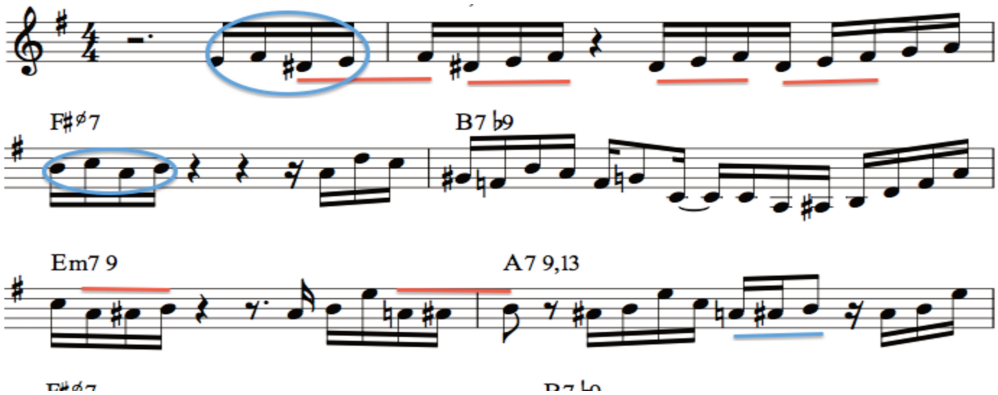
> Uma boa melodia normalmente caracteriza se por repetição que fornece coesão. Estudos tem provado que, para ouvintes poderem desfrutar da experiência musical, há de existir uma certa porcentagem de previsibilidade na música. Por outro lado, há de existir também um elemento surpresa para que o ouvinte possa ser cativado e envolvido na experiência. Uma melodia forte possui um equilíbrio entre os elementos de variedade, surpresa, previsibilidade, continuidade, através da repetição e outras técnicas. Por esse motivo, tendências mais recentes não tem ganho ampla aceitação ou popularidade porque a música apresentada frequentemente oferece aos ouvintes pouca oportunidade de prognosticar um resultado, o de relacionar o que eles ouvem com as experiências musicais anteriores. Se continuarmos mais um passo com essa premissa de previsibilidade, é fácil entender porque certas formas de música de dança comercial são mais tocadas e populares. Este estilo de musica geralmente é mais acessível devido ao alto grau de previsibilidade[89]. (LAWN; HELLMER, 1993, p.66, tradução de S. Jarvis em maio de 2016).

[89] *Cohesion, a good melody normally features repetitions that provide cohesion. Studies have proven that for listeners to enjoy their musical experience, there must be a certain percentage of predictability to the music. On*

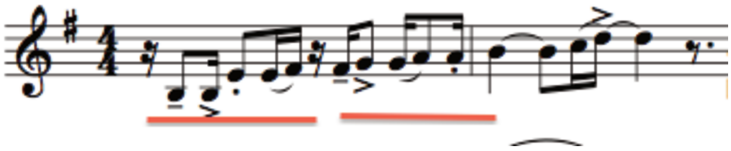
Com a finalidade de ilustrar o tipo de coerência supracitado, seguem alguns trechos dos improvisos de Jericó que utilizam de elementos de repetição.



Exemplo 17 - “As Rosas Não Falam” de Cartola.



Exemplo 18 - “Último Pau de Arara” de Luiz Gonzaga.



Exemplo 19 - “Pau de Arara” de Luiz Gonzaga.

---

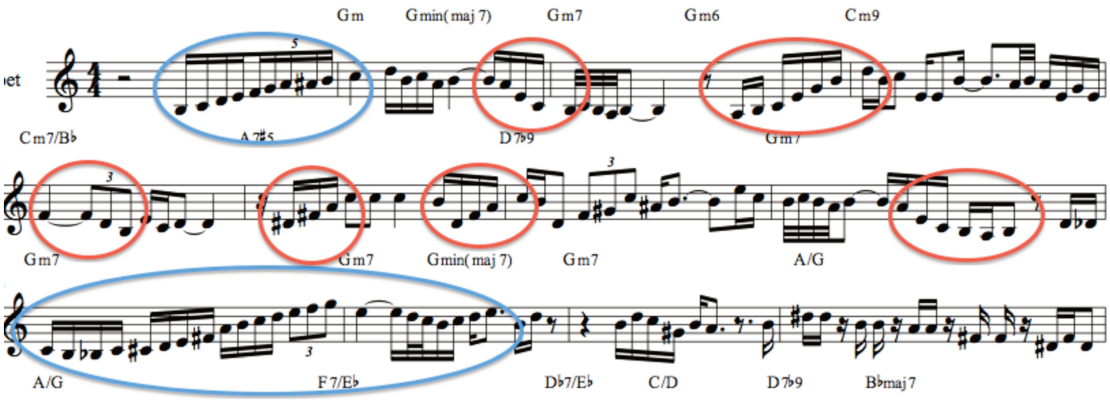
the other hand there must be also an element of surprise for the listener to be captivated and involved in the experience. A strong element possesses a balance between the elements of variety, or surprise, and predictability, or continuity, through repetition and other devices. For this reason, many newer trends in free jazz have not gained wide acceptance or popularity because the music presented frequently offers listeners very little opportunity to predict an outcome or to relate what they hear to prior music experiences. By carrying the predictability premise one step further, it is easy to see why various forms of commercial, top forties dance music are popular. This style of music is usually very accessible because of the high degree of predictability. (LAWN; HELLMER,1993, p.66).

2.3.4 Arpejos, Escalas, Padrões e Tópicas

O arpejo pode ser definido como um acorde estendido e tocado sucessivamente, constituindo um dos elementos que compõem uma boa melodia (Kennedy, 2004 apud Silva, 2009, p.39). Enquanto a escala acontece na horizontal[90], ou seja, por graus conjuntos, o arpejo acontece na vertical, por saltos. Nos solos de Jericó é possível verificar o uso de escalas e arpejos, na maior parte, utilizados com equilíbrio na construção do solo.

Na improvisação vertical o solista executa a parte harmônica da melodia por meio dos acordes, conseguindo com isto definir o caminho que está percorrendo na medida em que o solo se desenvolve na maioria das vezes a improvisação vertical serve como recurso para indicar ou mostrar a direção em que o solista se encontra.

O Exemplo 20 demonstra com círculos a utilização desses elementos. O círculo em azul se refere às frases horizontas construídas por meio de escalas. Em vermelho encontram-se as frases verticais, alcançadas através dos arpejos.



Exemplo 20 - "As Rosas Não Falam": movimentações horizontais e verticais.

A seguir serão apresentados outros elementos encontrados nas transcrições dos solos pesquisados:

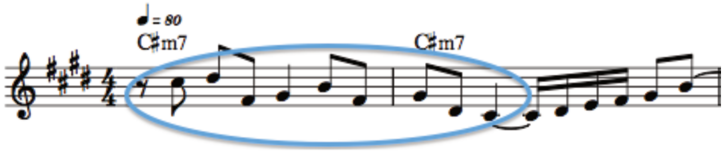
a) Escalas Pentatônicas – De acordo com Lawn e Hellmer (1993):

> As escalas pentatônicas foram a base primária para construção melódica na música folclórica de numerosas culturas africanas e latino-americanas. Essas escalas truncadas usando apenas cinco notas da escala maior tradicional, também forneceram matéria-prima para compositores e intérpretes. As pentatônicas se tornaram bastante popular com os improvisadores de jazz durante os anos de 1970. Artistas como Chick Corea, Joe Farrell e Joe Henderson, entre outros, são

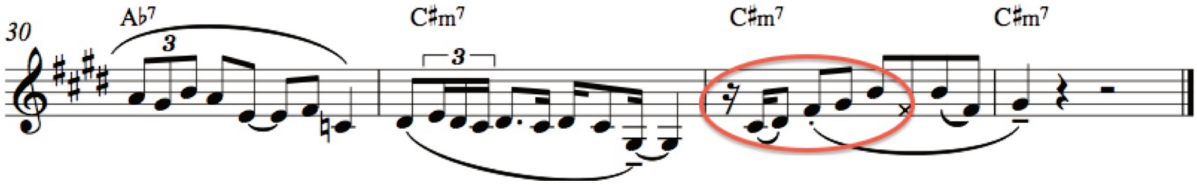
[90] Sabe-se que linha ou improvisação melódica horizontal é a utilização das escalas que estão relacionadas aos acordes ou ao centro tonal de uma determinada progressão musical. Neste caso o solista não precisa definir ou mesmo identificar cada acorde e sim fazer uso das escalas comum a estes acordes.

> conhecidos por seu uso de pentatônicas baseado em padrões e sequência[91] (LAWN; HELLMER, 1993, p.16, tradução do autor).

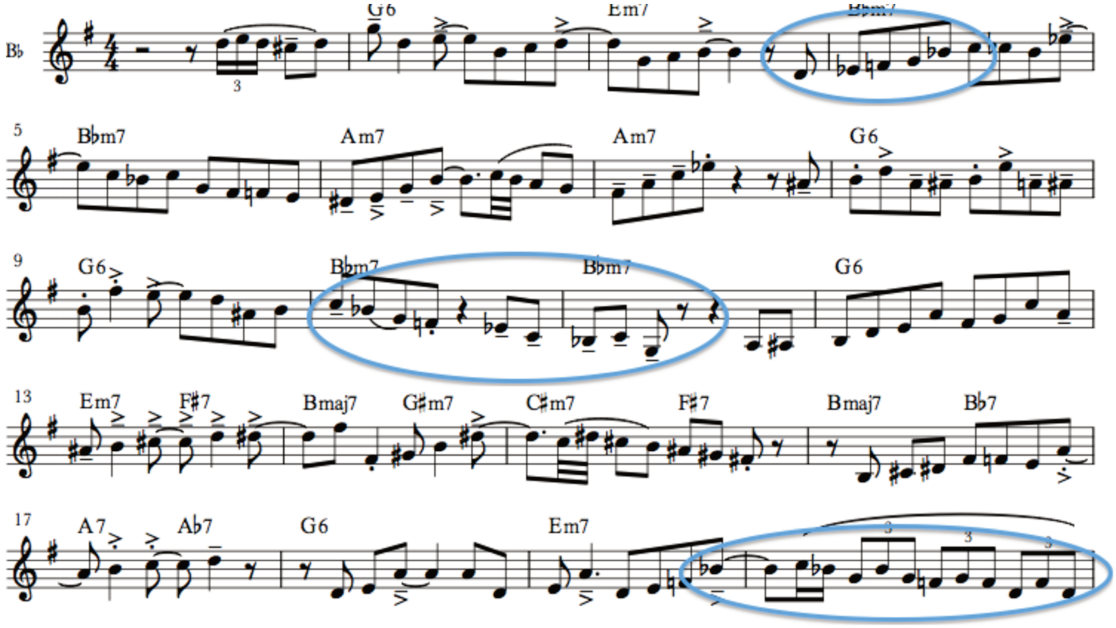
Jericó utiliza pentatônicas nos solos improvisados em duas das canções transcritas, a saber: “Insensatez”, compassos 1 e 32 - pentatônica de Si; “Notícia”, compassos 4, 5, 10 e 11 - pentatônica de Mib; e no compasso 20 - pentatônica de Sib.



Exemplo 21 - Primeira frase do solo na canção “Insensatez”.



Exemplo 22 - Última frase do solo na canção “Insensatez”.



Exemplo 23 - Utilização de pentatônicas na canção “Notícia”.

91

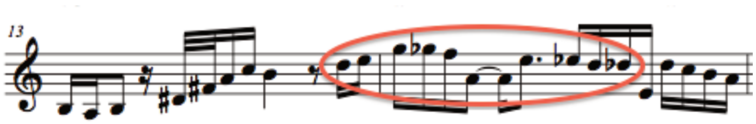
Pentatonic scales have been the primary basis for melodic construction in the folk music of numerous African and Latin American cultures. These truncated scales using only five notes from the traditional major scale, have also provided source material for jazz composers and performers. Pentatonic sacles became quite popular with jazz improvisers during the 1970s.Artist such as a Chick Corea, Joe Farrell, and Joe Henderson, among others, are known for their use of pentatonic based patterns and sequences. (LAWN; HELLMER, 1993, p.16).

b) Sequência – na definição de Lawn e Hellmer (1993), sequência é uma técnica comum para o desenvolvimento melódico e garante que certos elementos de previsibilidade e coesão existam. Uma sequência geralmente ocorre como resultado da transposição de um motivo[92].

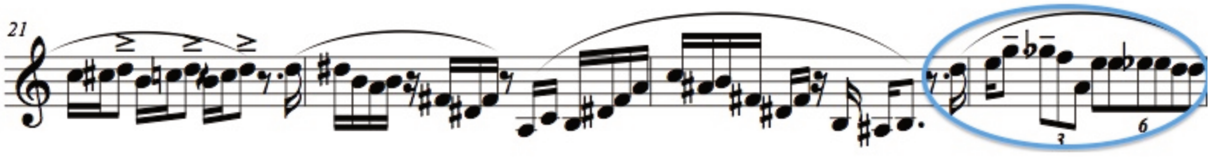
Complementando tal assunto, Paul Berliner aponta que:

> Como o solista está imerso em seu diálogo musical interno, o caminho mais óbvio para que ele avance nessa conversa – "respondendo às suas próprias notas" – é fazendo uma curta pausa após sua primeira frase, e então repeti-la, talvez com pequenas mudanças, como por exemplo, alterações no aspecto rítmico. Além da imitação estrita, um modo mais sutil para a realização de frases sucessivas com senso de lógica é variando o contorno inicial do padrão utilizado desde a primeira repetição, recriando o contorno melódico ou modificando as relações intervalares; além disso, é possível adicionar ao padrão melódico uma pequena extensão, uma pequena figura introdutória, ou ambos os recursos. (BERLINER, 1994 apud DA SILVA, 2009)

Jericó utiliza motivos que resultam em frases constituídas de extrema unidade e coerência nos seus improvisos. Para ilustrar essas características, são apresentados nos Exemplos 24 e 25 uma variação do contorno melódico com modificação rítmica, porém mantendo-se a relação intervalar entre as notas.



Exemplo 24 - "As Rosas Não Falam", compassos 13 para 14.



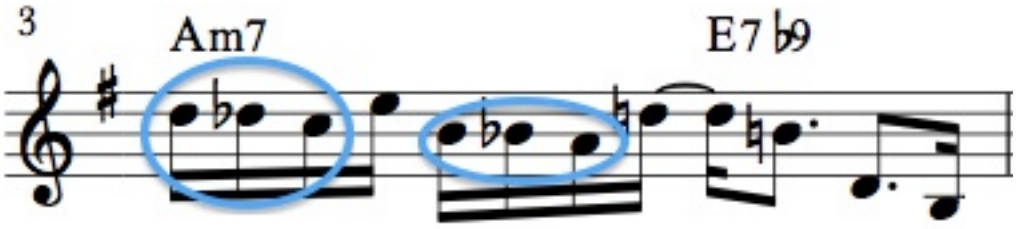
Exemplo 25 - "As Rosas Não Falam", compassos 23 para 24.

[92] *The sequence is a common technique for melodic development and ensures that certain elements of predictability and cohesiveness exist. A sequence usually occurs as the result of the transposition of a motive (*LAWN; HELLMER, 1993, p.69).

c) Aproximações Cromáticas – pode-se começar com uma nota diatónica seguida pela nota cromática como uma nota de passagem[93], ou pode-se começar com a nota cromática ou diatónica vizinha[94] indo em direção à nota alvo (LIGON, 2001, p.78, tradução do autor).

O cromatismo adiciona cor para as linhas que frequentemente criam interesse rítmico. Os sons de acordes essenciais ocorrem frequentemente nas batidas fortes, podendo ser aproximada cromaticamente de ambas as direções, acima ou abaixo do som essencial[95].

Jericó faz uso de aproximações cromáticas em seus improvisos com a finalidade de atingir um ponto ou nota alvo, bem como para criar ou aumentar o interesse no solo, incitando e sugerindo a sessão rítmica. A seguir alguns exemplos com a utilização de aproximações cromáticas.

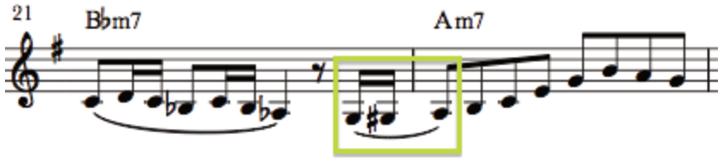


Exemplo 26 - terceiro compasso, improviso na canção “Pau de Arara”.

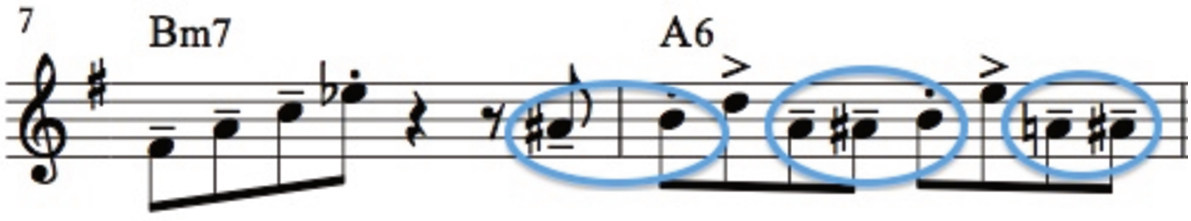
[93] Notas de passagem (NT) são notas diatônicas ou cromáticos que passam entre as notas ou sons essenciais. Em um acorde, as notas de passagem são notas diatônicas entre as notas que compõem o acorde, como por exemplo na tríade de C (dó) = C (d) E (f) G (a b) C. Em uma escala, as notas cromáticas entre as etapas da escala adjacente podem ser notas cromáticas de passagem. Uma nota de passagem cromática pode ser colocada entre notas diatônicas adjacentes. Qualquer tonalidade diatônica pode ter um som líder cromático. C# é o som líder cromático para D e o tom de passagem cromático entre C e D. Db é o tom de passagem cromático entre D e sons cromaticamente alterados tendem a continuar na direção em que eles foram alterados. Notas bemolizadas são reduzidas e, portanto, tendem a resolver para baixo, as sustenizadas são elevadas e resolvem para cima (LIGON, 2001, p.70).

[94] As notas em ambos os lados de um campo primário são chamados de notas vizinhas (NV). A prática comum na maioria das músicas do período barroco até o presente é usar o som diatónico (da escala ou modo) vizinho superior (NVS) e o som cromático do vizinho inferior (NVI). Em algumas situações, o NVI pode ser rotulada como uma nota líder cromática (NLC). Uma diatônica em vez de LNT cromática pode ser encontrada em alguns folk e música étnica que é muitas vezes devido a limitações cromáticas dos instrumentos e preferências não musicais (LIGON, 2001, p.72).

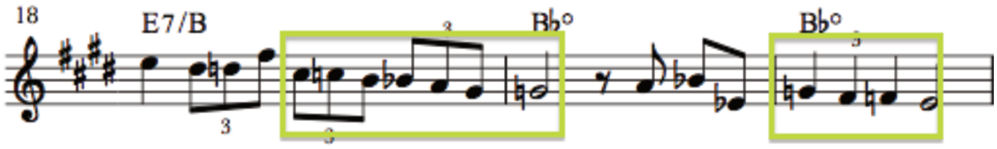
[95] *Chromatic approaches involve a diatonic note and a chromatically altered note leading to an essential tone. It may begin with the diatonic tone followed by the chromatic tone as a passing tone into the essential tone, or it may begin with the chromatic tone then a diatonic neighbor tone leading to the essential tone. The chromaticism adds color to the lines and the additional pitches often add rhythmic interest. The essential chord tones often occur on strong beats in the measure and may be chromatically approached from above or below.* (LIGON, 2001, p.78).



Exemplo 27 - vigésimo primeiro para vigésimo segundo compassos, improviso na canção “Notícia”.



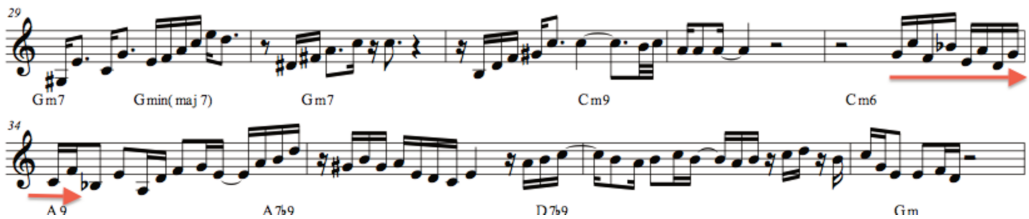
Exemplo 28 - sétimo para o oitavo compassos, improviso na canção “Notícia”.



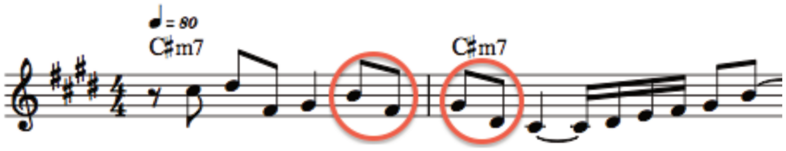
Exemplo 29 - décimo oitavo para décimo nono compassos, improviso na canção “Insensatez”.

d) Padrões que utilizam o salto de quartas também estão presentes nos solos transcritos. Sabe-se que o emprego de quartas no jazz surgiu da necessidade dos jazzistas do *pos-bop* se diferenciarem dos músicos que tocavam *be bop*, como McCoy Tyner, Herbie Hancock e o trompetista Woody Shaw.

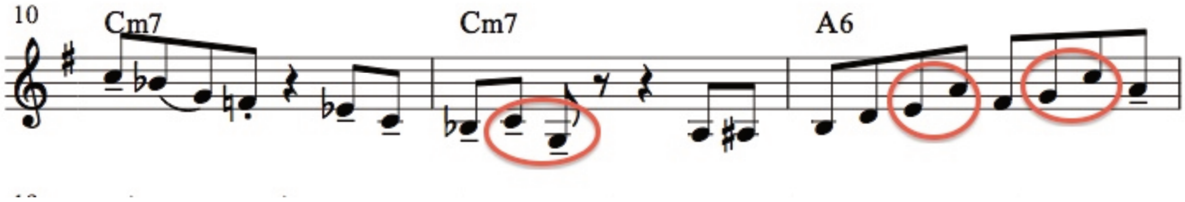
Nos exemplos abaixo foram selecionadas algumas frases, em que Jericó utiliza padrões com salto de quartas nos solos das canções “As Rosas Não Falam”, “Insensatez” e “Notícia”.



Exemplo 30 - “As Rosas Não Falam”, compassos 33 e 34.



Exemplo 31 - “Insensatez”, primeiro e segundo compassos.



Exemplo 32 - “Notícia”, décimo segundo compasso.

Os próximos elementos encontrados nos solos do Jericó terão como fundamentação a relação existente entre a retórica e a música. Desta forma, torna-se necessário explicar as ideias deste autor.

Neste sentido, o compositor e professor de musicologia Acácio Piedade declara:

> Tenho me dedicado ao estudo das relações entre retórica, poética e música, bem como à busca de possíveis tópicas da musicalidade brasileira, isto através de análises de partituras de música brasileira popular e erudita, bem como de transcrições de improvisações (PIEDADE, 2006, p.4).

O estudo do professor Acácio Piedade esclarece que as tópicas[96] são as figuras da retórica musical. Por meio desta teoria se faz possível a compreensão do significado musical e da musicalidade, enquadrando-se perfeitamente para o estudo da música brasileira, sobretudo na construção de identidades.

Para esta investigação, utilizaremos as seguintes tópicas apontadas por Acácio Piedade, a saber: o brejeiro, época de ouro e a nordestina.

Esclarece Piedade que:

---

1. [96] Tópicas são figuras de retórica. O termo é oriundo do conceito aristotélico topoï, parte do jargão filosófico dos estudos de Retórica. O que alguns musicólogos têm denominado *topics* envolve uma teoria analítica da expressividade e do sentido musical que se pode chamar de “teoria das tópicas” (RATNER, 1980; AGAWU, 1991; HATTEN, 2004). O universo estudado por estes autores é o da música europeia do período clássico e romântico. No entanto, creio que a teoria das tópicas é uma excelente via na compreensão da significação musical e da musicalidade em geral, sendo que sua adaptação para o âmbito da música brasileira é uma maneira fértil de lidar com o aspecto expressivo da musicalidade brasileira (ver PIEDADE, 2007).

> O brejeiro na musicalidade brasileira é brincalhão, difere do gesto que se entende por *scherzando,* por seu caráter menos infantil e mais malicioso e desafiador. A figura do malandro na cultura carioca e brasileira em geral alude a este tópico: o malandro que ginga com os pés, é esperto e competente (na ginga), desafiador (quem me pega?).
> "Época de ouro", no qual reinam os maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras, impera a nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo, de ruralidade e frescura. As tópicas época de ouro se apresentam com melodias em primeiro plano, em estilo *cantabile,* sempre com lirismo e nostalgia. (BASTOS; PIEDADE, 2006, p.5).

Outro conjunto de tópicas é o nordestino: a musicalidade nordestina é um recurso fortemente empregado na expressão da brasilidade (PIEDADE, 2003). Desde cedo este nordeste profundo se apresentou musicalmente ao Brasil em diversos repertórios musicais. O baião e a escala mixolídia, usada mediante uma série de padrões, tornaram-se índice da identidade brasileira, por exemplo, nas composições nacionalistas de Camargo Guarnieri e de outros compositores que se opunham ao atonalismo do movimento (BASTOS; PIEDADE, 2006, p.6).

A necessidade das informações sobre tópicas serão ilustradas em algumas passagens dos solos improvisados por Jericó. Por outro lado, é necessário esclarecer que o objetivo desta análise não é minuciar nota por nota os solos transcritos, e sim apontar para trechos que revelam traços específicos dos seus improvisos que utilizam essas tópicas.

Os exemplos a seguir ilustram alguns elementos provenientes das seguintes tópicas: *jazzistas*, *brejeiro, época de ouro* e *nordestinas,* presentes em trechos dos solos analisados.

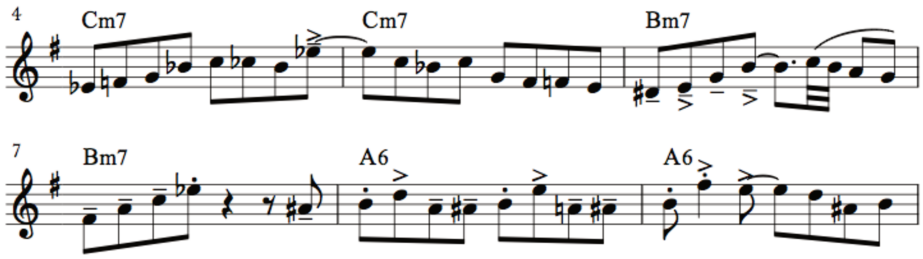
Tópica jazzística

Nos exemplos de 33 a 37, torna-se claro a utilização de padrões advindos do jazz, sobretudo no exemplo 33, onde a seta aponta para a quinta bemol, considerado o intervalo mais importante do *be bop*, que surgiu no inicio dos anos de 1940 e teve como linha de frente o trompetista Dizzy Gillespie e o saxofonista Charlie Parker. (BERENDT, 1987, p.30).

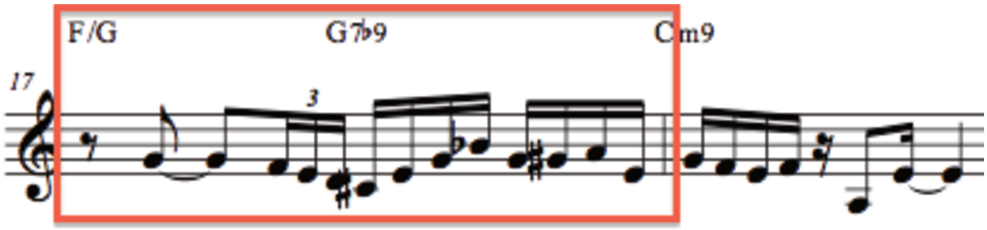
Segundo Joachim Berendt, *be bop* ou *bop*, no jargão popular dos jovens americanos, quer dizer "quebra-pau" ou "briga de faca", e deixa claro que isto não tem relação com o estilo musical[97]. No Brasil, quando o repertório "esquentou" ao se tocar um tema *be bop* ou com essa influência, foi possível ouvir expressões como "o pau quebrou", "o

[97] *Jazz do reggae ao rock* (BERENDT, 1987, p.30).

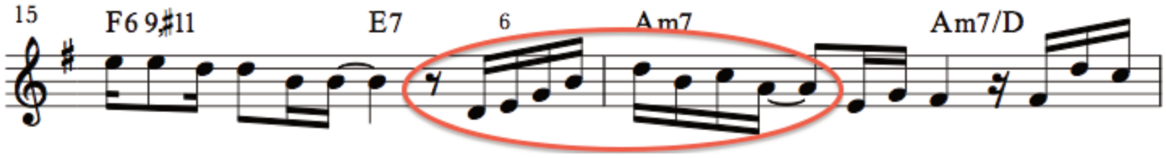
pau comeu", "briga de cachorro grande" ou uma expressão que François de Lima diz nessas situações "o pau comeu na casa de Noca".



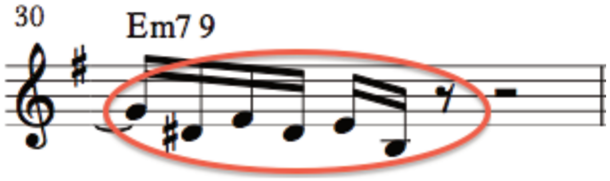
Exemplo 33 - "Notícia", sexto para o sétimo compasso.



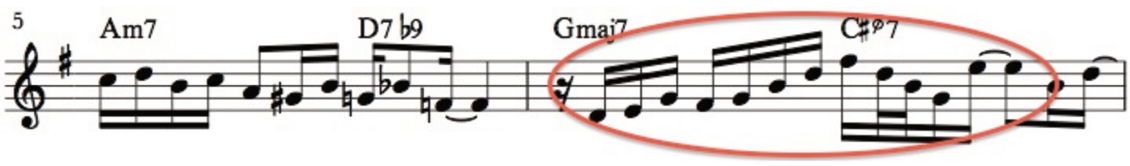
Exemplo 34 - "As Rosas Não Falam", compasso 17.



Exemplo 35 - "Pau de Arara", décimo quinto para décimo sexto compasso.



Exemplo 36 - "Último Pau de Arara", compasso trinta.

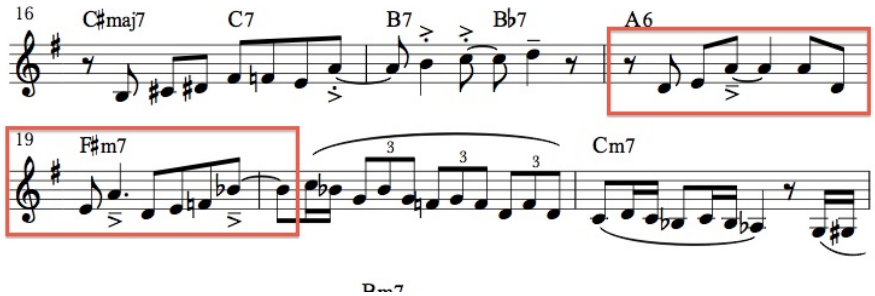


Exemplo 37 - "Pau de Arara", sexto compasso.

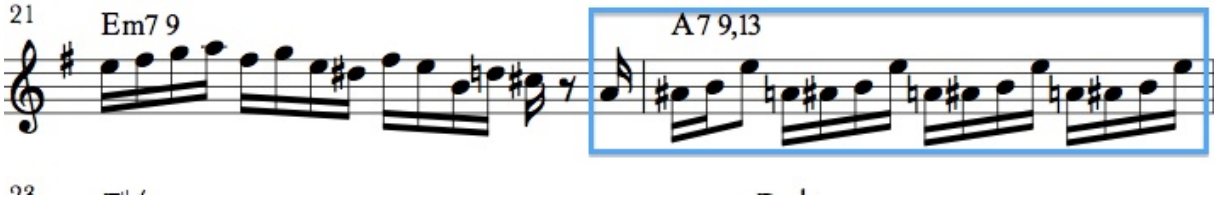
Tópica brejeiro

Nos exemplos de 38 a 42 é possível detectar a malícia ou uma "maldade", palavras usadas no meio musical quando se comenta alguma frase que tenha alguma malandragem no sentido da "ginga do malandro". No entanto, a malícia e maldade, neste caso, tem um sentido de maturidade.

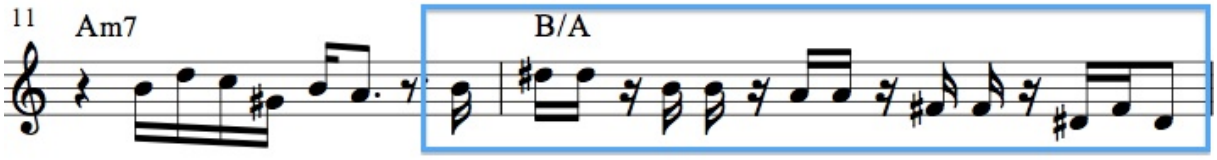
Deslocar o ritmo repetindo exatamente a mesma relação intervalar, o uso de *ostinato* com intenção de desafio, como no Exemplo 38, acentuando o tempo fraco de uma frase e, em seguida acentuar o tempo forte com a intenção de desafio, ou dizer "sei onde estou ou sei o que estou fazendo".



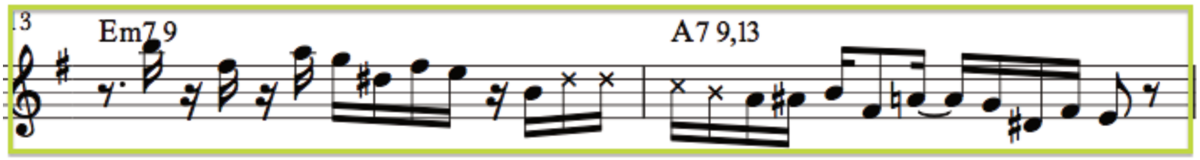
Exemplo 38 - "Notícia", décimo oitavo e décimo nono compassos, aqui um belo exemplo do deslocamento rítmico que, de acordo com a tópica brejeiro tem intenção de gingar.



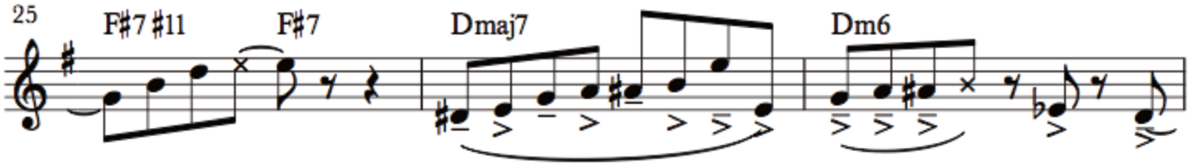
Exemplo 39 - "Último Pau de Arara", compasso 22, esta frase também se enquadra nas tópicas nordestino, a frase tocada encima da levada rítmica valorizando desta forma o estilo executado.



Exemplo 40 - "As Rosas Não Falam", compasso 12, deslocamento rítmico.



Exemplo 41 - “Último Pau de Arara”, décimo terceiro e décimo quarto compassos, deslocando o ritmo intercalando com pausas, também com a intenção de gingar.



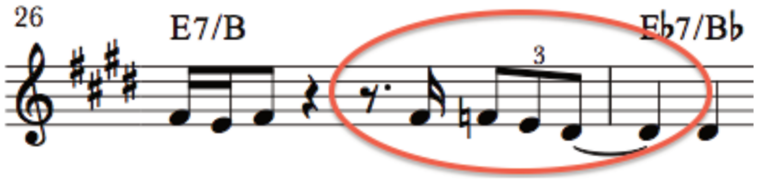
Exemplo 42 - “Notícia”: observa-se que as notas acentuadas no segundo compasso da frase acima estão na segunda metade de cada tempo, lembrando a ginga do malandro ou tentando tirar o foco do ritmo, no terceiro compasso a acentuação nas 3 primeiras notas como se estivesse mostrando para onde está indo.

Tópica época de ouro

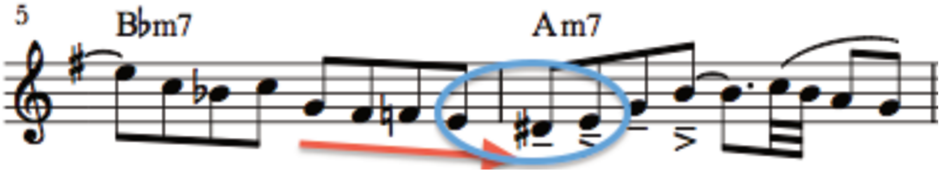
Sobre essa tópica, BASTOS (2013, p.69) esclarece que:

> Chamamos de época de ouro este conjunto de tópicas que remete a um sentimento de nostalgia ligado ao Brasil do passado e à musicalidade de gêneros antigos, tais como modinha, valsas e serenatas. Há diversas configurações melódicas para as tópicas época de ouro (EO): grupetos, apojaturas, certas aproximações cromáticas (cromatismo 5-b5-4-3 ou 3-4-#4-5, ou ainda 3-2-1- 7M-7, todas estas aproximações sendo cadenciais, a última nota estando geralmente em tempo forte, conforme seu uso nas “baixarias” de choro).

É possível reconhecer nos improvisos selecionados elementos advindos desta tópica. A seguir serão apresentados alguns exemplos dessa utilização.

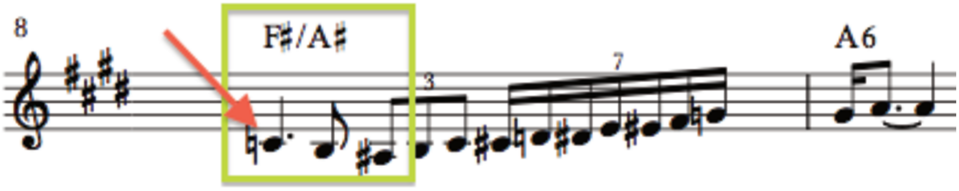


Exemplo 43 - “Insensatez”, compasso 27, a utilização do cromatismo neste caso descendente neste caso resolvendo na sétima do acorde.

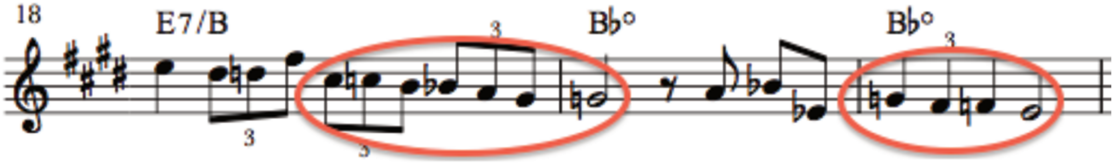


Exemplo 44 - “Notícia”, quinto compasso com cromática descendente e do quinto para o sexto a utilização de apojatura.

Exemplo 45 - “As Rosas Não Falam”, *pick-up*, primeiro e segundo compassos, o uso de grupetos, linhas ascendentes e frases com influencia do *be bop*.



Exemplo 46 - “Insensatez”, oitavo compasso, a seta aponta para a nota dó natural, que não está na cifra, mas pode ser analisada como (b5) ou (#4) e a cromática resolvendo na terça do acorde.



Exemplo 47 - “Insensatez”, décimo oitavo e vigésimo compassos. Escalas cromáticas descendentes resolvendo na sétima e quinta diminuta, pertencentes ao acorde de Bb diminuto.

Tópica nordestino

O ritmo está presente em todo e qualquer gênero musical, e por esta razão, é um elemento interpretativo fundamental. Na concepção de Wallace Berry, "o ritmo não é só valor de nota, mas cada modificação harmônica, fraseológica, métrica, de dinâmica, agógica[98]; é energia, movimento, articulação" (Berry, 1987, p.378). Assim, o ritmo torna-se fator decisivo nas decisões interpretativas de cada trecho musical.

É necessário relatar que na música oriunda da região nordestina, vários ritmos se destacam, dentre eles: maracatú, côco, xaxado, baião, xote e frevo, dentre outros. Odésio Jericó em seus solos, frequentemente utiliza subdivisões rítmicas e acentuações advindas da música nordestina, cuja combinação dos elementos "esquentam" os solos. Mesmo nas músicas lentas Jericó combina uma articulação, uma sequência rítmica, ou mesmo uma citação, criando maior atenção do ouvinte ao utilizar estes elementos.

As canções "Pau de Arara" e o "Último Pau de Arara" possuem o ritmo baião. É possível verificar nessas canções a inflexão, que se vale de articulações e acentuações variadas.

Algumas definições sobre o baião são necessárias antes das ilustrações que contêm algumas frases dos improvisos aqui transcritos e que têm relação com a tópica nordestina.

Segue-se a primeira definição:

> O baião é um ritmo musical nordestino, acompanhado de dança, muito popular na região nordeste e norte do Brasil. Foi na década de 1940 que o baião tornou-se popular, através dos músicos Luiz Gonzaga (conhecido como o "rei do baião") e Humberto Teixeira ("o doutor do baião"). O baião utiliza muito os seguintes instrumento musicais: viola caipira, sanfona, triângulo, flauta doce e acordeon. Os sons destes instrumentos são intercalados ao canto. A temática do baião é o cotidiano dos nordestinos e as dificuldades da vida. O baião recebeu, na sua origem, influências das modas de viola, música caipira e também de danças indígenas.[99]

Existem algumas controvérsias sobre as definições do baião, pois há autores que afirmam ser um gênero enquanto outros dizem que é um ritmo ou um estilo musical. Esta

[98] O termo agógica designa as pequenas flutuações e variações do tempo que se praticam durante a interpretação de uma obra musical com o objetivo de a tornar mais expressiva. Este termo foi utilizado pela primeira vez em 1884 pelo musicólogo alemão Hugo Riemann. Disponível em: <**http://www.old.knoow.net/arteseletras/musica/agogica.htm>.** Acesso em: 04 jul. 2016.
[99] Disponível em: <**http://www.suapesquisa.com>**. Acesso em 29 jul. 2016.

pesquisa não irá apontar ou assumir uma delas; portanto, seguem mais algumas definições sobre o baião. José Ramos Tinhorão em *Pequena História da Música Popular* define:

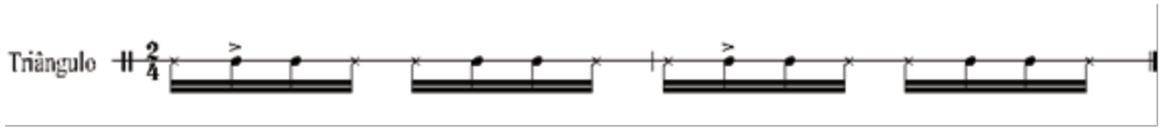
> O ritmo do baião nordestino, transformado em gênero popular urbano a partir de meados da década de 1940, graças ao trabalho de estilização do acordeonista pernambucano Luís Gonzaga e do advogado cearense Humberto Teixeira: "Eu vou mostrar prá vocês / Como se dança o baião / E que quiser aprender / É favor prestar atenção", dizia o pioneiro Baião, de 1944), tem sua origem num tipo de batida á viola denominado exatamente de baião. (TINHORÃO, 1978, p.209).

Outra definição é:

> O Baião é um estilo musical e de dança tradicional do nordeste brasileiro, onde ele surgiu. Originou-se de um tipo de Lundu (gênero musical e dança tradicional brasileiro que unia o batuque dos escravos bantos com ritmos portugueses) que se chamava baiano e evoluiu para o que hoje conhecemos como o baião. Na sua origem recebeu influências das danças indígenas, modas de viola e música caipira. No início foi uma palavra usada para designar festas nas quais haviam música e dança. Foi um ritmo muito popular no século XIX e continuou ganhando espaço durante o início do século XX. Popularizou-se em 1940 com o Luiz Gonzaga (chamado de "rei do baião") que compôs o clássico "Baião" e por Humberto Teixeira (doutor do baião).
> Com eles o baião saiu das festas populares do interior e ganhou o gosto das cidades e daqueles que representavam o bom gosto nacional. Vários importantes músicos do país foram influenciados pelo ritmo tendo inclusive feito experiências com o acordeon que caiu no gosto dos músicos. Foi a partir de 1950 que o baião começou o seu declínio, mas uma importante geração de músicos nordestinos nesses tempos decidiram dar um novo fôlego para o ritmo, como os baianos tropicalistas e Geraldo Vandré que regravou o clássico "Asa Branca". Anos depois foram influenciados músicos de diferentes vertentes, como Fagner e o grande maluco beleza Raul Seixas, já na década de 1970. O baião chega aos cinemas com o estudioso da música nordestina e também cineasta Sérgio Ricardo nos importantes "Deus e o Diabo na Terra do Sol" de Glauber Rocha e em seu próprio filme "A Noite do Espantalho". O baião é tocado costumeiramente com a sanfona, a viola caipira, a flauta doce, o triângulo e o acordeon, sendo que os sons dos instrumentos é intercalado com o canto sempre em ritmo binário. Sua temática padrão é a realidade cotidiana dos nordestinos, seus problemas e dificuldades, sendo uma expressão cultural importantíssima para eles[100].

A seguir serão apresentada ilustrações com notação musical do ritmo baião somente dos instrumentos de percussão utilizados na gravação da Banda Mantiqueira.

Triângulo[101]



Exemplo 48 - notação musical do ritmo baião; a nota em (x) significa fechada.

[100] Disponível em: <**http://www.fontedosaber.com>.** Acesso em: 29 jul. 2016.

[101] Disponível em: <**https://www.youtube.com/watch?v=Bxj8UsGhILI>**. Acesso em: 29 jul. 2016.

Pandeiro[102]

Exemplo 49 - notação musical do ritmo baião, nota em (x) fechada.

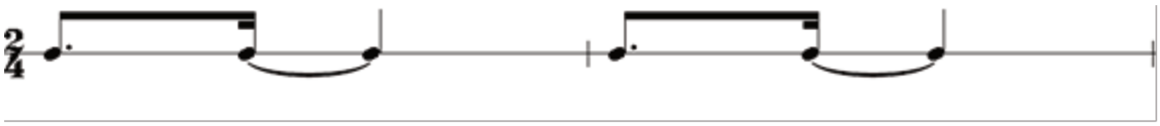
Agogô[103]

Exemplo 50 - notação musical agogô duas notas, sendo uma aguda e outra grave.

Zabumba[104]**.**

Exemplo 51 - notação musical da zabumba e da vareta ou bacalhau com a nota em (x).

Os próximos exemplos ilustram a acentuação utilizada nos improvisos de Jericó. A maioria dos acentos coincide exatamente com a sessão rítmica, como no primeiro compasso do Exemplo 57, onde o acento ocorre na segunda batida da zabumba, exatamente na semicolcheia. Estes acentos remetem diretamente ao ritmo baião, a acentuação misturada à articulação valorizam a linguagem musical neste ritmo cuja forte particularidade é o ritmo. Neste ponto faz-se necessário ilustrar a notação musical do ritmo baião e algumas variações.

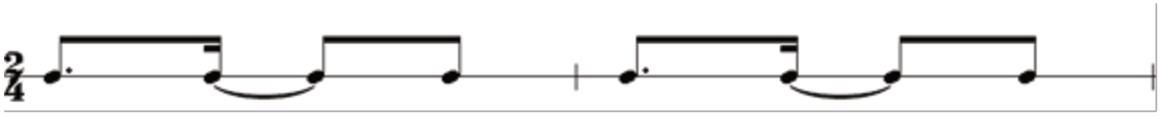


Exemplo 52 - levada original do ritmo baião.

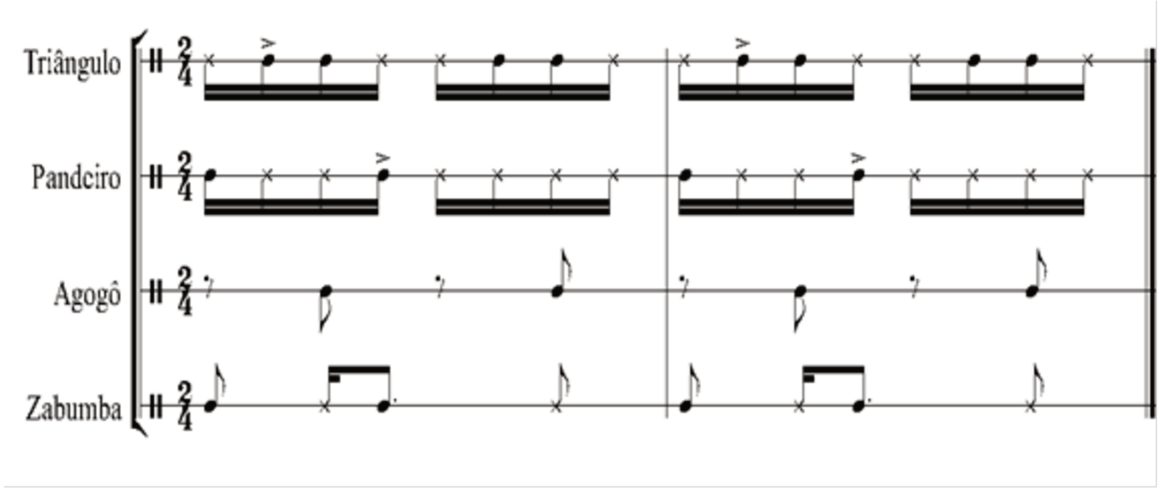
[102] Disponível em: <**https://www.youtube.com/watch?v=H2TXHiLThG4&feature=youtu.be>**. Acesso em: 29 jul. 2016.
[103] Disponível em: <**https://www.youtube.com/watch?v=Y6K7s2hQEWU>**. Acesso em: 29 jul. 2016.
[104] Disponível em: <**https://youtu.be/Y6K7s2hQEWU>**. Acesso em 29 jul. 2016.

Exemplo 53 - variação do ritmo baião.

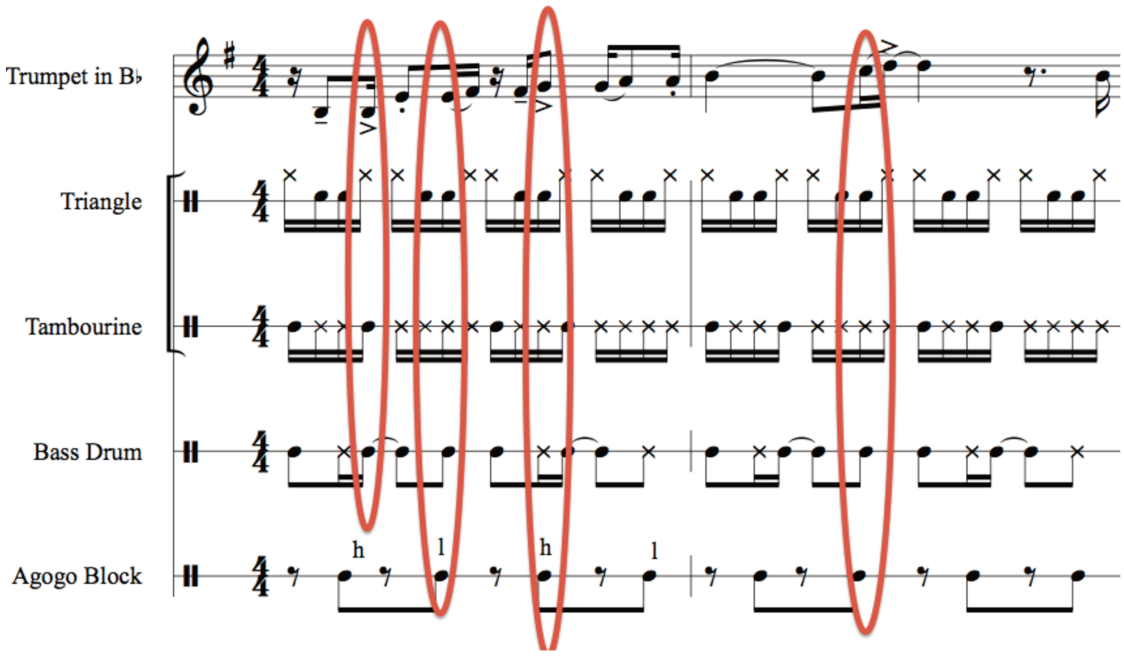
Exemplo 54 - variação da levada incluindo a vareta (x).



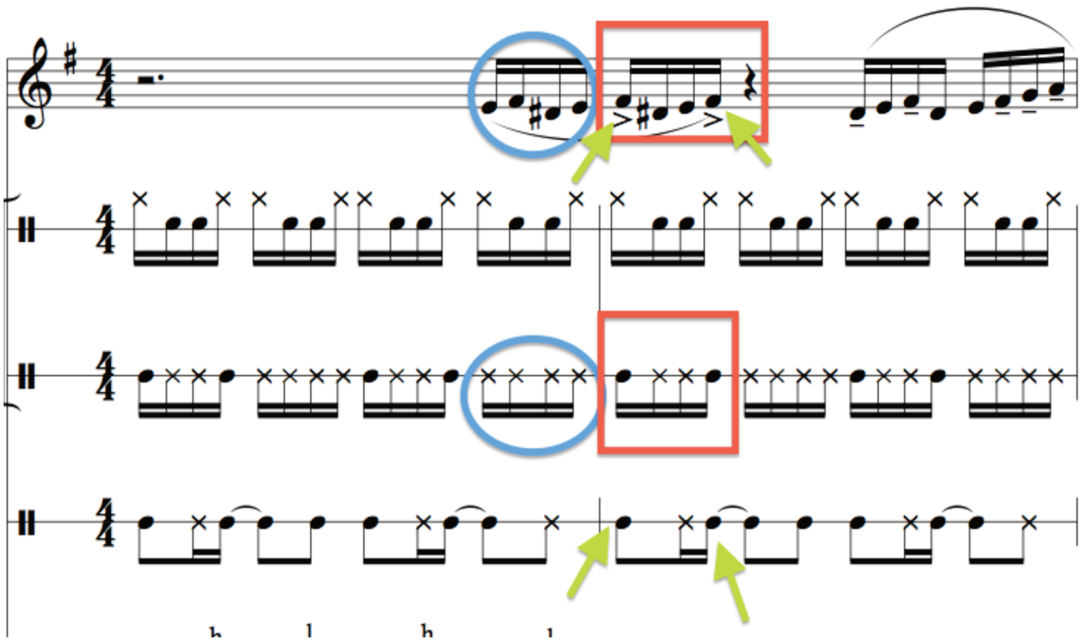
Exemplo 55 - variação da levada.



Exemplo 56 - notação musical dos instrumentos de percussão na levada do ritmo baião.



Exemplo 57 - “Pau de Arara”, observa-se a coincidência da acentuação da frase com os instrumentos percussivos na levada do ritmo baião.



Exemplo 58 - “Último Pau de Arara” nesta ilustração em azul: a frase em relação ao pandeiro que está com 4 notas fechadas e o trompete com 4 notas ligadas; na frase seguinte, onde o trompete acentua, o pandeiro está aberto, ao mesmo tempo em que o a seta verde aponta para a zabumba e acentuação do trompete, acentuação que, somada ao rítmico, deixam clara a linguagem do ritmo baião.

Verificou-se na tópica nordestino que Jericó dá ênfase ao ritmo ao invés das escalas, pois nem mesmo a escala mixolídia, muito explorada nesta tópica, é utilizada.

Contudo, o trompetista relatou que "não se liga em escalas", como descrito anteriormente, o que vem a esclarecer que não prepara os seus improvisos pensando somente em escalas.

Foi solicitado pelo autor, em entrevistas via e-mail, comentários advindos de notáveis improvisadores, em plena atividade no cenário musical instrumental, sobre a maneira de improvisar de Jericó nesses solos. Sobre esses solos, Daniel D'Alcântara[105] declarou que é:

> Interessante a oportunidade para analisar como um grande solista desenvolve suas ideias em situações bem distintas e como ele impõe seu estilo e sua personalidade sempre em prol da música e com um forte senso criativo. Jericó é na minha opinião um músico intuitivo que prioriza a sua convicção musical assimilada ao longo dos anos ao invés do conhecimento e aplicação teórica, fazendo com que seus solos tenham um forte enfoque melódico, muito lirismo e sentimento, sua interpretação é única e portanto fonte de referência para toda geração de trompetistas.[106] .

Greg Gisbert[107], professor de *jazz trumpet* na Universidade de Miami & *Manhattan School of Music*, escreveu via e-mail o seguinte comentário sobre Jericó após ouvir os solos selecionados nesta pesquisa:

> Grande músico e música! Ele tem um som e melodias lindas. Seu vibrato é original e seu som me parece como de um excelente músico erudito. Melodias únicas e conscientes em seus solos. Para mim, ele é um verdadeiro improvisador (tradução de Otavio Nestares em 07/08/2016).

Carlos Alberto Alcântara[108], que trabalha com Jericó há mais de 40 anos, declarou que:

> O Jericó é um solista autêntico, na hora de improvisar ele simplesmente pega o caminho dele e vai embora, e aí você vê, que as frases dele é jazz brasileiro, quando a gente divide 4 compassos para cada um no improviso, você sente a velocidade com que ele consegue responder... acho que quando ele era mais jovem fazia repente, pois a velocidade na resposta é de um repentista. Por outro lado ele é muito

[105] Professor da Faculdade Souza Lima/*Berklee*, Escola de Música do Estado de São Paulo Tom Jobim (EMESP) e Escola Municipal de Música de São Paulo.
[106] Informação fornecida ao autor via e-mail em 31 de julho de 2016.
[107] Greg Gisbert atuou e gravou com os artístas: Buddy Rich, Woody Herman, Buck Clayton, Toshiko Akiyoshi, Horace Silver, Clark Terry, Frank Sinatra, Lady Gaga/Tony Bennett, Mel Torme, Harry Connick Junior, Aretha Franklin, Maria Schneider, Wynton Marsalis, Jon Faddis, Sarah Vaughn, Ella Fitzgerald, Phil Woods, Lincoln Center Jazz Orchestra, Carnegie Hall Jazz Orchestra, Dizzy Gillespie All Stars Big Band, Jimmy Heath Big Band, Roy Hargrove Big Band, Chie Imaizumi e Ron Carters Great Big Band.
[108] O saxofonista e flautista Carlos Alberto Alcantara, é referência da música instrumental brasileira e considerado uma fonte de conhecimento por músicos de várias gerações. Participou de diversos movimentos da música popular brasileira no país e no exterior. Entre as inúmeras estrelas, de diversas gerações, com quem já tocou, estão Hermeto Pascoal, Elis Regina, Zimbo Trio, Gilberto Gil, Cauby Peixoto, Shirley Bassey, Tony Benetti, Jonny Mathis, Billy Eckstine, Samy Davis Jr, Ray Conniff, Arturo Sandoval. Tocou nas orquestras de Silvio Mazzuca, Carlos Piper, Osmar Milani, Maestro Zezinho, entre outras. E, hoje, faz parte da Banda Savana, SoundScape Big Band e Orquestra Jazz Sinfônica de SP. Disponível em: <**http://jazzb.net/carlos-alberto-alcantara/>.** Acesso em: 04 ago. 2016.

> sentimental e sempre toca tudo com muito gosto, com certeza ele deve pensar em coisas boas quando está fazendo musica.[109]

Por essas declarações e pelos elementos apresentados nos capítulos desenvolvidos nessa dissertação, pode-se afirmar que Odésio Jericó é reconhecido pelas habilidades criativas que lhe conferem originalidade aos seus improvisos, habilidades estas que foram desenvolvidas durante a sua trajetória no caminho da boa música.

[109] Carlos Alberto, em conversa telefônica com o autor em julho de 2016.

Considerações Finais

A oportunidade de trabalhar em uma pesquisa direcionada à música popular brasileira é uma grande conquista, digna de admiração e respeito pelos pioneiros neste campo de trabalho, visto que a pós-graduação em música popular brasileira é recente. Atualmente, há uma quantidade expressiva de professores e pesquisadores em música popular e a consciência de que ainda resta muito a fazer.

A presente pesquisa se situa em uma área onde é possível encontrar material de cunho científico, necessário para o embasamento teórico de estudo sistemático. Porém, ter como objeto de estudo a improvisação ao trompete na música popular brasileira é um grande desafio, sobretudo quando o tema a ser investigado é abordado através de um estudo de caso, pois o acesso à informação tem desafios na medida que, por vezes, não estão disponíveis.

Nessa pesquisa foi possível ter acesso às publicações que discorrem sobre o tema improvisação na música brasileira e propiciaram esclarecimentos valiosos para a abordagem do tema escolhido: A Improvisação de Odésio Jericó nos discos da Banda Mantiqueira: *Aldeia*, 1996; *Bixiga*, 2000; *Terra Amantiquira*, 2005.

Assim, essa dissertação foi divida em dois capítulos. O primeiro capítulo foi direcionado para a obtenção de dados biográficos, obtidos por meio da realização de entrevistas, onde foi possível constatar e elencar os fatores que influenciaram e impulsionaram a carreira musical de Odésio Jericó. Os dados coletados demonstraram que Jericó somente teve contato com a teoria da improvisação quando já era um improvisador requisitado no cenário musical, sobretudo na cidade de São Paulo. Neste sentido, relacionando a trajetória musical com a história de vida do trompetista, foi possível compreender o caminho do seu processo criativo como improvisador que foi principalmente pela escuta musical.

A pesquisa sobre a sua trajetória musical serviu também para esclarecer que, além de talentoso, Jericó sempre se mostrou interessado em aprender o que não conhecia, como citou o maestro Nelson Ayres, ao declarar em sua entrevista que na Pro-Arte "Jericó, era um dos músicos que mais acreditava nessa história, pois era o que menos faltava e se dedicava muito".

Com isto foi possível averiguar que não só o seu talento, mas também a dedicação e o amor pela música foram fatores que contribuíram para desenvolver a competência que o tornou capaz de atuar como músico profissional em diversos e variados tipos de trabalhos

musicais como shows, programas de TV, bailes, casas de espetáculos, combos, *big bands* e gravações.

Os solos transcritos selecionados para esta investigação foram gravados com a Banda Mantiqueira na qual Jericó integra o naipe de trompetes desde a sua formação. Por este motivo, o subitem Banda Mantiqueira foi escrito com a finalidade de relatar uma breve história da Banda, desde a sua formação e fatos considerados de relevância para esse estudo.

No segundo capítulo, a leitura e a utilização de diversas publicações de pesquisadores, estudiosos, professores e compositores teve como objetivo extrair do material transcrito, elementos musicais utilizados por Jericó nos solos pesquisados, fruto da experiência musical adquirida ao longo de sua trajetória.

Ao analisar os solos transcritos, constatou-se a utilização da combinação de elementos que possuem influência do jazz, em particular do *be bop* onde Jericó utilizou: notas de passagem, apojaturas e quinta e nona bemol em algumas frases; outros elementos que são provenientes do choro apontam para o fraseado rítmico e melódico, alternando entre linhas horizontais e verticais criando motivos e frases que demonstram a sua maturidade como improvisador nas canções nordestinas Jericó sincroniza motivos e frases com a sessão rítmica, utilizando articulações e acentos impulsionando essa sessão. Esse impulso, que por sua vez, eleva a temperatura do solo até atingir o ponto culminante, conseguindo com estas inflexões se expressar dentro da linguagem e estilo musical proposto.

Assim, a presente pesquisa traz como resultado uma biografia de Odésio Jericó elaborada através de entrevistas com o próprio trompetista, além de outros músicos e amigos. Outro resultado da pesquisa é a apresentação dos elementos musicais que permearam seus solos nos discos pesquisados. Nos anexos estão as entrevistas transcritas na íntegra, e as transcrições de cinco solos executados por Odésio Jericó com a banda Mantiqueira nas seguintes músicas: “Insensatez”, “As Rosas Não Falam”, “Pau de Arara”, “Notícia” e “Último Pau de Arara”.

Desta forma, a presente pesquisa teve em como tema, a improvisação e o processo criativo ao trompete na música popular, motivo pelo qual poderá trazer uma contribuição e incentivo aos pesquisadores desta área.

Referências Bibliográficas

BANDA MANTIQUEIRA. Ejazz- site do jazz e da música instrumental brasileira. Disponível em: <www.ejazz.com.br/Banda Mantiqueira/17.01.2016>. Acesso em: 18 mai. 2015.

BASTOS, M.B.; PIEDADE, A.T.C.O desenvolvimento histórico da "música instrumental", o jazz brasileiro. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), Brasília: UNB, 2006, p.931-936. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/09_Pos_Etno/09POS_Etno_02-223.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2015.

BERENDT, J. E. **O Jazz do reggae ao rock**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1975.

BERLINER, P. **Thinking in jazz: the infinitive art of improvisation**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BRITTO, M. C. de S. **Petrolina**: origem, fatos, vida, uma história (do desbravamento do município a 1992). Petrolina: Tribuna do Sertão, 381p., 1995.

CASPURRO, M. H. R. **Efeitos da aprendizagem da audiação da sintaxe harmónica no desenvolvimento da improvisação**. 2006. 434f. Tese (Doutorado) **-** Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro 2006.

FALLEIROS, M.S. **Anatomia de um improvisador**: o estilo de Nailor Azevedo. 2006. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

GORDON, E. **Teoria de aprendizagem musical**: Competências, conteúdos e padrões. (Ed. Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

GRIDLEY, M.C. **Jazz Styles**: History and Analysis. 2 ed. Editora Pearson, 2008.

GUIOMARINO RUBENS DUARTE. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/guio-de-morais>. Acesso em: 01 jun. 2015.

GUINGA. Disponível em: <http://www.guinga.com>. Acesso em: 18 maio 2015.

HUMBERTO TEIXEIRA. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/humberto-teixeira/dados-artisticos>. Acesso em: 01 jun. 2015.

JOÃO BOSCO. Disponível em: <www.joaobosco.com.br>. Acesso em: 16 maio 2015.

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO, Ilustrada. "Saiba quem foi o 'mulatólogo' Oswaldo Sargentelli. São Paulo. 13 abr. 2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u22987.shtml>. Acesso em: 24 maio 2015.

JORNAL FAROL DE PETROLINA. Entrevista de Odésio Jericó a Zizi Goés. (s/d) [?]

JOVEM GUARDA. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/jovem-guarda/dados-artisticos>. Acesso em: 04 maio 2015.

KENNY, B.J.; GELLRICH, M. Improvisation. In: "The Science & Psychology Of Music Performance". Ed: Richard Parncutt & Gary E. McPherson. New York: Oxford University Press, 2002.

KRATUS, J. Structuring the music curriculum for creative learning. **Music Educators Journal***,* Thousand Oaks, v. 76, n. 9, p. 33-37, 1990.

LAWN, R; HELLMMER, J.L. **Jazz**: theory and practice. Los Angeles: Alfred Music Publishing Co., 1993.

LEA FREIRE. Maritaca Produções. Disponível em: <http://maritaca.art.br>. Acesso em: 18 maio 2015.

LIGON, B. **Jazz theory resources**: Tonal, Harmonic, Melodic and Rhytmic Organization in Jazz. Houston: Houston Publishing, 2001. 2v.

LOPES, M.V. **A interpretação da música brasileira para trompete sem acompanhamento**. 2012. 133f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

LUIZ GONZAGA. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/luiz-gonzaga>. Acesso em: 01 jun. 2015.

OLIVEIRA, C.V. (Pedroca). O ponto dos músicos. Disponível em: <http://opontodosmusicos.blogspot.com.br/2014/02/o-piston-de-pedroca.html>. Acesso em: 19 maio 2015.

ORQUESTRA TABAJARA. Disponível em: <http://www.orquestratabajara.com.br/home.htm>. Acesso em: 19 maio 2015.

OS IMPOSSÍVEIS. La playa music. Disponível em: <http://laplayamusic.blogspot.com.br>. Acesso em: 04 maio 2015.

PAULO MOURA. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/paulo-moura/biografia>. Acesso em: 16 maio 2015.

PIEDADE, A.T de C. Brazilian jazz and friction of musicalities. In: ATKINS, E.T. (org.) **Planet Jazz.** Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 41-58.

_____. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista eletrônica de musicologia**, Curitiba, v.9, 2007. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/11/11-piedade-retorica.html>. Acesso em: jun. 2016.

ROBERTO SION. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/roberto-sion/biografia>. Acesso em: 08 maio 2015.

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

SANTOS FILHO, J.A. dos. **Manuel Tranquillino Bastos**: um estudo de duas obras para clarineta. 2003. Tese (Doutorado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9098/1/Tese%2520Juvino%2520Alves%2520parte%25201%2520seg.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2015.

SARATH, E.W. **Jazz as Integral Template for music, Education and Society**. New York: State University of New York Press, 2013.

SILVA, R.F. **A construção do estilo de improvisação de Vinícius Dorin**. 2009, 163f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SIMÕES. N.A. **Uma abordagem técnico-interpretativa e histórica da escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil**. 1997, 82f. Tese (cátedra de Professor Titular) - Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 1997.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **Style and idea**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1933.

TINHORÃO, J.R. **Pequena história da Música Popular da Modinha à Canção de Protesto**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1978.

Sites consultados:

http://www.dicionarioportugues.org

http://www.dissenha.com

http://www.giml.org

http://www.old.knoow.net/arteseletras/musica/agogica.htm

http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/g/ghost_note.html

http://www.fontedosaber.com

http://www.fontedosaber.com

http://www.suapesquisa.com

https://www.youtube.com/watch?v=Bxj8UsGhILI

https://www.youtube.com/watch?v=H2TXHiLThG4&feature=youtu.be

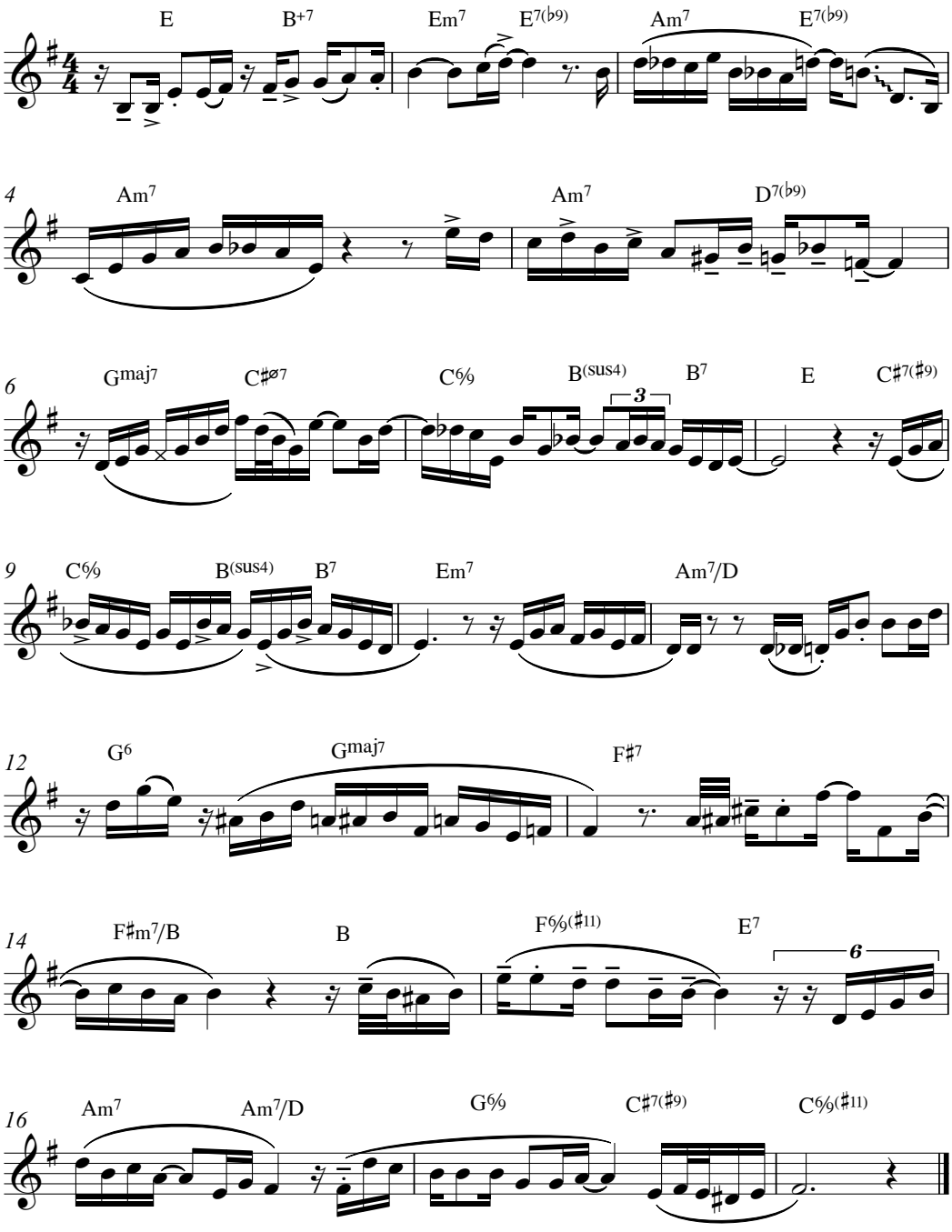
https://www.youtube.com/watch?v=Y6K7s2hQEWU

Anexo A – Transcrições

Pau de Arara

(Solo Odésio Jericó)

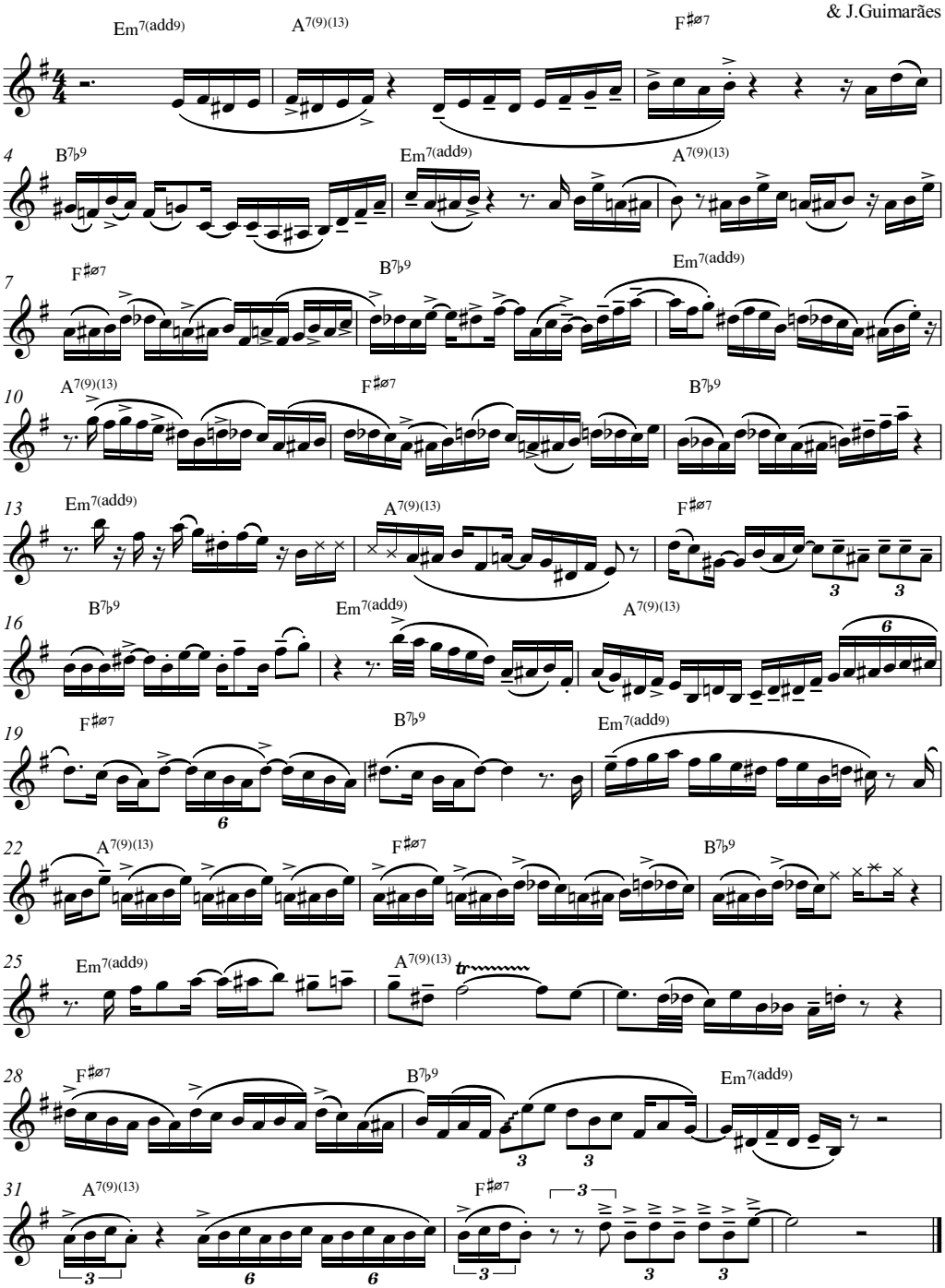
Luiz Gonzaga
& Guio de Moraes



Ultimo Pau de Arara

(Solo Odésio Jericó)

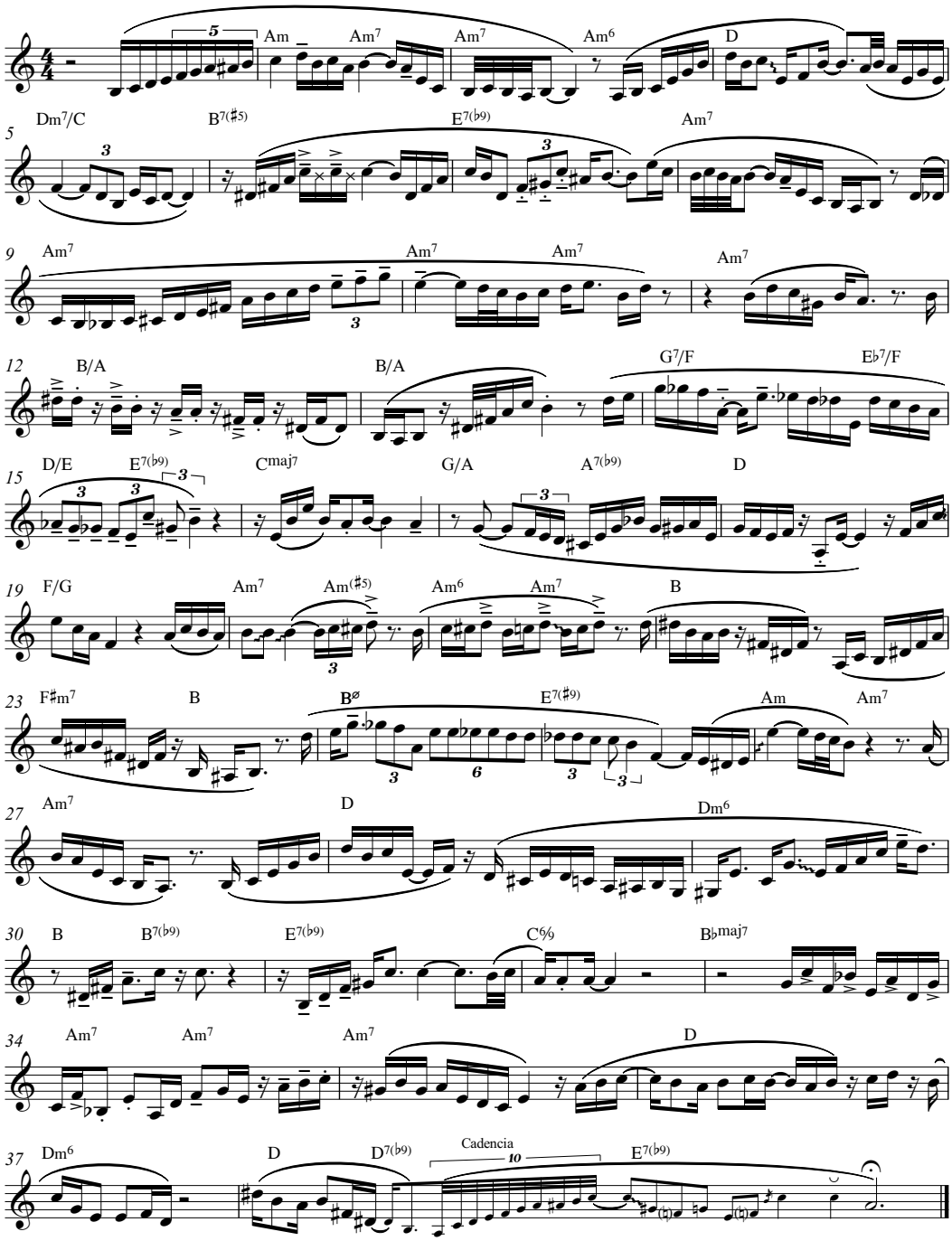
Venâncio/Corumbá
& J.Guimarães



As Rosas Não Falam

(Solo Odésio Jericó)

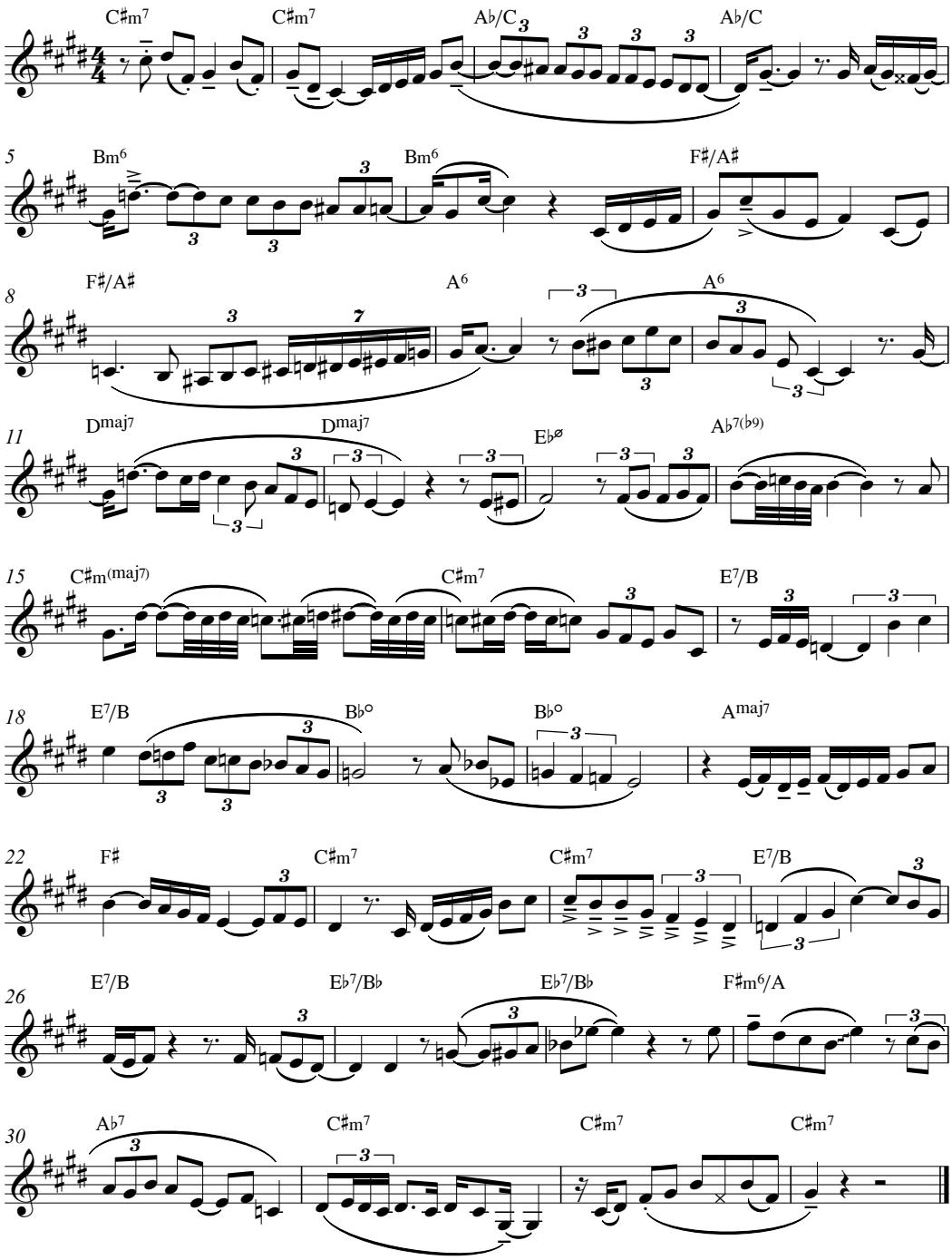
Cartola



Insensatez

(Solo Odésio Jericó)

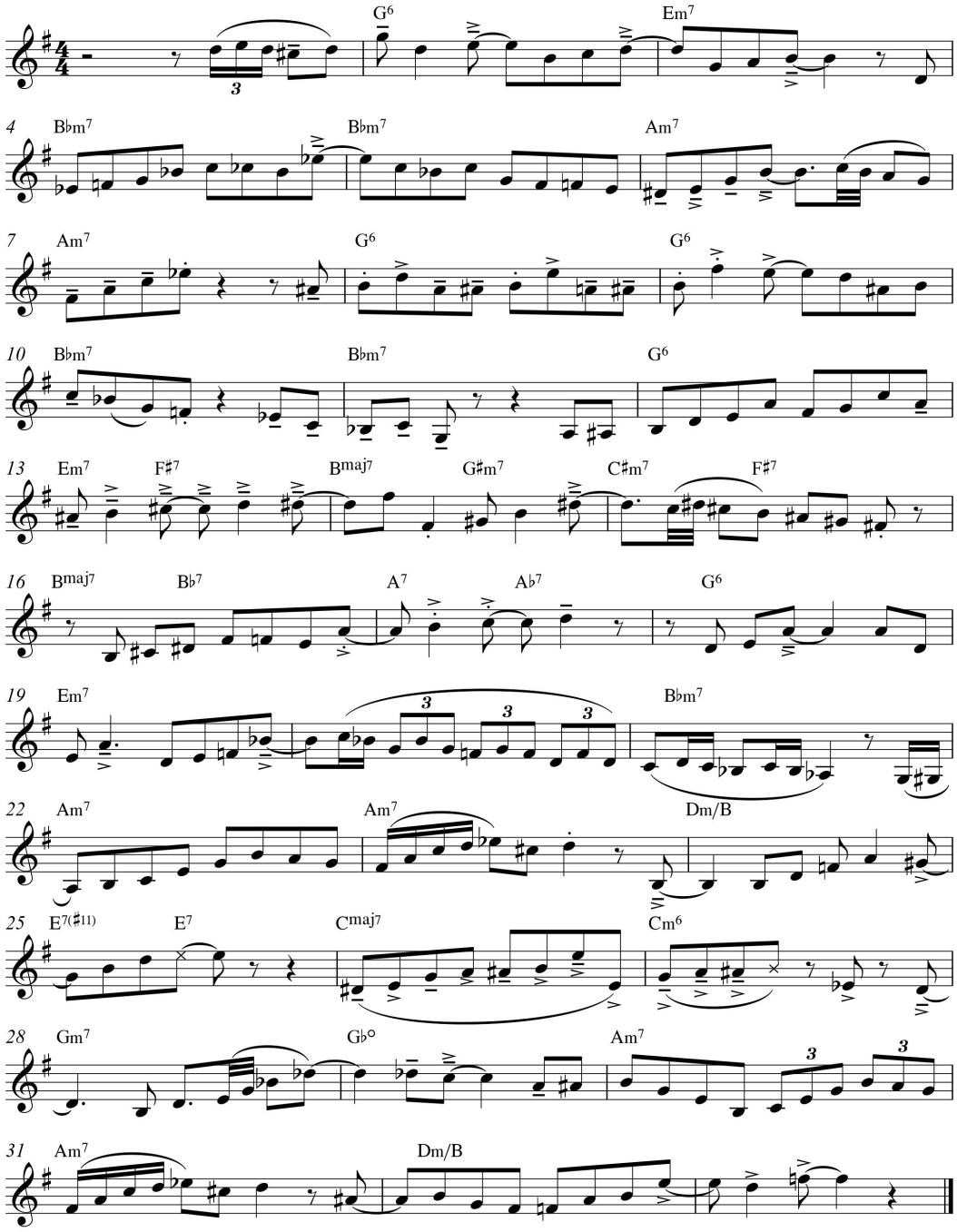
Tom Jobim &
Vinicius de Moraes



Notícia

(Solo Odésio Jericó)

Nelson Cavaquinho



Anexo B - Entrevistas

I - Entrevistas concedidas pelo trompetista Odésio Jericó. As entrevistas foram realizadas nos dias: 16 e 21 de julho de 2013, 12 de dezembro de 2014 e 4 de maio de 2015.

P: Diga seu nome Completo, data e local de nascimento
R: Odésio Jericó da Silva, nasci em 1938 no dia 26 de dezembro em Petrolina Pernambuco.

P: Fale sobre sua iniciação e formação musical
R: Minha iniciação foi em uma banda que chamava-se Filarmônica 21 de Setembro, que tocava nas festividades sociais da cidade, a única escola que existia na cidade na época, e você passava na banda e escolhia o instrumento que queria tocar, muito coisa de maneira mais simples possível: até a parte teórica era escrita pelo maestro. E tinha o que a gente chamava de "artinha" um resumo da teoria que tínhamos que passar para podermos pegar um instrumento e sair tocando na banda. E foi por aí.

P: Descrever a sua atuação na música e as suas influências
R: Meu primeiro instrumento foi o sax (genes?) e quando peguei o trompete a minha referência era ouvir a Orquestra Tabajara. Todos nós ouvíamos a Tabajara devido aos seus solistas, todos eles eram bons solistas, tinha o ? no trombone, no trompete além dos puxadores de naipe tipo o Broa tinha o Amilton, o Porfirio Costa, o Geraldo Medeiros o ? que era irmão do Severino, além dos belos arranjos do Severino. Ficávamos esperando sair seus discos pra se ligar, pois esse pessoa foi nosso referência no nordeste. E eu me liguei muito no Porfirio Costa devido aquela linguagem especial do Choro.

P: E o que você pensa sobre a música popular brasileira?
R: A música brasileira atingiu um nível, na minha opinião, tão elevado, que se for pra comparar o que já se foi feito desde de a época que eu comecei com os grandes sambas, as orquestras, o advento da Bossa Nova, essa coisa maravilhosa... De um tempo pra cá, atualmente, vou dizer, há uma sensação de regressão. Pra mim não evoluiu, houve uma regressão. Talvez tenha que voltar pra mostrar pra uma geração que não conhece a boa música brasileira.

P: E o que você pensa sobre o Jazz Americano?
R: A referência é total. Tudo que aprendemos aqui sobre modernismo, linguagem, swing foi ouvindo os americanos. Depois eles fizeram o que fizeram, né. Para músicos de orquestra a referência são os músicos americanos e as orquestras americanas.

P: Jericó, em que circunstância se deu a sua mudança para São Paulo?
R: Eu queria ser militar, mas não deu certo, então tentei ser profissional em música.
P: Mas essa tentativa militar se deu em Pernambuco ou aqui em São Paulo?
R: Lá tínhamos a Banda 21 de Setembro e a Orquestra de Jazz, e depois veio a Orquestra dos mais novos. Eram orquestras pequenas, até então não haviam tais experiências e ouvíamos mais as orquestras do Rio. Não sei porque não ouvíamos muito as de São Paulo, que eram maravilhosas.

P: E o que essa mudança pra São Paulo representou na sua vida?
R: Tudo, porque eu vim pra cá completamente cru, pra começar não havia professores de trompete ou sax, o mestre passava a escala de punho, depois a gente desenvolvia tocando as músicas impressas que chegavam. O nosso método foi esse. Cada um se virava como podia, a gente ouvia as grandes orquestras de brasileiros e tentava imitar.

P: Qual sua opinião sobre a música instrumental?
R: Minha opinião é a seguinte, só vi melhora. Tem uma geração espetacular, tocando bem pra caramba, embora a mídia, o instrumento da televisão não divulga essa gente. Você liga a televisão e, com todo o respeito, só vê os grupos de rock, o músico atrás servindo de suporte pra cantor. Não se está de todo acabado [a música instrumental], vejo uma grande renovação.
P: Na sua opinião, como se adquire uma maneira pessoal de tocar música?
R: Olha, eu gosto muito de música com melodias, coisas mais simples e sem muita pirotecnia. Nessa linha, eu me ligava e até no improviso, tinha uma banda e colocávamos o músico pra fazer o solo sem atrapalhar muito o cantor, e essa é minha linha até hoje. Não penso muito em escala pois me atrapalha.

P: Na sua opinião, o que é necessário pro músico desenvolver a improvisação?
R: Na minha opinião ele tem que escolher um estudo primeiro, pois os métodos estão aí pra isso, e o coração vale muito ainda dentro dessa coisa da improvisação. E a pessoa pode seguir a escala, mas na minha opinião se ele seguir a melodia e florear em volta dela e costurar vai

sair a improvisação. Apesar de que existem outros tipos de improvisação, tem que separar, existem estilos, né? Existe o melodista e o jazzista. Eu aprendi muito em bailes, pois eu tinha que tocar baseado naquilo, mas ficou difícil com os temas modernos.

P: Jericó, me fala um pouco da música do nordeste.

R: A música do nordeste é algo com que nós nascemos, é a música do lamento que parece que vem lá da alma. O nosso maior ídolo é o Gonzagão e não tem jeito, não só como sanfoneiro mas como músico. E na época que eu comecei tinha aquilo, você tinha que tocar choro pois estava na moda e depois pro carnaval frevo no final pro baile terminar animado. Isso era uma escola pra gente. Quase um método para desenvolver a profissão.

II - Entrevista concedida pelo saxofonista Roberto Sion. A entrevista foi realizada no dia primeiro de março de 2015.

P- Diga seu nome completo, data e local de nascimento e fale sobre sua iniciação e formação musical.

R- Pois não, bom, prazer aqui Gil, estar com você e contribuir para seu trabalho de mestrado. Meu nome completo é Roberto Sion, nasci em Santos no dia 06 de outubro de 1946 e não me lembro muito bem, só lembro do meu pai me colocando para estudar piano (com uma professora que me dava lápis colorido para fazer notinhas, eu tinha uns cinco anos. Depois, a segunda professora me dava livros a cada aniversário, de compositores clássicos, biografias infantis, e na minha casa meu pai tinha conjuntos de danças amador. Naquela época os conjuntos profissionais eram de São Paulo e iam tocar em Santos, porque lá em Santos não tinha, pelo menos lá onde eu morava. Mas Santos teve uma vida noturna no tempo que os navios americanos chegavam, turistas, o porto era um lugar boêmio, então tinha night club um do lado do outro. Aliás, o Jericó de quem a gente vai falar um pouco, morava do outro lado do porto onde se chama Jardim Casqueiro, depois eu vou contar.

Então a música sempre fez parte da minha alma e eu tive um ambiente muito estimulante, eu me lembro da Dóris Monteiro de trança ensaiando na minha casa; me lembro do meu pai, quando era mais velho com quatorze anos, quinze e não podia entrar na boate e tinha que ficar escutando na porta e ele adorava e a minha mãe me levava nos concertos.

E eu estudei em um conservatório muito legal onde o ensino era muito avançado, as crianças ao invés de ficarem estudando só piano iam lá pra bandinha rítmica, bandinha de xilofones, eu ia pro coral. Enfim, a minha formação musical foi muito boa e eu comecei a tocar jazz cedo porque meu pai me levava na casa de um engenheiro que tinha um club de jazz, e eu via o saxofone do clarinetista Gil, e achava muito legal o saxofone, como eu tocava brevemente.

E aí vou voltar um pouco na história, Ele foi morar em Santos e levou um segundo trompete, ele tinha um galaxy, que ele entortou na marra. E eu já tocava um pouco de piano e aprendi um pouco de trompete com ele, aí um amigo meu tinha um clarinete na casa dele e logo depois meu pai me comprou um saxofone, e eu aprendi meio que sozinho porque já sabia um pouco de música. Bom, na adolescência a gente tinha uma turma muito legal em Santos e fizemos trabalhos muito bons, tenho algumas gravações aí, e o primeiro trabalho que eu fiz foi com um grande amigo meu que tocava no conjunto de baile do Simone, anos mais velho do que eu, mas aprendemos harmonias juntos, uma época de descoberta.

Depois as coisas vieram e eu fui estudar psicologia porque em Santos não tinha como viver de música mesmo, e não tinha faculdade de música naquela época. Foi bom porque escolhi esse segundo interesse meu, e parti para Campinas. Eu tocava nas noites e não pensava mais em ser músico, então no quarto ano juntamos uma turminha e fizemos umas noites de jazz no clube da medicina, explicando um pouco, sempre com essa ideia de divulgar essa chave importante de música, e isso foi me animando. Daí quando mudei pra São Paulo, todo mundo estava lá, era meu sonho né?

R - Eu fui estudar Psicologia porque em Santos não tinha como viver de musica. Não tinha faculdade de música naquela época. Eu queria fazer uma faculdade porque todo mundo da classe média fazia uma. Então eu fui estudar Psicologia porque achava interessante. Aí eu fui para Campinas, onde você está fazendo mestrado, e naquela época Campinas era uma cidade sossegada, ainda tinha bonde.

Mas não tinha nada de música. Não tinha UNICAMP e nem orquestra.

Eu tinha um amigo que se chamava Bebeto que virou músico e estudou na PUCCAMP. Nós morávamos na mesma pensão e viramos amigos e estudávamos psicologia juntos. Eu tocava na noite, mas não gostava muito de ser músico. No quarto ano a gente juntou uma turma e começou a fazer umas noites de Jazz no clube de medicina.

Lá eu falava um pouquinho, explicava e sempre com essa ideia de querer explicar um pouco e divulgar o que eu achava importante em música. Isso foi me animando.

Quando voltei para São Paulo, estava acabando medicina aí fui para a Berklee. Todo mundo estava lá. Era meu sonho. Fui e consegui uma bolsa. Estudei no curso intensivo dia e noite. Fiz o terceiro e quarto semestres de aula de arranjo.

Quando voltei, me formei em psicologia e trabalhei durante um ano na Secretaria do Bem estar Social. Isto fugindo um pouco da música, mas só pra falar. Aí o Nelsinho já gravava nos estúdios, a gente formou uma big band que era uma coisa muito importante nos anos de 1970. Aí eu comecei a me animar, estava recém casado. Foi duro no começo e é duro até hoje, você sabe como é. Não é brincadeira ser músico. Aí eu parei a psicologia. E quando fui ser músico eu falei com a minha professora do Conservatório de Santos que ainda estava viva e que sempre me incentivou muito. Nilce Fonseca. Ela me disse: Então vá estudar. Eu tinha estudado com Daniel Pezella. Eu quero estudar música, quero ir a fundo, quero estudar composição e minha mãe sempre quis que eu fosse maestro. E eu acabei de uma certa fora realizando o sonho dela. E ela jamais imaginou que eu poderia estudar com Leonard Bernstein.

Fui estudar com o Claudio Stefano ritmo, com o professor Elizeu durante 5 anos, depois fui estudar com o H. J. Koellreutter e ao mesmo tempo ia dando aulas. Trabalhei na fundação das artes. Depois fui para a prefeitura e ajudei a formar o curso de Saxofone. Fundei a Big Band junto com o Professor Salin, mas na verdade quem organizou tudo fui eu. Mas o Salin não falava, para não ferir a vaidade. Depois eu fui para a ULM. Aí depois de 18 anos eles mudaram e eu encerrei minhas atividades. Mas eu tenho a maior alegria de convivido e ensinado essa geração sua e outras. Isso é muito bom, porque o que é gostoso para o professor é poder continuar a ser músico. Você não tem um diferença de papel, eu sou músico ou professor ou um acadêmico, não, você é o que consegue ser. Se você tem talento, você gosta de fazer o que você vai procurar fazer. Você, Gil, além de tocar seu instrumento, quis pensar sobre música. Então graças a Deus eu passei uma fase difícil alguns anos atrás, que a gente passa sempre, quando você está na fase de transformação, essa fase que estou agora, continuo lutando, mas estou mais tranquilo também. Quando olho para o que fiz, eu penso; já contribui. Mas continuo estudando. Agora a minha ideia é estudar uma composição erudita que eu sempre gostei e não parar nunca.
Bom, então sobre música é isso aí. Mas a fonte está relacionada ao Jericó.

P - Como se deu o seu encontro com o Jericó? Segundo ele muita coisa clareou depois deste encontro, por você ter explicado a ele a forma da música que vocês estavam ouvindo naquele momento.
R - O Jericó e um trombonista chamado João eram amigos. Não sei se ele falou do João, mas essa é uma coisa que eu lembro bastante. Primeiro eu conheci o Jericó porque ele tocou no conjunto de baile do clube que eu ia dançar. E eu já tinha esse sonho do Jazz. Então a gente pegava a revista Downbeat e às vezes vinham uns arranjos. Eu me lembro que tocava sempre com um trio e de ouvido, porque nós tirávamos dos discos, mas a gente sabia ler música, então no encontro com o Jericó, eu tive uma grata satisfação de dizer que a gente formou acho, um dos primeiros conjuntos nos moldes do Art Blakey Jazz Messengers, que era Trombone, trompete e Saxofone. E eu me lembro até hoje e o Jericó vai lembrar que eu consegui para essa turma um arranjo de Whisper Not do Benny Golson. E na hora que a gente começou a ler com o trombone do lado. E hoje a molecada diz: “Vou sair da orquestra”. tocam em vários grupos, tem milhares de práticas. Mas lá, a gente era uma comunidade isolada. Talvez na cidade tivesse orquestras, mas eu não frequentava. Pra mim era um mundo novo quando ouvi pela primeira vez o arranjo do Whispernot. “ Poxa, igual ao disco!” Eu olho hoje com saudade dessa parte de tanta aventura. E o Jericó junto com o João e o nosso

trio e mais eu, conseguiu formar um conjunto, além de ganhar dinheiro em baile, eu não trabalhava ainda e a gente conseguiu fazer um grupo de Jazz e se apresentar, mas não sei quanto tempo durou. Então é isso que me lembro. Também tinha um outro nordestino que tocava trompete e saxofone chamado Zé Gordo. Você conheceu ele, né?

O que era legal é que como Santos era uma cidade pequena, entre os músicos não tinha coisa de classe social. Quem gostava de Jazz, tocava, quem gostava de bossa nova, tocava. Não tinha essa distancia. Não tinha tantos estilos diferentes. Era coisa de baile, né… E aí eu dançava às vezes no clube e o Jericó estava tocando e às vezes eu dava canja.

P - Que clube era?

R- Foi o clube XV. Mas aí o clube foi decaindo…

Mas aí o Jericó que eu me lembre mais tarde já tinha vindo pra São Paulo. Eu fui em um baile e ele tocava na orquestra do Luizinho Arruda Paes. Então ele pegou essa escola. O que eu admiro nele é que ele sempre foi um cara na dele. Ele nunca procurou, vamos dizer, é diferente talvez de você. Ele sempre foi uma pessoa que gostava de tocar e foi se desenvolvendo como pode, mas sem aflição. E eu acho que até hoje. E a admiração que eu tenho por ele é exatamente por esse pioneirismo. Por que na época dos anos 1960, que não é a minha época, que eu me lembre, ele era o unico trompetista que improvisava, pelo menos em Santos. Mesmo em São Paulo, quem improvisava era de forma intuitiva. Ninguém sabia nada de teoria.

P - O Jericó conta que sempre foi intuitivo. Até hoje. Mas disse que quando te conheceu, você o ajudou muito e ainda era um menino. Você já tinha ido pra Berklee?

R - Não, eu ainda tinha 15 anos. Eu comecei muito cedo na musica. Aliás, isso pra mim não foi muito legal. Eu vivi minha juventude. Joguei bola na praia, mas esse compromisso com a música, no jazz, me levou um pouco a me afastar da minha turma. Porque quase ninguém sabia o que era jazz. E a gente tinha toda essa obrigação de ensaiar. Mas eu acho que tudo vai se caminhando.

Por isso que eu falo, o que eu acho que o Jerico trouxe também, talvez essa cancha do Baile, na Mantiqueira foi perfeito, porque ela aproveita pra ser um solista que bota essa linguagem que vocês admiram da gafieira e de forma intuitiva. Que aí você não vê uma americanizarão do estilo. E esse é o grande drama. O que eu sinto é que a escola do Jazz é tão forte para a improvisação. Não adianta, se você quiser improvisar com historia, escola e profundidade você tem fazer o lado mais americano. Acontece que, por exemplo, o Claudio Roditti,

também tocou em baile, também tocou com o Luiz Eça no México, viveu toda a época da Bossa nova. Por mais que ele queira -na verdade ele é um trompetista de jazz reconhecido na terra do Jazz - ele tem uma ligação com o Samba Jazz. E eu acho que o Jericó ficou nesse meio, entre o trompetista de orquestra que lê bem e competente, eu sempre tive o maior prazer em gravar com ele e de ter aquela segurança e ele foi também desse jeito intuitivo mantendo a atividade de improvisador. E eu acho que na Mantiqueira ele cresceu muito também. Ele pode contribuir com esse estilo dele. Eu tenho a maior admiração, porque se ele tocasse como os americanos tocam, eu acho que seria muito lindo, mas o Jericó buscou inconscientemente ou naturalmente uma linguagem fora do jazz.

P - Você acha que isso poderia ser chamado de uma linguagem singular?

R - Eu acho que num certo sentido sim, porque essa pureza que ele manteve, essa intuição, por causa da origem e do jeito de ele ser, de não querer se americanizar demais, não sei, é o jeito dele, né… é como o Hermeto, né? Tem a onda dele. O Hermeto é uma outra onda, tem outras viagens. Ele toca um jazz que não é o jazz americano mesmo quando ele toca standard, ele faz tanta coisa moderna, mas eu acho que o grande mérito do Hermeto e o que eu busco fazer também, eu só gravei um disco de standards americano, mistura com bossa nova. Foi um disco comercial e eu tocava com o Arismar, a Silvinha e o Alexis em um Happy Hour, e nos convidaram para fazer um disco para se ouvir em todos os happy hours. E alí foi a única vez eu gravei standards, mas sempre foi muito gostoso.

Mas eu acho que a nossa missão, pelo menos a minha, é pegar o jazz - eu estudo Charlie Parker até hoje - e tentar misturar com a Musica brasileira. Por que assim eu já tive reconhecimento lá fora.

Agora vou falar um pouco de mim: Quando fui para a Europa com o Vinicius e Toquinho, eu comecei a perceber que quando eles “Tarde em Itapuã” e “Garota de Ipanema”, o pessoal ia abaixo, porque faziam solos lindos, tipo Baden Powell. Aí eu comecei a pensar que se os europeu que são cultos estão gostando, então é muito bom. E o Jericó acho que também fez essas viagens. Ele tem uma carreira diferente da minha em outros sentidos, mas eu digo assim, esse lado de você se descobrir brasileiro com a música popular, com essa carga de influencia, e eu acho que o conhecimento não tem país. O conhecimento, ainda agora no mundo globalizado, ele pertence à humanidade. Então é muito perigoso a gente nem ser um babão pela coisa dos outros e também não ter o complexo de vira-latas. E o gostoso então, é que juntou, o Jericó não poderia ser melhor e você também tem sua cancha de baile. A gente sempre falou com você da coisa da musica brasileira e você gravou no meu disco e você

também procura, e não é uma coisa nacionalista ou boba. E uma coisa que espontaneamente a gente acaba por uma via ou outra tentando buscar esse caminho. Então eu acho que a dele deu grandes contribuições na parte de improvisar daquele jeito dele. As vezes saia um clichezinho ou um maneirismo ou outro que ele gosta e usa, mas sempre é ele. Eu acho que isso que é o grande lance na musica que você coloca uma dedicação total e consegue acrescentar uma coisa que é sua.

P -Gostaria que você falasse um pouco do Samba Danças e dos clubes que vocês tocavam em Santos.
R - Sim, eu não conhecia o Jericó nessa situação. Como te falei, eu o conheci no clube que eu frequentava.

P - Mas você chegou a frequentar esse clube?
R- Sim, às vezes quando era mais velho e tinha 18 anos - 17 já podia pegar o carro - eu ia até lá na cidade e me assustava um pouco, porque tinham aqueles marinheiros, bêbados e caras sangrando. Barra pesada. Mas era assim El Moroco, Samba Danças, esses eram os mais famosos e era do tipo taxi dancers. Eu cheguei a ir lá e ouvir como era um orquestra. A gente tinha um trio de jazz, então eu ficava pensando como seria para eles sentarem e sair lendo. Tinha um saxofonista que se chamava Brasil e improvisava muito bem, o João de Deus no contrabaixo, os irmãos China e Miro. Eram os músicos da noite. Ali eram os músicos de Santos que sobreviviam da musica. Por exemplo, eu conheci um saxofonista que era o Pascoal Merlino, que era amigo do meu pai, ele foi um saxofonista que quase que inventou o baião no instrumental. Ele era musico de Santos e tocava na noite. Inclusive, coitado, ele sabe, mas foi um dos caras que me desanimou a tocar, porque ele chegava sempre cheio de cacoetes na barbearia `a tarde. Tinha dormido e acordava às 3 da tarde, aquele desanimo. Os caras trabalhavam, entravam às 22h e saiam 6 da manhã. Era trabalho duro. Talvez o Rio fosse mais ainda por causa dessas coisas do Porto, mas tudo foi acabando, entrou o Rock e o eletrônico e foi morrendo. Tudo passa, né? Mas o legal é que eu e o Jericó estamos aqui, cada um na sua missão e nós não estamos deixando a peteca cair. Cada um com a sua missão, vocês com a Mantiqueira - às vezes muda um sax lá, mas não perde a essência - ou o Pau Brasil, Zimbo Trio…
Eu acho que nós somos assim, se olharmos por uma perspectiva daqui para trás.

III - Entrevista concedida pelo pianista Nelson Ayres. A entrevista foi realizada no dia 2 de março de 2015.

G: Diga seu nome completo, data e local de nascimento. Fale sobre sua formação e iniciação musical.

N: Nelson Luiz Ayres de Almeida Freitas, nasci em São Paulo em 14 de janeiro de 1947. Comecei a estudar música com 7 anos, acordeon na década de 50, como todo mundo que naquela década, mais por causa do Luiz Gonzaga, que era um cara adorado, e... mas minha mãe tocava piano. Com onze anos eu passei para o piano, mas com um professor particular que foi o primeiro professor de piano popular aqui em São Paulo, um húngaro chamado Paul Urbach e um pouco também devido a ter aprendido standards americanos com ele, com quinze anos comecei a tocar na primeira banda que era um conjunto de dixieland chamado São Paulo Dixieland Band. E agente até de vez em quando toca por aí. Esse é o conjunto mais velho do Brasil, que é um conjunto de jazz tradicional. E como era um grupo que tinha trombone clarinete e trompete, desde o começo fiquei interessado a saber como se combinava os instrumentos, como cada um funcionava, etc. E isto me levou mais para o lado de ser arranjador do que pianista. Até determinada época eu não pensava em fazer música séria, até a greve de 68, quando eu estudava na Getúlio Vargas – teve aquela greve, parou todo mundo e aí eu cai de cabeça na música, comecei a gravar jingles, tocar, fazer baile.

P: Na GV você estudava o que?

R: Administração de empresas. E na volta, acabou a greve e aí eu não tive mais barato de voltar, eu fiquei na música. Eu achei meu caminho. Então foi uma das coisas boas que a revolução contra os militares fez foi me fazer seguir meu caminho na música. Só que daí quando estava para levar a sério consegui uma bolsa que pagava passagem e um pouquinho da estadia para estudar na Berklee e então eu fui pra lá em 69, e na época não tinha nenhuma escola de música popular no Brasil – tinha os conservatórios bem tradicionais. Então foi lá que eu consegui tapar os buracos da minha formação musical. E eu voltei em 72. Basicamente a minha formação é isso. Daí eu estudei na ECA mais tarde, também não me formei, então na verdade eu tenho três faculdades e não me formei em nenhuma.

P: Imagina se tivesse se formado, hein.

R: É, pois é, não posso dar aula, não posso fazer nada.

P: Queria que você falasse um pouco da sua volta, de quando você criou a Banda do Nelson Ayres.

R: Quando eu ainda estava estudando na Berklee, começou um movimento de bandas que tocavam em segundas-feiras no Estados Unidos, e a principal delas era a banda do Mel Lewis & Thad Jones que tocava no Village Vanguard. E eu fui várias vezes assistir, fiquei maluco, né. E a característica era uma banda que não ensaiava, os caras chegavam lá e saiam tocando, tinham que ler de primeira. E então eles criavam um clima fenomenal, porque os músicos faziam parte da fina flor da sociedade musical nova iorquina. Só tinha os feras, John Faddis... esses caras todos. E a mim me impressionou muito, daí quando voltei pra cá alguns músicos profissionais me pediram pra passar as coisas que eu tinha aprendido, um pouco daquilo que eu tinha aprendido no Estados Unidos. Porque aqui a gente não tinha escola de música popular, cada um aprendeu de orelha: tentando se adaptar, tirando solo de disco, não tinha uma formação teórica. E a Berklee o que faz é te dar uma formação teórica do uso de escalas para improvisação: arranjos, combinação de instrumentos e tudo o mais. Então eu juntei uma turma e dava aula na Pro-Arte, que era do lado da minha casa na rua Sergipe. E puxa! Os melhores músicos de São Paulo; Demétrius, Buda, Bolão, Edson José Alves... o Costita aparecia de vez em quando e entre eles o Jericó também, o Pantera, Renato Cauchiolli, Carlos Alberto. E era um pessoal muito interessado, e pra mim era bom porque era uma forma de aprender. Eu aprendi muito com essa turma, que eram músicos que tinham uma vivência muito grande que eu não tinha, gravavam o dia inteiro, tocavam qualquer estilo.

Então foi uma turma muito legal, muito honesta consigo mesma, muito honesta com a música. E ai começou toda a parte teórica e etc., só que não tinha como aplicar, se alguém escrevesse alguma coisa não tinha como ouvir. Não tínhamos condição de botar em prática. Porque eles tocavam em banda de bailes que eram só leitura, a parte do artista (que era a parte de improvisar) não rolava. E isto foi mais ou menos o que fez aparecer a banda. Juntou aquele meu gosto que eu tinha pelas bandas americanas que chamavam-se Rehearsal Bands, bandas de ensaio, né. Ensaiavam ao vivo. E a vontade do pessoal de por em prática, de improvisar e tocar. Então a gente montou essa banda que começou a tocar em 73, no Opus 2004, que era uma boate que tinha no número 2004 na Rua da Consolação. E a gente resolveu fazer na segunda-feira porque era o dia que tinha menos trabalho para todo mundo. Na época se gravava muito, tinha muito show, muita coisa, então a segunda-feira era um dia mais morto. Não era pra ser uma coisa pública, né, a gente se reuniu lá e na primeira noite, entre namoradas, esposas e amigos, tinham nove pessoas porque a boate teve que abrir, foi aberta pra gente ensaiar mas ela teve que continuar a funcionar. Na semana seguinte tinham vinte

pessoas e na terceira já estava lotado. Virou o point. É, foi muito legal. E nessa banda estava todo esse pessoal que eu falei, basicamente o pessoal que fazia as aulas e mais alguns, né. O Roberto Sion que sempre foi meu concubino musical, o Amilson Godoy, o baterista William Caran, com quem eu gravava jingles, Cláudio Bertrami de baixo, na percussão Rubão tocou muito tempo, o Aires, guitarrista. Então, ia mudando porque você sabe como são as coisas, né, tem época que um podia, o outro não podia. O Capitão era primeiro trompete, depois também estava nas aulas, o Paiolletti, o Felpa, tinha o Buda, que era o cara que mais ajudava a organizar a Big Bang, o Buda é um cara por quem eu tenho uma admiração muito grande. Então é mais ou menos essa história. E o Jericó era um dos músicos que mais acreditava nessa história, que menos faltava, ele se dedicava muito. E entre os improvisadores os que mais atuavam eram o Buda e o Jericó, que são dois estilos completamente diferentes, o que deixava a banda muito interessante. E daí a banda existiu até o final da década de 70... anos 80 ou alguma coisa assim. E eu acho que em 78 me convidaram para gravar o que seria o meu primeiro disco solo de uma série que se chamava MPBC (Música Popular Brasileira Contemporânea), pela gravadora que na época se chamava Phillips e depois virou Fonogram. Era uma séria de discos voltada a música instrumental brasileira e que tinha um tipo de capa muito particular em preto e branco feito pelo mesmo artista. Era uma séria de vários artistas que estavam dentro da mesma séria. Nivaldo Ornelas, o Marcos Rezende... eles estavam com cinco ou sete artistas. E um deles foi este, o meu primeiro disco, que entre as músicas tinha uma chamada 'Mientras' que depois eu mudei o nome pra 'Olê', e o instrumento fundamental nessa música era o trompete, e dai eu chamei o Jericó pra tocar. Ou seja, ele esteve comigo desde a minha primeira banda e o meu primeiro disco.

P: O que você poderia falar do Jerico como solista?

R: O Jericó é um músico interessante, ele está cada vez mais interessante, porque ele é uma pessoa que não fica procurando o caminho óbvio do Jazz, você vê isso em muitos solistas, muitos deles muito bons, que vão nesse caminho que é o caminho mais fácil. Que é onde você tem mais discos, mais informação, você tem um dvd de todos os jazzistas tocando, a transcrição de solo de todos eles, tudo já com comentário. Então você tem grandes músicos que toam bem, improvisam muito bem mas que não se soltaram desta influência, o que não é um problema, mas... considerando que a música brasileira é tão rica, tão pessoal, é pena uma pessoa não lembrar que o seu estilo tem que ser um estilo brasileiro, né. Não o estilo copiado do americano. Isto é uma questão fundamental. Eu sempre falo isso para os alunos. Então só para te dar um exemplo, um dia eu fui assistir um show da Jazz Sinfônica tocando músicas do

Lupcínio Rodrigues. Belos arranjos tudo funcionando e obviamente entre uma música e outra tinha a parte instrumental, então quando vinha aquele instrumentista fazer o solo, frequentemente virava um solo de be-bop.

P: Ele foi por outro caminho.
R: É, ele foi pra outro lado, quer dizer, o cara não saca que eles está tocando uma música brasileira que tem aquela letra, que foi composta em tal época que tem tal contorno melódico. E que para ter estrutura, pra ter a arquitetura daquele arranjo, daquela música, daquela situação, ele tinha que tocar Lupcínio Rodrigues, não tocar be-bop, não é? Mas esse é o erro mais comum que acontece aqui, e é uma coisa que nunca acontece com o Jericó. O Jericó é um trompetista brasileiro, obviamente com formação de Jazz, com formação de música clássica, mas ele é brasileiro. Ele nunca saiu do sertão do Pernambuco. Então cada vez que ele toca você fala, ' O que é isso?', ele vai por uns caminhos improvisando que eu nunca vi ninguém ir. E nem ele sabe de onde veio aquilo. Então é um pouco de gafieira, um pouco de choro, umas frases que tem um contorno melódico, que não é linear né, ele vai pulando. Ele faz muitos saltos de intervalos grandes de uma frase para outra, ele vai buscar coisas do arco da velha, né. É uma pena que deve ter pouca coisa gravada dele, daria pra fazer um estudo muito sério de um caminho do trompete brasileiro através das frases do Jericó.

P: Eu queria que você falasse um pouco da música do nordeste e do jazz americano.
R: Engraçado porque tem uns paralelos, não da música nordestina, mas da música brasileira e da música americana. O que acontece, o rag time do começo do século 20 ao mesmo tempo que está a Chiquinha Gonzaga e o Ernesto Nazaré e todo mundo fazendo a mesma coisa no Brasil. Eles não tinham tantas gravações, né, pra ser tão influenciados, parece que é uma coisa que vem naturalmente. Eu não sei se na região do Caribe também tiveram uma coisa parecida. São os grandes três polos de música Afro-americana, né. Por outro lado no nordeste você tem... vou citar as bandas de New Orleans, aquelas bandas de rua, que eram bandas de marcha, né. Bandas que tocavam marchando na rua. Que saiu da marcha e começa a ter o suingue do jazz, bandas que tocavam em desfile, Street Parade. E ao mesmo tempo no nordeste você tem bandas de desfiles que andam na rua e que começam a quebrar o ritmo e fazer frevo. Duvido que fosse uma coisa que 'Ah, vamos imitar os americanos.' não era, né. Era uma coisa natural que acontecia. E aqui foi para um lado mais do choro e aí os regionais com instrumentos específicos, né, cavaquinho bandolim... então a gente tem uma tradição de música de sopro, principalmente no nordeste que conseguiu ser tão rica quanto o jazz. Mas eu

acho que a musicalidade genial pura existia tanto no nordeste quanto lá. E as bandas de frevo, eu vi várias. E eram bandas de muita energia, um barato legal. Grandes ideias melódicas e muitos deles, muitos dos que se destacavam no nordeste e não tinham mercado de trabalho acabavam vindo pro eixo Rio-São Paulo. E aqui tinha as turmas das retretas do coreto. Desembarcou muito a história da música de sopro do Brasil.

IV - Entrevista concedida pelo saxofonista Nailor Azevedo "Proveta". A entrevista foi realizada no dia 22 de março de 2015.

P - Quando e em quais condições surgiu a Mantiqueira, qual era o objetivo?
Quem eram os membros fundadores, qual a relação entre eles? Amigos? Colegas?
Como foi o começo, dificuldades, casas onde Mantiqueira tocou, tipo do público que ia.
-Logo no começo recebeu críticas de jornal? Lotava as casas? O que atraía o público?

Em domingo, 22 de março de 2015, Nailor <nailorproveta@terra.com.br> escreveu:
A Banda Mantiqueira surgiu no começo da década de 90 e a primeira composição pra esta Banda, foi Á Procura, e o primeiro arranjo pensando na música Brasileira, desta Banda porque vários amigos, vinham de uma formação das Bandas de Coreto e tocavam os Dobrados, os choros e as valsas com seus pais e avôs, como o meu pai, Sr. Geraldo Azevedo.
Em SP tocamos os standards das grandes Big Bands americanas que vim conhecer em 1980.Esta fase ajudou á desenvolver a escrita para as várias formações de Bandas! Os professores eram Edson Alves, Nelson Ayres, Sion, Cláudio Leal, Laércio de Freitas e Maestro Branco.
Foi no Bixiga que surgiu a Mantiqueira. morávamos lá em 5 músicos(Gil, Proveta, Cacá, Ubaldo e o Tenison) e cada um tinha sua própria história, mas todos éramos da mesma origem das Bandas.
As dificuldades eram como até hoje são. Todos tínhamos que trabalhar em situações que não eram musicais e sabíamos que nossa oportunidade seria esmagada pelo sistema. Então a única saída era chegar até o público tocando.
No Bixiga eu e meu compadre Gil sempre falávamos como poderíamos desenvolver algum trabalho nosso, pois as Big Bands americanas conseguiram e cada uma tinha sua história e não eram poucas bandas.
Um dia depois de encerrado um grupo que tocávamos sob a liderança do François, conhecido como Sambop, falei com o Gil que já tinha uma composição, *À Procura* e começamos.
Logo depois viria o Edson que entrou na Banda acrescentando muita história brasileira, que nos influenciaria muito, e também me ajudou muito á escrever coisas novas e então junto á ele nós fomos de encontro com nossas histórias.
Chegou o choro, os sambas, os frevos, o Baião, a bossa nova, etc. O publicou reconheceu. As casas como Vou Vivendo estavam sempre lotadas. O Supremo Musical Também.

Claro que no começo, tinha uma falta maior de mídia mas com o tempo conseguimos. Ninguém ficou rico, mas esta Banda tem história própria e nos deu uma longevidade extraordinária e muitos alunos nossos hoje ainda vivem dela!

Uma vez ou outra vinham críticas, mas estávamos experimentando tudo como podíamos e os críticos queriam apenas ouvir os padrões europeus ou americanos.

Na Sala São Paulo, foi sucesso, pois tocávamos o Brasil inteiro, e quando por exemplo, o Cacá dançava o Xaxado, eu fazia uma sanfona no soprano e mais a zabumba do Guelo, a casa vinha abaixo! Dava certo. Risco total, e críticas como: música pra levantar poeira! rsrsrs

Os arranjos vinham para cada um sob medida, Já que éramos de vários lugares do Brasil.

Na realidade arranjos são fotos de cada músico e é bem difícil escrever assim, porque precisamos escapar dos modelos importados, que foram estabelecidos em todo Brasil, que sempre foram maravilhosos mas em nossa Banda, eram outras pessoas que estavam tocando ali e descobrindo quem eram elas.

Os improvisadores estavam lá e natos como Jericó que trouxe uma Escola do trompete brasileiro da Gafieira que não existe mais, mas a Banda estava lá pra poder ajudar á mostrar as qualidades dele e de todos os músicos que eram e são sensacionais.

Quanto ao Jazz, todos os músicos do mundo todo tem sua influência e não vamos esquecer nunca quando chegaram os primeiros Jamey Aebersold para praticar improvisações! Sabíamos que precisávamos de liberdade de expressão, mas ainda iria demorar um pouco pra chegar á nossa casa própria.

Era muito natural ouvir os grandes nomes do Jazz que ajudam até hoje seres encontrarem seu caminho. Na Mantiqueira, não se ouvia uma Big Band e sim cada história de 14 amigos tocadas juntas.

O primeiro CD chegou em 1995 e veio a primeira Nominação do Grammy em 1998.Foi no estúdio Mosh e regado há muita cerveja, como ao vivo no Vou Vivendo. Em 2006,viria outra nominação!

O Edson fez um arranjo especial para o Jericó que era um Medley de Cartola e Nelson Cavaquinho e ele fez com a maior classe com uma linguagem muito brasileira. O Jericó iluminou neste solo!

As casa que tocamos foram várias, mas efetivamente, ficamos no o Sanja, onde começamos, durante um ano, depois Vou Vivendo e depois o Supremo.

Esta fase foi muito noticiada em rádios com prêmios e muitos noticiários nos jornais, em Televisões, etc.

Muitos depoimentos importantes como artistas como João Bosco, o Guinga que até hoje participam de projetos com a Banda, foram importantes para nossa Banda!

O nosso padrinho de lançamento, foi o Paulo Moura, no Vou Vivendo, que até hoje nos inspira!

As influências estavam sempre chegando, pois apareciam vários músicos tocando e escrevendo pra Banda, e hoje temos novos músicos e cada um trás uma nova história de vida!

A segunda fase foi em 2000 quando durante 8 anos seguidos tocamos com a OSESP sob a Regência do Maestro Neschling. Lá gravamos 3 CDs ,sendo o primeiro instrumental, o segundo com Luciana Souza e o Terceiro com Mônica Salmaso. Também fecharíamos em 2008 com um DVD, ao lado da Mônica Salmaso e a Osesp.

Já em 1998, tínhamos sido convidados pra tocar em Lisboa na EXPO 98! Foi sensacional a experiência! Depois viajaríamos para os USA com a Osesp. Também fomos convidados para tocar na Alemanha em 2007.

O sucesso da Banda foi tocar o Brasil e isso ainda é muito difícil porque precisaríamos de um País mais brasileiro e a política nunca ajudou á incentivar as histórias das pessoas neste País. Mas a Mantiqueira viveu e ainda luta pra ser ele própria. Ela ajudou outros grupos a buscar uma identidade. Esta contribuição foi natural e acrescentou uma bela história ao nosso País, e ao ser humano.

Estamos numa 3ª fase bem difícil. O País atravessando há alguns anos a corrupção constante e como isso interfere diretamente em nossas vidas. O consumo ao ego é violento, e a TV, explora tudo que seja rápido e não se importa com as Vidas.

Existe um provérbio africano que diz: Se quiser ir rápido siga sozinho, mas se quer ir longe vá em Grupo. Nós vivemos isso há alguns anos atrás e precisamos nos esforçar para conseguir isso hoje!

Penso que não passou da necessidade de experimentar coisas novas ou criar outras ideias, mas não pra sobreviver, porque vivemos realmente a vida enquanto ela estiver sendo ouvida por nós, e apreciada com respeito. Pois ela é sagrada.

Encerro citando o Jericó como exemplo de homem bom, singelo, puro, honesto, que estuda até hoje os solos que ele faz quando a Dona Rosana (sua mulher), grava com carinho seus improvisos. A maioria nem ouve seus improvisos, mas ele ainda está estudando esses solos e querendo continuar ouvindo sua vida e isso é música que não tem tempo, nem idade, mas somente estado de espírito alerta e sempre fresco como se fosse sempre agora, o novo!

É esta a influência que todos da Mantiqueira levaremos pra nossas vidas e que os jovens possam experimentar esta vida, não como músicos apenas mas como amigos que tiveram

paciência e humildade de ouvir seus parceiros que estão buscando de verdade algo que está no coração da humanidade, porque ela precisa estar dentro desta história que nós tocamos.
Proveta.

V - Entrevista concedida pelo contrabaixista Edson José Alves. A entrevista foi realizada no dia 27 de março de 2015.

Edson Jose Alves nascido em 12/07/1951 na cidade de São Paulo Estado de São Paulo.
Minha iniciação musical foi em casa com o meu Pai que era funcionário público ferroviário e músico violonista em grupos regionais muito utilizado em programas de Rádio e Televisão; com ele adquiri conhecimento de músicas que fazem parte de nossa história no Brasil: choros, serestas, toadas, valsas, polca, maxixe, samba entre outros; a diversidade de ritmos e caminhos harmônicos que possuímos são muito vastos; paralelamente a esse aprendizado conclui o curso de violão erudito no conservatório musical Heitor Villa-Lobos em 1968,fiz um curso de musica de câmera com professor David Evans e de regência com Professor Eleazar de Carvalho na escola Pro-Arte em 1974, comecei a escrever arranjos por volta de 1977 por curiosidade e paixão com os timbres de uma orquestra; este aprendi através de livros diversos e pesquisas autodidatas; continuo fazendo meu trabalho hoje sempre me esforçando para que fique o melhor possível pois assim continuaremos aperfeiçoando cada vez mais nosso trabalho seja ele individua ou em grupo.
Hoje trabalho como arranjador, violonista, compositor e dirijo a orquestra de alunos do auditório Ibirapuera e minhas influencias são várias; dentro delas temos principalmente arranjadores brasileiros como: Ciro Pereira, Radamés Gnatali, Léo Perachi, Luiz Arruda Paes, Guerra Peixe, Camargo Guarnieri, Heitor Villa-Lobos, Pixinguinha, Tom Jobim, Aníbal Augusto Sardinha(Garoto), Vadíco, Hermeto Pascoal, Nailor Azevedo (proveta), Moacyr Santos entre outros.
3-Sou suspeito para falar de música popular brasileira pois sou muito apaixonado por ela; quanto ao Jazz norte-americano gosto também pois qual é o musico na área popular atuante que não sabe... estudou ou ainda estuda o Jazz! acho que é um conhecimento necessário para todos aqueles que desejam tornarem-se músicos completos com conhecimento ideal; são dois estilos muito fortes pra mim mas, ainda opto por ouvir e estudar música brasileira.
A Banda Mantiqueira hoje é um marco na música popular brasileira não só em São Paulo como em todo o Brasil e com projeção internacional também; a linguagem musical deste grupo veio exatamente por influencia de compositores e arranjadores brasileiros como havia

citado no parágrafo dois e direcionada também a alguns músicos que atuam no grupo pelo estilo e conhecimento da linguagem brasileira: Odésio Jericó (trompete), Nailor Azevedo (sax e clarinete) e outros. O objetivo de tocar nossa música é de manter viva a nossa história musical que é riquíssima em todos os sentidos, assim como fizeram outras Bandas: Tabajara, Anacleto de Medeiros, Os oito batutas e regionais: Época de Ouro, Esmeraldino e seu Regional, Grupo Chapéu de Palha, Anjos do Inferno, Trio Surdina, Orquestra Brasileira de Cordas Dedilhadas, Evandro e seu Regional, Rago e seu Regional, Caçulinha e seu Regional, maestro Portinho, maestro Clovis Pereira, maestro Duda, Quarteto Novo, Marcos Cesar, Zimbo Trio, Tamba Trio, Sambalanço Trio Regional do Canhoto com obras primas gravadas com grandes Astros e muitos outros; quero deixar nosso agradecimento a alguns compositores que nos influenciaram: Dorival Caymmi, Antonio Carlos Jobim, Radamés Gnátali, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Cartola, Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola, João Bosco, Guinga, Dori Caymmi, Ary Barroso, Noel Rosa, Wilson Batista, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Dominguinhos, Heraldo do Monte, Hermeto Pascoal Edu Lobo, Moacyr Santos, Anacleto de Medeiros, Geraldo Pereira, Vadíco, Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu etc.

Musica instrumental está cada vez mais presente em nosso dia a dia e de suma importância para cultura de um povo; é o que nos traz alento e enriquecimento da alma; espero que continue crescendo, mais e mais. O solista expressa seu interior ,suas influencias, formação e caráter musical a que pertence ;é mágico ouvirmos um solista, executando a música popular brasileira especificamente, contando sua história e que linguagem está expondo em seu solo; uma contribuição total para o aprendizado de todos, principalmente a novas gerações.

O processo de desenvolvimento para se adquirir uma personalidade musical se da primeiramente pela paixão em tocar e aprender esse ou aquele estilo de musica que o agrada e emociona; daí ,começa o processo de estudo, pesquisa, contatos com pessoas relacionadas com essa personalidade musical ,estudo para que possa unir: técnica mais talento.

Eu acho que o estilo de improvisação, está também relacionado no parágrafo anterior que seria: aprender, pesquisar, tocar e desenvolver seu próprio gosto musical, sem perder a linhagem a que se propôs executar.

Eu conheci o Odésio Jerico na década de setenta quando nós músicos, trabalhávamos muito em estúdios de gravação ,principalmente gravação de discos , se gravava todos os dias mas, realmente conheci seu talento como solista quando começamos a tocar juntos fazendo música instrumental, tanto na Banda Mantiqueira (1991) como em outras formações como; Regional de choro, combos de musica brasileira etc. É um trompetista que me emociona muito

exatamente pela afinidade e conhecimento com o estilo de música da qual é o meu preferido e sou um apaixonado. Aprende-se musica demais tocando ao lado dele é simplesmente maravilhoso; é pura emoção e muito talento.

Para os músicos que estão chegando o recado é o seguinte: quem optar pela música popular brasileira seja em que instrumento for, será imprescindível ouvir, analisar e estudar nosso grande trompetista Odésio Jericó, hoje um ícone brasileiro de altíssima qualidade. espero ter colaborado com minhas humildes declarações e agradeço demais o convite para a entrevista.

VI - Entrevista concedida pelo trompetista Naílson Simões. A entrevista foi realizada no dia 5 de junho de 2015.

P: Qual a importância de tocar em Naipe?
R: O trompetista, antes de tudo, como profissional precisa saber como funciona um naipe de trompete. São funções diferentes: se está liderando o naipe existe toda uma concepção musical que deve passar para os outros trompetistas; se tocar a segunda parte deve ter consciência da obrigação que exige esta cadeira – improvisação, afinação e ser fiel musicalmente ao primeiro trompete; o terceiro segue a mesma função do segundo e mais a preparação para poder substituir os outros dois. Éramos três trompetes no naipe da Banda do "Oba-Oba".

P: Como era a afinação, articulação, qualidade de som, e a articulação do Jericó?
R: Embora eu tocasse na maioria das vezes o primeiro trompete, sempre ouvia tudo o que Jerico fazia. Ele era a base do naipe. Reconheci desde o início o músico, o talento que ele representava para a banda inteira. Aprendi muito com meu ilustre amigo que me tornei fã até os dias de hoje. Sua afinação era sempre muito precisa. O timbre que pesquisa na época era a específica para a função do nosso trabalho (banda brasileira de samba). Sobre a articulação era de uma fidelidade à música brasileira a qual ele representava tão bem.

P: Fique á vontade para falar qualquer coisa sobre o Jericó.
R: Nós não podemos falar do trompete no Brasil sem falar nesta figura que representa um marco do trompete no nosso pais. Além do músico improvisador é um ser humano fora do comum. Um exemplo de pessoa e profissional para todas as gerações. Seus improvisos sempre tiveram um encanto e criatividade incrível. Sei que tive muita sorte em trabalhar com este ser humano tão bondoso e gênio do improviso brasileiro.

VII - Comentários

Os comentários a seguir colados do documento original, são provenientes das páginas do Facebook do Daniel D'Alcantara e do e-mail enviado por Greg Gisbert.

30/7/2016 19:20

Daniel D'Alcantara

Odesio Jericó
Interessante a oportunidade para analisar como um grande solista desenvolve suas ideias em situações bem distintas e como ele impõe seu estilo e sua personalidade sempre em pró da música com um forte senso criativo. Jericó é, na minha opinião, um músico intuitivo e que prioriza sua convicção musical, que ele assimilou ao longo dos anos, do que o conhecimento e aplicação teórica. Fazendo com que seus solos tenham um forte enfoque melódico e com muito lirismo e sentimento, em seus solos, sua maneira de interpretar é única e referência para toda geração de trompetistas seguintes.

De greggisbert@gmail.com
Para Walmir De Almeida Gil
Data 07/08/2016 14:33

BEAUTIFUL MUSICIAN AND MUSIC . He has beautiful sound and melodies . His vibrato is original to my ears . He sounds like he is a great classical player too. Very clear and very unique melodies in his solos. To my ears he is a true original improviser. How old is he? Where is he from. How can I find more of his (and yours) music ?? Thank you so much Walmir Gil. I am very inspired from hearing the beautiful sound , melodies , solos and arrangements . Who did the arrangements . ❤ Greg Gisbert

Sent from my iPhone
On Aug 5, 2016, at 9:28 PM, Walmir De Almeida Gil <giltrp@globo.com> wrote:

Anexo C- Discografia

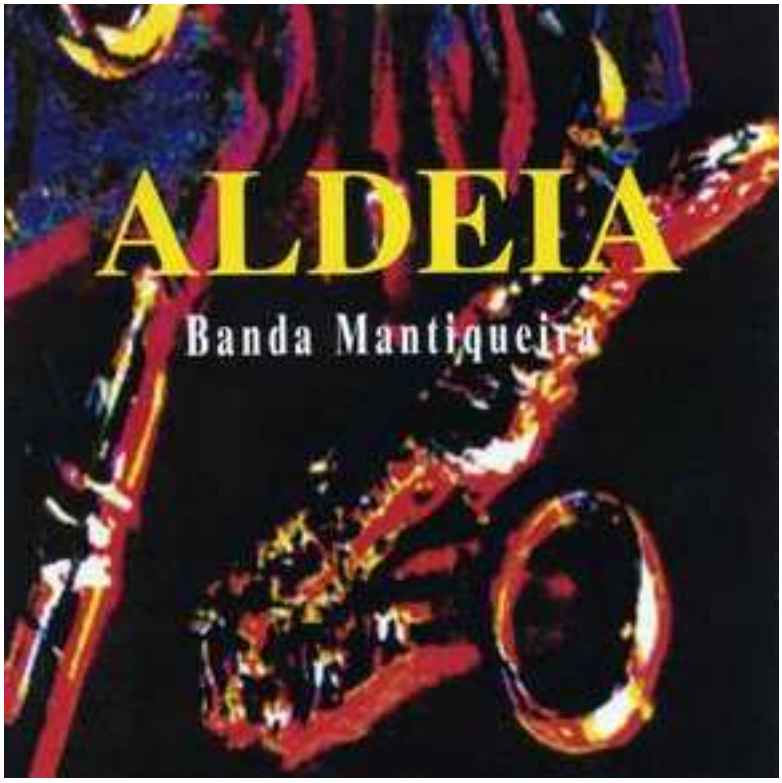


Figura 22 - Capa do CD *Aldeia*

1 – “Linha de Passe” (João Bosco / Aldir Blanc / Paulo Emílio)

2 – “À Procura” (Naylor ‘Proveta’ Azevedo)

3 – “Seis no Choro” (Azevedo Ferreira / Abreu / Pixinguinha / Lacerda / Nazareth)

4 – “Carinhoso” (Pixinguinha)

5 – “Insensatez” (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes)

6 – “Cubango” (Edson José Alves)

7 – “Aldeia” (Naylor ‘Proveta’ Azevedo)

Ficha técnica:

Nailor ‘Proveta’ Azevedo – sax alto e clarinete

Cacá Malaquias – sax tenor e flauta

Vitor de Alcântara – sax tenor, sax soprano e flauta

Maurício de Souza – sax barítono, flauta e píccolo

François de Lima – trombone de válvula e voz em “Aldeia”

Valdir Ferreira – trombone

Nahor Gomes – trompete e flugelhorn

Walmir Gil – trompete e flugelhorn

Odésio Jericó – trompete e flugelhorn

Jarbas Barbosa – guitarra e violão

Edson José Alves – baixo elétrico e guitarra em “Carinhoso”

Lelo Izar – bateria

Fred Prince – percussão

Figura 23 - Capa do CD *Bixiga*

1 – “Prêt-à-Porter de Tafetá” (João Bosco/ Aldir Blanc)

2 – “Três no Choro”:

“Aperitivo” (Pernanbuco / Mario Rossi)

“Arranca Toco” (Jaime Florence)

“Modulando” (Rubens Leal Brito)

3 – “Bixiga” (Nailor “Proveta”)

4 – “Catavento e Girassol” (Guinga / Aldir Blanc)

5 – “Cartola e Cavaquinho”:

“As Rosas Não Falam” (Cartola)

“Folhas Secas” (Nelson Cavaquinho / Guilherme de Brito)

“Notícia” (Nourival Bahia / Alcides Caminha / Nelson Cavaquinho)

6 – “Baião de Lacan” (Guinga / Aldir Blanc)

7 – “Urubu Malandro” (João de Barro / Louro)

Ficha técnica:

Nailor ‘Proveta’ Azevedo – sax alto e clarinete
Cacá Malaquias – sax tenor e flauta
Vitor de Alcântara – sax tenor, sax soprano e flauta
Ubaldo Versolato – sax barítono, flauta e píccolo
François de Lima – trombone de válvula e voz em “Aldeia”
Valdir Ferreira – trombone
Nahor Gomes – trompete e flugel
Walmir Gil – trompete e flugel
Odésio Jericó – trompete e flugel
Jarbas Barbosa – guitarra e violão
Edson José Alves – baixo elétrico e guitarra em “Carinhoso”
Lelo Izar – bateria
Fred Prince – percussão
Luiz Guelo – percussão

Figura 24 - Capa do CD *Terra Amantiquira*

1 – “Vovô Manuel” – Nailor “Proveta” Azevedo

2 – “Samba de Minha Terra” | “Saudade da Bahia” – Caymmi

3 – “Pau de Arara” | “Último Pau de Arara” | “Qui nem Jiló” – Luiz Gonzaga, Guio de Moraes, Venâncio, Corumbá, J. Guimarães e Humberto Teixeira

4 – “Eu e a Brisa” – Johnny Alf

5 – “Santos Jundiaí” – Edson José Alves

6 – “Airegin” – Sonny Rollins

7 – “Feminina” – Joyce

Ficha técnica:

Nailor “Proveta” Azevedo – sax alto e clarinete

Cacá Malaquias – sax tenor e flauta

Vinícius Dorin – sax tenor, sax soprano e flauta

Ubaldo Versolato – sax barítono, flauta e píccolo

François de Lima – trombone de válvula e voz em “Aldeia”

Valdir Ferreira – trombone

Nahor Gomes – trompete e flugelhorn

Walmir Gil – trompete e flugelhorn

Odésio Jericó – trompete e flugelhorn

Jarbas Barbosa – guitarra e violão

Edson José Alves – baixo elétrico e guitarra em “Carinhoso”

Lelo Izar – bateria

Fred Prince – percussão

Luiz Guelo – percussão