



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

RAFAEL TOMAZONI GOMES

O ESTILO PIANÍSTICO DE CESAR CAMARGO MARIANO ENTRE 1964-1981
ATRAVÉS DE SUA ATUAÇÃO NOS PIANO-TRIOS, COMO *SIDEMAN* E NO DUO
SAMAMBAIA

CAMPINAS
2017

RAFAEL TOMAZONI GOMES

O ESTILO PIANÍSTICO DE CESAR CAMARGO MARIANO ENTRE 1964-1981
ATRAVÉS DE SUA ATUAÇÃO NOS PIANO-TRIOS, COMO *SIDEMAN* E NO DUO
SAMAMBAIA

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas
como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutor em
Música, na Área de Concentração: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: ANTÔNIO RAFAEL CARVALHO DOS SANTOS

CO-ORIENTADOR: PAULO SIQUEIRA TINÉ

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELO ALUNO RAFAEL TOMAZONI
GOMES, E ORIENTADA PELO PROF. DR.
ANTÔNIO RAFAEL CARVALHO DOS
SANTOS.

CAMPINAS
2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

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

G585e Gomes, Rafael Tomazoni, 1983-
O estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano entre 1964 e 1981 através de sua atuação nos piano-trios, como *sideman* e no duo *Samambaia* / Rafael Tomazoni Gomes. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Antônio Rafael Carvalho dos Santos.

Coorientador: Paulo José de Siqueira Tiné.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Mariano, Cesar Camargo, 1943-. 2. Música popular brasileira. 3. Estilo musical. 4. Interpretação pianística. 5. Pianistas - Brasil - Séc. XX. I. Santos, Antonio Rafael Carvalho dos, 1953-. II. Tiné, Paulo José de Siqueira. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The Cesar Camargo Mariano's pianistic style between 1964 and 1981 through his piano-trios performances, as *sideman* and the duo *Samambaia*

Palavras-chave em inglês:

Mariano, Cesar Camargo, 1943-

Brazilian popular music

Style, Musical

Pianistic interpretation

Pianists - Brazil - 20th century

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Antônio Rafael Carvalho dos Santos [Orientador]

Fabiano Araujo Costa

Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros

José Roberto Zan

Leandro Barsalini

Data de defesa: 24-02-2017

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

RAFAEL TOMAZONI GOMES

ORIENTADOR(A): PROF. DR. ANTONIO RAFAEL CARVALHO DOS SANTOS

CO-ORIENTADOR(A): PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ

MEMBROS:

1. PROF. DR. ANTONIO RAFAEL CARVALHO DOS SANTOS
2. PROF(A). DR(A). FABIANO ARAUJO COSTA
3. PROF(A). DR(A). GUILHERME ANTONIO SAUERBRONN DE BARROS
4. PROF(A). DR(A). JOSE ROBERTO ZAN
5. PROF(A). DR(A). LEANDRO BARSALINI

Programa de Pós-Graduação em Música na área de concentração Música:
Teoria, Criação e Prática do Instituto de Artes da Universidade Estadual de
Campinas.

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

DATA: 24.02.2017

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Rafael dos Santos que, mais do que meu orientador, foi um parceiro que durante todo o período do doutorado, que promoveu experiências gratificantes em relação aos processos de pesquisa. Ao professor co-orientador Dr. Paulo Siqueira Tiné por sua sensibilidade e crítica musical.

Aos membros titulares da banca, professores Dr. Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros, Dr. Fabiano Araújo Costa, Dr. José Roberto Zan e Dr. Leandro Barsalini. Aos membros suplentes Dra Thaís Lima Nicodemo, Dr. Hermilson Garcia do Nascimento (Budi) e Dr. José Alexandre Leme Lopes Carvalho.

Aos pianistas Wilson Curia (*in memoriam*), Amilton Godoy, Hilton Valente (Gogô) e Laércio de Freitas, que disponibilizaram seu tempo para realizar encontros com este pesquisador e dividir um pouco de suas experiências.

Aos colegas Renan Bertho, Guilherme Araújo Freire, Vânia Pontes, Saulo Alves, Fernando Sagawa, Allan Falqueiro, Camila Zanetta, Adelcio Camilo Machado, Renato Vasconcelos, Beatriz Ciryno e Vinícius Bastos Gomes.

Ao Programa de Pós-graduação em Música da UNICAMP.

À Biblioteca Universitária.

À CAPES, cujo auxílio financeiro permitiu a dedicação exclusiva a este trabalho.

Aos amigos.

Em especial, agradeço aos meus pais Ilze e Izaias, aos meus irmãos Tiago e Ricardo e à minha amada esposa, Kássia Linck. Essas pessoas são uma base sólida em minha vida, promovem a paz e o amor, sem as quais nada faria sentido.

RESUMO

Esta tese consiste no estudo de aspectos do estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano a partir da observação de padrões de eventos musicais observados em sua produção entre os anos de 1964 e 1981. Artista com expressiva atuação no cenário da música popular brasileira desde a década de 1960, Cesar Camargo Mariano é um músico polivalente, que acumula habilidades de instrumentista, arranjador, compositor e *sideman*. Algo que pode ser percebido a partir da audição atenta de sua discografia como instrumentista e arranjador, é que o artista não propõe rupturas acentuadas, mantendo-se fiel a determinadas escolhas estéticas ao longo de momentos distintos de sua trajetória artística. A hipótese é que o estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano faz referência à sua inserção na dinâmica do campo da Música Popular Brasileira pelos fatores de *estabilidade*, *coerência* e *redundância* em seu estilo como instrumentista desde a década de 1960. A apresentação dos resultados da pesquisa está estruturada em três: 1) a atuação de Cesar Camargo Mariano como pianista nos trios de piano, contrabaixo e bateria nos anos 60; 2) A atuação de Cesar Camargo Mariano como *sideman*, onde suas concepções musicais são ampliadas para formações maiores; 3) O perfil instrumentista-arranjador, onde trabalhamos a ideia de que as habilidades de Cesar Camargo Mariano como instrumentista são indissociáveis de suas habilidades desenvolvidas com sua experiência prévia como arranjador, aspecto que evidencia o parâmetro do *equilíbrio*.

Palavras-chave: Mariano, Cesar Camargo, 1943; Música popular brasileira; Estilo musical; Interpretação pianística; Pianistas – Brasil – Séc. XX.

ABSTRACT

This thesis consists of a study about Cesar Camargo Mariano's pianistic style, from the observation of musical event patterns observed in its production between 1964 and 1981. An artist with a significant presence in the Brazilian music scene since the 1960s, Cesar Camargo Mariano is a versatile musician, who accumulates the skills of performer, arranger, composer, sideman. Something that can be perceived from the attentive hearing of his discography as an instrumentalist and arranger, is that the artist does not propose sharp ruptures, remaining faithful to certain aesthetic choices throughout distinct moments of his artistic trajectory. The hypothesis is that the pianistic style of Cesar Camargo Mariano refers to his insertion in the dynamics of the Brazilian Popular Music field by the factors of *stability*, *coherence* and *redundancy* in his pianistic style since the 1960s. The research's results presentation is structured in three parts: 1) Cesar Camargo Mariano's profile as a performer pianist in the piano-trio format (piano, bass and drums) by the 60s; 2) The arranger profile, where his musical conceptions are amplified for larger formations; 3) The performer-arranger profile, where we intend to demonstrate the idea that Cesar Camargo Mariano's abilities as an performer pianist are inseparable from his skills developed during his previous experience as an arranger, an aspect that highlights the balance parameter.

Keywords: Mariano, Cesar Camargo, 1943; Brazilian Popular Music; Musical style; Pianistic interpretation; Pianists - Brazil - 20th century.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Pulsação elementar e marcação de dois surdos no samba	22
Figura 2 - Ciclo do tamborim	22
Figura 3 - Diferentes padrões de interlocking sonoro	23
Figura 4 – “Samambaia”, representação da resultante rítmica.....	24
Figura 5 - “Teach me tonight”, Erroll Garner, compassos 1-9 (0:0-0:24). Strumming guitarrístico na mão esquerda e textura cordal na mão direita.	32
Figura 6 - “Balanço Zona Sul”, versão do Som Três. Representação do estilo de Erroll Garner (2:00 – 2:45).	32
Figura 7 - “Celia”, Bud Powell, álbum The genius of Bud Powell (Verve, 1949). Acompanhamento de mão esquerda.	33
Figura 8 - Formas “A” e “B” de Mehegan	34
Figura 9 - Técnica de blocos de acordes utilizada por George Shearing (KOCK, 2002).	35
Figura 10 – “Balanço Zona Sul”, Som Três. Cesar Camargo Mariano realiza blocos de acordes à maneira de George Shearing (0:14 – 0:53).	35
Figura 11 - Escalas pentatônicas com a presença da “blue note”	36
Figura 12 – “Balanço Zona Sul”. Cesar Camargo Mariano faz referência ao pianismo de Ray Charles (0:57- 2:00).	37
Figura 13 – Síntese da sonoridade do berimbau.....	53
Figura 14 – “Berimbau” - estrutura formal, harmônica e melódica da seção “A”	53
Figura 15 – “Berimbau” - estrutura formal, harmônica e melódica da seção “B”.	54
Figura 16 – “Berimbau” – estrutura formal, versão do álbum Baden Powell À Vontade (Elenco, 1963).	54
Figura 17 – “Berimbau” - Estrutura formal, versão do álbum Sambalanço Trio (Som Maior, 1965).	55
Figura 18 – “Berimbau”, Sambalanço Trio, seção de introdução, compassos 1-9.....	55

Figura 19 – Ostinato inicial de “Take Five”, versão do disco Time Out (Columbia Records, 1959).....	56
Figura 20 – “Berimbau”, Sambalanço Trio. Referência a “Take Five”, c. 13-15 (0:27 – 0:39).	56
Figura 21 – “Berimbau”, Sambalanço Trio. Seção “toque berimbau”, c. 22-25 (0:40 – 0:57).	57
Figura 22 – “Berimbau”, Sambalanço Trio. Três camadas texturais na exposição da seção “A”, c. 30-37 (0:56 – 1:35).	57
Figura 23 - “Berimbau”, Sambalanço Trio. Mão esquerda acompanha o ritmo da melodia na seção “A”, c. 46-49 (1:28 – 1:35).....	58
Figura 24 – “Berimbau”, Sambalanço Trio. Reexposição da Seção “A”, início da segunda frase, blocos de acordes ritmicamente complementares – interlocking, c.90-93 (2:53 – 3:08).	58
Figura 25 – “Berimbau”, Sambalanço Trio. Textura de blocos de acordes na seção “B” c. 54- 57 (1:43 – 2:11).	59
Figura 26 - “If I were a bell”, álbum Red Garland’s Piano (1957). Blocos de acordes atribuídos a Red Garland.	59
Figura 27 – “Berimbau”, estrutura formal da versão do álbum Zimbo Trio (RGE, 1964).	60
Figura 28 - “Berimbau”, Zimbo Trio. Seção de introdução (0:00 – 0:14).	61
Figura 29 – “Berimbau”, Zimbo Trio. Seção “A” (0:30 – 0:46)	62
Figura 30 - Redução da seção “A”. Paralelismo de acordes com sétima. Agrupamento de três notas das figurações em sextinas em paralelismo com as notas da linha melódica secundária	62
Figura 31 - “Festa no sertão” de Villa Lobos	63
Figura 32 - “Festa no sertão” Redução das figurações na região aguda.....	63
Figura 33 – “Berimbau”, Zimbo Trio. Seção Riff (1:14 – 1:28).....	64
Figura 34 - Resumo das diferentes disposições texturais divididas entre as mãos direita e esquerda por Cesar Camargo Mariano em “Berimbau”	66
Figura 35 - “Samblues”, ritmo do samba e paralelismo através da sobreposição de escalas blues, (0:00 – 0:15)	68

Figura 36 - Escalas blues em Lá, Sol e Dó (LEVINE, 1989).....	69
Figura 37 – “Samblues”. Sonoridade blues seguida da progressão I-IV-I (Cm-F7-Cm), c.32-37 (0:32 – 0:39)..	69
Figura 38 - “Moaning” – Sonoridade blues seguida de movimento harmônico plagal.....	70
Figura 39 - “Homenagem a Clifford Brown” – Dó blues com o dobramento da nota pedal dó, c. 46-49 (1:08 – 1:14).....	70
Figura 40 - “Samba pro Pedrinho” – Dó blues com dobramento da nota pedal dó, c. 31-32 (0:38 – 0:42).....	70
Figura 41 - “Samblues” – início da improvisação, c. 41-48 (0:42 – 0:51).....	71
Figura 42 - “Samblues” - Primeira frase da improvisação na seção “B”, ocorrência de cromatismos, c.57-60 (0:59 – 1:03).....	71
Figura 43 – “Homenagem a Clifford Brown” - Padrão melódico típico de bebop, c. 45-46 (1:06 – 1:08).....	72
Figura 44 – “Homenagem a Clifford Brown” - arpejo de contorno melódico ascendente, c.50 (1:14 – 1:16)..	72
Figura 45 – “Balanço Zona Sul” - acordes quebrados em direção descendente seguidos de notas dobradas nos intervalos de quarta e terça (1:11 – 1:14).	73
Figura 46 – “Samba pro Pedrinho” - Frases em ostinato, c. 62-65 (1:17 - 1:22).	73
Figura 47 - “Samba pro Pedrinho” – complementaridade rítmica, c.1-5 (0:00 – 0:06).	74
Figura 48 - “Jaqueline K” – complementaridade rítmica, c.42-15 (0:40 – 0:44).....	74
Figura 49 - “Samba de Verão” – complementaridade rítmica na estrutura “pianinho do Cesar” (2:25 – 2:37)	75
Figura 50 - Legenda de cores e símbolos dos elementos.	76
Figura 51 - Seção de improvisação em “Balanço Zona Sul”, Sambalanço Trio vol II, c.32-65 (0:51 – 1:47)..	79
Figura 52 - Estrutura fraseológica – Frases de 4 compassos dispostas quatro partes de 8 compassos.....	80

Figura 53 - “Balanço Zona Sul” - ocorrência da estrutura “pianinho do Cesar”, c. 49-52 (1:19–1:26).....	82
Figura 54 - “Balanço Zona Sul”, seção de improvisação, técnica de variação harmônica no contexto da improvisação	83
Figura 55 – “Arranjadores: A Cesar o que é de Cesar”. Revista Veja, 30 de maio de 1969.....	88
Figura 56 - “Não vem que não tem”, compassos iniciais da gravação de Wilson Simonal	92
Figura 57 - “Onde é que você estava”, Chico Buarque. Primeiros compassos da gravação.	93
Figura 58 - “Onde é que você estava”, Chico Buarque, seção A, c.17-31 (0:25 – 0:46).	94
Figura 59 – “Bala com bala”, Elis, 1972. c. 5-9 (0:05 – 0:10).	95
Figura 60 - “Bala com bala” – Trecho do c.147- 152 (2:45 – 2:50).....	96
Figura 61 - “De frente pro crime” – João Bosco, c.34-37 (0:37 a 0:52).	97
Figura 62 - “Escadas da Penha” – João Bosco – Representação da parte do tamborim nos primeiros compassos da gravação.	97
Figura 63 - “As escadas da Penha” – João Bosco – c. 93 (a partir de 1:22).....	98
Figura 64 - Capa e contra-capas do LP Samambaia (EMI-Odeon, 1981)	101
Figura 65 – “Curumim”, estrutura formal.	103
Figura 66 – “Curumim” - Trecho da seção “Intro” (introdução) (0:00 – 0:09).....	104
Figura 67 – “Curumim” - Análise harmônica da seção de introdução (0:00 – 0:23).....	104
Figura 68 – “Curumim” - Harmonia seção “A” (0:23 – 0:40)	104
Figura 69 “Curumim”- Seção “A” (0:23 – 0:40).....	105
Figura 70 – “Curumim” - Trecho inicial da seção “C” (1:28 – 1:35)	106
Figura 71 – “Curumim” - Análise harmônica da Seção “C” (1:28 – 1:57).....	106
Figura 72 – “Curumim” - Harmonia da seção “B”	107
Figura 73 – “Curumim” - Compassos 27 ao 40, (0:40 – 0:56).....	109
Figura 74 – “Curumim” - Seção “B2” (1:13 – 1:28).....	111
Figura 75 – “Curumim” - Apropriação da representação de interlocking sonoro de Kubik ..	112
Figura 76 - “Curumim”- Seção “B3” (2:14 – 2:30).....	114

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
HIPÓTESES DE PESQUISA E DESCRIÇÃO DOS CAPÍTULOS	15
ESTILO	17
FUNDAMENTOS RÍTMICOS DO SAMBA: “ESTRUTURAS SONORAS AFRO-BRASILEIRAS”.....	21
Pulsção elementar, marcação e linha-guia.....	21
Relação de complementaridade	23
1 A ATUAÇÃO DE CESAR CAMARGO MARIANO COMO PIANISTA DE PIANO-TRIO NOS ANOS 60	26
1.1 CESAR CAMARGO MARIANO.....	26
1.2..... PIANO-TRIOS DE JAZZ: O CASO DE “BALANÇO ZONA SUL”.....	28
1.2.1 A era moderna do jazz piano-trio	30
1.3 NO BRASIL	40
1.3.1 Piano-trio na década de 50 nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo e os primeiros anos de aprendizagem pianística e atuação profissional de Cesar Camargo Mariano.....	40
1.3.2 Piano-trio, MPB nos anos 60 e o Sambajazz.....	45
2.. O PIANISMO DE CESAR CAMARGO MARIANO NO FORMATO PIANO-TRIO.....	52
2.1 SAMBALANÇO TRIO E ZIMBO TRIO: DUAS CONCEPÇÕES DE ARRANJO PARA “BERIMBAU”	52
2.1.1 Aspectos gerais da composição	52
2.1.2 Versão Sambalanço Trio - Continuidade de parâmetros de sonoridade pianística	54
2.1.3 Versão Zimbo Trio - Um pianismo contrastante	54
2.1.4 Comentários.....	61
2.2 TEXTURA, ELEMENTOS E DELINEAMENTO DE FRASES.....	65
2.2.1 Textura.....	65

2.2.2 Elementos	67
Elemento 1 – Blues.....	68
Elemento 2 – Bebop	71
Elemento 3 – Arpejo ascendente	72
Elemento 4 – Acordes quebrados em direção descendente seguidos de notas dobradas nos intervalos de quarta e terça	72
Elemento 5 – Frases em ostinato	73
Elemento 6 – Complementaridade rítmica	73
2.2.3 O “pianinho do Cesar”	75
2.2.4 “Balanço Zona Sul”, Sambalanço Trio Vol I, seção de improvisação	76
3 A ATUAÇÃO DE CESAR CAMARGO MARIANO COMO SIDEMAN.....	85
3.1 SIDEMAN.....	85
3.1.1 A Cesar o que é de Cesar.....	87
3.2 CONTINUIDADES DE ASPECTOS DO ESTILO PIANÍSTICO DE CESAR CAMARGO MARIANO EM SUA ATUAÇÃO COMO SIDEMAN.....	90
3.2.1 “Igrejinha” – Alaíde Costa	91
3.2.2 “Não vem que não tem” - Wilson Simonal	91
3.2.3 “Onde é que você estava” – Chico Buarque.....	93
3.2.4 “Bala Com Bala” – Elis Regina.....	94
3.2.5 “De frente pro crime” / “Escadas da penha” – João Bosco	96
4 “CURUMIM” E O DUO SAMAMBAIA	100
4.1 O ÁLBUM SAMAMBAIA	100
4.2 O PIANO YAMAHA CP-80.....	102
4.3 “CURUMIM”	103
4.3.1 Seções “Intro”, “A” e “C”	103
4.3.2 Seção B.....	106
4.3.3 Seção “B1”	108
4.3.4 Seção “B2”	110

4.3.5 Seção “B3”	112
4.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS “CURUMIM”	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS	119
APÊNDICE	123
ANEXOS	140

INTRODUÇÃO

O interesse na produção artística de Cesar Camargo Mariano e o estudo do seu estilo pianístico tem sido constante ao longo da minha trajetória como músico e na minha vida acadêmica. Este estudo foi iniciado no trabalho de conclusão de curso de graduação - bacharelado em piano na UDESC entre os anos de 2003 e 2008 - e foi ampliado durante o mestrado, – musicologia/etnomusicologia PPGMUS-UDESC entre os anos de 2010 e 2012 – que resultou na dissertação “O samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano” (GOMES, 2012). Até aquele momento, o escopo delimitado abrangia reflexões acerca da produção para piano solo do artista, representada pelo álbum *Solo Brasileiro* (Polygram, 1994), que incluíam aspectos técnico-musicais e históricos em torno das relações entre o piano e o samba¹.

Com o ingresso no curso de doutorado em música na UNICAMP no ano de 2013, passei a conviver num ambiente acadêmico específico em torno dos estudos em música popular. A partir do contato com o conteúdo das disciplinas que compõem a grade curricular, e com a produção dos integrantes do grupo de pesquisa *Música Popular: História, Produção e Linguagem*, foi possível lançar um novo olhar sobre o mesmo objeto – o estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano- que, mantido no doutorado, teve seu escopo ampliado.

Esta tese consiste no estudo de aspectos do estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano a partir da observação de padrões de eventos musicais. O escopo abrange os anos de 1964 a 1981, período no qual o artista atuou junto aos piano-trios, como *sideman* e duo *Samambaia* (EMI-Odeon, 1981).

HIPÓTESES DE PESQUISA E DESCRIÇÃO DOS CAPÍTULOS

Artista com expressiva atuação no cenário da música popular brasileira desde a década de 1960, Cesar Camargo Mariano é um músico polivalente, que acumula habilidades de instrumentista, arranjador, compositor, “*sideman*” (GAROTTI JÚNIOR, 2007). Sua atuação na dinâmica do campo da Música Popular Brasileira desde a década de 60 lhe conferiu um grau de notoriedade significativo, algo que, além de sugerido no discurso da crítica especializada, pode ser verificado em sua trajetória de êxito como instrumentista, arranjador e produtor ao lado de

¹ Dissertação de mestrado disponível em <http://www.tede.udesc.br/handle/handle/1523>, acessado em 10/01/2017

artistas como Wilson Simonal, Elis Regina, Chico Buarque, Gal Costa, Milton Nascimento, João Bosco, Ivan Lins e outros.

É comum observarmos nos discursos de músicos e da crítica especializada, a sugestão da existência de uma maneira peculiar de tocar piano, cuja sonoridade é atribuída a Cesar Camargo Mariano. Alguns exemplos são: “aquele balanço inconfundível”², “prodigioso balanço que obtinha na mão esquerda no piano”³, “o piano sem excessos, emitindo sempre o fraseado exato”⁴, “um sotaque só seu (extensamente imitado, sem que a fonte seja citada, por praticamente todos os pianistas que surgiram depois dele)”⁵, ou ainda “dono de estilo único, que tem influenciado pianistas ao redor do mundo”⁶.

A hipótese sustentada pela presente pesquisa é que o estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano está relacionado à sua inserção no campo da Música Popular Brasileira através dos fatores de *estabilidade*, *coerência* e *redundância* em seu estilo como instrumentista desde a década de 1960.

A partir da audição atenta de sua discografia como instrumentista e arranjador, percebe-se que Cesar Camargo Mariano não propõe rupturas acentuadas, mantendo-se fiel a determinadas escolhas estéticas ao longo de momentos distintos de sua trajetória artística. Assim, a pesquisa pretende mostrar que Cesar Camargo Mariano mantém um determinado padrão de sonoridade, tanto no segmento da música instrumental quanto da canção.

O primeiro capítulo investiga a atuação de Cesar Camargo Mariano como pianista integrante de formações em trios de piano, contrabaixo e bateria nos anos 60, entendido como um momento de construção de seu estilo pianístico, de consolidação de um determinado número de elementos, técnicas ou ferramentas pianísticas. O capítulo é iniciado com um panorama da tradição jazzística do piano-trio até a década de 60, trazendo elementos sobre esta prática no Brasil, para em seguida enfatizar a presença do piano trio no período pós-bossa nova na cidade

² Comentário de Walter Silva publicado pelo jornal Folha de São Paulo em 17/04/1974. Nessa ocasião, Walter Silva acompanhava a gravação do álbum *Elis & Tom*.

³ Reportagem publicada na revista Veja em 04/05/1977 intitulada “César Mariano”: a música da cidade. Autor não citado

⁴ Comentário de João Marcos Coelho publicado no jornal Folha de São Paulo em 23/09/1981, por ocasião do lançamento do álbum *Samambaia*.

⁵ Comentário de Mauro Dias, publicado no Jornal Estadão em 08/06/1994.

⁶ Comentário de Nilton Corazza, publicado na revista Teclas e Afins, edição de maio de 2015.

de São Paulo, contexto em que Cesar Camargo Mariano desponta como pianista de jazz e “música popular moderna”, associada à bossa nova e ao sambajazz.

O segundo capítulo atém-se aos elementos técnico musicais que compõem o idioma pianístico de Cesar Camargo Mariano na formação piano-trio na década de 60. No terceiro capítulo, serão verificadas as ocorrências de tais elementos na atuação de Cesar Camargo Mariano como *sideman*, arranjador e pianista de artistas diversos. O objetivo é demonstrar a característica de *continuidade* de aspectos de seu estilo.

O quarto e último capítulo apresenta o seu perfil instrumentista-arranjador na formação em duo no álbum *Samambaia*, onde trabalhamos a ideia de que as habilidades de Cesar Camargo Mariano como instrumentista são indissociáveis de suas habilidades desenvolvidas em sua experiência prévia como arranjador. Esse aspecto reside sobretudo na noção de *equilíbrio*.

O texto apoia-se em exemplos musicais extraídos da discografia de Cesar Camargo Mariano como pianista e arranjador, que foram em sua maioria transcritos por esta pesquisa⁷.

ESTILO

No artigo *Browsing Music Spaces: Categories and the music mind*, o autor Franco Fabbri trata da noção de *estilo musical* em relação a *gênero musical*, sugerindo que a diferença se caracteriza pelo escopo abrangente em que reside a noção de gênero. Para Franco Fabbri, a noção de gênero musical envolve processos de categorização, de reconhecimento de diferentes tipos de músicas a partir de regras aceitas socialmente. Tais regras incluem não somente códigos musicais, como abrangem aspectos sociais, culturais, econômicos, religiosos, políticos e outros (FABBRI, 1999).

O conceito de estilo musical é formulado por Franco Fabbri como “um arranjo recorrente de características em eventos musicais que é típico de um indivíduo (compositor, *performer*), um grupo de músicos, um gênero, um lugar, um período de tempo” (FABBRI, 1999, p.8). Para o autor, o estudo do estilo implica na ênfase no código musical, sendo que alguma regularidade na disposição dos elementos deve ser encontrada. Tal formulação

⁷ Ao longo do texto da tese, quando o exemplo musical apresentar uma transcrição que não foi realizada por esta pesquisa, será feita referência à fonte.

apresenta pontos de contato com escritos de Leonard B. Meyer, que em sua obra *Style and Music: theory history and ideology*, define estilo como “uma repetição de padrões, dentro do comportamento humano ou em artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta de uma série de escolhas realizadas dentro de um conjunto de restrições”⁸ (MEYER, 1989, p.3, tradução nossa).

Aproximando as formulações acima ao nosso objeto, o estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano pode ser descrito a partir da identificação de padrões de eventos musicais (sonoridades, padrões rítmicos, texturais, fraseológicos, acordes e etc), entendidos como escolhas realizadas pelo artista dentro de um repertório de alternativas estabelecidas pelas restrições do contexto musical onde atua.

Leonard Meyer postula diferentes níveis hierárquicos de restrições: *Leis, regras e estratégias*. As leis são restrições transculturais e universais, e estão relacionadas a princípios que governam a cognição e percepção humana de padrões musicais. As regras são intraculturais e não universais, e estão associadas a largos intervalos de tempo, sendo que diferenças nas regras distinguem, por exemplo, o período do renascimento do clássico, ou do romântico. São as regras que especificam meios materiais permissíveis a um estilo musical, como o repertório de alturas, ritmo, amplitudes, timbres e outros. No nível mais baixo da hierarquia temos as estratégias, que são definidas por Leonard Meyer como “escolhas composicionais dentro das possibilidades estabelecidas pelas regras de estilo”⁹ (MEYER, 1989, p.20, tradução nossa). Segundo o autor, para cada estilo existe um número finito de regras, porém há um número indefinido de estratégias para a realização de tais regras.

A aplicação direta das formulações de Leonard Meyer pode ser arriscada, uma vez que não podemos subordinar nosso objeto, sob o risco de ofuscar eventuais especificidades. No entanto, a partir destas formulações podemos vislumbrar a hipótese de que o estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano opera no nível das restrições estratégicas. Escolhas realizadas pelo artista no nível das restrições estratégicas, visam realizar regras inerentes ao contexto musical onde atua.

⁸ *Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints* (MEYER, 1989, p.3).

⁹ *Strategies are compositional choices made within the possibilities established by the rules of the style* (MEYER, 1989, p.20).

O reconhecimento de padrões, relacionando-os com regras e estratégias fazem parte da tarefa do analista do estilo musical. Segundo Leonard Meyer,

[...] é o objetivo da análise de estilo descrever os padrões reproduzidos em algum grupo de trabalhos, descobrir e formular as regras e estratégias que são as bases para tal padronização, e explicar na luz dessas restrições como as características descritas relacionam-se umas com as outras¹⁰ (MEYER, 1989, p.38, tradução nossa).

A citação acima é pertinente ao objeto desta pesquisa por apresentar, de forma objetiva, algo que pode ser entendido como passos metodológicos para o analista do estilo musical. O estudo das regras e estratégias implica na delimitação, mesmo que parcial ou superficial – dado os limites da pesquisa - do repertório de alternativas disponíveis a Cesar Camargo Mariano a partir do qual o artista realizou suas escolhas. Portanto, para uma avaliação criteriosa de *como é* o estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano, é importante fazer alguma menção ao que *poderia ter sido*. Para Leonard Meyer, “as obras de arte são entendidas e apreciadas não somente do ponto de vista do que realmente ocorre, mas em termos *do que poderia ter acontecido* dados os limites do estilo e o contexto específico no qual a escolha foi feita”¹¹ (MEYER, 1989, p.6, tradução nossa).

Tanto Leonard Meyer quanto Franco Fabbri reconhecem diferentes níveis em que operam o conceito de estilo musical. Para Franco Fabbri, os eventos musicais podem ser típicos de um indivíduo (compositor, *performer*), um grupo de músicos, um gênero, um lugar, um período de tempo” (FABBRI, 1999, p.8). Leonard Meyer define os níveis como “dialético”- o que é comum em obras de diferentes compositores; “idiomático”- seleção de dialetos feitos por algum compositor; e “estilo intraopus” – o que é comum em diferentes obras de um mesmo autor (MEYER, 1989, p.23).

Com o intuito de nos referirmos a contextos específicos nos quais Cesar Camargo Mariano realizou suas escolhas, optou-se por delimitar grupos de obras que servem como amostragem quantitativa de “eventos musicais típicos de um indivíduo”, ou ainda “estilos

¹⁰ *It is the goal of style analysis to describe the patternings replicated in some group of works, to discover and formulate the rules and strategies that are the basis for such patternings, and to explain in the light of these constraints how the characteristics described are related to one another* (MEYER, 1989, p.38).

¹¹ *Works of art are understood and appreciated not only in terms of what actually occurs, but in terms of what might have happened given the constraints of the style and the particular context in which choice was made* (MEYER, 1989, p.6).

intraopus”, através da seleção de um conjunto de obras consideradas por esta pesquisa como representativas de seu estilo.

- *Década de 1960* - Trios de Samba-Jazz: “Samblues”, “Homenagem a Clifford Brown”, “Balanço Zona Sul”, “Jaqueline K” (Sambalanço Trio Vol I- Audio Fidelity – RGE /1964), “Samba pro Pedrinho”, “Samba de Verão” (Sambalanço Trio Vol. II Som Maior – RGE / 1965), “Balanço Zona Sul” (Som Três Show EMI-Odeon, 1968).
- *Segmento da canção*- “Igrejinha”, álbum *Afinal* (1963) de Alaíde Costa; “Não vem que não tem”, álbum *Alegria, Alegria !!!* (Odeon, 1967), de Wilson Simonal; “Onde é que você estava”, compacto simples *Chico Buarque de Hollanda* (RGE, 1969); “Bala com Bala”, álbum *Elis* (CBO- Philips, 1972), de Elis Regina; “De frente pro crime” e “Escadas da penha”, ambas do álbum *Caça à raposa* (RCA, 1975) de João Bosco.
- *Álbum Samambaia*- “Curumim”, (*Samambaia*, EMI-Odeon, 1981).

Ao compor a seleção acima, procurou-se contemplar obras representativas de momentos distintos da trajetória do artista representada pela sua discografia, bem como incluir ampla amostra de materiais técnico-musicais (procedimentos harmônicos, construções texturais, arranjos, improvisação e outros), e gêneros musicais.

Retomando o que foi postulado por Leonard Meyer, a análise estilística proposta por esta pesquisa pretende descrever padrões reproduzidos neste grupo de obras e investigar regras e estratégias que são as bases para tal padronização.

Observando as produções musicais de Cesar Camargo Mariano ao longo de sua trajetória artística, podemos constatar a presença do caráter eclético típico da MPB: sua obra apresenta uma série de tendências e estilos, gêneros musicais diversos, fundindo elementos tradicionais como o samba “autêntico” e ritmos regionais “folclóricos”, a técnicas e estilos inspirados na Bossa Nova (NAPOLITANO, 2001). Porém, sonoridades associadas aos gêneros samba e choro são predominantes, o que representa um fator de estabilidade em sua obra.

Os gêneros musicais, entendidos como “taxonomias historicamente estabilizadas” (FABBRI, 1999, p.11) apresentam um número de regras de estilo definidas. Tomando o samba

como exemplo, suas regras de estilo podem ser definidas, em parte, pelos aspectos rítmicos necessários ao reconhecimento do gênero musical como tal.

FUNDAMENTOS RÍTMICOS DO SAMBA: “ESTRUTURAS SONORAS AFRO-BRASILEIRAS”

Para a análise do parâmetro rítmico característico dos gêneros samba e choro, foram adotados processos musicais e terminologias descritas pelo etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto no artigo “As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira”. Neste texto, o autor propõe uma sistematização de estruturas musicais afro-brasileiras com base em estudos feitos no campo da musicologia africana e brasileira, tendo como exemplo o fazer musical dos instrumentos de percussão das escolas de samba (OLIVEIRA PINTO, 2001). Dentre as estruturas, destacamos a *pulsção elementar*, *marcação*, *linha-rítmica*, *ostinato variado*, e *relação de complementaridade ou interlocking sonoro* ¹².

Esta abordagem foi adotada em estudo anterior, “O samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano” (GOMES, 2012, p.60-70), onde as “estruturas sonoras afro-brasileiras” foram apresentadas num maior nível de detalhamento. Para evitar a repetição do texto integral deste trabalho, tais estruturas serão apresentadas de modo sucinto.

Pulsção elementar, marcação e linha-guia

Segundo Oliveira Pinto, a *pulsção elementar* corresponde à menor unidade de tempo que preenche a sequência musical (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.92). De acordo com o autor, a linha rítmica do samba apoia-se numa sequência de 16 pulsos elementares (Figura 1). As articulações sonoras caem necessariamente sobre algum desses pulsos, porém durante o processo musical, nem todos os 16 pulsos elementares são obrigatoriamente sonoros.

Outro elemento musical citado por Oliveira Pinto é a *marcação*, que corresponde à “batida fundamental e regular, que caracteriza o sobe e desce rítmico do samba” (OLIVEIRA

¹² Nina Graeff, em estudo sobre concepções rítmicas do Samba de Roda do Recôncavo da Bahia, afirma que “pesquisadores como Gerhard Kubik [...] Kazadi wa Mukuna [...], Tiago de Oliveira Pinto [...] e Carlos Sandroni [...] sugeriram e comprovaram a importância de se buscar uma compreensão do ritmo do samba através de concepções musicais africanas” (GRAEFF, 2014, p.1) Outro exemplo da aplicação de tal perspectiva é o estudo “Modos de execução da bateria no samba”, de Leandro Barsalini, que abrange sambas registrados em gravações comerciais ao longo do século XX e XXI (BARSALINI, 2014).

PINTO, 2001, p. 93). A marcação tem função de referência para o tempo e é executada por dois surdos de tamanhos diferentes, o surdo (surdo 1) e o contra-surdo (surdo 2), sendo que o segundo tem sonoridade mais grave. Em relação à pulsação elementar, o autor representa a marcação da seguinte forma:

(16) pulsação elementar
 (16) x x marcação surdo 1
 (16) x x ... marcação surdo 2

Figura 1 - Pulsação elementar e marcação de dois surdos no samba

Por apresentar um som grave, o tambor-surdo pode ser considerado uma referência de sonoridade para as linhas de baixo, que nas produções de Cesar Camargo Mariano como pianista e arranjador, podem ser realizadas pelo contrabaixo, registro grave do piano ou do violão.

A *linha-guia* é um elemento musical que representa uma espécie de metrônomo, uma orientação sonora que possibilita a coordenação geral em meio a uma variedade de eventos rítmicos concorrentes. Na escola de samba, o instrumento de percussão responsável por realizar esta fórmula é sobretudo o tamborim. Oliveira Pinto, Carlos Sandroni, Samuel Araújo e Mukuna (SANDRONI, 2008 p.34) apresentam a seguinte fórmula rítmica como exemplo do *ciclo do tamborim* (Figura 2):

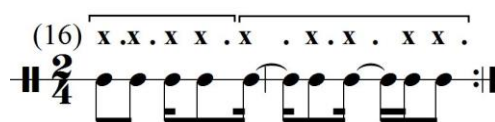


Figura 2 - Ciclo do tamborim

Trata-se de uma fórmula cujas articulações sonoras (“x”) e complementares (“.”) são organizadas de forma assimétrica, uma vez que as 16 pulsações, que equivalem às semicolcheias, organizam-se em 7 + 9 (como indicam os colchetes no exemplo acima), que por sua vez podem ser subdivididas em [2+2 (1+2)] + [2+2+2 (1+2)]. Simha Arom chama esse fenômeno de “imparidade rítmica” (SANDRONI, *ibid.* p. 25), uma vez que 16 pulsações elementares não são organizadas em pares de 8+8, ou 4+4+4+4 (equivalente às semínimas do compasso binário). Sob a lógica das divisões pares da escrita ocidental convencional (semibreves em mínimas, mínimas em semínimas e assim por diante), a imparidade rítmica caracteriza uma escrita *contramétrica*.

Em muitos repertórios da música africana essas formas são repetidas em ostinato estrito ao longo do discurso musical, ou admitem uma série de variações, o que Simha Arom identifica como “ostinato variado” (SANDRONI, 2008, p. 25). No caso do samba, as variações da linha-guia apresentam articulações sonoras dispostas nas 16 pulsações elementares seguindo o princípio da imparidade rítmica.

Relação de complementaridade

A **relação de complementaridade** ou *interlocking* sonoro (KUBIK, 1984, *apud* OLIVEIRA PINTO, 2001, p.102.) é outro aspecto do fazer musical das escolas de samba descrito por Oliveira Pinto. São os *cruzamentos (de linhas sonoras e ritmos)* (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.101), que ocorrem quando dois ou três músicos intercalam os pulsos de seus padrões rítmicos de forma regular, levando assim a uma complementaridade das diferentes partes tocadas. Nestes casos, os impactos de uma linha sonora se encaixam nos momentos vagos deixados pela outra e vice-versa, como mostra a representação de Kubik (Figura 3):

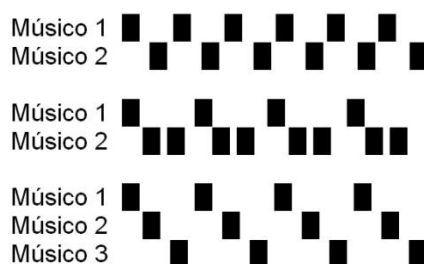


Figura 3 - Diferentes padrões de interlocking sonoro (KUBIK, 1984, *apud* OLIVEIRA PINTO, loc.cit.)

A aplicação destes princípios rítmicos na análise das obras selecionadas como escopo desta pesquisa pressupõe que estes estejam representados pela sonoridade da instrumentação do arranjo em questão. Em estudo anterior destaco o procedimento de redução, síntese ou estilização dos instrumentos característicos dos grupos populares, como possibilidade de abordagem dos aspectos rítmicos do samba na formação de piano solo. Cada *camada textural* da escrita pianística pode ser pensada como sendo análoga à sonoridade de um determinado instrumento de percussão (GOMES, 2012, p.60-70). Tal analogia é também sugerida por Walter Garcia em relação à sonoridade produzida por João Gilberto ao violão, onde o autor compara os bordões do violão ao tambor-surdo e os acordes ao tamborim (GARCIA, 1999, p.22). Assim, essa perspectiva pode ser ampliada para formações instrumentais maiores. Um exemplo é dado a seguir (Figura 4):



Figura 4 – “Samambaia”, representação da resultante rítmica¹³.

O exemplo acima apresenta a transcrição de um trecho da faixa *Samambaia*, do disco homônimo (o trecho inicia aos 36 segundos da gravação), com Cesar Camargo Mariano ao piano Yamaha CP-80 (P.) e Hélio Delmiro ao violão (V.). O tecido musical é constituído por três camadas texturais que, numa relação análoga aos instrumentos dos grupos característicos de samba e choro, podemos associar o acompanhamento rítmico-harmônico ao tamborim, a linha do baixo ao tambor-surdo, e a linha melódica realizada no violão pode ser análoga a uma flauta.

Cada camada textural caracteriza planos sonoros que, dispostos verticalmente, apresentam contornos rítmicos distintos. Na notação da resultante rítmica (R.R), é realizada uma redução da trama de eventos rítmicos a um plano horizontal que, dispostos em três níveis hierárquicos¹⁴, caracterizam uma “relação de complementaridade”: 1) No nível mais alto da hierarquia, as notas grafadas com o sinal de acento representam a “linha-guia ou padrão do tamborim”; 2) As notas grafadas em tamanho natural sem o sinal de acento, representam a “marcação” do baixo; 3) As notas menores caracterizam um padrão complementar que compõe as “pulsações elementares”, pensadas como notas fantasmas¹⁵. Os níveis de hierarquia das acentuações rítmicas são estabelecidos a partir da percepção auditiva do pesquisador, sendo assim, o aspecto sonoro é um elemento de central importância. Tal representação tem como

¹³ Transcrição nossa. A partir deste ponto, só serão referenciados os exemplos musicais que não foram realizados por esta pesquisa.

¹⁴ A maneira na qual a noção de níveis hierárquicos de eventos rítmicos é utilizada nesta tese não faz referência aos “níveis arquitetônicos” (*architectonic levels*) apresentados por Grosvenor Cooper e Leonard Meyer em *The rhythmic structure of music* (COOPER, MEYER, 1963, p.2). Esta observação é importante para que não haja problemas com o uso de terminologias semelhantes ao referido texto.

¹⁵ Segundo Dourado (2004, p.147), a nota fantasma (*ghost note*) refere-se a um som abafado e pouco distinto, de caráter percussivo.

objetivo estabelecer uma síntese rítmica, a fim de observar um ou mais padrões que sustentam o aspecto rítmico característico do samba e choro.

1 A ATUAÇÃO DE CESAR CAMARGO MARIANO COMO PIANISTA DE PIANO-TRIO NOS ANOS 60

1.1 CESAR CAMARGO MARIANO

Nascido em 19 de setembro de 1943 na cidade de São Paulo-SP, Cesar Camargo Mariano viveu sua infância num ambiente familiar propício ao seu desenvolvimento artístico, proporcionado sobretudo pelo convívio com vários grupos musicais que frequentavam a casa de sua família. Como nos relata o próprio Mariano, aos seis anos de idade passou a ser um observador atento às rodas de samba e choro que aconteciam em sua própria casa, promovidas por músicos que visitavam seus pais, como o grupo de choro do músico Maurício Moura, que também trazia convidados diversos, dentre eles Jacob do Bandolim e Inezita Barroso (MARIANO, 2011, p.39).

Wlademiro Camargo Mariano, o pai, formou-se em piano aos 16 anos de idade no conservatório da cidade de Rio Claro - SP e cursou mais quatro anos de aperfeiçoamento, tornando-se “pianista clássico amador” (MARIANO, 2011, p.21), até que a família teve que vender o piano por dificuldades financeiras. Era um piano C. Bechstein, de cauda inteira, que ganhou de presente da pianista Guiomar Novaes quando tinha quinze anos de idade (MARANESI, 2007, p.24).

Na casa da família, apesar de não possuírem um piano, Wlademiro e sua esposa, Maria Elisabeth de Camargo Rangel, mãe de Cesar, mantinham o hábito de ouvir gravações de música de concerto, e também gravações de peças de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. O rádio era muito presente no cotidiano familiar, cuja programação contemplava principalmente o jazz difundido pelo cinema norte-americano (MARIANO, 2011). Essa experiência de audição musical, juntamente com as rodas de choro promovidas em sua casa, foram referências importantes para sua formação a partir dos seus seis anos de idade.

Seu primeiro contato com o piano se deu aos 13 anos de idade (em 1956), época em que Cesar Camargo Mariano já havia desenvolvido o interesse pelo jazz. Sua formação pianística foi predominantemente jazzística, tendo como referência gravações de pianistas como Oscar Peterson, Bill Evans, George Shearing, Erroll Garner, Nat King Cole e outros (MARIANO, 2011). Dentre os acontecimentos relevantes em sua formação musical, destaca-se a convivência com Johnny Alf, considerado um dos precursores da bossa-nova ou, nos

termos de Walter Garcia, o “samba-canção moderno” ou “samba pré-bossa nova” (GARCIA, 1999).

O início de sua vida profissional ocorre ao final da década de 1950, como pianista no cenário jazzístico da cidade de São Paulo, especialmente em casas noturnas, ambiente no qual Cesar Camargo Mariano atuou até meados da década de 1960 com os piano-trios (piano, contrabaixo e bateria). Juntamente com o baixista Humberto Clayber e o baterista Airtó Moreira, em 1964 Cesar Camargo Mariano integra o Sambalanço Trio e a partir de 1966 integra o Som Três, com o contrabaixista Sebastião Oliveira da Paz (Sabá) e o baterista Toninho Pinheiro. A produção discográfica desses grupos ocorreu entre os anos de 1964 a 1971, sendo que aqueles lançados até 1968 apresentam um repertório predominante de “bossa-nova tocada como instrumental” (FAOUR, 2006) ou pelo “samba-jazz” (GOMES, 2010; SARAIVA, 2007).

Como será visto ao longo do texto, os piano-trios tiveram um grau de representatividade no processo de renovação da então chamada “moderna música popular brasileira”, que ocorreu em meados da década de 60. Além de servir de base instrumental para a interpretação da chamada “canção de protesto” ou “bossa nova nacionalista”, os trios tiveram uma considerável produção discográfica, num período de construção de uma sonoridade que posteriormente foi identificada como *samba-jazz*.

Trata-se de um rótulo pouco preciso, que é utilizado muitas vezes para identificar uma produção de caráter variado, cujo elemento comum e definidor é presença da ênfase no parâmetro rítmico do samba aliado a referências diversas, por exemplo o jazz. Este último é representado pela presença de elementos como formações específicas de acordes, escalas, instrumentação, bem como *procedimentos* musicais atribuídos ao gênero, por exemplo, técnicas sistemáticas de improvisação, estrutura formal “tema-improviso-tema” e determinadas maneiras de conceber os arranjos (GOMES, 2010).

Neste processo de construção (concepção, formação) da sonoridade *sambajazz*, diferentes pianistas trabalharam seus referenciais de diferentes maneiras, o que resultou numa produção de caráter variado. Dentre essa variedade musical observada na música dos piano-trios da década de 1960, alguns incorporaram até mesmo técnicas pianísticas presentes no repertório de concerto (veremos o caso da referência a Villa Lobos). No caso específico de Cesar Camargo Mariano, suas gravações entre 1964 e 1966 mostram um vínculo mais próximo da tradição pianística do jazz, especialmente o estilo *hard bop*, uma tendência estilística surgida

no jazz dos anos 50 que, em linhas gerais, é reconhecida pelo uso da sonoridade blues e de elementos da música gospel norte-americana.

1.2 PIANO-TRIOS DE JAZZ: O CASO DE “BALANÇO ZONA SUL”

“Balanço Zona Sul” é uma composição de Tito Madi de 1963. Seu enredo, que se popularizou na voz de Wilson Simonal com sua gravação no álbum *Wilson Simonal tem “algo mais”* (Odeon, 1963), exalta a “zona sul” como espaço privilegiado da cidade do Rio de Janeiro, trazendo o “balanço” como elemento reiterativo (“Vai caminhando ‘balan’/ Balançando sem parar/ Balance mesmo que é bom/ Do Leme até o Leblon”). Segundo Tárík de Souza, trata-se da tendência do “sambalanço”, uma versão da bossa nova cujo ritmo tinha um apelo mais dançante e predominava a instrumentação de piano-trio, órgão e naipe de sopros (SOUZA, 2010, p. 32).

Em sua versão de “Balanço Zona Sul”, gravada no álbum *Som Três Show* (EMI – Odeon, 1968), o Som Três se apropria da canção de Tito Madi para fazer referência a piano-trios de jazz norte-americanos. Como podemos ouvir na gravação, essas referências são anunciadas por um interlocutor que anuncia os nomes dos pianistas George Shearing, Ray Charles, Erroll Garner e Oscar Peterson. Ao fim, após o trio interpretar a referida canção à maneira destes pianistas, o locutor anuncia o próprio Som Três, que a interpreta ao estilo sambajazz do próprio grupo.

Esta mesma gravação é também abordada por Adalberto Paranhos no artigo “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. Neste texto, o autor chama atenção para a pluralidade de sentidos que podem ser atribuídos a uma determinada obra em diferentes momentos históricos, sendo que “os sentidos de uma canção podem migrar ao ponto de ela perder o significado que lhe foi originalmente atribuído pelo compositor” (PARANHOS, 2004, p.23). Abaixo, sua impressão em relação a referida gravação:

Estruturada em bases francamente bossa-novistas pelo seu autor, o Som Três lhe atribuiu um tratamento jazzístico, com um detalhe particularmente significativo: pelas mãos de César Camargo Mariano, com o suporte da bateria de Toninho Pinheiro e do baixo de Sabá, tocam outros pianistas. Ao se reapropriar de “Balanço Zona Sul”, ele incorpora o espírito pianístico de nomes destacados da cena artística norte-americana. A música é a mesma, o país para o qual o Som Três se transporta é o mesmo (os Estados Unidos), a tribo musical que o trio frequenta é a mesma (todos jazzmen). O que não resulta, porém, no mesmo. As diferenças estilísticas de cada pianista homenageado por César Camargo Mariano – expressas na reprodução sonora de seus respectivos trios – são claras como o sol de meio-dia. Ele revisita, pela ordem, George

Shearing, Ray Charles, Errol Garner e Oscar Peterson. Da pegada à moda rhythm and blues de Ray Charles ao virtuosismo loquaz de Oscar Peterson, nada soa igual. Finalmente, o Som Três emite o seu som peculiar, um misto de Bossa Nova com doses abusadas de “pilantragem”, um jeito brincalhão que floresceu na segunda metade dos 60, com a enorme acolhida popular obtida pelas gravações de Simonal (PARANHOS, 2004, p. 31).

No comentário acima Adalberto Paranhos ressalta que em sua versão de “Balanço Zona Sul”, o Som Três altera o sentido originalmente atribuído pelo compositor. Enquanto o texto da canção de Tito Madi exalta a paisagem da cidade do Rio de Janeiro, o Som Três “se transporta” para os Estados Unidos através do tratamento jazzístico dado ao arranjo, procedimento adotado como representação simbólica daquele país. Neste procedimento, o trio faz uma adaptação dos parâmetros rítmicos e melódicos da composição de Tito Madi àqueles padrões atribuídos ao jazz, incluindo o chamado *swing feel*. Dessa forma, transparece o vínculo dos músicos do Som Três com a tradição musical jazzística, especialmente a música dos piano-trios.

Adalberto Paranhos chama atenção para a habilidade de Cesar Camargo Mariano de evocar sonoridades atribuídas a diferentes pianistas norte-americanos: “da pegada à moda rhythm and blues de Ray Charles ao virtuosismo loquaz de Oscar Peterson, nada soa igual”. Como veremos adiante, Cesar Camargo Mariano marca as diferenças estilísticas entre os piano-trios através da ênfase nos traços mais salientes de cada pianista referenciado, nos elementos estilísticos específicos que são costumeiramente atribuídos a cada músico.

Como mencionado anteriormente, a variedade estilística na produção musical dos piano-trios de samba-jazz na década de 60 está relacionada, dentre outros fatores, às diferentes formas de assimilação do referencial jazzístico, tendo como fundamento a manutenção do parâmetro rítmico do samba.

Essa gravação mostra que o Som Três, especialmente Cesar Camargo Mariano, tinha um relativo grau de domínio sobre diferentes estilos de piano jazz moderno, ou seja, os trios surgidos a partir da década de 40. A verificação (mesmo que panorâmica, dados os limites da pesquisa) dos elementos estilísticos escolhidos pelo pianista para representar George Shearing, Ray Charles, Oscar Peterson e Erroll Garner, nos informa sobre algumas técnicas vigentes na tradição do piano jazz que foram incorporadas por Cesar Camargo Mariano em seu modo de tocar piano na formação de trio.

1.2.1 A era moderna do jazz piano-trio

O piano-trio é uma formação instrumental oriunda da tradição musical jazzística. Formados por piano, contrabaixo e bateria, geralmente são liderados pelos pianistas, que predominantemente realizam a função de solista. Considerada uma formação clássica no jazz, o piano-trio é muitas vezes pensado como uma redução dos grandes grupos instrumentais do gênero, assim como considera-se o quarteto de cordas uma redução da orquestra de cordas (MUSCARELLA, 2015, p.1). As partes que constituem a formação de piano-trio formam uma unidade sonora autossuficiente, podendo também atuar em contextos como acompanhamento de solistas ou como seção rítmica de formações instrumentais maiores, por exemplo, as big bands.

No jazz, a primeira gravação realizada com esta formação data do ano 1935, como o Jess Stacy Trio (MUSCARELLA, 2015, p.162). Porém, neste período o formato de trio mais comum era o piano acompanhado de contrabaixo e guitarra, como por exemplo os grupos The Clarence Profit Trio, The Nat Cole Swingsters e The Art Tatum Trio. Segundo o pesquisador Ned Judy¹⁶, a partir das primeiras gravações do pianista Erroll Garner em meados dos anos 40 é que o trio com piano, contrabaixo e bateria se torna mais comum. Alguns trios que se destacaram nos anos seguintes, de acordo com o autor, foram liderados pelos pianistas Bud Powell (a partir de 1947), Oscar Peterson (a partir de 1952), Duke Ellington (a partir de 1953) e Bill Evans (a partir de 1956).

Em seu estudo intitulado “O trio de piano jazz no século XX: a evolução de um icônico paradigma do jazz”, Susan Muscarella define, como marco do início do “paradigma do jazz piano-trio moderno”, a gravação do álbum *The Bud Powell Trio* de 1947 (MUSCARELLA, 2015), um registro pioneiro no formato piano-trio para o estilo *bebop* no jazz dos anos 40, considerado por muitos autores o início da era moderna do jazz.

Os jazz piano-trios pré-Powell, vigentes ao longo da chamada *era do swing*¹⁷, praticavam os estilos *piano ragtime*, *boogie-woogie*, *stride*, entre outros (MUSCARELLA, 2015, p.53). Segundo a autora, esses estilos compartilham uma característica comum

¹⁶ Disponível em <http://nedjudy.com/jpt/>, acessado em 23/01/2017.

¹⁷ Estilo de jazz da década de 1930, cuja formação instrumental predominante era a grande orquestra, a *big band*. Alguns exemplos foram a orquestra de Count Basie, Benny Goodman, Coleman Hawkins e Fletcher Henderson (BERENDT, 2014)

predominante: o pianista acumula as funções de realizar linhas de baixo, acompanhamento rítmico-harmônico e linhas melódicas.

A transição para uma outra abordagem no acompanhamento da mão esquerda no contexto de piano-trio ocorreu com Erroll Garner. Como observa Ned Judy, a partir das primeiras gravações do pianista em 1944, a utilização do acompanhamento através de acordes na região média do piano torna-se uma alternativa em relação ao que ocorre em estilos predominantes na *era do swing*, onde estruturas realizadas pela mão esquerda do pianista avançam para a região das frequências graves, geralmente ocasionando dobramentos com a linha do contrabaixo. Ao evitar esta região, Erroll Garner deixa espaço livre para o contrabaixista realizar variações.

Erroll Garner tem como traço característico o acompanhamento de acordes que marcam os quatro tempos do compasso $4/4$, associado ao acompanhamento guitarrístico típico dos trios de piano, contrabaixo e guitarra (acompanhamento do tipo *strumming*, nas palavras do pianista Dick Hyman). As linhas melódicas são realizadas na região das frequências médias e agudas através de texturas homofônicas (uma nota soando de cada vez, sem dobramentos) ou blocos de acordes¹⁸. A esta disposição soma-se a condução rítmica realizada pela bateria. O exemplo abaixo traz um trecho de “*Teach me tonight*”, interpretada por Erroll Garner na formação de trio no álbum *Concert by the Sea* (Jazz Beat, 1955).

¹⁸ O pianista Dick Hyman descreve aspectos do estilo pianístico de Erroll Garner no vídeo intitulado “Erroll Garner Lesson 1 – Dick Hyman”, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=IM-77RvpJf0> (acessado em 09/01/2017), parte integrante do CD-Rom “*Century Of Jazz Piano Encyclopedia*” (1999).

Figura 5 - “Teach me tonight”, Erroll Garner, compassos 1-9 (0:0-0:24). *Strumming* guitarrístico na mão esquerda e textura cordal na mão direita¹⁹.

Cabe ressaltar que Erroll Garner foi umas das referências pianísticas para Cesar Camargo Mariano, que costumava tocar reproduzindo seu estilo²⁰. As técnicas descritas acima são utilizadas por Mariano para referenciar Erroll Garner na versão do Som Três de “Balanço Zona Sul”.

Figura 6 - “Balanço Zona Sul”, versão do Som Três. Representação do estilo de Erroll Garner (2:00 – 2:45).

A transição para o que Susan Muscarella define como “período moderno do jazz piano-trio” (ou seja, para a era moderna do jazz representada pelo estilo bebop) pode ser entendida em parte a partir das funções realizadas pela mão esquerda dos pianistas. Como observa Lawrence Kock, no verbete *piano* do *New Grove Dictionary of Jazz*, “[...] os anos 40 foi a década na qual os pianistas começaram a liberar a mão esquerda da tirania da marcação

¹⁹ Transcrição disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=i1RokAJ0qAc>. A fonte não credita o autor da transcrição.

²⁰ Informação obtida de comunicação verbal. Na ocasião de um *workshop* ministrado por Cesar Camargo Mariano no dia 10 setembro de 2011 no SESC Vila Mariana em São Paulo, o pianista fez uma breve demonstração de como fazia os acordes de acompanhamento à maneira de Erroll Garner, dando exemplos musicais ao piano.

do tempo”²¹ (KOCK, 2002). Muscarella corrobora esta afirmação ao observar que, no álbum *The Bud Powell Trio* de 1947, a mão esquerda de Bud Powell passa a assumir uma figuração rítmica não estável, imprevisível, realizando acordes em resposta à improvisação melódica realizada na mão direita, num procedimento que ficou conhecido como *comping*. Esses acordes são formados pelas notas da téttrade básica (fundamentais, terças, quintas e sétimas), os chamados *shell voicings* (MUSCARELLA, 2015, p. 53).

Swing! ♩ = ♩³

The musical score for 'Celia' by Bud Powell is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. The left hand accompaniment is characterized by 'shell voicings' (basic triads and dyads) for various chords. The right hand features a melodic line with triplets and eighth notes. The tempo is marked 'Swing!' and the time signature is 3/4.

Figura 7 - “Celia”, Bud Powell, álbum *The genius of Bud Powell* (Verve, 1949). Acompanhamento de mão esquerda²².

No exemplo acima, os *shell voicings* comentam e complementam a linha melódica improvisada na mão direita. Para John Valerio, “Bud Powell incorporou a abordagem da linha melódica do instrumento de sopro ao piano” (VALERIO, 2003, p.74). Sendo assim, predomina a textura homofônica na abordagem melódica ao piano, a chamada *horn line* ou *trumpet style*.

Bud Powell é um pianista de referência para o *bebop*, estilo de jazz surgido no início dos anos 40 cujo expoentes também foram o trompetista Dizzy Gillespie, o saxofonista Charlie Parker e o pianista Thelonious Monk. Nesse estilo, os músicos interpretavam repertório de composições predominantemente na forma blues, *rhythm and changes* e forma canção AABA, em pequenos grupos instrumentais, com o máximo de virtuosismo técnico dos músicos através de andamentos rápidos e ritmos irregulares (HOBBSAWN, 1989, p.150-153).

²¹ *The 1940s was a decade in which jazz pianists began to liberate the left hand from the tyranny of timekeeping* (KOCK, 2002).

²² Transcrição realizada pelo pianista Ethan Iverson. A transcrição do solo completo com áudio está disponível em <https://ethaniverson.com/rhythm-and-blues/burning-down-the-house/>, acessado em 18/01/2017.

Além dos *shell voicings*, outro tipo de construção de acordes passou a ser utilizada como acompanhamento na mão esquerda a partir do final da década de 40. Essas estruturas foram identificadas como “forma A” e “forma B” por John Mehegan no volume IV da série *Improvising Jazz Piano*, de 1965 (MEHEGAN, 1985)

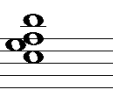
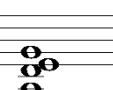
Forma "A"			Forma "B"		
Dm7(9)	G7(9,13)	C6(9)	Dm7(9)	G7(9,13)	C6(9)
					
9	13	9	5	9	5
7	3	6	3	7	3
5	9	5	9	13	9
3	7	3	7	3	6

Figura 8 - Formas “A” e “B” de Mehegan

Diferentemente das *shell voicings* típicos de Bud Powell, as formas “A e B” não utilizam as notas fundamentais dos acordes. Além de terças e sétimas, a condução a quatro vozes inclui as nonas e décimas terceiras. Mehegan destaca o pianista Horace Silver como referência para esta mudança de abordagem. Outro pianista de referência na utilização dessas estruturas a partir de meados da década de 50 é Bill Evans.

Como veremos no segundo capítulo, o pianismo de Cesar Camargo Mariano na formação de trio predomina a textura formada por linha homofônica na mão direita e acordes de acompanhamento na mão esquerda. Esses últimos são similares as formas “A” e “B”, bem como no formato de téttrade básica (*shell voicings*).

Os anos 50 assistiram ao surgimento de duas vertentes do bebop. A primeira é representada pela estética *cool*, que como observa Laurent Cugny, traz uma versão mais “adocicada” da sonoridade do bebop, sendo que aspectos de construção formal e arranjo, relativamente negados pelo bebop, são colocados em primeiro plano (CUGNY, 2009, p.152). A segunda vertente é a do *hard bop*, que será abordada mais adiante.

A sonoridade *cool jazz* está representada pelo Som Três no arranjo de “Balanço Zona Sul” através da referência a George Shearing, pianista reconhecido pela utilização da técnica dos *block chords* ou *locked hands*, que consiste em realizar linhas melódicas na forma de blocos de acordes, uma técnica inspirada na escrita para naipe de saxofones das orquestras

big band. Um exemplo de aplicação desta técnica pode ser ouvido no primeiro álbum gravado pelo pianista, na formação de quinteto (piano-trio, guitarra e vibrafone) *September in the Rain* (MGM, 1949)²³. Esse tipo de textura cordal já era presente em gravações do pianista Milt Buckner desde 1942 e tornou-se mais comum a partir das gravações do quinteto de George Shearing (BERENDT, 2014, p.339, MUSCARELLA, 2015, p.143; KOCK, 2002).

Lawrence Kock traz um exemplo de blocos de acordes realizados por George Shearing. O autor observa que, enquanto o pianista harmoniza cada nota da linha melódica através de acordes de quatro notas na mão direita, a mão esquerda dobra a melodia uma oitava abaixo²⁴ (Figura 9):

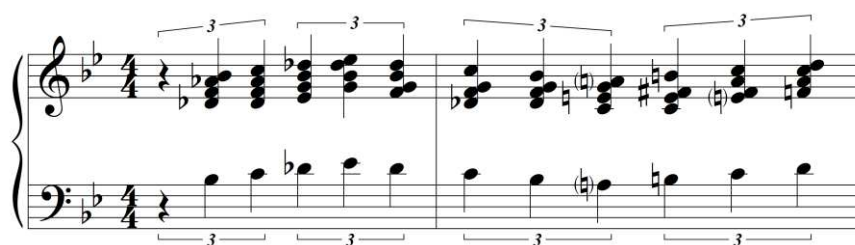


Figura 9 - Técnica de blocos de acordes utilizada por George Shearing (KOCK, 2002).

Este é o procedimento através do qual Cesar Camargo Mariano evoca o pianismo de George Shearing em “Balanço Zona Sul”. Abaixo, a transcrição do trecho realizado pelo pianista logo após o locutor anunciar: “primeiramente, o trio de George Shearing”.



Figura 10 – “Balanço Zona Sul”, Som Três. Cesar Camargo Mariano realiza blocos de acordes à maneira de George Shearing (0:14 – 0:53).

Sendo George Shearing o primeiro pianista a ser referenciado na gravação do Som Três, a técnica de bloco de acordes é então utilizada para fazer a primeira variação do tema de “Balanço Zona Sul”. Condizente com a sonoridade *cool*, Cesar Camargo Mariano imprime um toque suave à execução da variação do tema, enfatizado pelo recurso do pedal direito do piano.

²³ www.georgeshearing.net acessado em 08/01/2017.

²⁴ No volume “Jazz improvisation 3: *Swing and early progressive styles*”, John Mehegan realiza um aprofundamento no estudo dos blocos de acordes (MEHEGAN, 1985).

No entanto, a técnica de bloco de acordes atribuída a George Shearing praticamente não é utilizada por Cesar Camargo Mariano, que prioriza um tipo de formação cordal atribuída a Red Garland, como será visto no segundo capítulo

Ao final da exposição, podemos ouvir o contraste com a próxima tendência estilística incorporada pelo Som Três: o *blues* e o chamado *jazz soul*, representado pela figura de Ray Charles, “um autêntico cantor de soul e blues ligado à tradição do *folk blues* e do *gospel*, aceito por todo o mundo moderno do jazz” (BERENDIT, 2014, p.482).

A sonoridade *blues* é representada pela escala pentatônica, uma coleção de notas formadas pelos graus 1,2,3,5 e 6 da escala diatônica maior (no exemplo abaixo são notas sib, dó, ré, fá e sol), onde acrescenta-se a *blue note*, uma passagem cromática entre os graus 2 e 3 (no exemplo abaixo, nota réb). A *escala blues* é obtida a partir do modo menor da escala pentatônica com a *blue note* acrescentada.



Figura 11 - Escalas pentatônicas com a presença da “blue note”

Assim, logo após realizar a referência a George Shearing através de blocos de acordes à maneira *coll jazz*, Cesar Camargo Mariano anuncia o elemento bluesísticos, referenciando Ray Charles através de uma cadência *blues*, no momento em que o locutor anuncia: “e agora, Ray Charles trio”.



Figura 12 – “Balanço Zona Sul”. Cesar Camargo Mariano faz referência ao pianismo de Ray Charles (0:57-2:00).

A partir de um baixo na fundamental do acorde dominante G7, o pianista explora paralelismos de terça construídos sobre a escala de sol blues, realizando uma apojetura na *blue note*, o que resulta numa sonoridade bastante representativa do piano blues (BAKER, 1995). No último compasso do exemplo, o pianista utiliza a escala pentatônica de dó maior, explorando a *blue note* com dobramento de terça (notas ré# e fá#) numa aproximação cromática para a terça e para a quinta do acorde de dó maior.

Desse modo Cesar Camargo Mariano faz referência a Ray Charles através de uma forma de tocar que foi chamada de *funky*:

O pianista e compositor Horace Silver – e, com ele, ao mesmo tempo outros músicos, instituiu uma forma de tocar que foi chamada *funky*: um blues mais ou menos lento, incisivo no beat, com toda a carga de sentimento e expressão típica do velho blues. E não apenas o blues. Também a música feita nas igrejas pelos negros, o gospel, irrompe com uma nova força no jazz, inaugurando um gênero musical associado a nomes como Horace Silver, mas também Ray Charles e Milt Jackson, e denominado soul” (BERENDT, 2014, p.45).

O elemento bluesístico representado pela escala blues, bem como o emprego de sonoridades associadas à música gospel norte-americana caracteriza, em parte, a segunda vertente do estilo bebop que se delineou na década de 50, aquela denominada *hard bop*, *funky jazz* ou ainda *soul jazz* (GRIDLEY, 2012, p.229). Ao contrário da sonoridade suave característica da vertente *cool*, o *hard bop* preserva a característica “*hot*” do *bebop*. Como observa Laurent Cugny, nesta vertente os arranjos também se tornaram um pouco mais trabalhados (comparando com o *bebop*), sendo que “o importante é obter uma grande eficácia

a partir de uma relativa simplicidade”²⁵ (CUGNY, 2009, p.252, tradução nossa). Dentre os músicos que costumam ser vinculados a esta tendência podemos citar os trompetistas Clifford Brown e Miles Davis; o baterista Art Blakey (incluindo seu grupo Art Blakey and the Jazz Messengers); e principalmente o pianista Horace Silver.

David Rosenthal corrobora a afirmação de Berendt (citação anterior), atribuindo a Horace Silver o emprego de elementos bluesísticos no estilo pianístico do bebop (o que gerou a vertente *hard bop*) através de seu pianismo *funky*. Segundo o autor, a partir da utilização de pequenos *licks* bluesísticos (pequenas estruturas formadas a partir da escala pentatônica com apojeturas nas *blue notes*), Horace Silver resgatou elementos que remetem às raízes da música popular norte-americana. Esse aspecto é bem representado nas faixas “Doodlin” e “The Preacher” do álbum *Horace Silver and the Jazz Messengers* (BN, 1955) (ROSENTHAL, 1992).

Como será visto no segundo capítulo, a tendência do *hard bop* ou *funky jazz* apresenta elementos fortemente assimilados por Cesar Camargo Mariano na construção de seu modo de tocar piano em trio, sendo a utilização da escala blues um elemento muito frequente ao longo de sua trajetória artística.

O último pianista referenciado pelo Som Três na versão de “Balanço Zona Sul” é Oscar Peterson, que teve sua primeira gravação realizada no formato piano-trio no ano de 1945 (quatro meses após a primeira gravação de Erroll Garner).

Oscar Peterson é geralmente aclamado pelo seu alto nível de virtuosismo técnico, aliado ao seu conhecimento e habilidade de incorporar uma ampla gama de estilos de jazz em sua música (MUSCARELLA, 2014, p.186). Seu vocabulário pianístico contém uma ampla variedade de técnicas, que vão desde os estilos pré-Powell como o *stride* e *boogie-woogie*, técnicas do estilo bebop atribuídas a Bud Powell, técnicas diversas de blocos de acordes, bem como ampla utilização do vocabulário bluesístico presente no *hard bop*. Para Mehegan, a contribuição de Peterson reside em “sua brilhante consolidação de elementos” vigentes nos estilos de piano jazz, porém não existe grande inovação no sentido de criar novas técnicas (MEHEGAN, 1985, p.56).

²⁵ *Les arrangements devinrent un peu plus travaillés, mais l'important est d'obtenir une grande efficacité à partir d'une relative simplicité* (CUGNY, 2009, p.252).

Por não haver uma técnica específica atribuída a Oscar Peterson (por exemplo, assim como se costuma atribuir a técnica de blocos de acordes a George Shearing), o Som Três utiliza outro parâmetro para referenciar o pianista. Nas palavras de Berendt, “Peterson é um *swinger* de enorme vigor e ataques enérgicos” [...] Peterson tem um swing poderoso, telúrico” (BERENDT, 2014, p.335). Dessa forma, o trio se atém aos aspectos rítmicos, iniciando o trecho em maior andamento e explorando convenções rítmicas.

Em “Balanço Zona Sul” não podemos observar o “virtuosismo loquaz de Oscar Peterson”, como sugerido por Paranhos. Como veremos ao longo da pesquisa, o tipo de complexidade técnica pianística alcançada por Oscar Peterson é contrastante com a concepção estilística do pianismo Cesar Camargo Mariano. No entanto, podemos observar algumas estruturas musicais que são de uso comum na tradição do piano jazz, que são frequentemente utilizadas por Oscar Peterson, e que também podem ser observadas no pianismo de Cesar Camargo Mariano. Um exemplo são as estruturas em *ostinato*, uma repetição ornamentada de notas da escala blues, um aspecto também notado por Mateus (2014), como será visto mais adiante.

Oscar Peterson é uma referência assumida por Cesar Camargo Mariano:

O Sambalanço Trio nasceu por acaso. Foi ideia do baixista Humberto Clayber e um encontro inusitado. Não o conhecia, muito menos o baterista, Airto Moreira, recém-chegado do Paraná. Na minha cabeça de jazzista radical, a concepção de trios era baseada nos trios americanos de pianistas que eu admirava, como o Bill Evans e principalmente o Oscar Peterson, que escrevia arranjos para trios, a meu ver, muito próximos do samba. Clayber e Airto também eram fanáticos pelo Oscar e acho que essa identificação fez com que a coisa desse o maior pé.”²⁶

A citação acima é relevante no sentido de entendermos qual era a escuta de Cesar Camargo Mariano em relação ao trio de Oscar Peterson. Ao comentar “[...] arranjos para trios, a meu ver, muito próximos do samba”, Mariano estabelece alguma relação entre os arranjos do trio de Oscar Peterson e o samba. Ao fazer referência ao arranjo, presumimos que não se trata apenas da parte do piano, e sim dos modos de interação entre os três instrumentos. Ao mencionar o samba, Mariano evoca o parâmetro rítmico.

Abelita Mateus percebeu a prática de convenções rítmicas como um fator em comum entre o trio de Oscar Peterson e o Sambalanço Trio, sendo que o primeiro se apoia nos

²⁶ <http://brasileiros.com.br/2011/09/transversal-do-tempo/>

fundamentos rítmicos do jazz, representado pelo *swing feel*, e o segundo estrutura-se sobre os fundamentos rítmicos do samba (MATEUS, 2014).

No Brasil houve uma produção musical significativa por parte dos piano-trios, especialmente durante a década de 1960. Muitos desses procedimentos e técnicas atribuídas aos pianistas de jazz foram incorporadas pelos pianistas brasileiros na construção de uma sonoridade que seria reconhecida tardiamente como “sambajazz”. Assim, procuramos demonstrar algumas técnicas que, como veremos, foram assimiladas por Cesar Camargo Mariano na construção de seu estilo como pianista de sambajazz, especialmente a tendência do *hard bop*, como será verificado na produção registrada nos álbuns dos grupos Sambalanço Trio e Som Três no segundo capítulo.

1.3 NO BRASIL

1.3.1 Piano-trio na década de 50 nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo e os primeiros anos de aprendizagem pianística e atuação profissional de Cesar Camargo Mariano

A presença de aspectos da cultura de massa dos Estados Unidos no Brasil, sobretudo no período após a Segunda Guerra Mundial, foi marcada pelo aumento considerável da entrada de bens culturais como filmes, publicações e discos norte-americanos no país. O repertório das orquestras de jazz, veiculados em parte pelas trilhas sonoras de filmes norte-americanos, tornou-se referência para arranjadores como o maestro Radamés Gnattali, que passou imprimir tal sonoridade à música popular produzida no Brasil (ZAN, 1997).

Muitos instrumentistas passaram a estudar os estilos dos músicos de jazz norte-americanos a partir da audição de gravações, um método que pressupõe a aprendizagem musical do jazz a partir do suporte fonográfico, como uma música de ouvido - *jazz as a ear music* (BERLINER, 1994). Esse foi o caso de Cesar Camargo Mariano, que teve o pianista e cantor Nat King Cole como um de seus modelos: “Desde que comecei a tocar, sofri muita influência dele. Ouvia seus discos diariamente e quase o tempo todo” (MARIANO, 2011, p.78). Sua imitação de Nat King Cole chegou a ser utilizada pela TV Record como chamada comercial para o show do músico norte-americano em 1958.

Ao longo da década de 1950, formações instrumentais nos moldes de grupos de jazz norte-americano, dentre elas o piano-trio ou piano-contrabaixo-guitarra, foram gravadas por pianistas como Johnny Alf, Dick Farney e Luiz Eça. Dentre outras atividades, esses pianistas atuavam nos chamados “conjuntos de boite”, grupos musicais em sua maioria de caráter dançante que atuavam em boates, restaurantes e bares, incluindo o chamado beco das garrafas, ambientes que compunham a vida noturna da cidade do Rio de Janeiro na época (SARAIVA, 2007).

Uma parcela da música realizada por esses grupos foi registrada em disco. Nestes lançamentos, podemos perceber que a formação de piano-trio (e também piano-contrabaixo-guitarra) era muito presente, porém, na maioria das vezes, servia de base instrumental para música cantada ou para formações maiores, como quartetos e quintetos. O repertório tinha um caráter eclético, contendo sambas-canções, choros, números de jazz e outros gêneros estrangeiros (SARAIVA, 2007, p.31)

Em 1953, a gravadora Sinter produziu um disco 78RPM com o trio formado por Johnny Alf ao piano, Vidal ao contrabaixo e Garoto ao violão. Esse disco foi sugerido pelo produtor Ramalho Neto, que procurou valorizar a característica jazzística através de um disco instrumental, e propôs uma formação inspirada no trio de Nat King Cole (piano-contrabaixo-guitarra), porém com violão ao invés de guitarra. Foram gravadas as músicas “Falsete”, composição de Johnny Alf, e “De cigarro em cigarro”, de autoria de Luiz Bonfá (BITENCOURT, 2006, p.13).

Considerado um dos precursores da bossa nova, Johnny Alf se apresentava como cantor e pianista no bar do hotel Plaza, e era reconhecido pelo seu repertório de canções norte-americanas e por suas composições como “Rapaz de bem”, “Céu e mar” ou “O que é amar”. Neste período, em que o referencial jazzístico era tido como parâmetro de modernização, suas interpretações eram consideradas “modernas” devido à incorporação de procedimentos musicais atribuídos ao jazz. Um exemplo é a concepção harmônica praticada por Johnny Alf, que privilegiava o uso das tensões dos acordes. Outro aspecto atribuído ao jazz (o jazz posterior aos anos 30) é o acompanhamento rítmico do piano, que apesar de estar estruturado sobre a

rítmica do samba, não ocorre através da repetição de um determinado padrão rítmico do início ao fim da música, pois sua função é “comentar”²⁷ o canto (GARCIA, 1999, p.59).

Outra gravação realizada na formação de trio piano-contrabaixo-guitarra foi o LP *Uma noite no plaza*, pela gravadora Rádio em 1955, com o pianista Luiz Eça, o guitarrista Paulo Ney e o contrabaixista Eduardo Lincoln. Esse disco também conta com a participação de um baterista, cujo nome não é mencionado nos créditos. No ano seguinte, o pianista grava no formato piano-trio o LP *Um piano na madrugada*, lançado pela gravadora Copacabana, novamente com Eduardo Lincoln ao contrabaixo e o baterista Juquinha.

Dick Farney, cantor e pianista de grande projeção na época, teve uma produção significativa de discos de jazz, tendo o piano-trio como base para formações de quarteto e quintetos. Um exemplo é o álbum *Jazz After Midnight*, produzido pela gravadora Columbia em 1956, um tributo de Dick Farney a George Gershwin, gravado na formação de piano-trio e saxofone, com Shu Vianna ao contrabaixo, Rubinho Barsotti na bateria, e Casé (José Ferreira Godinho Filho) ao saxofone alto.

Cabe aqui observar que Johnny Alf e Dick Farney eram músicos admirados por Cesar Camargo Mariano desde seus primeiros anos de aprendizagem pianística. O álbum *Jazz After Midnight*, citado acima, foi muito ouvido por ele na época:

[...] fiquei alucinado pelo Dick Farney tocando piano e depois fui descobrir que a sua curtição musical era o jazz e, em especial, o pianista Dave Brubeck – um dos meus ídolos -, mesmo com todo o sucesso que [Dick Farney] fazia com a música romântica cantada” (MARIANO, 2011, p.76).

No mesmo ano de 1956 ocorreu o “I festival Internacional do Jazz em São Paulo”, cuja gravação foi lançada em disco sob o título *A História do Jazz em São Paulo* (Bandeirantes, 1978). Neste álbum podemos ouvir as performances jazzísticas do grupo do pianista italiano Enrico Simonetti e do grupo de Dick Farney. Este último, além de interpretar obras de compositores norte-americanos, inclui obras ligadas à tradição da música brasileira - “Valsa de uma cidade” (Ismael Neto e Antônio Maria) e “Risque” (Ary Barroso)²⁸ -, interpretadas como se fossem jazz, tendo seus parâmetros rítmicos e melódicos adaptados ao chamado *swing feel*, além de procedimentos típicos do gênero, como o uso sistemático da improvisação.

²⁷ Este tipo de acompanhamento que não mantém um padrão rítmico constante está relacionado ao *comping*, ver páginas 33 e 34.

²⁸ Essas informações estão presentes na contracapa do disco. Para uma análise da performance do saxofonista Casé em “Risque”, ver Beraldo (2013).

Percebe-se que Dick Farney e Johnny Alf relacionam os parâmetros musicais do jazz e do samba de diferentes maneiras. Enquanto o primeiro, como mencionamos acima, interpreta a música brasileira como se fosse jazz (assim como o Som Três faz em “Balanço Zona Sul”, como visto anteriormente no capítulo 1.2), o segundo incorpora *procedimentos* jazzísticos ao samba, como a concepção harmônica e a realização de padrões rítmicos não regulares no acompanhamento.

Em meados de 1955, Johnny Alf mudou-se para a cidade de São Paulo a partir de um convite para ser a atração principal da recém-inaugurada Baiúca, juntamente com o contrabaixista Sabá. A partir de então, o pianista se integra ao circuito das casas noturnas da cidade de São Paulo e fixa residência na casa da família de Cesar Camargo Mariano durante oito anos (MARIANO, 2011).

Numa relação de “mestre e aprendiz”, inseridos no convívio familiar, Cesar Camargo Mariano era um observador atento às ações de Johnny Alf em sua rotina de trabalho como pianista, compositor e intérprete (MARIANO, 2011, p.63). O convívio com Johnny Alf, além da audição de discos, constituíram fatores importantes para os primeiros anos de aprendizagem pianística de Cesar Camargo Mariano, com ênfase no jazz.

Além de Johnny Alf e Dick Farney, a comunidade de pianistas que atuavam no circuito jazzístico de São Paulo em meados dos anos 50 era composta por nomes como o húngaro Paul Urbach, citado pelo pianista Wilson Curia como “o primeiro professor de jazz no Brasil”²⁹; o próprio pianista Wilson Curia que, dentre outros trabalhos, mantinha um piano-trio com o contrabaixista Zuza Homem de Mello e o baterista Bert Wokenski em meados da década (MELLO, 2007, p.14); e o pianista italiano Edoardo Vidosshich, que fundou o grupo Paulistania Jazz Band em 1956, que mais tarde viria a se chamar São Paulo Dixieland, um grupo de músicos amadores que tocavam jazz produzido nos EUA nos anos 20 (VIDOSSICH, 1966). Dentre outros pianistas, também podemos citar os nomes de Moacyr Peixoto e Luiz Mello.

Cesar Camargo Mariano desponta como músico profissional neste cenário na passagem dos anos 50 para os 60, com dezesseis anos de idade, quando foi contratado como cantor e pianista na boate Lancaster. Era um quarteto formado por ele ao piano, Theo de Barros

²⁹ Informação obtida numa entrevista realizada com o pianista Wilson Curia “Lições de piano, com Wilson Curia”. <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/licoes-de-piano-com-wilson-curia> . Acessado em 21/01/2017

ao contrabaixo, José Luís Schiavo na bateria e Flávio “Casquet” Abatipietro ao trompete. O repertório era composto basicamente de canções de jazz, como relembra o próprio pianista: “Johnny Alf tinha me dado um enorme livro com cerca de 1.500 letras de músicas americanas, que iam de Chet Baker a Frank Sinatra” (MARIANO, 2011, p.85).

Aproximadamente em 1961, aos dezessete anos de idade, foi contratado para tocar na Baiúca. Nesta casa, a música era estritamente ao vivo, diariamente, das 20h às 4h da manhã, onde dois piano-trios se revezavam a cada 30 minutos: o trio do pianista Moacyr Peixoto, com Luis Chaves (contrabaixo) e Rubinho Barsotti (bateria), e o trio com Cesar Camargo Mariano, Sabá (contrabaixo) e Hamilton Pitorre (bateria). Segundo Mariano, o repertório desses trios era “jazz e música brasileira jazzificada” (MARIANO, 2011, p.97).

O parágrafo anterior nos chama atenção para a rotina de trabalho nesses estabelecimentos, que fomentavam horas diárias de prática jazzística. Essas práticas tinham implicações positivas para o desenvolvimento das habilidades individuais dos músicos, bem como de entrosamento entre os integrantes do trio, o que Paula Faour define como “adaptação recíproca” (FAOUR, 2006, p.4).

Outro aspecto que nos chama a atenção no trecho anterior é em relação ao repertório praticado pelos trios no início dos anos 60, uma indicação de que muitos músicos vinculados ao jazz passaram a incluir um repertório mais próximo da tradição musical brasileira, uma tendência identificada por Cesar Camargo Mariano como “música brasileira jazzificada”. Em depoimento para a jornalista Consuelo Ivo, o pianista Amilton Godoy, que também trabalhou neste ambiente nos primeiros anos da década de 60 (antes de formar o Zimbo Trio em 1964), relembra que

[...] os músicos nesse período eram muito bem remunerados, disputados pelas casas noturnas que embalavam as noites com música ao vivo. A música americana perdia território, e esses espaços foram ocupados por músicos como nós. Éramos encontrados na rua Major Sertório, a Broadway brasileira, assim conhecida por abrigar as boates mais requintadas, além da Baiúca, que ficava na praça Roosevelt” (IVO, 2007, p. 96).

Assim, os músicos vinculados ao jazz nesse início dos anos 60 iam gradualmente incluindo o repertório de música brasileira em suas apresentações. A música brasileira, sobretudo as canções de bossa-nova, passaram a ser abordadas como um veículo para a prática da improvisação jazzística e outros procedimentos atribuídos ao gênero. Identificada à época

como “música brasileira jazzificada”, “bossa nova tocada como instrumental” (FAOUR, 2004), foi tardiamente reconhecida como *samba-jazz*.

1.3.2 Piano-trio, MPB nos anos 60 e o Sambajazz

Após dois anos trabalhando na Baiúca, Cesar Camargo Mariano foi contratado pela boate “João Sebastião Bar” ao lado do contrabaixista Humberto Clayber e do baterista Airto Moreira, que formaram o *Sambalanço Trio*. Ao conversar com o proprietário da casa, o advogado, gastrônomo e jornalista Paulo Cotrim, sobre suas expectativas, o grupo recebeu a seguinte recomendação: “O que eu quero é o melhor da música da noite paulistana. Toquem o que quiserem. Já ouvi você tocando na Baiúca e sei do seu potencial. Bom gosto e qualidade, é isto que eu quero” (MARIANO, 2011, p. 126).

A postura de Paulo Cotrim, contratante do trio, em dar total liberdade artística ao grupo, mostra que as expectativas do empresário, e provavelmente do público do seu estabelecimento, eram condizentes com as aspirações artísticas do trio de tocar jazz e a “música brasileira *jazzificada*”, “música popular moderna” e bossa-nova. Como lembra Claudette Soares, contratada como cantora para a ocasião de inauguração da casa, “em pouco tempo, o João [*sic*] Sebastião Bar tornou-se o templo da bossa nova em São Paulo, com a mesma força que teve o Beco das Garrafas no Rio”³⁰.

Na fala de Paulo Cotrim, “bom gosto e qualidade” pode ser visto como um reflexo do processo de formação de hierarquias de gostos e legitimidades na música popular brasileira desde a segunda metade da década de 40³¹, e que foi reforçado ao final da década de 50 com o movimento da bossa-nova. Nesse momento, aprofundou-se a separação entre uma produção musical voltada para o grande público (por exemplo gêneros internacionais como boleros e guarânias, samba-canções, músicas carnavalescas) e a produção voltada para um consumidor mais “intelectualizado e, em geral, de formação universitária” (ZAN, 1997, p.99). Com a bossa-

³⁰ <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/01/1568803-arquivo-aberto---muito-alem-de-um-bar.shtml> . Acessado em 29/01/2017

³¹ Com o fechamento dos cassinos nos anos 40 pelo Governo Dutra, houve uma reorganização espacial do mercado artístico, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Nas proximidades da Praça Tiradentes, o teatro de revista, rádio, baião, samba canção, bolero, rhumba e tango caracterizavam a linha de massa da música popular. Um outro ambiente eram as boates dos bairros da Zona Sul, frequentados por um público de classe média, com música feita por pequenos conjuntos caracterizados por sofisticação poética, harmônicas. Essa segmentação trouxe uma hierarquia do gosto na música popular (ZAN, 1997, p.90)

nova, a música popular passou a ser considerada, por parte de alguns setores da sociedade, um campo respeitável de criação, expressão e comunicação (NAPOLITANO, 2007, p.67).

A bossa-nova tem como marco inaugural o álbum *Chega de Saudade*, lançado por João Gilberto no início de 1959. Trata-se de um álbum composto de canções, marcado pela economia de elementos, pelo caráter intimista das composições e pela sonoridade suave resultante especialmente dos padrões de instrumentação e arranjos (SANTOS, 2014), além de novas concepções harmônicas e poéticas³².

A partir de 1962 alguns padrões estabelecidos pela bossa nova começam a ser questionados. Compositores como Carlos Lyra e Sergio Ricardo passaram a incluir conteúdos de cunho político em suas canções, rompendo com a temática simbolizada pelo “amor, o sorriso e a flor”³³, predominante nas letras das canções de bossa-nova até então. Esta produção foi marcada pela incorporação de materiais musicais étnicos, como o samba tradicional, sem, no entanto, abrir mão das conquistas formais e estéticas da bossa-nova, como por exemplo a concepção harmônica, melódica e padrões de instrumentação (NAPOLITANO, 2007, 80).

Identificada como “canção nacionalista e engajada”, “bossa nova nacionalista” ou ainda “canção de protesto”, essa nova vertente demonstrou seu grande potencial de público nos anos de 64 e 65, período imediatamente posterior ao golpe de Estado no Brasil. Alguns eventos que impulsionaram essa tendência foram o espetáculo *Opinião*, na cidade do Rio de Janeiro, e em São Paulo, o circuito universitário e os festivais da canção veiculados pela TV.

Os espetáculos musicais do circuito universitário na cidade de São Paulo foram promovidos pelo radialista Walter Silva em parceria com centros acadêmicos de importantes universidades da cidade, e ocorriam no palco do teatro Paramount, localizado no centro de São Paulo. Neste circuito surgiram nomes como Elis Regina, Wilson Simonal, Chico Buarque, Zimbo Trio, Gilberto Gil, entre outros, sendo que shows foram gravados ao vivo e lançados em disco, contendo números vocais e instrumentais.

Havia muito espaço para a música instrumental, leia-se para os trios, quartetos e outras formações jazzísticas, à base de baixo, bateria e piano [...]. Nesse momento, com a

³² Para mais informações sobre as características musicais da bossa-nova ver GARCIA (1999), ZAN (1996, p. 95-107), NAPOLITANO (2007, p. 99-71)

³³ MEDAGLIA, Júlio. p.c 87, citado por ZAN (1995, p. 111)

nova batida já deglutida e estilizada, o violão era tocado muito mais próximo do expressionismo cadenciado de Baden Powell do que do impressionismo minimalista de João Gilberto. Ao lado dos grupos jazzísticos, foram responsáveis pela “educação” do ouvido das plateias jovens entusiastas da bossa. Mais do que simples performances artísticas, os espetáculos demarcavam um espaço de expressão e sociabilidades, no qual a música era o amálgama de uma identidade moderna, jovem e engajada. Portanto, tais expressões musicais eram tão políticas quanto as letras das canções de protesto mais explícitas (NAPOLITANO, 2007, p.83)

Como sugere Napolitano, a sonoridade do piano-trio teve sua parcela de importância neste processo de renovação da música popular na segunda metade da década de 60. Num momento de grande popularização da canção de protesto, a expressão musical do piano-trio carregava um sentido político ao desenvolver um tipo específico de acompanhamento para os cantores.

Essa perspectiva é adotada por Daniela Guezzi, que observa a característica de *incorporação* de elementos diversos na musicalidade dos piano-trios. Segundo a autora, além do acompanhamento típico da bossa nova (caráter intimista, economia de elementos), os *power trios* jazzísticos se aproximaram da rítmica do samba tradicional através de um aspecto rítmico acentuado, e também incorporaram variações de andamentos típicas do *hot jazz*³⁴, como o recurso da “desdobrada” utilizado por Elis Regina com o Zimbo Trio (GUEZZI, 2011, p.267).

Essa tendência da *incorporação* estava presente também na produção própria dos trios (apenas piano, contrabaixo e bateria), por exemplo o arranjo de “Garota de Ipanema”, apresentado pelo Zimbo Trio no emblemático show *O fino da bossa*, realizado em maio de 1964. De acordo com a impressão de Marcos Napolitano, “o Zimbo Trio, na versão instrumental de Garota de Ipanema³⁵, fez uma leitura hot do clássico da BN, com *breaks*, mudanças de andamento, ornamentos introdutórios e modulares, improvisos sobre a melodia original” (NAPOLITANO, 2001, p. 63). Dessa forma, a proposta do trio era se opor aos padrões de performance bossa-novistas vigentes no período, apresentando um “som pra frente” (MACHADO, 2008, p.160), cuja proposta é causar o impacto sonoro através de contrastes acentuados ao longo do discurso musical (como será visto na análise de “Berimbau”).

Essa característica de incorporação de diversas tendências e estilos marcou, de modo geral, esse processo de renovação da música popular pós bossa-nova. Como observa

³⁴ A autora não dá maiores explicações sobre o que se entende por *hot jazz*. Também indica uma gravação de jazz como referência.

³⁵ Áudio em anexo

Santuzza, o momento era de “pensar o Brasil em todas suas facetas - o urbano, o rural, o sertanejo, o asfalto e o morro – sem se restringir à zona sul do Rio de Janeiro” (SANTUZA, 2010, p.41). Esse processo foi acompanhado pela participação da TV, que aumentou o alcance de público desta música. Dessa forma, a então chamada “moderna música popular brasileira” (dentre outros tems), passou a ser reconhecida pelo rótulo MPB, como observa Marcos Napolitano: “Nascia a Música Popular Brasileira, que passaria a ser escrita com maiúsculas, sintetizada no acrônimo MPB, misto de agregado de gêneros musicais com instituição sociocultural” (NAPOLITANO, 2007, p.89).

Assim, o período de meados da década de 1960 foi um momento significativo para a prática musical do piano-trio, em que este formato era predominante nas dezenas de estabelecimentos que compunham a vida noturna da cidade de São Paulo, além de ter seu grau de atuação e representação no processo de renovação da música popular brasileira e consolidação da MPB. Foi um momento em que esta prática ocupou uma posição privilegiada na hierarquia de legitimidades presentes no campo da música popular, ao mesmo tempo que tinha um respaldo mercadológico.

Em meio a esta conjuntura, houve uma “febre” de piano-trios, totalizando um número de 75 grupos em atividade combinada (MACHADO, 2008, p.127). No ambiente das casas noturnas na cidade de São Paulo, esses trios eram liderados por pianistas como Pedrinho Mattar que revezava com o pianista Manfredo Frest na boate do Cambridge Hotel; Hermeto Pascoal, na boate Stardust; Dick Farney na boate Farney’s Inn; Amilton Godoy, que tocava nas imediações da praça Roosevelt, posteriormente na Baiuca, e o próprio Cesar Camargo Mariano, que a partir de 1964 passou a atuar no Juão Sebastião Bar (MARIANO, 2011).

Desse montante de trios em atividade, muitos tiveram sua música gravada em disco, um material que constitui um largo panorama sonoro da música instrumental produzida pelos piano-trios a partir dos primeiros anos da década de 60. Esta produção de música instrumental, à época identificada como “bossa nova tocada como instrumental”, ou “moderna música popular”, foi posteriormente reconhecida como sambajazz (SARAIVA, 2007; GOMES, 2010; SANTOS, 2014; BARSALINI, 2014).

Essa pesquisa teve acesso a um acervo de versões digitais de um número significativo de gravações³⁶, onde realizou-se “fichamentos de fonogramas³⁷”, com o objetivo de traçar um panorama dos diferentes modos de abordagem pianística na formação de piano-trio vigentes na década de 1960. Para tanto, realizou-se a audição de parte da discografia produzida por pianistas que, assim como Cesar Camargo Mariano, atuavam no contexto musical das casas noturnas, estúdios de gravação e programas de televisão na cidade de São Paulo na década de 60. Por questões de exequibilidade, as amostras foram limitadas aos discos de música instrumental.

Além dos discos lançados pelo Sambalanço Trio e pelo Som Três, grupos que Cesar Camargo Mariano integrava, foram ouvidos os seguintes fonogramas: *Zimbo Trio* (RGE, 1964) e os discos lançados pelo grupo nos anos seguintes; *Embaló* (RGE, 1964), liderado pelo pianista Tenório Júnior; *Pedrinho Mattar e seu conjunto – Bossa Nova* (Farroupilha, 1963); *Tempo Trio* (London/Odeon, 1965), *Em Som Maior* (Som Maior, 1965), único álbum do Sambrasa Trio, grupo liderado por Hermeto Pascoal; *Rio65trio* (Philips/Universal, 1965), grupo liderado pelo pianista Dom Salvador e *João Donato e seu trio – Muito à vontade* (CBD/ Philips, 1962).

A audição desse grupo de obras demonstra uma série de aspectos comuns aos trios, características que são inerentes ao estilo sambajazz. No entanto, se considerarmos um nível mais profundo da noção de estilo (conforme postulado por Meyer, ver item “Estilo” na introdução), observarmos os diferentes traços estilísticos que compõem a sonoridade de cada trio, nos deparamos com a variedade de concepções de arranjo e de estilos pianísticos vigentes naquele contexto do qual Cesar Camargo Mariano fazia parte.

As características do chamado samba-jazz³⁸ podem ser observadas no predomínio dos fundamentos rítmicos do samba aplicados ao repertório constituído de versões instrumentais de canções da bossa nova, *standards* jazzísticos (transformados em samba) e

³⁶ Agradecemos ao músico, professor e pesquisador Leandro Barsalini pela disponibilização do acervo.

³⁷ A realização de “fichamentos de fonogramas” foi citada pelo professor Walter Garcia (IEB USP), no colóquio com tema “Metodologias de Pesquisa em Música Popular”, realizado no dia 31 de outubro de 2014 no programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp. Nessa ocasião, Walter Garcia relatou que costumava anotar o máximo de informações sobre um determinado fonograma, como forma de organizar esses dados. No caso da presente pesquisa, realizou-se anotações a partir das impressões auditivas do pesquisador em relação a cada faixa de cada disco.

³⁸ A utilização do repertório de música brasileira para a prática da improvisação jazzística nos remete a cidade do Rio de Janeiro no ano de 1957, com o grupo A Turma da Gafieira (BARSALINI, 2014)

também composições dos integrantes dos trios. Como se pode ouvir no referido material, na maioria das vezes esse repertório é utilizado como um veículo para a prática da improvisação jazzística, através do tipo de estruturação formal *chorus* tema-improviso-tema. Outro aspecto em comum, que pode ser observado nas partes de piano, é a presença do chamado “paradigma do jazz piano-trio moderno”, que consiste, em linhas gerais, em realizar harmonia de apoio na mão esquerda (*comping*) através de acordes que atuam de forma complementar à linha melódica homofônica improvisada na mão direita (MUSCARELLA, 2015).

Essa pluralidade de concepções de arranjo para piano-trio e estilos pianísticos diversos é dada por diferentes maneiras em que os músicos articulam o referencial jazzístico, os fundamentos rítmicos do samba e *outras referências*. Tomemos por exemplo o caso dos pianistas. Primeiro, esses músicos compartilham o vínculo de parte de sua formação musical dedicada ao repertório de jazz e a procedimentos musicais jazzísticos. Segundo, neste período da metade da década de 60, todos atuam neste contexto específico de valorização do ritmo do samba na MPB. Por último, outras referências compõem o caráter variado de concepções pianísticas vigentes. De um modo panorâmico, apenas com o objetivo de ilustrar e sem a intenção de esgotar o assunto, podemos citar três exemplos de abordagens pianísticas:

1 – Neste primeiro caso, no qual podemos incluir Cesar Camargo Mariano, os pianistas trabalham com referências mais próximas ao jazz, cujas ferramentas pianísticas disponíveis encontram respaldo no “paradigma do jazz piano-trio moderno”. 2 – No segundo caso, os pianistas tiveram parte de sua formação musical dedicada ao estudo do repertório pianístico dos séculos XVIII ao XX, e são considerados “virtuosos” na medida em que aplicam este conhecimento no repertório de música popular, como Amilton Godoy, Luiz Eça³⁹. 3 – O terceiro caso apresenta a figura de Hermeto Pascoal e o Sambrasa Trio, cuja concepção musical para piano-trio caracterizava uma exceção, algo contrastante em relação à sonoridade dos outros trios, em aspectos como a “interação entre seus componentes, o uso de métricas ímpares e a utilização de outras bases rítmicas como o xaxado e a marcha carnavalesca” (DIAS, 2013, p.22).

Esse conjunto de referências diversas que compõe esse quadro heterogêneo de concepções pianísticas pode ser entendido como um reflexo da característica de *incorporação* da nascente MPB.

³⁹ O nome de Luiz Eça foi incluído apesar do seu grupo Tamba Trio não ser incluído nesta discografia por não se tratar de música exclusivamente instrumental.

De acordo com o que foi postulado na seção de introdução desta tese, “as obras de arte são entendidas e apreciadas não somente do ponto de vista do que realmente ocorre, mas em termos *do que poderia ter acontecido* dados os limites do estilo e o contexto específico no qual a escolha foi feita” (MEYER, 1989, p.6). Neste contexto de *incorporação* de tendências e estilos musicais diversos representado pela MPB, e portanto, presente na música dos piano-trios de sambajazz, os “limites de estilo” são dilatados, ou seja, não são dados apenas pelo referencial do ritmo do samba e por certa sonoridade e procedimentos atribuídos ao jazz. Como visto acima, os limites de estilo do sambajazz abrangem também outras referências.

O capítulo seguinte apresenta um estudo comparativo entre os pianismos de Cesar Camargo Mariano e Amilton Godoy. O objetivo é mostrar, pelo método da oposição, as escolhas realizadas pelos pianistas no contexto em questão. Ao mesmo tempo, serão demonstrados alguns exemplos de *incorporação* de referências diversas.

2 O PIANISMO DE CESAR CAMARGO MARIANO NO FORMATO PIANO-TRIO

Este capítulo tem por objetivo descrever aspectos técnicos-musicais referentes ao estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano, em suas gravações com piano-trio na década de 1960. Primeiramente, será apresentado um estudo comparativo entre os pianismos de Cesar Camargo Mariano e Amilton Godoy, onde serão delineados aspectos mais gerais em relação a essas duas formas de tratamento pianístico vigentes no contexto de trio no sambajazz dos anos 60. Em seguida, serão descritos elementos específicos que compõem o estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano e que constituem um padrão de regularidade em sua atuação como pianista neste período.

2.1 SAMBALANÇO TRIO E ZIMBO TRIO: DUAS CONCEPÇÕES DE ARRANJO PARA “BERIMBAU”

Duas versões de “Berimbau” (Baden Powell e Vinícius de Moraes) produzidas pelos grupos Sambalanço Trio e pelo Zimbo Trio, ambas na cidade de São Paulo no ano de 1964, apontam para duas concepções distintas de arranjo para a formação de piano, contrabaixo e bateria: enquanto o primeiro concentra-se no aspecto rítmico, o segundo conduz a atenção do ouvinte ao parâmetro da forma. A avaliação do material musical, cujo enfoque será a parte de piano, mostra o caráter de incorporação de referências diversas, que caracterizava o samba-jazz e a nascente MPB deste período.

2.1.1 Aspectos gerais da composição

Obra de autoria do violonista Baden Powell e Vinícius de Moraes, “Berimbau” teve sua primeira versão registrada no álbum *Baden Powell À Vontade* (Elenco, 1963), na formação de violão, percussão e voz. Tal como foi concebida pelos autores nesta gravação, a peça apresenta ré menor como tonalidade principal e forma ternária: “toque do berimbau”, “A” e “B”, na tonalidade de ré menor⁴⁰.

A primeira seção faz alusão ao toque do berimbau, instrumento de percussão cuja sonoridade é estilizada ao violão por Baden Powell (figura 13). Trata-se de uma frase com um

⁴⁰ Arquivo de áudio em anexo.

desenho rítmico específico, realizada através de blocos de acordes construídos sobre o I e IV graus do modo harmônico de ré dórico, gerando as tríades de fá maior (acorde Dm7) e sol maior (acorde G/D), que ocorrem sobre o baixo pedal na nota ré. Neste ambiente de harmonia modal a relação sensível-tônica é ausente, como pode ser observado no intervalo melódico de segunda maior característico desta frase (notas fá e sol)

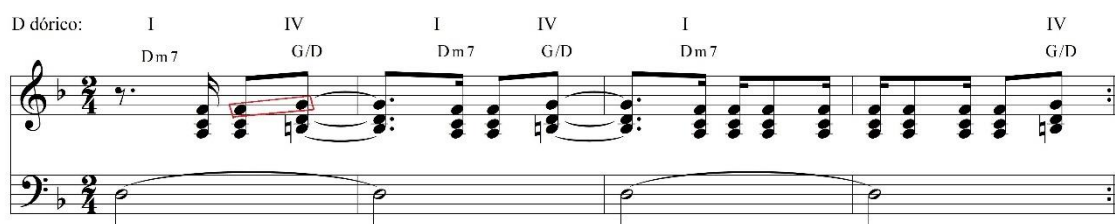


Figura 13 – Síntese da sonoridade do berimbau

A seção “A” tem duração de 20 compassos: duas frases de 4 compassos (a e b, figura 14), sendo que cada frase é repetida, e mais uma frase de 4 compassos (a’). A repetição prolongada de dois acordes, Dm7 e Am7, respectivamente Im7 e Vm7, caracteriza o ambiente de harmonia modal onde ocorre o acorde dominante sem função respectiva (TINÉ, 2008, p.114).



Figura 14 – “Berimbau” - estrutura formal, harmônica e melódica da seção “A”

A seção “B” tem duração de 16 compassos dispostos em duas frases de 8 compassos (figura 15), cujo material melódico baseia-se no modo ré eólio (TINÉ, 2008, p.114). Diferentemente das outras seções, o trecho apresenta harmonia tonal, sendo que a primeira frase termina com o acorde de Eb7M (bII - subdominante), e a repetição da frase é concluída no acorde Dm7 (I - tônica).

Dm: II V III V/VI SubV/V V bII I
 Gm7 C7 F7M F7 Bb7 A7 Eb7M Dm7
 1. 2.

Figura 15 – “Berimbau” - estrutura formal, harmônica e melódica da seção “B”.

A gravação apresenta duração de 3min 26s, sendo que apenas a seção “B” é cantada. Além das seções formais descritas acima, a peça apresenta trechos de variação ou improvisação realizada por Baden Powell ao violão.

Trecho	Toque do Berimbau	A	Toque do Berimbau	B	Toque do Berimbau	A	Toque do Berimbau
Evento	Variações rítmicas	Exposição	Variações	Exposição cantada	Variações	Reexposição, variações rítmicas	Variações
Compassos	22	20	12	14	19	42	34

Figura 16 – “Berimbau” – estrutura formal, versão do álbum Baden Powell À Vontade (Elenco, 1963).

A partir do exposto, constitui-se um panorama das principais características da composição a partir da versão dos autores, registrado no álbum Baden Powell muito à vontade, de 1963.

2.1.2 Versão Sambalanço Trio - Continuidade de parâmetros de sonoridade pianística

Formado por Cesar Camargo Mariano ao piano, Humberto Clayber ao contrabaixo e Airto Moreira na bateria, *Sambalanço Trio* gravou seu primeiro disco homônimo em 1964, pela *Audio Fidelity – RGE*. O repertório é formado por versões instrumentais de canções da bossa-nova bem como composições exclusivamente instrumentais. Em linhas gerais, os arranjos exploram a matriz rítmica do samba aliada a procedimentos de improvisação jazzística, características que remetem ao samba-jazz.

A audição do álbum revela que a improvisação é um fator de interesse na sonoridade do grupo, porém não ocorre em “Berimbau”⁴¹. Dentre as faixas que compõem o disco, esta apresenta o maior grau de elaboração no sentido do arranjo, onde se pode apreciar diversos elementos que compõem a sonoridade do *Sambalanço Trio*.

⁴¹ Áudio em anexo e transcrição nos apêndices.

Tendo dó menor como tonalidade principal, o arranjo apresenta a estrutura ternária presente na versão do compositor – “Berimbau”, “A” e “B” – e acrescenta trechos inéditos – “Introdução”, “Take Five” e “Coda”.

O quadro abaixo apresenta a estrutura formal da peça.

Trecho	Intro	Take five	Berimbau	A	Berimbau	B	A'		A	Coda	Berimbau
Compassos	12	8	8	20	4	16	8	4	20	8	8
Região tonal	Cm:						Fm:		Cm:		C; Cm:

Figura 17 – “Berimbau” - Estrutura formal, versão do álbum Sambalanço Trio (Som Maior, 1965)

A audição da peça indica que a exposição das diferentes seções formais é conduzida de maneira a proporcionar a continuidade de determinados parâmetros de sonoridade. O pianismo praticado por Cesar Camargo Mariano reflete essa característica. O arranjo também chama a atenção pela referência a “Take Five”, composição do saxofonista norte-americano Paul Desmond.

A abertura da peça é dada pela seção “Introdução” (figura 18), onde Humberto Clayber apresenta uma linha melódica na gaita harmônica. Visto que essa passagem não consta na versão do compositor, pressupõe-se que se trata de um material inédito. Esta introdução preserva características estruturais da composição, como a linha melódica construída sobre o modo dórico e a ocorrência do acorde dominante sem função respectiva – Vm.

Cesar Camargo Mariano provê o acompanhamento pianístico através de acordes na região central do piano (tessitura entre as notas fá 2 e sol 3) e baixos que realizam as fundamentais dos acordes. A parte do piano constitui uma textura acordal, que caracteriza uma segunda voz que acompanha a rítmica da linha melódica (figura 18).

The musical score for the introduction of "Berimbau" is written for Gaita harm. and Piano. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The melody in the Gaita harm. part starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment provides harmonic support with chords: Cm7, F6, Cm7, Fm6, (Vm) Gm7, and Cm. The Vm chord is circled in the original image.

Figura 18 – “Berimbau”, Sambalanço Trio, seção de introdução, compassos 1-9.

No trecho seguinte o trio faz referência à “Take Five”, composição do saxofonista norte americano Paul Desmond (1924-1977), gravada pelo *The Dave Brubeck Quartet* no álbum *Time Out* (Columbia Records, 1959). “Take Five” é um *standard* do repertório jazzístico, reconhecido pela utilização do compasso 5/4 (figura 19).

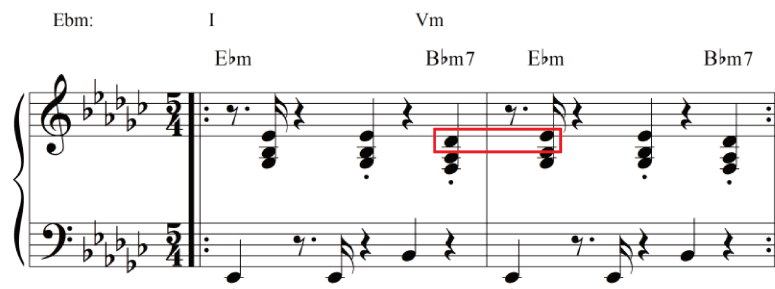


Figura 19 – Ostinato inicial de “Take Five”, versão do disco *Time Out* (Columbia Records, 1959)⁴²



Figura 20 – “Berimbau”, Sambalanço Trio. Referência a “Take Five”, c. 13-15 (0:27 – 0:39).

Ao fazer uma citação quase literal de “Take Five”, o Sambalanço Trio proporciona variedade rítmica ao arranjo através da mudança para o compasso 5/4. Além disso, contempla elementos em comum com a composição de Baden Powell e Vinícius de Moraes: o tratamento harmônico modal observado na seção “A”, através da ocorrência do Vm; e o intervalo de segunda maior proveniente do modalismo que caracteriza a síntese da sonoridade do berimbau - notas circuladas nas figuras 19 e 20.

Em “toque do berimbau”, o trio realiza a síntese da sonoridade do instrumento de percussão de maneira similar à versão dos compositores. A diferença é que não ocorre o baixo pedal e a frase de quatro compassos é concluída com uma cadência harmônica (figura 21).

⁴² Edição obtida no álbum de partituras “The Dave Brubeck Quartet: Time Out & Time Further Out”, Derry Music CO., 1962

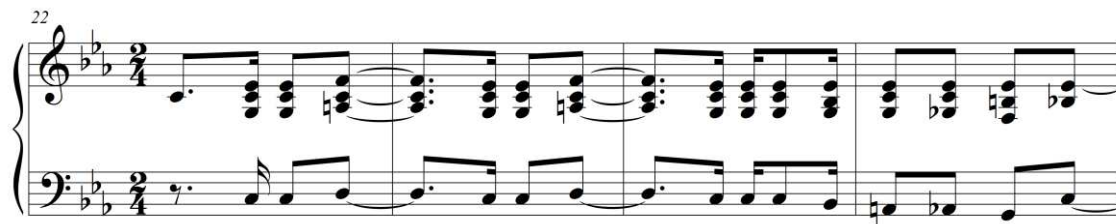


Figura 21 – “Berimbau”, Sambalanço Trio. Seção “toque berimbau”, c. 22-25 (0:40 – 0:57).

No trecho seguinte, onde ocorre a exposição da seção “A”, acrescenta-se um componente na textura: a melodia da composição é apresentada na região médio-aguda, uma textura homofônica realizada pela mão direita do pianista. A mão esquerda, que até então dobrava as linhas do contrabaixo em uníssono, passa a realizar a harmonia de apoio através do acompanhamento de acordes na região média, enquanto o contrabaixo realiza a marcação do samba (figura 22).

Figura 22 – “Berimbau”, Sambalanço Trio. Três camadas texturais na exposição da seção “A”, c. 30-37 (0:56 – 1:35).

Ao longo da exposição da seção “A” a harmonia de apoio assume gradativamente um padrão rítmico estável, onde os acordes recaem sobre a segunda e quarta semicólcheia de cada tempo, agindo de forma ritmicamente complementar à marcação das semínimas realizadas pelo contrabaixo (figura 22). Nos últimos 4 compassos a harmonia de apoio passa a acompanhar o ritmo da melodia, marcando o encerramento desta seção (figura 23).



Figura 23 - “Berimbau”, Sambalanço Trio. Mão esquerda acompanha o ritmo da melodia na seção “A”, c. 46-49 (1:28 – 1:35).

Além da linha melódica homofônica, outro procedimento pianístico utilizado por Cesar Camargo Mariano pode ser observado na segunda frase de 8 compassos da reexposição da seção “A”. As notas da linha melódica são apresentadas na forma de blocos de acordes em semicolcheias em ambas as mãos, que atuam de maneira ritmicamente complementar, onde os espaços vazios deixados pela mão direita são preenchidos pela mão esquerda, e vice-versa, caracterizando um *interlocking* sonoro⁴³, resultando num efeito percussivo (figura 24).



Figura 24 – “Berimbau”, Sambalanço Trio. Reexposição da Seção “A”, início da segunda frase, blocos de acordes ritmicamente complementares – *interlocking*, c.90-93 (2:53 – 3:08).

Na seção “B” a melodia é apresentada através de aberturas de oitavas na região aguda que eventualmente são preenchidas por notas do acorde, enquanto a harmonia de apoio acompanha o ritmo da melodia. O resultado é uma textura de blocos de acordes que explora uma ampla tessitura pianística. Semelhante ao efeito *tutti* orquestral, é o trecho onde se verifica o maior número de vozes soando simultaneamente, contrastando com a exposição melódica homofônica da seção “A”.

⁴³ *Interlocking* sonoro é um termo cunhado por Gehard Kubik, citado por OLIVEIRA PINTO (2001). Ver a descrição da figura 3, página 23 desta tese.



Figura 25 – “Berimbau”, Sambalanço Trio. Textura de blocos de acordes na seção “B” c. 54-57 (1:43 – 2:11).

Este tipo de textura é similar aos blocos realizados pelo pianista de jazz Red Garland, que preenchia a abertura de oitava da mão direita com um intervalo de quinta justa (a partir do dedo polegar), mesmo que esse procedimento gerasse notas estranhas aos acordes (FELDMAN, 1996; DAVIS, 2004). Abaixo, um trecho de “*If i were a bell*” do álbum *Red Garland's Piano* (Prestige Records, 1957) gravado na formação de piano- trio.

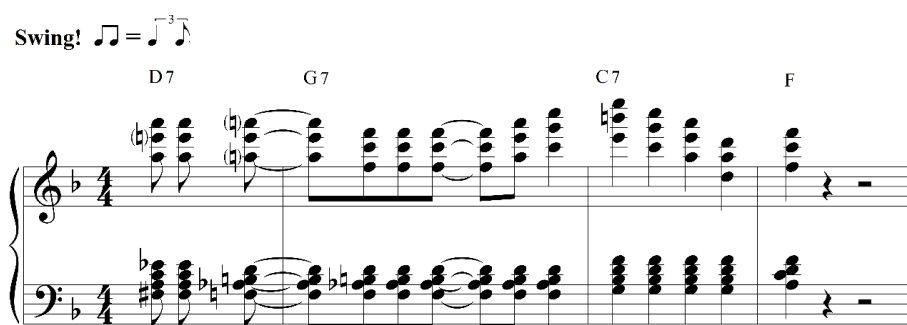


Figura 26 - “If I were a bell”, álbum Red Garland’s Piano (1957). Blocos de acordes atribuídos a Red Garland⁴⁴.

A partir da descrição dos principais procedimentos pianísticos adotados por Cesar Camargo Mariano em “Berimbau”, podemos constatar a continuidade na disposição textural pianística ao observar, por exemplo, que os acordes na região central são mantidos em todos os compassos da gravação.

2.1.3 Versão Zimbo Trio⁴⁵ - Um pianismo contrastante

“Berimbau” foi gravada pelo Zimbo Trio no primeiro disco do grupo, *Zimbo Trio* (RGE, 1964), com Amilton Godoy ao piano, Luiz Chaves ao contrabaixo e Rubens Barsotti na

⁴⁴ Transcrição realizada pelo pianista Ethan Iverson, disponível em <https://ethaniverson.com/reds-bells/> (acessado em 23/12/2016).

⁴⁵ Áudio em anexo

bateria. Esta gravação é um exemplo da orientação estética que caracteriza o Zimbo Trio, um “som pra frente”, ou “botar pra fora” (MACHADO, 2008).

O arranjo caracteriza-se pelo trabalho com o parâmetro da forma, que é marcada por mudanças de andamento, modulações e efeitos de sonoridades contrastantes para a formação de piano-trio. Abaixo, um resumo da estrutura formal do arranjo.

Trecho	Intro	A	Fim de A	Abertura Riff	Riff	B	Riff	A	Toque do Berimbau	B	Toque do Berimbau	Coda
Compassos	22 8+6+8	20 8+8+4	4	1	8	14	8	20	8	14	8	6
Região Tonal	F:	Fm:						Bm:	Dm:			
Andamento	80	63			88	92	88	92				

Figura 27 – “Berimbau”, estrutura formal da versão do álbum *Zimbo Trio* (RGE, 1964).

Assim como o Sambalanço Trio, o Zimbo Trio inicia seu arranjo com uma seção de abertura inédita. Trata-se de um trecho cuja composição explora o intervalo de segunda maior característico do “toque do berimbau”.

The musical score for 'Berimbau' by Zimbo Trio is presented in three systems. The first system shows measures 1-3 with chords F and Bm. The second system shows measures 4-6 with chords Cm7, F7, Bm7, and E7. The third system shows measures 7-9 with chords Bbm7, Eb7, Am7, Ab7, Gm7, Gb7, and Fm7. The piano part features a series of chords and arpeggios, while the bass part features a melodic line.

Figura 28 - “Berimbau”, Zimbo Trio. Seção de introdução (0:00 – 0:14).

Interessante notar que logo na seção de introdução o Zimbo Trio já explora uma ampla tessitura pianística, com blocos de acordes a quatro vezes até o compasso 8, seguindo com sonoridade *tutti*, semelhante aos blocos de acordes típicos de Red Garland. Soma-se a isso um trecho harmônico movimentado, que percorre um caminho de progressões cromáticas desde fá maior (modo mixolídio) até fá menor, onde será exposta a seção “A”.

Na seção “A”, constitui-se um novo ambiente sonoro, um contraste acentuado em relação à seção de introdução. Aqui o andamento é reduzido ($\text{♩}=80$ para $\text{♩}=63$) e a melodia da composição é apresentada pelo contrabaixo com arco, ambientada pela parte do piano que faz referência a “Festa no Sertão”, terceira peça do “Ciclo Brasileiro”, composto por Heitor Villa Lobos no ano de 1936.

Como pode ser observado na figura 29, Amilton Godoy realiza três planos sonoros:

1) figurações em sextinas na região aguda (pentagrama superior), 2) uma linha melódica

secundária (pentagrama inferior da parte de piano), e 3) acordes arpejados que marcam o primeiro tempo de cada compasso (pentagrama inferior da parte de piano). As linhas pontilhadas no pentagrama superior mostram um padrão regular de agrupamento simétrico de três notas. Dispostas verticalmente, e somando-se as notas da linha secundária, podemos observar um paralelismo de acordes com sétima (como indica o retângulo na figura 30, que se movimenta em direção descendente e ascendente (linha vermelha na figura 30).

Figura 29 – “Berimbau”, Zimbo Trio. Seção “A” (0:30 – 0:46) .

Figura 30 - Redução da seção “A”. Paralelismo de acordes com sétima. Agrupamento de três notas das figurações em sextinas em paralelismo com as notas da linha melódica secundária

Em “Festa no Sertão”, Villa Lobos expõe o material melódico na forma de blocos de acordes localizados na região central do piano. O trecho é ambientado pelo baixo – marcando o primeiro tempo dos compassos - e por figurações melódicas na região aguda (figura 31). Em comparação com as figurações realizadas por Amilton Godoy, a escrita de Villa Lobos não

apresenta regularidade rítmica (intercalam-se semicolcheias e quintinas), sendo que a ordenação das alturas não apresenta um padrão regular de disposição vertical. Portanto, o trecho pode ser melhor representado num plano horizontal. A figura 32 apresenta o contorno melódico resultante dessas figurações.

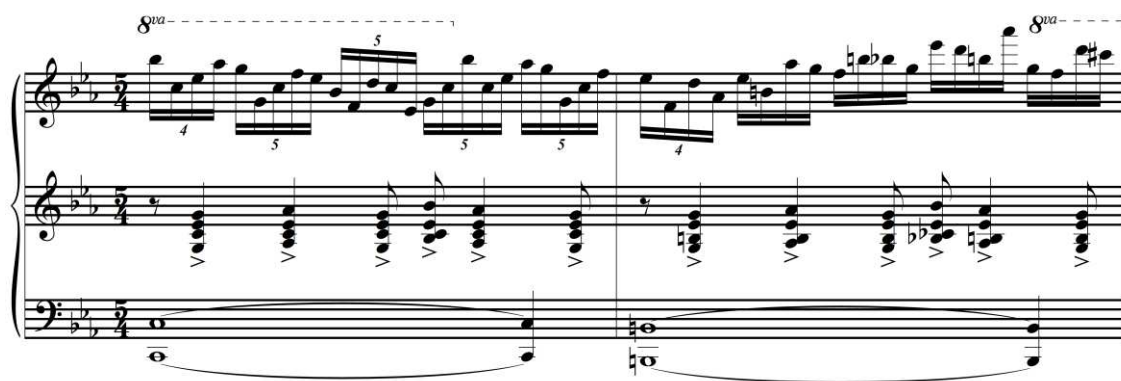


Figura 31 - “Festa no sertão” de Villa Lobos



Figura 32 - “Festa no sertão” Redução das figurações na região aguda

Ao fazer referência a Villa Lobos, Amilton Godoy é mais tonal e inteligível do ponto de vista do agrupamento simétrico, portanto o pianista não faz uma citação literal das figurações melódicas que ambientam a melodia em “Festa do Sertão”. Assim, Amilton Godoy reproduz o efeito de sonoridade desta ambientação através de um contínuo sonoro na região aguda, cujo montante de notas movimenta-se em direção descendente e ascendente (linhas vermelhas nas figuras 30 e 32), resultando num contracanto com a melodia principal.

Após a finalização da seção “A” um novo contraste é anunciado ao piano através de uma linha melódica em sextinas com dobramento de oitava e mudança de andamento (63 para 80). Amilton Godoy realiza uma frase construída a partir da coleção de notas da escala pentatônica no modo menor em fá (notas fá, láb, sib, dó e mib), que tem o efeito da escala blues através da passagem cromática entre as notas dó e sib (figura 33).

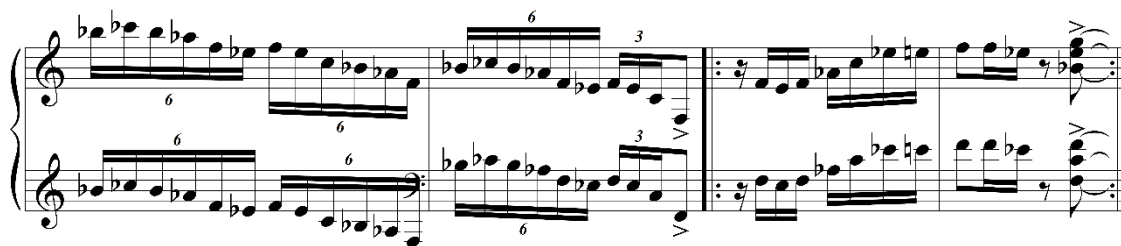


Figura 33 – “Berimbau”, Zimbo Trio. Seção *Riff* (1:14 – 1:28)

Outros efeitos de contraste podem ser observados com a chegada da exposição da seção “B” (a partir de 1:28), onde Amilton Godoy utiliza blocos de acordes ao estilo de Red Garland, na modulação para a tonalidade de Si menor na reexposição da seção “A” (em 1:56), depois modulando para Ré menor na seção “toque do berimbau” (em 2:27).

2.1.4 Comentários

O resultado do empreendimento do Zimbo Trio é um painel heterogêneo. O grupo produz ambientes sonoros contrastantes, propondo diferentes quadros ao longo do discurso. A proposta é promover variedade ao longo das seções formais, trazendo a atenção do ouvinte para os contrastes nos parâmetros de andamento, dinâmica, combinações de timbres, planos sonoros, texturas, variações rítmicas e movimentos harmônicos para diferentes regiões tonais. Essas características refletem a intenção do grupo em romper com os parâmetros de performance da bossa nova, e enfatizar a característica da incorporação, presente na nascente MPB. O pianismo de Amilton Godoy reflete essa característica, enfatizando contrastes de sonoridades, por exemplo, entre os blocos de acordes similares aos de Red Garland da introdução, seguindo com a ambientação sonora que faz referência Villa Lobos, e marcando um novo contraste com oitavas paralelas e a seção “Riff”.

Já o arranjo do Sambalanço Trio pode ser entendido em termos opostos. O grupo propõe um arranjo mais estável, homogêneo, com andamento mais lento, cujos parâmetros como dinâmica e textura variam de maneira gradual, sem rupturas acentuadas. O grupo constrói um cenário mais brando, onde enfatiza a característica de continuidade rítmica. Nesse sentido, o grupo parece se aproximar das características da bossa-nova, não propondo rupturas acentuadas. O pianismo de Cesar Camargo Mariano reflete essa característica por ser mais simples (menos notas), sendo que utiliza uma menor variedade de técnicas pianísticas.

Assim, essas abordagens de arranjo mostram um pouco das diferentes escolhas estéticas que compõem a sonoridade do samba-jazz produzida pelos piano-trios. São dois exemplos de abordagens pianísticas vigentes no cenário da música popular da cidade de São Paulo em meados da década de 60, representado pelo circuito musical das casas noturnas, festivais da canção, rádio, indústria fonográfica e TV.

2.2 TEXTURA, ELEMENTOS E DELINEAMENTO DE FRASES

A exposição das duas concepções distintas de arranjo de “Berimbau” realizadas pelo Sambalanço Trio e pelo Zimbo Trio evidenciaram o contraste entre os dois estilos pianísticos. Em linhas gerais, enquanto Amilton Godoy faz uso de uma ampla gama de ferramentas pianísticas para construir seu painel heterogêneo, Cesar Camargo Mariano se atém a um pianismo mais simples, de modo a evidenciar o trabalho com o parâmetro do ritmo. A audição da discografia produzida pelo Sambalanço Trio e pelo Zimbo Trio ao longo da década de 60, mostrou que os arranjos apresentados não caracterizam uma exceção na obra dos grupos, uma vez que essas são características predominantes na sonoridade desses trios.

Ao longo da década de 1960, os discos gravados por Cesar Camargo Mariano que apresentam maior relevância para o estudo de seu estilo pianístico foram produzidos entre os anos de 1964 e 1966: *Sambalanço Trio Vol I* (Audio Fidelity – RGE, 1964), *Sambalanço Trio Vol II* (Som Maior – RGE, 1965), *Lennie Dale e Sambalanço Trio* (Elenco, 1965), *Raulzinho e Sambalanço Trio* (RCA, 1965), *Sambalanço Trio vol III Reencontro* (Som Maior-RGE, 1965), *Som 3 vol I* (Som Maior – RGE, 1966).

2.2.1 Textura

Assim como muitos pianistas de sua geração, ligados ao jazz e aos gêneros tributários da bossa-nova, as ferramentas pianísticas de Cesar Camargo Mariano fazem referência, em parte, ao “paradigma do piano-trio de jazz moderno” (MUSCARELLA, 2015). Dentro das possibilidades vigentes nesse contexto, o estilo pianístico de Cesar neste período pode ser descrito através de variações texturais, rítmicas, harmônicas e melódicas, englobadas em modos de dispor as mãos direita e esquerda nas regiões de frequências graves, médias e agudas do piano.

A figura abaixo apresenta um resumo de padrões de disposição textural empregados por Cesar Camargo Mariano em “Berimbau”.

Seção de introdução: Seção "Take Five": Seção "Toque do berimbau":

1 14 18

5 Linhas de baixo na m.e e acordes na região média na m.d

Seção "A":

30

2 *Comping* na m.e 1 Padrão rítmico estável na m.e

Reexposição da seção "A": Seção "B":

90 54

3 Complementaridade rítmica entre as mãos : 4 - Blocos "Red Garland"

Figura 34 - Resumo das diferentes disposições texturais divididas entre as mãos direita e esquerda por Cesar Camargo Mariano em “Berimbau”

Considerando a frequência de ocorrências no conjunto de gravações pianísticas realizadas por Cesar Camargo Mariano entre os anos de 1964 e 1966 (conforme mencionado anteriormente), podemos listar os modos de disposição textural na seguinte ordem:

1- Padrão rítmico estável na mão esquerda e linhas melódicas homofônicas na mão direita. Este é o modo mais frequente, e pode ser observado nos compassos 32 e 33 na figura acima. Geralmente é utilizado em seções de improvisação.

2- *Comping* na mão esquerda e linhas melódicas homofônicas na mão direita. Esse padrão de disposição textural pode ser observado nos compassos 30 e 31. A mão esquerda não

apresenta um padrão rítmico fixo, pois sua função é comentar ou completar a linha melódica da mão direita, geralmente improvisada.

3- Complementaridade rítmica entre as mãos direita e esquerda. Através do *interlocking* sonoro, os impactos sonoros produzidos por uma mão se encaixam em espaços vagos deixados pela outra, e vice versa.

4- Padrão rítmico da mão esquerda acompanha o desenho rítmico da mão direita. Esse paralelismo rítmico produz uma textura com várias vozes soando simultaneamente. Na mão direita podem ocorrer linhas de notas únicas (uma nota de cada vez) ou dobramento de oitavas, sendo que a abertura de oitava é eventualmente preenchida por outras notas. Este último caso pode ser observado nos compassos 54 e 55, os “blocos Red Garland”.

5- Linhas de baixo na mão esquerda e acordes na região média com a mão direita. Esse tipo de disposição textural é menos frequente, uma vez que as notas na frequência grave realizadas pela mão esquerda do pianista ocupam uma faixa de frequência destinada ao contrabaixo. No contexto de trio, Cesar Camargo Mariano a utiliza para introduções ou interlúdios de piano solo.

2.2.2 Elementos

Nesta seção, apontaremos algumas construções musicais recorrentes, ou formulas específicas utilizadas por Cesar Camargo Mariano no seu discurso musical, seja em seções de exposição do tema ou improvisação. Essas formulas são entendidas como elementos constituintes do estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano, observado nas gravações referidas.

A partir deste ponto do texto, veremos que a ocorrência sistemática desses elementos em gravações pianísticas realizadas por Cesar Camargo Mariano no período delimitado por esta pesquisa aponta para as características de *estabilidade*, *coerência* e *redundância* em seu estilo pianístico.

Muitos elementos são comuns à tradição musical jazzística, mais especificamente àqueles encontrados no estilo hard bop dos anos 50. Paralelamente à descrição dos elementos, serão feitos alguns apontamentos sobre como essas estruturas são apresentadas a partir dos fundamentos rítmicos do samba.

Os elementos foram dispostos nas seguintes categorias: 1 – blues, 2- bebop, 3 – arpejos ascendentes, 4- arpejos descendentes seguidos de dobramento de terça, 5- estruturas em *ostinato* e 6 – complementaridade rítmica.

Elemento 1 – Blues

A sonoridade da escala blues é muito presente no pianismo de Cesar Camargo Mariano ao longo de momentos distintos de sua trajetória artística. No repertório em questão, Mariano utiliza sobretudo a escala de dó blues, visto que nas gravações do Sambalanço Trio predominam as tonalidades de dó maior ou dó menor⁴⁶. Como observa o pianista John Valerio em seu método *bebop jazz piano*, a escala blues tem aplicação horizontal, uma vez que, dependendo do tipo de progressão harmônica, a escala “funciona” não importando as mudanças de acordes (VALERIO, 2003, p.53).

A sonoridade da escala blues marca a abertura do álbum *Sambalanço Trio Vol I* (EMI-Odeon, 1964) com “Samblues”⁴⁷. Dessa forma, anunciada logo no primeiro trecho de música que se ouve no primeiro disco lançado pelo grupo, a sonoridade blues é transmitida como uma primeira impressão aos ouvintes, algo que sugere o blues como um elemento integrante da identidade sonora do Sambalanço Trio.

Formado pela aglutinação das palavras “samba” e “blues”, o título da composição é auto descritivo em relação à referência aos dois gêneros musicais. Trata-se de um samba em seus aspectos rítmicos, que apresenta a predominância da sonoridade da escala blues nos contornos melódicos.

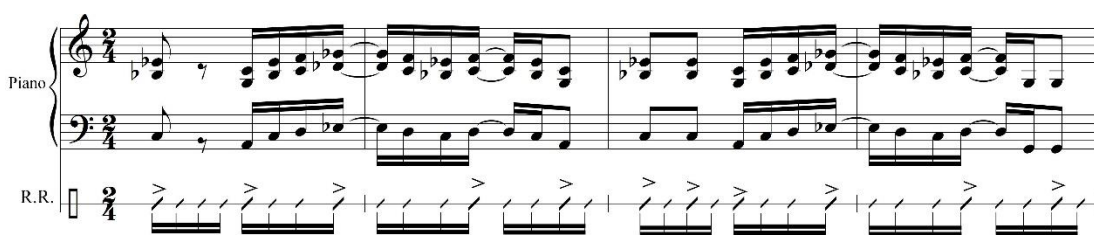


Figura 35 - “Samblues”, ritmo do samba e paralelismo através da sobreposição de escalas blues, (0:00 – 0:15)’

A figura acima representa os quatro primeiros compassos da seção “A”, um trecho de piano solo que apresenta o chamado *tema-riff*. No plano rítmico, as acentuações realizadas

⁴⁶ O disco *Sambalanço Trio Vol I* tem doze faixas: oito em dó maior, duas em dó menor, uma em mi menor e uma em fá menor.

⁴⁷ Áudio em anexo e transcrição nos apêndices.

por Cesar Camargo Mariano denotam a presença da figuração rítmica associada ao padrão do tamborim: o ciclo de 16 pulsações elementares e a imparidade rítmica, representados por variações do padrão “(16) x . . . x . . x . . . x . . x . ”. O paralelismo melódico caracteriza-se pela sobreposição das escalas blues de Lá, Sol e Dó.

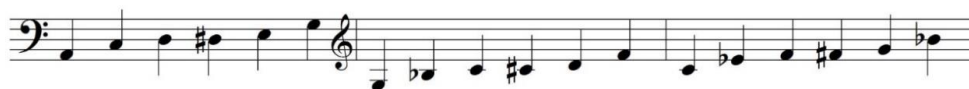


Figura 36 - Escalas blues em Lá, Sol e Dó (LEVINE, 1989)

A partir do compasso 32 (ver transcrição integral nos apêndices), Cesar Camargo Mariano explora dobramentos de intervalos de terças sobre escala de dó blues, intercalada com uma convenção rítmica na cadência plagal, representada pelo movimento harmônico Im-IV-Im (Cm-F-Cm).

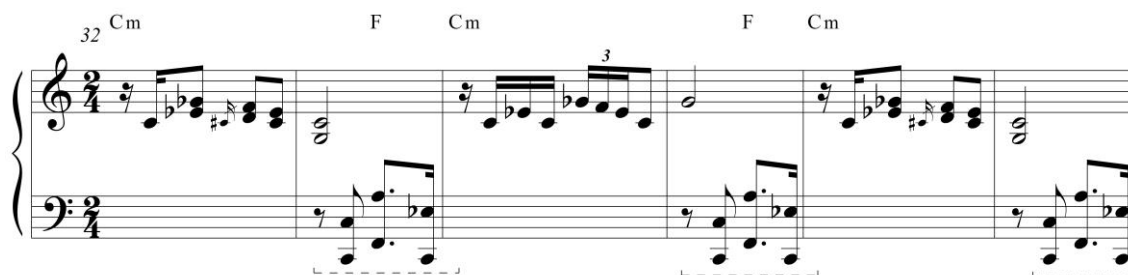


Figura 37 – “Sambues”. Sonoridade blues seguida da progressão I-IV-I (Cm-F7-Cm), c.32-37 (0:32 – 0:39).

Como observa Laurent Cugny,

Historicamente, a cadência plagal tem um papel essencial na música (essencialmente tonal), das igrejas de negros, o *spiritual*, o *gospel*. A cadência plagal diz “amém”, os cantos religiosos terminam em duas sílabas cantadas, a primeira sobre o IV e a segunda sobre o I” (CUGNY, 2009, p.198, tradução nossa).⁴⁸

Como visto anteriormente, elementos do blues e da música gospel norte-americana caracterizam, em parte, a tendência do hard bop no jazz dos anos 50, que teve o pianista Horace Silver e grupo Art Blakey and the Jazz Messengers como algumas referências. A presença desses elementos no trecho do Sambalanço Trio constitui uma relação de semelhança com “Moaning”, composição do pianista Bobby Timmons, um *standard* do repertório jazzístico gravada no álbum *Art Blakey and the Jazz Messengers* (Blue note 4003,1958).

⁴⁸ *Historiquement, la cadence plagale tient un rôle essentiel dans la musique (essentiellement tonale) des églises noires, le spiritual, le gospel. La cadence plagale est dite « amen », les chants religieux se terminant sur le deux syllabes chantées, la première sur le degré IV et la deuxième sur le I* (CUGNY, 2009, p.198).



Figura 38 - “Moaning” – Sonoridade blues seguida de movimento harmônico plagal.

“Moaning” apresenta uma construção similar ao trecho do Sambalanço Trio: uma frase estruturada na escala blues, neste caso fá blues, seguida de uma convenção rítmica sobre a progressão harmônica plagal, neste caso I-IV-I (F-Bb-F), que remete ao estilo gospel.

Outro exemplo de aplicação da sonoridade blues pode ser verificado em “Homenagem a Clifford Brown”⁴⁹, composição do trompetista brasileiro Dorimar Vasconcelos cujo título homenageia o trompetista norte-americano, que é frequentemente citado como músico vinculado à tendência do hard bop (GRIDLEY, 2012). O trecho projetado abaixo é um exemplo da utilização de *licks* bluesísticos por Cesar Camargo Mariano, sendo que a partir do compasso 47 ocorre alguns dobramentos com a nota pedal dó, sobreposta à escala blues.

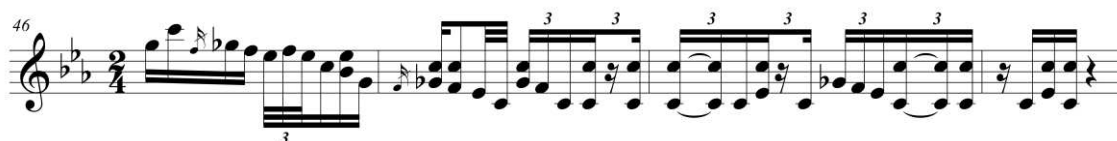


Figura 39 - “Homenagem a Clifford Brown” – Dó blues com o dobramento da nota pedal dó, c. 46-49 (1:08 – 1:14).

Outro exemplo da utilização de *licks* bluesísticos que explora o dobramento com a nota pedal dó pode ser observado em “Samba pro Pedrinho”, composição de Walter Santos, gravada pelo Sambalanço Trio no álbum *Reencontro com Sambalanço Trio* (Som Maior/RGE, 1965).



Figura 40 - “Samba pro Pedrinho” – Dó blues com dobramento da nota pedal dó, c. 31-32 (0:38 – 0:42)⁵⁰

Muitas vezes Cesar Camargo Mariano combina a sonoridade blues com o modo diatônico dó dórico e inclui passagens cromáticas. O exemplo abaixo mostra o início da

⁴⁹ Áudio em anexo e transcrição nos apêndices

⁵⁰ Áudio em anexo e transcrição nos apêndices.

improvisação em “Samblues”, os círculos representam o uso de passagens cromáticas, sendo que o primeiro aponta o uso do cromatismo na escala blues.

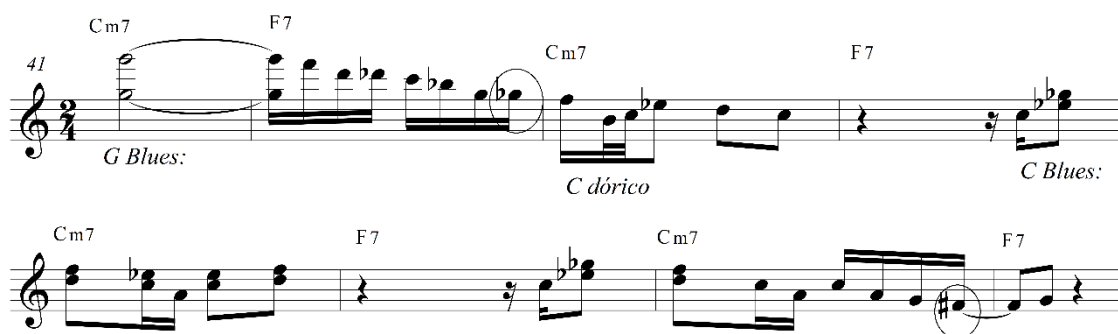


Figura 41 - “Samblues” – início da improvisação, c. 41-48 (0:42 – 0:51).

Elemento 2 – Bebop

O segundo elemento é dado pela abordagem vertical de construção melódica através da ênfase nas notas dos acordes, onde são adicionadas passagens diatônicas e cromáticas. Nessa perspectiva, a linha melódica pode ser pensada como uma ornamentação da progressão harmônica. No exemplo abaixo, a escala de fá maior é utilizada de modo a enfatizar as notas dos acordes [Gm7-C7]→F7M. Os círculos apontam para passagens cromáticas utilizadas para conectar ou ornamentar as notas da escala. No acorde dominante C7, o cromatismo corresponde às tensões do acorde.



Figura 42 - “Samblues” - Primeira frase da improvisação na seção “B”, ocorrência de cromatismos, c.57-60 (0:59 – 1:03).

Como nos relata David Baker em *How to play bebop*, a utilização de aproximações cromáticas entre as notas das escalas é comum na tradição jazzística desde o final da década de 20, sendo que seu uso chegou ao ponto máximo com o bebop dos anos 40, através das linhas melódicas de Charlie Parker e Dizzy Gillespie (BAKER). Tanto David Baker, quanto John

Valerio afirmam não haver um uso padrão dos cromatismos, podendo “aparecer em qualquer contexto e em qualquer tipo de acorde”⁵¹ (VALERIO, 2003, p.36).

No exemplo abaixo, a abordagem vertical de construção melódica é dada quase que exclusivamente pela utilização de notas do acorde. A frase é intercalada com um *lick* de blues.

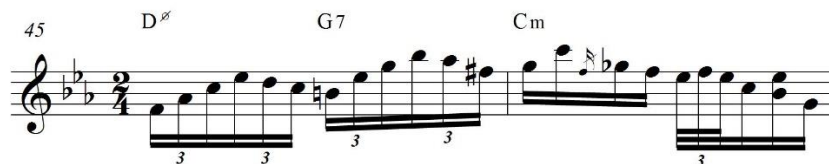


Figura 43 – “Homenagem a Clifford Brown” - Padrão melódico típico de bebop, c. 45-46 (1:06 – 1:08)

Elemento 3 – Arpejo ascendente

Uma fórmula presente em quase todos os solos improvisados de Cesar Camargo Mariano, é uma estrutura com contorno melódico ascendente, formada pela sobreposição de intervalos de terça.



Figura 44 – “Homenagem a Clifford Brown” - arpejo de contorno melódico ascendente, c.50 (1:14 – 1:16).

Elemento 4 – Acordes quebrados em direção descendente seguidos de notas dobradas nos intervalos de quarta e terça

Os arpejos são imprecisos ritmicamente e realizados com notas de curta duração, geralmente semifusas. É um “jogar de dedos” sobre as notas do acorde que, após uma aproximação cromática, conduz a um dobramento de terça sobre as notas do acorde. Um exemplo desta estrutura pode ser observado em “Balanço Zona Sul”, composição de Tito Madi, versão do álbum *Sambalanço Trio vol I* (Audio Fidelity- RGE, 1964).

⁵¹ Lê-se no referido trecho: *Chromatic: These often consists of three to six notes in half-step relationships. They appear in almost any context and with any type of chord. They are often used to begin a phrase or as connecting material between other figures* (VALERIO, 2003, p.36).



Figura 45 – “Balanço Zona Sul” - acordes quebrados em direção descendente seguidos de notas dobradas nos intervalos de quarta e terça (1:11 – 1:14).

Elemento 5 – Frases em ostinato

São estruturas que apresentam um contorno melódico estático, uma linha plana. Caracteriza-se pela ocorrência de uma nota pedal, geralmente ornamentada. No caso de Mariano, veremos que ele aproveita a ausência do contorno melódico para enfatizar o aspecto rítmico.



Figura 46 – “Samba pro Pedrinho” - Frases em ostinato, c. 62-65 (1:17 - 1:22).

Elemento 6 – Complementaridade rítmica

A relação de complementaridade rítmica é dada quando os impactos de uma linha sonora se encaixam nos momentos vagos deixados pela outra e vice-versa, o que caracteriza o *interlocking* sonoro. Trazendo essa abordagem para a parte de piano realizada por Cesar Camargo Mariano na formação de piano-trio, podemos considerar que as linhas sonoras são duas, representadas por estruturas realizadas pela mão direita na região médio-aguda e acordes realizados na região médio-grave pela mão esquerda do pianista.

Em seu acompanhamento na mão esquerda predominam padrões rítmicos estáveis, sendo que a figuração predominante é o contratempo de semicolcheias do compasso $\frac{2}{4}$, um padrão rítmico binário *contramétrico* 2+2+2+2, representado pelo padrão cíclico “(8). x . x . x . x ”.

Este padrão rítmico já podia ser ouvido no repertório de bossa-nova, como por exemplo, ao final da gravação de “Você e eu” (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes), contida no álbum *João Gilberto* (Odeon, 1961). Trata-se de um elemento comum ao vocabulário dos

músicos que atuam no contexto do samba, da bossa-nova e dos gêneros tributários da bossa-nova, incluindo os piano-trios de samba-jazz.

No pianismo de Cesar Camargo Mariano, os contratempos de semicolcheia na mão esquerda muitas vezes atuam como um padrão complementar ao ritmo da linha melódica realizada pela mão direita. Um exemplo é “Samba pro Pedrinho”, onde as pulsações elementares não ocupadas pela linha melódica são preenchidas por acordes na mão esquerda (como mostra a linha pontilhada).

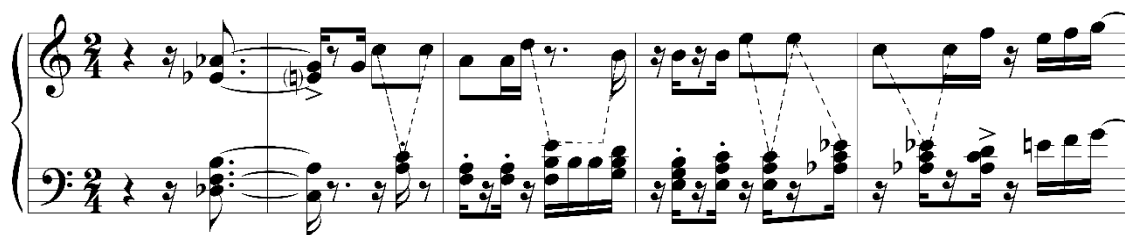


Figura 47 - “Samba pro Pedrinho” – complementaridade rítmica, c.1-5 (0:00 – 0:06).

Quando realiza estruturas em *ostinato*, geralmente Cesar Camargo Mariano imprime uma acentuação cométrica na mão direita, que estabelece uma relação de complementaridade rítmica com o padrão rítmico contramétrico da mão esquerda. Um exemplo desta configuração pode ser ouvida em “Jaqueline K”, um samba que utiliza a estrutura da forma blues, composição de Heraldo Correia, gravada pelo Sambalanço Trio no álbum *Sambalanço Trio Vol I*.

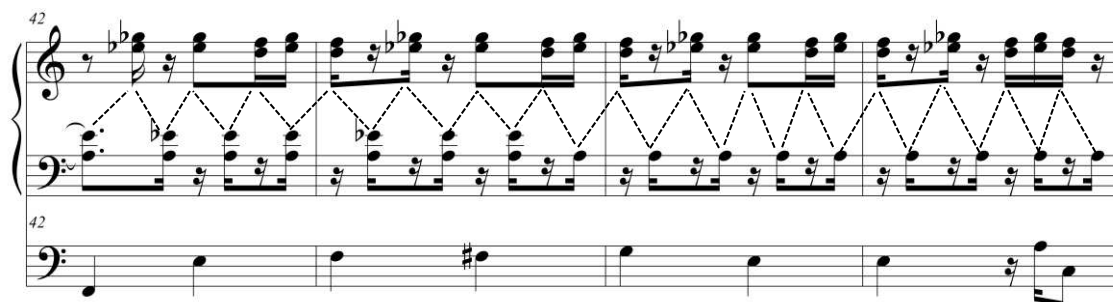


Figura 48 - “Jaqueline K” – complementaridade rítmica, c.42-15 (0:40 – 0:44)⁵²

⁵² Áudio em anexo e transcrição da linha melódica improvisada nos apêndices.

2.2.3 O “pianinho do Cesar”

Um caso específico de complementaridade rítmica ou *interlocking* sonoro pode ser ao final da gravação de “Samba de verão”, do disco *Sambalanço Trio Vol II* (Som Maior-RGE, 1965).

The musical score for 'Samba de Verão' is presented in three staves. The top staff is for Piano, the middle for Baixo (Bass), and the bottom for R.R. (Rhythm). The Piano part starts at measure 82 and features a complex harmonic structure with F7 and #9 chords. The Baixo part provides a steady bass line. The R.R. part shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 49 - “Samba de Verão” – complementaridade rítmica na estrutura “pianinho do Cesar” (2:25 – 2:37)

Esse tipo de construção apresentada na figura 49, convencionamos chamar “pianinho do Cesar”⁵³. Em suma, caracteriza-se pela abertura de décima na mão direita que explora o elemento da dissonância e que estabelece uma relação de complementaridade rítmica com acordes realizados pela mão esquerda.

Enquanto a harmonia de apoio realiza o acorde de F7(9) – forma “A” de Mehegan – a mão direita realiza uma figuração que explora o intervalo de nona aumentada a partir da nota fundamental fá, alcançando a nota sol# (#9), a blue note. Assim, essa sonoridade caracteriza-se por uma dissonância entre as notas sol na região média e sol# na região aguda.

Neste trecho, a parte de piano apresenta três planos sonoros que atuam de forma rítmica complementar: 1- no primeiro plano temos o dobramento das notas fá e sol#, que caracteriza a linha guia; 2 – No nível intermediário temos a nota dó, atuando de forma complementar ao dobramento das notas fá e sol#; e 3 – padrão contramétrico na mão esquerda agindo de forma complementar aos dois planos sonoros superiores. A relação de

⁵³ Ouvi a expressão “pianinho do Cesar” na ocasião de um concerto da Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo realizado no Auditório Ibirapuera, em São Paulo, no dia 23/03/2013, que teve Cesar Camargo Mariano como arranjador e pianista num repertório dedicado a Johnny Alf. Ao final do espetáculo, me juntei a um grupo de pessoas interessadas em cumprimentar o pianista, foi quando me chamou atenção uma senhora que, ao abraçar Cesar Camargo Mariano, disse em voz alta: “- Que saudade de ouvir o pianinho do Cesar”.

complementaridade pode ser representada por variações do ciclo “(16). . x . x . x . x . x x . x x . ”.

Numa relação análoga aos instrumentos de percussão, esse intercalar de frequências médias e agudas pode ser associado à sonoridade do agogô, sobretudo pelo efeito tímbrico produzido pelo intervalo de nona aumentada. A linha do baixo não se atém à síntese da sonoridade do tambor-surdo, e realiza variações mais livres. No entanto, o baixista preserva a marcação do início do ciclo de dois compassos que caracteriza o paradigma rítmico do samba.

Como será mostrado ao longo do texto, a estrutura “pianinho do Cesar” está presente em diversos contextos rítmicos e harmônicos, como em “Balanço Zona Sul”, do *Sambalanço Trio Vol I* de 1964; no arranjo da mesma música gravada no álbum *Som Três Show*, de 1968; em “Não vem que não tem”, do álbum *Alegria, alegria* de Wilson Simonal, gravado em 1967; e ainda em “Bala com bala”, do álbum *Elis*, gravado com a cantora Elis Regina em 1972. Portanto, este é um “toque” característico que Cesar Camargo Mariano utilizou com uma relativa frequência, o que caracteriza um elemento constituinte de seu estilo, um fator de *estabilidade e redundância* em sua obra.

2.2.4 “Balanço Zona Sul”, *Sambalanço Trio Vol I*, seção de improvisação

Após identificados alguns elementos específicos, veremos como esses elementos são articulados ao longo do discurso musical. Para tanto, selecionamos a seção de improvisação de “Balanço Zona Sul”⁵⁴, do álbum *Sambalanço Trio Vol II* (Som Maior-RGE, 1965), uma vez que neste trecho Cesar Camargo Mariano concentra um número significativo de elementos que compõem seu estilo pianístico. Os elementos descritos anteriormente serão designados por cores e símbolos, como mostra a figura 50.

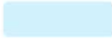
- 1 – Blues  ; 2 – Bebop:  ; 3 – Arpejo ascendente  ;
- 4- Acordes quebrados e dobramentos:  , variações deste:  ;
- 5 – Frases em ostinato  ;
- 6 – Complementaridade rítmica  .

Figura 50 - Legenda de cores e símbolos dos elementos.

⁵⁴ Áudio em anexo e transcrição nos apêndices.

A figura 51 apresenta a transcrição integral da parte de piano e contrabaixo da seção de improvisação, sendo que o *chorus* inicia no compasso 34. O ritmo de mudança dos elementos, indicados pelas cores e símbolos, mostra que o pianista intercala constantemente algumas fórmulas que são de seu uso frequente (a julgar pela ocorrência destas em outras gravações⁵⁵). Deste modo, se estabelece um fluxo melódico onde se intercalam sonoridades blues, cromatismos, passagens diatônicas (deixadas em branco na figura 51) e trechos que exploram o efeito da complementaridade rítmica entre as mãos.

⁵⁵ O leitor pode verificar a partir das transcrições nos apêndices e áudios nos anexos.

Musical score for piano, measures 32-49. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Chords are indicated above the Treble staff.

Measures 32-37: Chords: C7M, Gb7, F7M, Gm7, Am7, Gm7. Measure 36 features a triplet in the Treble staff highlighted in orange.

Measures 38-41: Chords: F7M, Cm7, F7. Measure 39 features a triplet in the Treble staff highlighted in orange. Measure 40 features a triplet in the Treble staff highlighted in blue.

Measures 42-45: Chords: B⁹, Bbm7, Am7, Dm7. Measure 43 features a triplet in the Treble staff. Measure 44 features a triplet in the Treble staff.

Measures 46-49: Chords: Dm7, G7, Gm7, C7. Measure 48 features a triplet in the Treble staff highlighted in blue. Measure 49 features a triplet in the Treble staff highlighted in blue.

Figura 51 (continua...)

The musical score for improvisation in "Balanço Zona Sul" is presented in four systems. Each system consists of three staves: a treble staff, a bass staff, and a lower bass staff. Chords are indicated above the treble staff. The measures are numbered 50 through 65. Some measures are highlighted with colored backgrounds: orange for measures 53-57 and 61-65, and blue for measures 58-59.

System 1 (Measures 50-53): Chords F7M, Gm7, Am7, Gm7. Measure 53 is highlighted in orange.

System 2 (Measures 54-57): Chords F7M, Cm7, F7. Measures 54-57 are highlighted in orange.

System 3 (Measures 58-60): Chords B^b, Bbm7, Am7. Measures 58-59 are highlighted in blue. Measure 60 is highlighted in orange.

System 4 (Measures 61-65): Chords Dm7, Gm7, C7, Dm7, G7. Measures 61-65 are highlighted in orange.

Figura 51 - Seção de improvisação em “Balanço Zona Sul”, *Sambalanço Trio vol II*, c.32-65 (0:51 – 1:47).

Nas gravações do Sambalanço Trio e do Som Três, os trechos destinados a improvisação são relativamente curtos e costumam ter a extensão de um a três *chorus*. Em “Balanço Zona Sul”, a improvisação é realizada sobre um *chorus*: Seção A, com 16 compassos (34-49), e seção B, também com 16 (50-65) compassos.

Em seus improvisos, Cesar Camargo Mariano costuma delinear as frases de maneira relativamente regular, geralmente respeitando a subdivisão em números pares de compassos. Como pode ser observado na figura 52, o trecho é apresentado em quatro grupos de 8 compassos (A, B, C e D), subdivididos em frases ordenadas em fragmentos de 4 compassos, com exceção do contraste observado no grupo C (como mostram as ligaduras). Na maioria das vezes as frases podem ser divididas em semi-frases de dois compassos (como indicam as chaves pontilhadas).

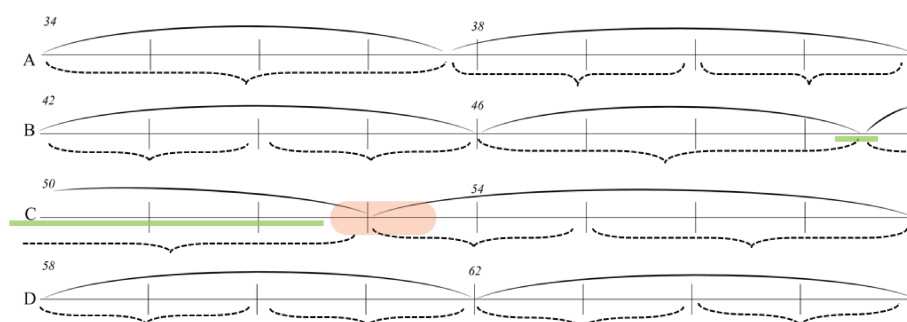


Figura 52 - Estrutura fraseológica – Frases de 4 compassos dispostas quatro partes de 8 compassos

O pianista marca o início de cada grupo através do aumento gradual no parâmetro da textura, considerando a densidade textural (número de camadas texturais) e os componentes sonoros (quantidade de notas soando simultaneamente) (BERRY, 1976, p.184). Para melhor compreensão, recomenda-se observar a escrita pianística na figura 51, e a organização formal na figura 52.

-Grupo A (a partir do c.34) – Um componente sonoro na linha melódica homofônica improvisada na mão direita e, na mão esquerda, acordes incompletos que realizam um contracanto.

- Grupo B (c. 42 e 43) – Dois componentes sonoros no dobramento de oitava na mão direita e acordes na mão esquerda.

- Grupo C (a partir do segundo tempo do c.49, linha verde na figura 52) – Ponto de maior densidade textural. Na mão direita verifica-se o dobramento de décima (notas fá e lab) que são intercaladas com a nota dó (totalizando três componentes sonoros e duas camadas

texturais), enquanto na mão esquerda ocorrem acordes ritmicamente complementares (terceira camada textural)

- Grupo D (a partir do c.58) – Retorno ao padrão textural do grupo A, com um componente sonoro na linha melódica homofônica realizada pela mão direita e acordes atuando em complementaridade rítmica na mão esquerda.

Podemos observar um aumento gradual no número de camadas texturais e no número de componentes sonoros nos grupos A e B, que atinge seu ponto máximo na entrada do grupo C (como aponta a linha verde na figura 50) e volta ao seu ponto inicial no grupo D. Assim, podemos definir mais um procedimento recorrente nas seções de improvisação realizadas por Cesar Camargo Mariano: O pianista imprime um movimento ascendente que conduz sua improvisação a um ponto culminante, geralmente localizado na entrada do segundo *chorus* e caracterizado por uma sonoridade contrastante (efeitos rítmicos ou sonoridade *tutti* através de blocos de acordes), para em seguida retroceder e encerrar.

Existe um planejamento nos solos, na forma de delinear as frases e na chegada de um clímax.

O grupo C também se mostra contrastante por não apresentar a regularidade de disposição das frases em 2 ou 4 compassos (números pares), como indicam as chaves pontilhadas na figura 52.

O trecho que se ouve do final do c. 49 ao c.52 é mais uma ocorrência do que convencionamos chamar de “pianinho do Cesar”, estrutura similar àquela projetada na figura 49, caracterizada pela abertura do intervalo de décima na mão direita, uso de dissonâncias e complementaridade rítmica entre três camadas texturais. A figura abaixo projeta a transcrição do referido trecho, juntamente com a notação da resultante rítmica (R.R.).

The musical score for 'Balço Zona Sul' (measures 49-52) is presented in three staves. The top staff is for the piano (P.), the middle for bass (B.), and the bottom for rhythmic accompaniment (R.R.). The piano part features a series of chords: C7 (measure 49), F7M (measure 50), Gm7 (measure 51), and Am7 (measure 52). A circle highlights the notes F# and G in measure 50, indicating a dissonance. The bass part shows a simple line of notes, and the rhythmic part consists of a series of eighth notes with accents.

Figura 53 - “Balço Zona Sul” - ocorrência da estrutura “pianinho do Cesar”, c. 49-52 (1:19–1:26).

O efeito da dissonância é utilizado por Cesar Camargo Mariano como um recurso para enfatizar a figuração rítmica da linha-guia. O círculo no compasso 50 aponta para a ocorrência da nota láb (#9) e sol (9) no acorde F7M, dispostas numa abertura de nona aumentada na mão direita com as notas fá e láb, que produzem um efeito dissonante acentuado para um acorde de tônica. No compasso seguinte, o pianista avança com essas mesmas notas sobre o acorde Gm7, explorando a dissonância da nota láb (b9 do acorde Gm7). No compasso 52, são mantidas as mesmas notas na mão direita, desta vez explorando o efeito da dissonância da nota láb sobre o acorde Am7.

Ao longo do trecho representado pela figura 53, essas dissonâncias assinalam o desenho rítmico da linha guia, o nível mais alto da hierarquia de acentuações (representada pelas notas acentuadas na resultante rítmica). Assim, essa figuração rítmica é enfatizada pelo efeito dos choques de frequências dissonantes promovidos sobretudo pela presença da nota láb.

É interessante notar que o pianista não abre mão do uso da abertura de décima (ou nona aumentada) no referido trecho, pois este é um elemento estrutural do “pianinho do Cesar”, a partir do qual esse “toque pianístico” pode ser reconhecido. Cesar Camargo Mariano insiste na escolha das notas fá, dó e láb na mão direita, impondo-as sobre os acordes de Gm7 e Am7. Dessa forma, ele preserva a identidade da estrutura mantendo a abertura de décima (ou nona aumentada) na mão direita, em detrimento da progressão harmônica, sendo que as dissonâncias geradas pelas notas “evitadas” acabam por gerar um efeito rítmico.

Outro exemplo do uso de dissonância pode ser observado no compasso 53, onde há um desacordo entre a parte do piano e a parte do contrabaixo em relação ao acorde vigente. A figura abaixo reproduz o trecho:



Figura 54 - “Balanço Zona Sul”, seção de improvisação, técnica de variação harmônica no contexto da improvisação

Logo após o trecho do “pianinho do Cesar”, o pianista retorna ao discurso melódico no compasso 53, através de um arpejo ascendente seguido de cromatismos descendentes, uma figuração muito comum no bebop. Como mostra o círculo na figura 54, este arpejo é construído sobre as notas do acorde Db7M, apoiado por uma tríade de Db na mão esquerda. No entanto, a estrutura harmônica formal da peça indica a presença do acorde de Gm7, que também é indicado pela nota sol na linha do baixo, a fundamental deste acorde. Dessa forma, Mariano explora o efeito da dissonância produzida a partir da sobreposição da tríade de Db com a nota sol no baixo, Db/G.

O estudo do pianismo de Cesar Camargo Mariano no repertório do chamado sambajazz da década de 60 mostrou que, num nível superficial da textura, o instrumentista não ultrapassa os limites delimitados pelo “paradigma do jazz piano moderno”, que postula, em linhas gerais, a divisão entre acompanhamento de acordes na mão esquerda - o *comping*, - e linha melódica na mão direita - linhas homofônicas ou blocos de acordes. Na figura 34 foram identificados cinco modos de dispor as mãos esquerda e direita entre as frequências graves, medias e agudas do piano, entendidos como ferramentas pianísticas disponíveis ao pianista. Cesar Camargo Mariano otimiza essas ferramentas ao articular uma série de elementos em seu discurso musical.

O trabalho de identificação de padrões de eventos musicais no escopo de obras em questão apontou para a ocorrência de 6 elementos: sonoridade blues, bebop, arpejo com contorno melódico ascendente, acordes quebrados em direção descendente seguidos de dobramentos de terça, frases em ostinato e complementaridade rítmica. A ocorrência sistemática desses elementos em suas gravações com o Sambalanço Trio até o primeiro álbum do Som Três mostra o vínculo de Cesar Camargo Mariano com jazz, sobretudo o estilo hard bop.

Muitos desses elementos também podem ser identificados na atuação de Cesar Camargo Mariano como arranjador e pianista ao lado dos cantores Alaíde Costa, Wilson Simonal, Chico Buarque, Elis Regina e João Bosco. Portanto seu estilo pianístico da época estava em concordância com muitas formulações musicais vigentes no contexto da canção. O terceiro capítulo tratará dessas questões.

3 A ATUAÇÃO DE CESAR CAMARGO MARIANO COMO *SIDEMAN*

Paralelamente ao seu trabalho na música instrumental, ao longo da década de 60 Cesar Camargo Mariano também direciona suas atenções para o segmento da canção, atuando ao lado de cantores de bossa nova e MPB numa função conhecida como *sideman*. Jether Garotti Júnior, arranjador e pianista, atribui tal termo ao profissional que realiza arranjos, atua como instrumentista, direciona o projeto artístico e tem a responsabilidade de prover os recursos disponíveis (GAROTTI JÚNIOR, 2007). Neste período, Cesar Camargo Mariano trabalhou como instrumentista e arranjador ao lado dos cantores Claudette Soares, Alaíde Costa, Marisa Gata Mansa e Chico Buarque. Entre 1965 e 1970, atuou junto ao cantor Wilson Simonal⁵⁶, produzindo os discos do artista lançados nesses anos, além de atuar no programa *Show em Simonal*, pela TV Record, e em apresentações pelo país (MARIANO, 2011).

No período seguinte, de 1971 a 1980, atuou basicamente ao lado de Elis Regina⁵⁷, com quem gravou um total de onze discos, além de sua participação na produção de shows e espetáculos, como *Falso Brilhante* e *Saudades do Brasil* (ECHEVERRIA, 2007). Paralelamente ao seu trabalho com a cantora, o artista insere-se no mercado da publicidade, produzindo *jingles* para comerciais (MARIANO, 2011).

3.1 *SIDEMAN*

No contexto do jazz do final da década de 60, Gunter Schuller postula a seguinte definição de *sideman*: “Um músico numa banda de jazz ou música de dança que não seja o líder”⁵⁸. Nesse caso, o uso do termo apenas diferencia a figura do líder em relação aos outros músicos integrantes de um determinado grupo. Podemos citar como exemplo o *The Bud Powell Trio*, que leva o nome do líder, o solista, e tinha o baixista Curley Russell e o baterista Max Roach como *sidemen*, músicos que acompanhavam Bud Powell. Outro exemplo é o *The Keith*

⁵⁶ Nascido na cidade do Rio de Janeiro, Wilson Simonal (1939-2000) foi um cantor brasileiro de muito sucesso, sobretudo na década de 1960. É considerado pelo jornalista Nelson Motta “uma das primeiras manifestações do pop brasileiro”. Informação disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=rxnNvWLE9pI>, acessado em 17/05/2013.

⁵⁷ Nascida em Porto Alegre, Elis Regina (1947-1982) ganhou notoriedade principalmente a partir de shows no Teatro Paramount, promovidos por Walter Silva e centros acadêmicos de universidades paulistas em 1964; e ao defender a canção *Arrastão* (Edu Lobo e Vinícius de Moraes) no “I Festival da Música Popular Brasileira”, promovido pela TV Excelsior em 1965 (ECHEVERRIA, 2007).

⁵⁸ “A player in a jazz or dance band, as differentiated from the leader” (SCHULLER, 1986, p.382), tradução nossa.

Jarret “Standards” Trio que, apesar de levar o nome do pianista, não estabelece uma hierarquia entre as partes que compõem o trio, sendo que tanto Keith Jarret quanto o baixista Gary Peacock e o baterista Jack DeJohnette são considerados solistas. Nas palavras de Keith Jarret “um dos conceitos, se não o conceito básico, é que nós todos somos *sidemen* para a música”⁵⁹ (MUSCARELLA, 2015, p.48). Esse comentário reflete a característica democrática na divisão das partes ou funções de cada integrante do trio, cujo objetivo comum que é “a música”, ou seja, o próprio resultado musical pretendido pelo grupo é considerado o elemento de liderança.

Trazendo o uso do termo para o contexto recente da Música Popular Brasileira, o pianista e arranjador Jether Benevides Garotti Júnior, em sua dissertação de mestrado, avaliou diferentes usos da expressão *sideman* através de pesquisa bibliográfica, em meios de comunicação e entrevistas com músicos de referência no contexto da música popular. Tendo por base sua própria experiência no campo da música popular, Jether Garotti adota o conceito de *sideman* a partir da opinião de Cesar Camargo Mariano. Segundo o autor,

Através da minha observação da atividade do *sideman* no mercado de trabalho, vou considerar para esta pesquisa o significado que Mariano dá a este termo, ou seja: ‘um profissional que tem a qualidade de acompanhar e ao mesmo tempo orquestrar, arranjar, proporcionar elementos e fazer com que o artista saiba e reconheça que o resultado final aconteceu por causa do seu trabalho’” (GAROTTI JÚNIOR, 2007, p.6, grifos meus).

Esta formulação chama a atenção para a diferenciação entre dois agentes envolvidos: o “profissional” e o “artista”. Este último tem o status de autoria, quem concebe a proposta estética da obra em questão, e que terá seu produto sendo veiculado no mercado fonográfico. O outro é um profissional de caráter polivalente, que disponibiliza suas habilidades de arranjador e instrumentista para materializar a proposta estética do artista. Ao final da citação, a fala de Cesar Camargo Mariano, corroborada por Garotti Junior, reclama o devido grau de reconhecimento do trabalho do *sideman*, reivindicando um grau de autoria da obra quando finalizada: “fazer com que o artista saiba e reconheça que o resultado final aconteceu por causa do seu trabalho”.

A opinião do músico Luciano Alves⁶⁰ também estabelece a diferenciação entre a atuação do profissional e do artista:

⁵⁹ “One of the concepts, if not the basic concept, is that we are all *sidemen* to the music”. Entrevista de Keith Jarret ao pianist Ethan Iverson em 2013 (MUSCARELLA, 2015, p.48)

⁶⁰ Garotti Júnior cita a opinião de Luciano Alves a partir uma entrevista realizada por Maria Fortuna para a revista *Backstage*, ano 01, n.105, agosto de 2013 (GAROTTI JÚNIOR, 2007, p.139)

O sideman é o músico, arranjador, maestro que acompanha e que possui um status elevado de profissional de apoio para o artista... é o braço direito do solista. Isso não quer dizer que ele não possa ser um artista também. Mas, enquanto ele está trabalhando nessa função, sua obrigação é atender aos desejos e expectativas do artista que o contratou. Ele faz a música acontecer usando todo o seu *know-how*, mas de acordo com o solista” (GAROTTI JÚNIOR, 2007, p.139).

De acordo com esse ponto de vista, no momento em que atua como *sideman*, o músico profissional não é reconhecido com o status de artista. Suas habilidades musicais são instrumentalizadas a um nível técnico para cumprir uma agenda contratual, ou seja, para “atender aos desejos e expectativas do artista que o contratou”. Em outra ocasião, fora da relação contratual, o *sideman* pode ser um “artista” ao desenvolver suas próprias concepções estéticas-musicais. Porém, essas duas instâncias não precisam estar tão separadas. Jetherr Garotti reconhece a importância do músico que atua como *sideman* (profissional) também desenvolver seu trabalho autoral (artista) de modo a trabalhar seu potencial criativo e “ter uma atitude de compreensão de sua atuação no meio”.

Como veremos, a atividade de Cesar Camargo Mariano como *sideman* inclui uma parcela de produção musical autoral no plano do arranjo. Dessa forma, suas ações são direcionadas para cumprir a relação contratual entre o artista (contratante) e o *sideman* (contratado), ao mesmo tempo em que procura satisfazer suas aspirações estéticas enquanto artista.

3.1.1 A Cesar o que é de Cesar

Ao final da década de 60, Cesar Camargo Mariano já acumulava a experiência de *sideman*, atuando como pianista e arranjador em vários álbuns: Alaíde Costa *Afinal* (Audio-Fidelity, 1963), Claudette Soares *Claudette, a Dona da Bossa* (Mucambo, 1964) e *Claudette* (Philips, 1969), Marisa Gata Mansa (Equipe, 1965), Wilson Simonal (todos os discos do cantor entre 1966 e 1970) e Chico Buarque – *Chico Buarque de Hollanda* (RGE, 1969, compacto simples).

Sua atuação como arranjador passa a ser reconhecida por artistas que detém um alto grau de legitimidade no campo da MPB, e seus arranjos ganham status de produção autoral. Um indício deste reconhecimento pode ser observado na reportagem “Arranjadores: A Cesar o que é de Cesar”, publicada pela revista *Veja* no dia 30 de maio de 1969:

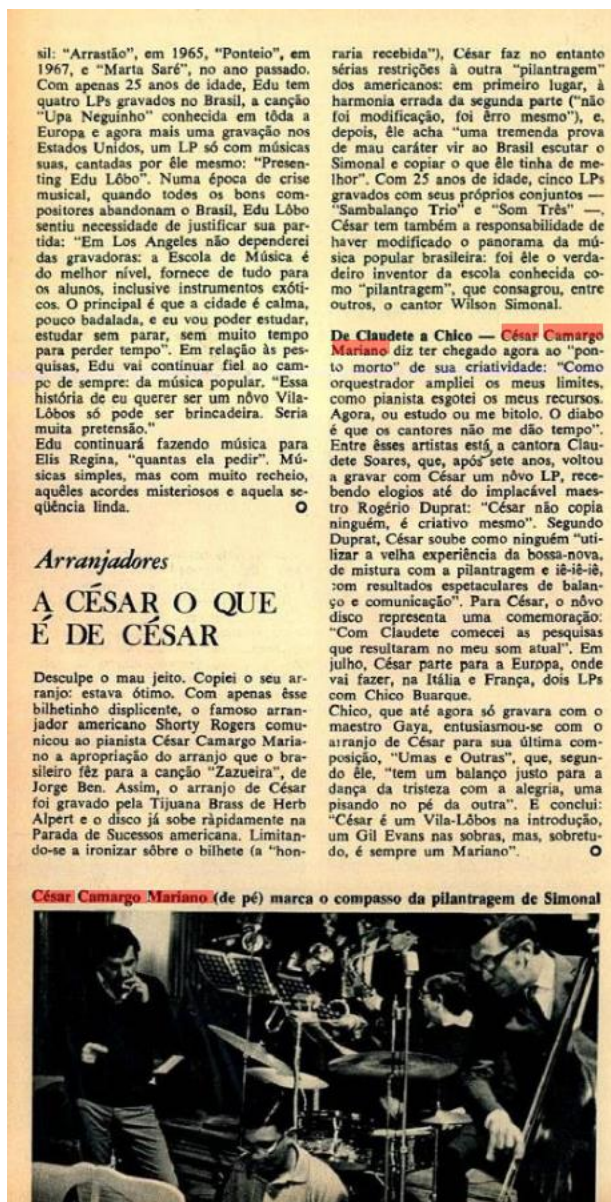


Figura 55 —“Arranjadores: A Cesar o que é de Cesar”. Revista Veja, 30 de maio de 1969.

A reportagem inicia com o seguinte trecho:

‘Desculpe o mau jeito. Copiei o seu arranjo: estava ótimo’. Com apenas esse bilhetezinho displicente, o famoso arranjador americano Shorty Rogers comunicou ao pianista César Camargo Mariano a apropriação do arranjo que o brasileiro fez para “Zazueira”, de Jorge Ben. Assim, o arranjo de Cesar foi gravado pela Tijuana Brass de Herb Alpert e o disco já sobe rapidamente na Parada de Sucessos americana.

O trecho acima chama a atenção para o problema da autoria, não da composição de Jorge Benjor, mas sim do arranjo criado por Cesar Camargo Mariano, que foi indevidamente apropriado pelo arranjador norte-americano. “Zazueira” é uma composição de Jorge Bem (Jorge Benjor) gravada no disco *Alegria Alegria vol. 2* (Odeon, 1968) de Wilson Simonal.

A mesma reportagem também inclui uma passagem elogiosa à atuação de Cesar Camargo Mariano como arranjador:

De Claudete a Chico: Cesar Camargo Mariano diz ter chegado agora ao ‘ponto morto’ de sua criatividade: ‘Como orchestrador ampliei meus limites, como pianista esgotei os meus recursos. Agora, ou estudo ou me bitolo. O diabo é que os cantores não me dão tempo’. Entre esses está a cantora Claudette Soares, que, após sete anos, voltou a gravar com César um novo LP, recebendo elogios até do implacável maestro Rogério Duprat: “César não copia ninguém, é criativo mesmo”. Segundo Duprat, César soube como ninguém “utilizar a velha experiência da bossa-nova, de mistura com a pilantragem e iê-iê-iê, com resultados espetaculares de balanço e comunicação”. “Com Claudete comecei as pesquisas que resultaram no meu som atual”. Em julho, César parte para a Europa, onde vai fazer, na Itália e França, dois LPs com Chico Buarque (grifo nosso)

No trecho acima, a parte sublinhada novamente ressalta o status de autoria da produção de Cesar Camargo Mariano como *sideman*: “Cesar não copia ninguém, é criativo mesmo”. Esse comentário é ainda mais representativo por tratar-se de Rogério Duprat, compositor, arranjador e maestro brasileiro de grande atuação na música popular da época. Duprat menciona “a velha experiência da bossa nova”, referindo-se aos arranjos elaborados por Mariano para Alaíde Costa, Mariza Gata Mansa e Wilson Simonal. Em seguida, menciona “pilantragem e iê-iê-iê, com resultados espetaculares de balanço e comunicação”. Neste ponto Duprat refere-se a postura do cantor Wilson Simonal e do Som Três em buscar o contato e comunicação com as massas, com as grandes plateias, através de um repertório identificado como *Pilantragem*, constituído sobretudo por composições de Carlos Imperial. Os arranjos e a concepção musical deste repertório são creditados a Cesar Camargo Mariano (FERREIRA, 2007).

Por fim, esta reportagem menciona o trabalho de Cesar Camargo Mariano com Chico Buarque:

Chico, que até agora só gravara com o maestro Gaya, entusiasmou-se com o arranjo de César para sua última composição “Umas e Outras”, que, segundo ele, “tem um balanço justo para a dança da tristeza com a alegria, uma pisando no pé da outra”. E conclui: “Cesar é um Vila-Lôbos na introdução, um Gil Evans nas sobras, mas, sobretudo, é sempre um Mariano” (grifo nosso).

Neste último trecho da reportagem, a parte grifada destaca a habilidade do arranjador em materializar, em música, elementos de caráter subjetivos descritos pelo compositor. Cabe lembrar que os arranjos gravados no compacto simples *Chico Buarque de Holanda* (RGE, 1969), que inclui a canção “Umas e outras”, foram gravados sem a presença

do cantor e compositor, que estava exilado na Itália. Sendo assim, Chico Buarque gravou sua parte e enviou a gravação para Cesar Camargo Mariano no Brasil (MARIANO, 2011).

Para além dos trabalhos acima referidos poderíamos citar sua larga experiência ao longo da década de 1970 atuando ao lado da cantora Elis Regina, João Bosco e outros. Porém, o exposto já é suficiente para mostrar que, ainda na década de 1960, Cesar Camargo Mariano conquista uma posição de legitimidade no campo da Música Popular Brasileira, atuando com *sideman* pianista e arranjador de uma parcela considerável da música popular consumida no período, desde a bossa nova tradicional de Alaíde Costa, Marisa gata Mansa e uma parte da produção de Wilson Simonal, a canção de protesto de Chico Buarque e a música destinada às grandes plateias a partir da segunda metade da década com Wilson Simonal.

Nesse conjunto de produções, ao atuar como *sideman*, Cesar Camargo Mariano acumula as funções de arranjador e pianista, de modo que suas realizações ao piano se inserem no projeto concebido por ele mesmo como arranjador. Uma vez que essas duas funções concentram-se na mesma pessoa, podemos deduzir que suas habilidades como pianista relacionam-se com suas habilidades como arranjador.

Esta hipótese é reforçada ao observarmos que seu estilo pianístico sambajazz, estudado no segundo capítulo desta tese, é inserido como elemento integrante de seus arranjos. Ou seja, seus arranjos são caracterizados, em parte, pela presença da sonoridade produzida por suas realizações como pianista.

3.2 CONTINUIDADES DE ASPECTOS DO ESTILO PIANÍSTICO DE CESAR CAMARGO MARIANO EM SUA ATUAÇÃO COMO *SIDEMAN*.

A seguir, serão apontados alguns elementos constituintes do estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano, conforme foram descritos no segundo capítulo, em sua atuação como *sideman* de Alaíde Costa, Wilson Simonal, Chico Buarque, Elis Regina e João Bosco.

3.2.1 “Igrejinha” – Alaíde Costa

O arranjo de “Igrejinha” conta com a instrumentação de piano, vibrafone, ambos tocados por Cesar Camargo Mariano, contrabaixo com Sebastião Oliveira da Paz (Sabá), bateria com Hamilton Pitorre e violão com Theo de Barros, compositor da canção.

Nesta gravação podemos ouvir o acompanhamento realizado por Theo de Barros ao violão, muito similar à batida da bossa nova estabelecida por João Gilberto ao final da década de 50. Cesar Camargo Mariano sobrepõe o acompanhamento pianístico ao do violão, realizando o procedimento de *comping* através de notas longas, sem um padrão rítmico estabelecido.

No trecho do compasso 15 ao 17 (0:25 a 0:29), podemos verificar a ocorrência de uma sonoridade também encontrada em “Homenagem a Clifford Brown” do disco *Sambalanço Trio Vol I*, no trecho dos compassos 20 a 22 (0:28 a 0:32). Em ambos os casos Mariano preenche o espaço da melodia utilizando estruturas de caráter rítmico, cujo efeito é obtido através de acordes na região médio-aguda através da complementaridade rítmica entre as mãos do pianista.

O elemento de complementaridade rítmica ao piano pode ser ouvido de maneira mais efetiva no trecho de interlúdio de “Igrejinha” que vai do compasso 49 ao 65 (1:26 a 1:55). Tanto o violão quanto o piano realizam acompanhamento rítmico-harmônico através da síntese do padrão do tamborim. Enquanto o violão explora a região das frequências medias-graves, o piano explora a região médio aguda, estabelecendo uma relação de complementaridade rítmica entre os dois instrumentos.

3.2.2 “Não vem que não tem” - Wilson Simonal

“Não vem que não tem” é uma composição de Carlos Imperial, gravada por Wilson Simonal no álbum *Alegria, Alegria!!!* (Odeon, 1967), com arranjos de Cesar Camargo Mariano e acompanhamento instrumental do Som Três. Logo nos primeiros segundos desta gravação, podemos identificar a ocorrência da estrutura que convencionamos chamar “pianinho do Cesar” (ver figuras 49 e 53).

The musical score is for the song "Não vem que não tem" by Wilson Simonal. It is in 4/4 time. The score consists of four staves: Piano (right and left hands), Bass (Bx.), and Percussion (Perc.). The piano part starts with a C7(#9#11) chord in the right hand and a bass line in the left hand. The bass part has a melodic line. The percussion part has a simple rhythmic pattern. The score is labeled with 'C7(#9#11)' and 'E7M(9#11)/G#' above the piano part.

Figura 56 - “Não vem que não tem”, compassos iniciais da gravação de Wilson Simonal

O “pianinho do Cesar” ocorre na abertura do intervalo de décima na mão direita na região aguda, sobreposto a harmonia de apoio na mão esquerda (figura 55). Nesse caso também se explora o efeito da dissonância através das notas ré# (#9) e fá# (#11) sobre o acorde de C7. No compasso seguinte, o baixo na nota sol# gera o acorde E7M (9#11) /G# e, considerando a abertura de décima na mão direita, a nota lá no agudo novamente gera dissonância.

Ao observar a linha do baixo, percebemos que essa estrutura não corresponde aos fundamentos rítmicos do samba. Trata-se de um ritmo quaternário, com uma percussão marcando o segundo e o quarto tempo, simulando a sonoridade das palmas. No álbum *Alegria, Alegria!!!*, o acompanhamento de palmas é predominante ao longo do disco, uma estratégia de Wilson Simonal e o Som Três de estabelecer uma interação com o público.

Wilson Simonal, que despontou no início dos anos 60 como cantor de bossa nova no círculo universitário paulista, em 1966 mudou os rumos de sua carreira a partir da parceria com Carlos Imperial ao gravar “Mamãe passou açúcar em mim”, que alcançou sucesso estrondoso. Em seguida gravou um novo sucesso “Carango”, já acompanhado do Som Três e com arranjo de Cesar Camargo Mariano, considerado o “grande responsável pelo swing inovador e variações harmônicas do *novo* Simonal” (FERREIRA, 2007, p. 24).

Tido como um *showman*, Simonal foi um cantor-comunicador capaz de conduzir grandes plateias. Segundo o historiador Gustavo Ferreira, “a partir de 1966 ele tornou-se um dos maiores vendedores de discos, disputando com o ‘rei’ [o cantor Roberto Carlos] e outros artistas recordistas de vendas” (FERREIRA, 2007, p.13).

Tendo em vista tamanha popularidade alcançada por Wilson Simonal na televisão, circuito de shows e índice de vendas de disco, nestes anos entre 1966 e 1970 a sonoridade produzida por Cesar Camargo Mariano na condição de *sideman*, atuando como pianista e arranjador, tornou-se popular entre o público de massa, mesmo que parte dos ouvintes não reconhecesse o nome do arranjador, e sim do artista Wilson Simonal. Assim, podemos pensar que o “pianinho do Cesar”, alcançou ouvidos de todo o país.

3.2.3 “Onde é que você estava” – Chico Buarque

Composição de Chico Buarque, “Onde é que você estava” foi lançada no compacto simples *Chico Buarque de Hollanda* (RGE, 1969), com arranjo e parte de piano de Cesar Camargo Mariano. Nesta gravação podemos observar vários aspectos característicos do estilo pianístico de Cesar Camargo.



Figura 57 - “Onde é que você estava”, Chico Buarque. Primeiros compassos da gravação.

A seção de introdução apresenta uma linha construída sobre a escala blues, realizada por duas flautas em dobramento de quartas. Esse procedimento já foi visto anteriormente em “Samblues”, na introdução de piano solo. Na figura 56, o piano realiza o acompanhamento rítmico-harmônico através da síntese rítmica do tamborim. Nos compassos 2 e 4, podemos observar o procedimento de complementaridade rítmica entre as mãos do pianista.

A figura 57 apresenta os 8 primeiros compassos da seção “A”, equivalentes a quatro versos cantados por Chico Buarque. O acompanhamento de Cesar Camargo Mariano é dado pela síntese do tamborim na mão esquerda, conduzindo os acordes segundo as formas “A e B” de Mehegan, enquanto a mão direita realiza uma linha melódica de caráter improvisado, que interage com a melodia cantada.

17 C^6 18 19 20 21 $Dm7$ 22 $G7$ 23 C^6 24 D^9

Voz
 Hoje eu tenho a minha li ra Tenho paz não ad mira Que você venha me pro curar

P.
 25 C^6 26 27 $E7$ 28 29 $F7M$ 30 $F\#7$ 31

Os meus ma les são pe que nos Vivo bem, não é pra me nos que você vem mencon trar

Figura 58 - “Onde é que você estava”, Chico Buarque, seção A, c.17-31 (0:25 – 0:46).

Após o primeiro verso, no compasso 20, Mariano preenche o espaço deixado pela melodia com um *lick* de blues sobre o acorde D7, utilizando a nota pedal lá. A partir das últimas notas do compasso 24, o pianista inicia uma linha melódica muito semelhante aos seus improvisos junto aos trios de sambajazz. No compasso 25 podemos verificar uma abordagem vertical da linha melódica típica do *bebop*, que ornamenta as notas do acorde de dó maior, seguindo com um fragmento de escala diatônica ascendente no compasso 26. No compasso 27 podemos observar mais um *lick* de blues, agora sobre o acorde de E7.

3.2.4 “Bala Com Bala” – Elis Regina

Composição da dupla João Bosco e Aldir Blanc, “Bala com Bala” foi gravada em sua primeira versão no álbum *Elis* (CBD-Philips, 1972), tendo Elis Regina como cantora, Cesar Camargo Mariano como arranjador e pianista (piano Fender Rhodes), Luizão Maia ao contrabaixo, Hélio Delmiro ao violão e Paulo Braga na bateria.

Assim como na canção de Chico Buarque, podemos observar a síntese do tamborim no acompanhamento rítmico harmônico realizado pela mão esquerda do pianista, com a predominância de *licks* de blues na mão direita (ver compasso 7, círculo azul na figura 58). Ao longo da gravação, esses *licks* preenchem os espaços da linha melódica cantada por Elis Regina.

A figura abaixo representa o início da condução rítmica no arranjo, que ocorre no compasso 5 (aos 0min e 5s). Neste trecho podemos observar a relação de complementaridade rítmica entre as diversas partes que compõem a sonoridade do quarteto que acompanha Elis Regina.

Figura 59 – “Bala com bala”, Elis, 1972. c. 5-9 (0:05 – 0:10).⁶¹

A relação de complementaridade rítmica entre as diversas partes pode ser observada da seguinte maneira: A bateria marca a pulsação elementar (semicolcheias) através do chimbal. O acompanhamento rítmico-harmônico, realizado pelo violão e pelos acordes na mão esquerda do pianista (ambos marcados com um retângulo vermelho), caracterizam o padrão “(16) x . x . x . . x . x . x . x . .”. Alguns desses impactos sonoros são ressaltados pelo aro da caixa da bateria (retângulos na posição vertical). Nas frequências graves, observamos a marcação do bumbo da bateria que, junto com o contrabaixo, marcam duas colcheias no segundo tempo.

Considerando somente a parte de piano, podemos observar o procedimento de complementaridade rítmica, por exemplo, no compasso 7 (marcado com um círculo azul), onde os espaços deixados pelas pausas na mão direita são preenchidos pela mão esquerda, e vice-versa.

⁶¹ A parte de violão não está transposta, a nota grafada é o som real.

Em “Bala com Bala” também podemos identificar a ocorrência do “pianinho do Cesar”, caracterizado pela abertura do intervalo de décima na mão direita que explora o elemento da dissonância e que estabelece uma relação de complementaridade rítmica com acordes realizados pela mão esquerda.

The image shows a musical score for the piece "Bala com Bala". It consists of three staves: Piano (P.), Guitar (Gtr.), and Bass (Bx.). The piano part is in the upper staff, featuring a sequence of chords (C7, F7, C7, F7, C7) with red and blue dashed boxes highlighting specific rhythmic patterns. The guitar and bass parts are in the lower staves, also showing corresponding rhythmic patterns. The score is numbered 147, 148, 149, 150, 151, and 152.

Figura 60 - “Bala com bala” – Trecho do c.147- 152 (2:45 – 2:50)

Diferentemente do trecho anterior, aqui os acordes realizados pela mão esquerda do pianista não apresentam o mesmo ritmo da parte do violão (figura 60). Quando as articulações sonoras recaem sobre os mesmos pontos da pulsação elementar (marcada na bateria pelo chimbau), resultam em figurações rítmicas semelhantes (como mostram os retângulos vermelhos). Porém, quando recaem em pontos diferentes da pulsação elementar, temos uma relação de complementaridade rítmica (retângulos azuis).

3.2.5 “De frente pro crime” / “Escadas da penha” – João Bosco

“De frente pro crime” e “Escadas da penha” são duas composições de João Bosco e Aldir Blanc, gravadas no álbum *Caça à Raposa* (RCA, 1975) de João Bosco tendo Cesar Camargo Mariano como arranjador e tecladista, como informa a ficha técnica do disco.

Em “De frente pro crime”, compassos 34 ao 48 (0:37 a 0:52), Cesar Camargo Mariano sobrepõe uma “levada” de piano (neste caso, teclado), acrescentando mais um componente à instrumentação formada por de violão (João Bosco), guitarra (Toninho Horta), contrabaixo elétrico (Luizão Maia) e percussões diversas. O exemplo abaixo apresenta parte de piano sobreposta à marcação do contrabaixo.



Figura 61 - “De frente pro crime” – João Bosco, c.34-37 (0:37 a 0:52).

Nessa “levada” de piano, podemos perceber o jogo rítmico entre as mãos do pianista, que estabelecem uma relação de complementaridade. Enquanto a mão direita produz um padrão rítmico cométrico acompanhando o contrabaixo ao acentuar grupos de 4 semicolcheias “(8) x . . . x . . .”, a mão esquerda realiza um padrão rítmico complementar acentuando grupos de duas semicolcheias em posição contramétrica.

“Escadas da penha” é um samba em andamento rápido, onde logo nos primeiros compassos se pode ouvir a levada característica de violão realizada por João Bosco, acompanhado pela marcação do contrabaixo de Luizão Maia e uma série de instrumentos de percussão, onde o tamborim marca a linha guia. A rítmica do tamborim é representada na figura abaixo, as notas superiores representam a articulação sonora produzida pela baqueta no tamborim (“x”), e as notas inferiores o padrão rítmico complementar, produzido pelo dedo do percussionista na parte de baixo da pele do tamborim (“.”).

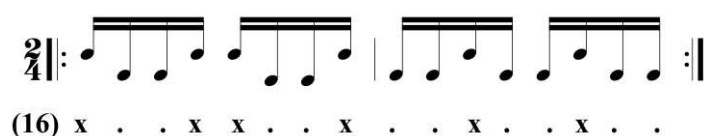


Figura 62 - “Escadas da Penha” – João Bosco – Representação da parte do tamborim nos primeiros compassos da gravação.

Na repetição da forma A B A, a partir do compasso 93 (a partir de 1:22), podemos observar a síntese pianística (no teclado) do padrão do tamborim sobreposto a marcação do tambor surdo. A figura abaixo representa o referido trecho:

93 João Bosco: Coro:

Vozes

As _ escadas da _ penha no pe no _ ou

Teclado

Baixo

Figura 63 - “As escadas da Penha” – João Bosco – c. 93 (a partir de 1:22)

Logo após João Bosco anunciar “as escadas da penha” (c.93), há uma convenção rítmica que recai sobre o segundo tempo (c.94), onde Cesar Camargo Mariano passa a dobrar a linha do baixo com Luizão Maia. Em seguida Mariano realiza a síntese do toque do tamborim na mão direita (c.95), intercalando a tríade de dó maior (notas do, mi e sol) com um padrão rítmico complementar na nota si (c.95 e 96).

Tanto em “De frente pro crime” quanto em “As escadas da penha”, o piano não exerce uma função estrutural, uma vez que ele realiza o dobramento de funções que já estão sendo realizadas pelos outros instrumentos, por exemplo, o acompanhamento rítmico-harmônico do violão sobreposto à marcação do contrabaixo. Nesse caso, o piano (teclado) é utilizado como um recurso de variação de timbre, tanto é que ele aparece apenas no momento de repetição da forma.

De acordo com as audições realizadas do conjunto da obra de Cesar Camargo Mariano, incluindo suas produções como *sideman*, o trecho representado pela figura 63 é a primeira ocorrência da síntese pianística da sobreposição do tamborim ao tambor surdo gravada pelo artista. Este procedimento será largamente usado por Mariano a partir do início da década de 80 no formato de duo, por exemplo, no álbum *Samambaia* (EMI-Odeon, 1981) e no álbum *Voz e Suor* (EMI-Odeon, 1984).

Como visto anteriormente, em sua definição de *sideman*, Jether Garotti corrobora a opinião de Cesar Camargo Mariano: “um profissional que tem a qualidade de acompanhar e ao

mesmo tempo orquestrar, arranjar, proporcionar elementos e fazer com o artista saiba e reconheça que o resultado final aconteceu por causa do seu trabalho” (GAROTTI JÚNIOR, 2007, p.6). Essa formulação nos chamou a atenção especialmente pelo trecho final - “em fazer com que o artista[...]” –, onde Mariano reclama o reconhecimento do papel do *sideman* enfatizando a parcela de autoria por parte deste profissional, como um *coautor*.

A partir das afirmações de Rogerio Duprat e Chico Buarque veiculadas pela reportagem da revista Veja de 1969, vimos que Cesar Camargo Mariano é reconhecido pela autoria de uma série de arranjos neste período, sendo responsável pela sonoridade produzida em discos de bossa nova, alcançando altos índices de vendas com a *Pilantragem* de Wilson Simonal, e atuando também na música de conteúdo mais denso e subjetivo de Chico Buarque.

Assim Cesar Camargo Mariano conquista uma posição privilegiada no campo da Música Popular Brasileira como *sideman*. Sua atuação como pianista acompanha esta trajetória. Ao longo das décadas seguintes, suas ações são orientadas de modo a preservar o reconhecimento conquistado neste período, sendo que o artista não propõe rupturas estéticas acentuadas. O fator de *estabilidade* em seu estilo pianístico reflete essa postura. Isso pode ser verificado na sua maneira de tocar através da permanência de elementos que, consolidados no segmento do sambajazz, estão presentes também em sua atuação junto aos cantores.

A ocorrência do “pianinho do Cesar” foi apresentada em diversos contextos rítmicos e harmônicos. Este elemento está presente desde o primeiro disco do Sambalanço Trio de 1964, passando pelo repertório de Wilson Simonal entre os anos de 1966 e 1970, e pôde ser observado também na atuação de Mariano junto a cantora Elis Regina. Esta ocorrência sistemática pode ser entendida como um fator de distinção, uma sonoridade a partir da qual o *sideman* pode ser reconhecido, como uma assinatura musical do pianista e arranjador.

Outro elemento constituinte do estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano é a síntese pianística da sobreposição do tamborim ao tambor-surdo, como será tratado no próximo capítulo.

4 “CURUMIM” E O DUO SAMAMBAIA

A partir de 1978 Cesar Camargo Mariano inicia um trabalho de produção artística autoral, registrada em álbuns que levam o seu nome, onde o artista realiza experiências que incluem a sonoridades dos teclados sintetizadores (MICHAILOWSKY, 2012). Outra parte de sua produção neste período foi gravada por Cesar Camargo Mariano ao piano eletroacústico Yamaha CP80, instrumento predominante em suas atividades como pianista ao longo da década de 1980. Desta produção, destacamos álbum *Samambaia* (EMI-Odeon), um duo gravado em 1981 com o violonista Helio Delmiro.

4.1 O ÁLBUM SAMAMBAIA

A partir de meados da década de 1970, observar-se o crescimento do segmento da música instrumental, tido como “subgênero dentro da Música Popular Brasileira (MPB)” (CIRINO, 2009, p.14). Como mostra a pesquisa de Daniel Muller, discursos legitimadores dos agentes envolvidos neste segmento ressaltam a elaboração técnico-musical envolvida nas produções, destacando-se nomes como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal (MULLER, 2005). Segundo Ana Maria Bahiana, tal segmento foi marcado por um momento de “efervescência” no início da década de 1980 que, desde meados da década anterior, vinha sendo impulsionado, dentre outros fatores, pela consolidação dos artistas referidos, pela revalorização do choro, e pelos festivais de jazz de 1978 a 1980 na cidade de São Paulo (BAHIANA, 1980).

Foi em meio ao período citado acima que o álbum *Samambaia* foi lançado, em 1981, pela empresa EMI-Odeon, com Cesar Camargo Mariano ao piano eletroacústico Yamaha CP-80 e Helio Delmiro ao violão e guitarra (figura 63). Além de marcar o processo de retomada da música instrumental na produção artística de Cesar Camargo Mariano, este é o primeiro álbum concebido para a formação em duo na discografia do artista.



Figura 64 - Capa e contra-capa do LP Samambaia (EMI-Odeon, 1981)

O repertório de *Samambaia* reflete, de certo modo, o que Bahiana define como um momento de “efervescência” da música instrumental, contendo versões instrumentais de canções que remetem à tradição do choro – “Carinhoso” (Pixinguinha e João de Barro) e “No Rancho fundo” (Ary Barroso e Lamartine Babo) -, e ao segmento da MPB – “Milagre dos Peixes” – “Cais” – “San Vicente” (Milton Nascimento e Fernando Brant). O álbum também contém composições dos próprios instrumentistas: “Samambaia”, “Curumim”, “Choratta” e “Maria Rita”, de Cesar Camargo Mariano; e três composições de Hélio Delmiro: “Emotiva nº4”, “Das Cordas”, e “Ninhos”.

A parceria entre Cesar Camargo Mariano e Hélio Delmiro existia desde 1972, quando o violonista ingressou na banda da cantora Elis Regina, juntamente com Luizão Maia (contrabaixista) e Paulo Braga (baterista). Nascido em 1947 na cidade do Rio de Janeiro, Hélio Delmiro estudou técnica violonística clássica com o professor Jodacil Damasceno (1929-2010) e, a partir 1966 ganhou notoriedade ao integrar o conjunto do saxofonista Victor Assis Brasil (1945-1981) (MANGUEIRA, 2006). O depoimento de Cesar Camargo Mariano sugere um forte vínculo musical entre os músicos:

Entre mim e Helio sempre existiu uma fortíssima identidade musical, o que fez esse trabalho nascer com tanta fluência, tanta espontaneidade. A intimidade com a música que ele e eu sempre tivemos dentro de nós, desde os tempos do quarteto da Elis, foi materializada naquele dia, na hora da gravação daquele álbum, de forma bem mais forte (MARIANO, 2011, p.291).

A opinião de Cesar Camargo Mariano sugere que tal entrosamento foi “materializado” no álbum *Samambaia*, ou seja, traduzido em música e registrado no disco. Portanto podemos sugerir que, a partir da análise de parâmetros musicais, é possível apontar

para algumas formas nas quais tal entrosamento ocorre, enfatizando a relação de complementaridade entre piano e violão.

4.2 O PIANO YAMAHA CP-80

Cesar Camargo Mariano, a partir da década de 1970, atuando como *sideman* e homem de estúdio, passa a incorporar as novas tecnologias apresentadas pela indústria dos instrumentos musicais, como teclados sintetizadores e os pianos elétricos Fender-Rhodes e Yamaha CP-80 (MARIANO, 2011).

De acordo com o verbete “piano”, do New Grove Dictionary of Jazz, escrito por Lawrence Koch, os pianos elétricos surgiram como alternativa aos pianos convencionais, a partir da necessidade de instrumentos portáteis e de fácil captação e amplificação sonora. O modelo que se popularizou entre os músicos de jazz foi o piano Fender-Rhodes, fabricado por Harold Rhodes e Leo Fender a partir de 1965 (KOCH, 2002).

Tomando o pianista Chick Corea como expoente de performance ao piano Fender-Rhodes, Lawrence Koch relata que, de início, o músico estranhou o novo instrumento, pois não obteve resultados satisfatórios ao aplicar técnicas de performance dos pianos convencionais. Pela qualidade do seu timbre, o Fender-Rhodes passou a ser considerado um instrumento em si próprio, não apenas um substituto do piano convencional, exigindo técnicas de performance específicas (KOCH, 2002).

Ao final da década de 1970 e início da década de 1980 foi lançado o Yamaha CP-70, um piano de cauda eletroacústico cuja ação das teclas é relativamente similar ao piano tradicional, uma vez que o som é produzido a partir de um sistema mecânico de cordas percutidas que são amplificadas eletronicamente. O Yamaha CP-80 foi a versão lançada em seguida, contendo 88 teclas (KOCH, 2002).

A opção de Cesar Camargo Mariano por gravar diversos álbuns ao piano Yamaha CP-80 relaciona-se diretamente com o objeto da presente pesquisa. O estudo do seu estilo pianístico deve levar em conta as especificidades do piano Yamaha CP-80, instrumento que difere do piano acústico convencional pela qualidade do seu timbre e pelo sistema eletrônico de produção sonora.

4.3 “CURUMIM”

“Curumim” é um samba/choro de forma ternária, derivada da forma tradicional do choro, que inclui uma seção de introdução que é retomada ao final da peça. Cada seção formal apresenta características distintas em sua estrutura, e são dispostas na seguinte forma⁶² (figura 65):

Intro A **B1** A **B2** C A **B3** C A Intro

Figura 65 – “Curumim”, estrutura formal.

O destaque dado à seção “B” justifica-se pelo fato desta apresentar características rítmicas e harmônicas distintas, sobretudo pela ocorrência explícita da sobreposição do tamborim ao tambor-surdo num contexto de harmonia modal. Para maior clareza em relação ao caráter contrastante da seção “B”, faz-se necessário uma breve abordagem comparativa.

4.3.1 Seções “Intro”, “A” e “C”

A seção de introdução é apresentada no começo e no fim da peça, funcionando como uma “moldura”, que delimita as extremidades da obra. Seu conteúdo apresenta uma relação de contraste com as outras seções formais⁶³.

A polirritmia gerada pelas colcheias no violão com as tercinas no piano se afastam dos fundamentos rítmicos que caracterizam o samba, como as pulsações elementares, imparidade rítmica da linha-guia e a marcação do tambor-surdo (figura 66).

⁶² Neste ponto, recomenda-se a audição atenta da peça. Áudio em anexo

⁶³ As seções de introdução que são retomadas ao final da peça, cujas características não apresentam relações diretas com o conteúdo musical das outras seções formais, é um fenômeno recorrente na produção artística de Cesar Camargo Mariano. Por exemplo, o arranjo para “O bêbado e o Equilibrista” (João Bosco e Aldir Blanc) e as composições “Choro n7” e “Cristal”.

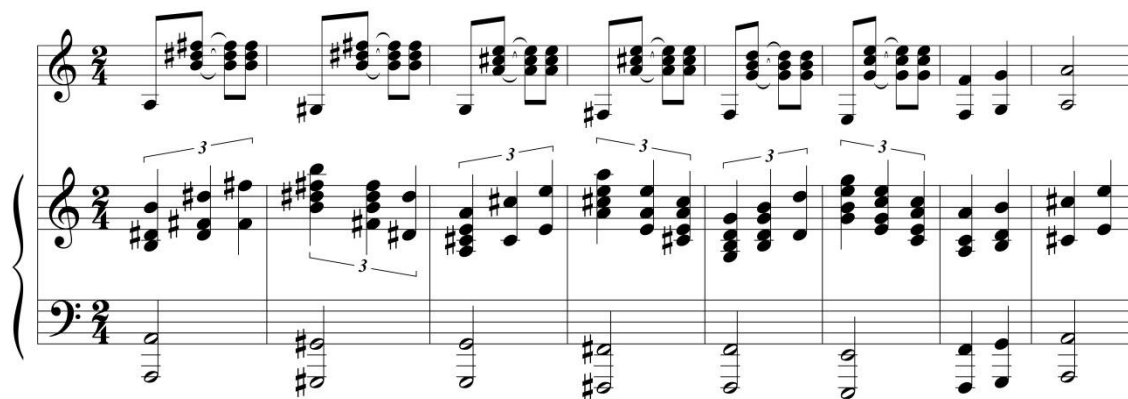


Figura 66 – “Curumim” - Trecho da seção “Intro” (introdução) (0:00 – 0:09)

Típico de uma “harmonia de ponte”, a progressão harmônica apresenta característica modulante, que se movimenta em passos de um tom a cada dois compassos, passando pelas regiões tonais de mi maior, ré maior e dó maior (figura 67). Tal movimentação harmônica desestabiliza o vínculo com uma tonalidade principal, fator que é reforçado pelo caminho cromático na linha de baixo, gerado pela inversão dos acordes dominantes. A harmonia será finalmente conduzida para a tonalidade principal dó maior a partir da cadência harmônica que ocorre nos últimos três compassos:

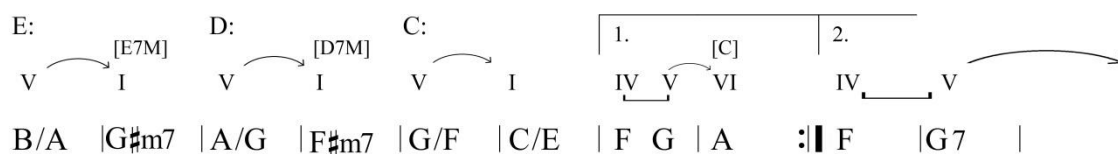


Figura 67 – “Curumim” - Análise harmônica da seção de introdução (0:00 – 0:23)

A seção “A” inicia com a tonalidade principal dó maior, e apresenta movimentação harmônica mais estável em relação à seção de introdução. Ao longo do trecho podemos observar progressões para o sexto e quatro graus do campo harmônico, com a ocorrência de um acorde de empréstimo harmônico do modo menor nos dois últimos compassos (figura 68).

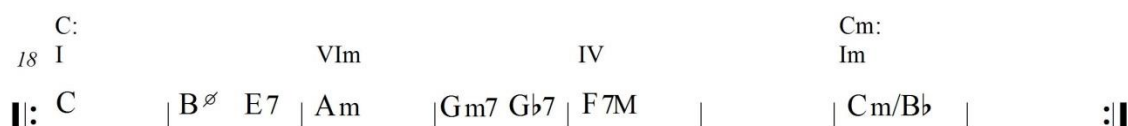


Figura 68 – “Curumim” - Harmonia seção “A” (0:23 – 0:40)

Na primeira frase da seção “A” (c.18-22), a realização da harmonia é dada pelo caráter vertical da linha melódica, que ornamenta as notas dos acordes. Na segunda frase (c. 22-26) temos blocos acordes em convenção rítmica (figura 69).

The musical score for "Curumim" - Seção "A" (0:23 - 0:40) is presented in two systems. The first system (measures 18-22) shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody is characterized by vertical chords and is ornamented with grace notes. The bass line consists of eighth notes. The second system (measures 22-26) features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody is characterized by vertical chords and is ornamented with grace notes. The bass line consists of eighth notes. The score includes chord symbols: C, Bø, E7, Am, Gm7, Gb7, F7M, and Cm7/Bb. A first ending bracket is present over measures 24-25.

Figura 69 “Curumim”- Seção “A” (0:23 – 0:40)

Diferente da marcação do tambor-surdo característica do samba, na seção “A” o baixo se apresenta como parte constituinte da estrutura do tema. Na primeira frase (c.18-22) o baixo ocupa posições específicas – os “breques” do samba- ao longo das semicolcheias contínuas, sendo que, na segunda frase (c.22-26), atua como um contracanto complementar aos blocos de acordes.

Na seção “C” também não ocorre a manifestação explícita da síntese do tambor-surdo e do tamborim. O que se observa é um típico acompanhamento de choro que conduz a harmonia e mantém o padrão rítmico de semicolcheia-colcheia-semicolcheia ao piano, padrão complementar ao realizado pelo violão a partir do terceiro compasso da figura 69:



Figura 70 – “Curumim” - Trecho inicial da seção “C” (1:28 – 1:35)

Esta seção apresenta duas frases de oito compassos, sendo que a primeira é repetida, e em seguida são acrescentados dois compassos de “codeta” (figura 71). O trecho apresenta relativa movimentação harmônica, tendo lá menor como tonalidade principal. A partir da segunda frase observa-se um trecho modulante que passa pelo centro tonal de si menor alcançando ré bemol maior, região do acorde de sexta napolitana. Os dois últimos compassos funcionam como uma codeta, onde a seção é finalizada e ocorre a cadência harmônica que prepara o acorde de tônica da seção seguinte.

Am:
Im

VI Vm IVm

IIIm V7

||: Am Am/G# | Am/G Am/F# | F7M | Em7 | Dm7 | Dm/C | B^ø | E7 :||

Am: Bm: Db:

V I V I V I V I

E/G# | Am | F#/A# | Bm7 | Ab/C | Db | Ab7 | Db |

C:

V

G7sus4 | G7 |

Figura 71 – “Curumim” - Análise harmônica da Seção “C” (1:28 – 1:57)

4.3.2 Seção B

A seção “B” ocorre em três momentos da peça: “B1”, “B2” e “B3” (figura 65). Em comparação com as outras seções descritas, os trechos que compreendem a seção “B” apresentam menor movimentação harmônica, de característica predominantemente modal (figura 71).

D:		F:
(Em7) *		(Gm7)
A7sus 4(13)		C7sus4 (13)
(Em7)		
A7sus 4(13)	A7 Ab7	Gsus4 G7

*A cifragem harmônica entre parênteses corresponde aos acordes realizados pelo violão no acompanhamento da seção "B2"

Figura 72 – “Curumim” - Harmonia da seção “B”

Formada por 14 compassos, esta seção constitui-se de três frases de quatro compassos, mais dois compassos: 4+4+4+2. Assim como na seção “C”, os dois últimos compassos são uma codeta (figura 71).

Nas três primeiras frases, os acordes movimentam-se em paralelismos de terça menor, sem que exista uma relação tonal direta. Na primeira e terceira frase, a coleção de notas utilizada corresponde à escala diatônica de ré maior, representada pelo acorde A7sus4(13) – lá mixolídio- e Em7 – mi dórico. Na segunda frase, a coleção de notas corresponde à escala diatônica de fá maior, representada pelo acorde C7sus4(13) – dó mixolídio – e Gm7 – sol dórico.

Como veremos adiante, é precisamente nestes trechos de harmonia relativamente estática que podemos apreciar com mais clareza as “estruturas sonoras afro-brasileiras” descritas na seção de introdução desta tese a partir do estudo de Tiago de Oliveira Pinto.

A partir da observação das seções “B” em “Curumim”, veremos que a relação de complementaridade pode ser observada em três níveis: 1) Nas funções do arranjo, enquanto o violão realiza linha melódica ou improvisação, piano realiza o acompanhamento rítmico-harmônico, e vice-versa. 2) Enquanto uma parte assume um padrão rítmico relativamente estável, a outra realiza variações, como será verificado na seção “B1”. 3) No sentido de *interlocking sonoro*, piano e violão preenchem quase todas as pulsações elementares, sendo que um instrumento ocupa o espaço vazio deixado pelo outro, como será verificado na seção “B2”.

Esta distribuição em três níveis ressalta o *equilíbrio* entre a divisão de funções no arranjo e nas diferentes combinações entre as partes de modo a enfatizar a linha-guia.

4.3.3 Seção “B1”

A seção “B1” abrange os compassos 27 ao 41, a partir dos 40 segundos da gravação (figura 73), onde se pode apreciar a sobreposição do tamborim ao tambor surdo sintetizadas ao piano e uma linha melódica que retoma o motivo característico da segunda frase da seção “A”, realizada pelo violão.

Piano e violão atuam de forma complementar quanto à manutenção de um padrão rítmico ao longo do trecho: enquanto um está liberto para realizar variações, o outro assume um padrão relativamente estável.

No trecho que abrange os compassos 27 a 34 (figura 73), a notação da resultante rítmica atende ao princípio da imparidade rítmica, uma vez que as pulsações elementares são predominantemente acentuadas em grupos ímpares, o que resulta numa abordagem contramétrica. No entanto, como mostram os retângulos vermelho e azul (primeiro e segundo sistemas), não é possível verificar um padrão cíclico e estável que possa ser identificado como linha-guia. Porém, a manutenção de um padrão cíclico estável pode ser observada na linha melódica realizada em oitavas pelo violão. O agrupamento fraseológico a cada dois compassos $\frac{2}{4}$ caracteriza um ciclo de 16 pulsações elementares.

A partir do compasso 35 o violão passa a realizar outra configuração melódica, abandonando o padrão assumido no trecho anterior. Neste momento, um padrão rítmico estável pode ser verificado no acompanhamento do piano através de um *ostinato variado* de curta duração, que permanece apenas por dois ciclos de 16 pulsações elementares ou quatro compassos, como mostram os retângulos azul e vermelho (terceiro sistema da figura 73).

Ainda em relação à notação da resultante rítmica, os retângulos verdes chamam a atenção para a *paridade* rítmica. No contexto rítmico do samba, marcado pela *imparidade* rítmica, as pulsações elementares acentuadas em grupos pares, localizadas em posições *cométricas*, são consideradas exceção. Por serem contrastantes e estarem localizados no início e no fim da seção estas estruturas sinalizam pontos que delimitam a forma, como apontam os retângulos verdes na figura 73. Este fenômeno é recorrente em gravações pianísticas de Cesar Camargo Mariano e também ocorrem nas seções “B2” e “B3” (como apontam os retângulos verdes nas figuras 74 e 76).

The musical score for "Curumim" spans measures 27 to 40. It is written for voice, piano, and guitar. The score is divided into four systems, each containing a vocal line, a piano accompaniment, and a guitar part. The guitar part features various rhythmic patterns, some of which are highlighted with colored boxes: a green box in measures 27-30, a blue box in measures 31-34, a red box in measures 35-38, and a green box in measures 39-40. The piano accompaniment consists of chords and arpeggios, while the vocal line features a melodic line with lyrics.

27

31

35

39

Figura 73 – “Curumim” - Compassos 27 ao 40, (0:40 – 0:56)

4.3.4 Seção “B2”

Nesta seção, que inicia aos 1min 13s da gravação, o violão realiza um padrão de acompanhamento estável sobre o qual se desenvolve o solo do piano. A síntese da sobreposição do tamborim ao tambor-surdo é dada pelo violão, através de blocos de acordes⁶⁴ sobrepostos à linha do baixo (figura 74).

O aspecto a ser observado neste trecho é o *interlocking* sonoro:

[...] quando dois ou três músicos intercalam os pulsos de seus padrões rítmicos de forma regular, levando assim a uma complementaridade das diferentes partes tocadas. Este intercalar dos pulsos é aspecto tão constitutivo da música africana e afro-brasileira, que acontece inclusive na forma como a mão direita e a esquerda se complementam ao percutirem um tambor [...]. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.101)

Na citação acima, o trecho em que se lê: “a forma como a mão direita e esquerda se complementam ao percutirem um tambor” é sugestivo em relação à disposição das mãos do músico ao piano, o que remete a uma abordagem rítmica do instrumento (GOMES, 2012). Esta abordagem pode ser observada no solo realizado pelo piano na seção “B2”, onde o aspecto rítmico é enfatizado através de blocos de acordes percutidos ao piano.

Os blocos de acordes constituem-se de tríades formadas por notas disponíveis em cada modo vigente (ver descrição da figura 72). Na primeira e terceira frase, onde ocorre o acorde de Em7, a mão esquerda posiciona-se sobre as notas fá#, si e ré (nona, quinta e sétima do acorde), formando a tríade de Si menor, enquanto que nos blocos da mão direita ocorrem tríades de Lá maior e Ré maior. Na segunda frase, onde ocorre o acorde de Gm7, a mão esquerda realiza a tríade de Si bemol, enquanto a mão direita posiciona-se sobre as tríades de Si bemol, Dó maior e Ré menor (segundo sistema da figura 74).

A complementaridade sonora ou *interlocking* entre as quatro camadas texturais preenche as pulsações elementares gerando um efeito sonoro específico. Numa tentativa de representar tal efeito graficamente, sugere-se a apropriação do gráfico de Kubik (ver a introdução da tese, figura 3) para a segunda frase do trecho (figura 75).

⁶⁴ A notação dos blocos de acordes se restringe ao ritmo. Optou-se por não realizar a transcrição integral por falta de precisão auditiva em relação às notas.

41

46

50

54

Figura 74 – “Curumim” - Seção “B2” (1:13 – 1:28)

The image displays a musical score for the piece "Curumim". It features three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, and two lower staves for Piano and Violão (Guitar) with a grand staff (treble and bass clefs). The Piano part consists of a series of chords and single notes. The Violão part features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. Below the staves is a rhythmic diagram consisting of a grid of black and white squares. A red line connects the squares in a zig-zag pattern, representing the interlocking of sounds. The diagram is divided into two main sections by a vertical line, with a blue box highlighting the first section.

Figura 75 – “Curumim” - Apropriação da representação de interlocking sonoro de Kubik

Na figura acima, os retângulos pretos representam as articulações sonoras. Observando-os, podemos verificar que ocorre um padrão de complementaridade entre as três camadas texturais inferiores (grande retângulo azul), sendo que a camada superior opera de maneira mais autônoma. A linha vermelha, que percorre as pulsações elementares, aponta um padrão de *interlocking* sonoro entre as quatro camadas texturais, sendo que eventuais desvios são representados pelos retângulos brancos.

4.3.5 Seção “B3”

Nesta seção, que inicia aos 2min 14s da gravação, podemos observar a síntese pianística da sobreposição do tamborim ao tambor-surdo que provê um padrão estável para a improvisação do violão. Esta estrutura sugere pontos em comum com características apontadas por estudos da musicologia afro-brasileira a respeito da improvisação:

A estrutura rítmica formada pelos pulsos elementares, beats, pela linha-rítmica e pelas variadas sequencias tímbricas que deles resultam, constitui um ‘fundamento estável para as linhas improvisadas do solista’ [...] Por isso ser fundamental na música africana que a percussão se alicerce sobre ciclos repetitivos e sobre padrões rítmicos [...]. (GRAEFF, 2014, p.12).

Com a ressalva de que a autora se refere ao Samba De Roda do Recôncavo da Bahia, cujo contexto de performance musical difere substancialmente do objeto deste estudo, a citação

apresenta pontos de contato em relação ao conteúdo musical da seção “B3”. O “fundamento estável para as linhas improvisadas” pode ser observado na notação da resultante rítmica na figura 76, apontados pelos retângulos azuis e vermelhos, sendo que os tracejados indicam variação⁶⁵.

Convém destacar dois fatores presentes na sonoridade obtida pela síntese pianística do tambor-surdo e do tamborim, que oferecem variedade rítmica e aumentam as possibilidades de “sequências tímbricas”: 1) Os “ataques” de blocos de acordes na região aguda que se destacam na textura (por exemplo o acorde quartal marcado com um acento no compasso 85) são recorrentes em gravações pianísticas de Cesar Camargo Mariano (GOMES, 2012). 2) Na realização do padrão do tamborim, percebemos que nem sempre todas as notas dos acordes são sonorizadas. Isso traz a impressão de que algumas notas “falharam” (o trecho indicado pelo círculo pontilhado na figura 76 é um exemplo). Essa flexibilidade em não tocar todas as notas na realização do padrão do tamborim é um aspecto constitutivo desta sonoridade característica.

A linha melódica improvisada pelo violão debruça-se sobre o acompanhamento provido pela síntese pianística da sobreposição do tamborim ao tambor-surdo. Sobre este “fundamento estável”, Hélio Delmiro conduz seu improviso adotando uma abordagem horizontal da linha melódica, utilizando os modos vigentes e aproximações cromáticas. Na terceira frase o violonista amplifica o grau de complexidade, realizando uma linha melódica irregular e com ampla utilização de cromatismos (figura 76).

As diferentes abordagens de improvisação adotadas por Cesar Camargo Mariano e Hélio Delmiro atuam de forma complementar, constituindo um fator de variedade ao discurso musical. Dessa forma, a concepção formal do arranjo trabalha com o equilíbrio entre os dois estilos de improvisação.

⁶⁵ No contexto musical abordado pelos estudos africanistas ou afro-brasileiros, como o Samba de Roda do Recôncavo da Bahia, os ciclos repetitivos de padrões rítmicos estão relacionados com fatores de manifestação cultural como a dança e o canto (GRAEFF, 2014). De fato, se estendem ao longo de um tempo muito maior do que os aproximados 16 segundos de duração da seção “B” de “Curumim”. Sendo assim a aplicação de preceitos teóricos-musicais da musicologia afro-brasileira deve considerar o sentido de tal proporção. No entanto, tal investigação ultrapassa o escopo do presente texto.

84

84

84

88

88

92

92

96

96

Figura 76 - “Curumim”- Seção “B3” (2:14 – 2:30)

4.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS “CURUMIM”

A análise de algumas formas nas quais o piano Yamaha CP-80 atua de maneira complementar ao violão em “Curumim” revela, com certo grau de detalhamento, o que Cesar Camargo Mariano sugere em seu depoimento como “materialização” do entrosamento musical existente entre os músicos.

Os preceitos rítmicos cunhados pela musicologia afro-brasileira são verificados com mais clareza na seção “B”, caracterizada pelo tratamento modal relativamente estático da harmonia. Nestes trechos prevalece o aspecto mocional, dado pela sobreposição análoga do tamborim ao tambor-surdo, contrastando com o procedimento de condução de vozes e progressões harmônicas característicos da seção de introdução, “A” e “C”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visto sob um ponto de vista mais abrangente, a maneira de Cesar Camargo Mariano tocar piano pode ser pensada a partir do procedimento de *síntese*.

Observando a figura 34, os cinco modos de disposição textural entre as mãos direita e esquerda mostram claramente a divisão entre linhas do baixo na região grave, acordes na região dos médios e texturas diversas nos agudos. Essas últimas podem ser linhas melódicas homofônicas (as chamadas *single note lines*), blocos de acordes com efeito *tutti* ou estruturas em complementaridade rítmica com a mão esquerda. Tais disposições são reflexos da formação jazzística de Cesar Camargo Mariano, o chamado “paradigma do piano-trio moderno” (MUSCARELLA, 2015).

De maneira geral essas formas de disposição textural são consideradas uma estilização pianística de elementos idiomáticos de outros instrumentos. Como vimos no capítulo “A era moderna do jazz piano-trio” (página 29), os acordes na região média realizados por Erroll Garner são muitas vezes associados ao *strumming* característico da guitarra (ver figura 5). As linhas melódicas homofônicas realizadas por Bud Powell eram chamadas *horn line* ou *trumpet style*, sendo que, para John Valerio, “Bud Powell incorporou a abordagem da linha melódica do instrumento de sopro ao piano” (ver figura 7) (VALERIO, 2003, p.74). Vimos também que os blocos de acordes praticados por Milt Buckner e George Shearing são pensados como uma redução da escrita de naipes de saxofones da *big band* (ver figura 9).

Na primeira parte do segundo capítulo, o estudo comparativo entre os pianismos de Cesar Camargo Mariano e Amilton Godoy demonstrou uma outra possibilidade de abordagem pianística no contexto de piano-trio. Como vimos, Amilton Godoy emprega ferramentas pianísticas diversas, de caráter mais “pianístico”, realizando estruturas que não são vinculadas diretamente a aspectos idiomáticos de outros instrumentos.

Na segunda parte do segundo capítulo foi demonstrado que, a partir dos padrões de disposição textural descritos na figura 34, Cesar Camargo Mariano articula alguns elementos que são de seu uso frequente: escalas blues, abordagem vertical da linha melódica característica do bebop, certos tipos de arpejos, frases em ostinato e complementaridade rítmica. A

predominância de ocorrência de *licks* de blues enfatiza o vínculo com o estilo hard bop do jazz dos anos 50.

No terceiro capítulo vimos a ocorrência desses elementos no modo de Cesar Camargo Mariano tocar piano em seus próprios arranjos para diversos cantores, o que estabelece um ponto de contato entre sua prática pianística no sambajazz e como *sideman* no segmento da canção. Dentre os elementos observados, predominam a sonoridade blues e a relação de complementaridade rítmica, caracterizada por jogos rítmicos entre as mãos esquerda e direita do pianista, que realizam a síntese da rítmica do tamborim.

Identificamos também a ocorrência da estrutura “pianinho do Cesar”, entendida como uma assinatura musical do pianista e arranjador, praticada por ele desde a metade da década de 1960 até o período da década de 1970, por exemplo, ao acompanhar Elis Regina em “Bala com Bala”.

O procedimento de síntese pianística da rítmica do tamborim sobreposto ao tambor-surdo, foi identificado em “Escadas da penha”, onde Cesar Camargo Mariano, com a mão esquerda, dobra a linha de baixo realizada por Luizão Maia, sendo que com a mão direita realiza a síntese do tamborim. Esse tipo específico de síntese foi verificado de modo mais aprofundado no quarto capítulo, na análise de “Curumim”.

Através do procedimento de síntese, Cesar Camargo Mariano atribui um uso de funcionalidade ao piano. Isso é diferente de pensar no modo idiomático do instrumento, em traços estilísticos atribuídos somente ao piano, como vimos na maneira de tocar de Amilton Godoy, que tem um domínio da literatura tradicional pianística. Para Cesar Camargo Mariano, a abordagem é diferente. Seu interesse é realizar a síntese pianística de elementos que compõem as partes da banda, por exemplo, as frequências graves realizadas pelas linhas de baixo de Luizão Maia ou o bumbo da bateria de Paulo Braga e os jogos rítmicos estabelecidos com o acompanhamento do violão de Hélio Delmiro, cujas pulsações elementares acompanham o chimbal da bateria.

Isso explica, em parte, sua preferência pelo piano Yamaha CP80 ao piano acústico, na gravação do álbum *Samambaia*. A articulação sonora do instrumento eletroacústico permite, por exemplo, um grau de aproximação com a sonoridade do contrabaixo elétrico de Luizão

Maia, e as articulações sonoras em *stacatto* da guitarra de Helio Delmiro. O perfil de Cesar Camargo Mariano como pianista não está associado exclusivamente ao piano acústico, tendo em vista sua atuação como *sideman* em estúdios de gravação, atento às novas tecnologias oferecidas pela indústria de instrumentos musicais. Porém, o vínculo com o piano acústico continua presente. Isso explica a contradição da capa do álbum *Samambaia* (figura 64) que, apesar de ser inteiramente gravado ao piano Yamaha CP80, apresenta a imagem de um piano acústico.

Em seu modo de tocar, Cesar Camargo Mariano sintetiza ao piano parte de sua experiência em realizar arranjos para diversos grupos. Dessa forma, sua experiência adquirida como *sideman* desde a década de 60, período a partir do qual o músico conquista um grau de reconhecimento e legitimidade no campo da Música Popular Brasileira, tem relação direta com seu estilo pianístico.

REFERÊNCIAS

- BAHIANA, A. Maria. **Música instrumental**: o caminho da improvisação à brasileira. In: BAHIANA, A. M. at. al. Anos 70: Música Popular. RJ: Europa Empresa Gráfica, 1980.
- BAKER, Ed. **Blues riffs for piano**. Cherry Lane Music Company, 1995.
- BAKER, David. **How to play bebop**. Bloomington: Frangipani Press, 1985.
- BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. Englewood, N.J.: Prentice-Hall, 1976.
- BARSALINI, Leandro. **Modos de execução da bateria no samba**. 240f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas-SP, 2014.
- BASTOS, Maria Beraldo. **Samba irresistível**: Um estudo sobre Casé. Dissertação de Mestrado – Unicamp, 2013.
- BERLINER, Paul. **Thinking in jazz**: The Infinite art of Improvisation. The University of Chicago Press, 1994.
- BITTENCOURT, Alexis Da Silveira. **A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato**. 189f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas-SP, 2016.
- CIRINO, Giovani. **Narrativas musicais**: performance e experiência na música popular instrumental brasileira. SP: Annablume/ Fapesp, 2009.
- COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B.. **The rhythmic structure of music**. University of Chicago Press, 1963.
- CUGNY, Laurent. **Analyser le jazz**. Outre Mesure, Paris, 2009.
- DAVIS, Ryan. **The Roots of and Stylistic Influences on Red Garland's Jazz Piano Style**. In: South Central Music Bulletin ISSN 1545-2271, v. 2, n. 2, 2004.
- DIAS, Guilherme Marques. **Airto Moreira**: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975). 198f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas-SP, 2013.
- DOURADO, Henrique A. **Dicionário de termos e expressões da música**. SP: Editora 34, 2004.
- FABBRI, Franco. **Browsing Music Spaces**: Categories And The Musical Mind, 1999. http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri990717.pdf. Acessado em 05/04/2017.
- FAOUR, Paula. **Acompanhamento pianístico em Bossa Nova**: análise rítmica em duas performances de João Donato e Cesar Camargo Mariano. 115f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

FELDMAN, Frank. **Jazz riffs for piano**. Cherry Lane Music Company, 2006.

FERREIRA, Gustavo A. Alonso. **Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical**. 274f. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, UFF. Niterói- RJ, 2007.

GARCIA, Walter. **Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto**. SP: Paz e Terra, 1999.

GAROTTI JÚNIOR, Jether B. **César Camargo Mariano, Cristóvão Bastos e Gilson Peranzetta: uma análise musical das técnicas de acompanhamento pianístico na música popular brasileira no final do séc. XX**. 206f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas-SP, 2007.

GOMES, Marcelo S. **Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf**. 231f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas-SP, 2010.

GOMES, Rafael T. **O samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano**. 141f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, UDESC, Florianópolis-SC, 2012.

GRAEFF, Nina. **Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda**. *Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. v. 9, n.1, 2014.

GRIDLEY, Mark C. **Jazz styles: history & analysis**. Upper Saddle River, Pearson, NJ: 2012.

GUERRERO, Juliana. **El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización**. In: Tans, n16. 2012.

GHEZZI, Daniela Ribas. **Música em Transe: O momento crítico da emergência da MPB (1958-1968)**. 369f. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas-SP, 2011.

HOBBSAWN, Eric J. **História social do jazz**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1989.

IVO, Consuelo. **O nascimento da música instrumental brasileira**. [Depoimento do pianista Amilton Godoy]. *Revista Comunicação & Educação*, ano XII, n. 3, set/dez 2007

KOCH, Lawrence. **Piano [pianoforte]**. In: KERNFELD, Barry (Ed.). **The New Grove Dictionary of Jazz**. 3v. New York, NY; London: Grove: Macmillan, 2002.

LEVINE, Mark. **The jazz piano book**. Berleley: Sher Music, CO., 1989.

MACHADO, Cristina Gomes. **Zimbo Trio e o Fino da Bossa: Uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira**. 410f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, UNESP, São Paulo-SP, 2008.

MANGUEIRA, Bruno R. **Concepções estilísticas de Hélio Delmiro**: violão e guitarra na música instrumental brasileira. 87f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas-SP, 2006.

MARANESI, Elenice. **O piano popular de Cesar Camargo Mariano**: a descrição de um processo de transcrição. 70f. Trabalho final (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas. UFG, Goiânia, 2007.

MARIANO, Cesar C. **Solo: Cesar Camargo Mariano – memórias**. SP: Leya, 2011.

MATEUS, Abelita Brandrão. **The influences contributing to the “samba jazz feel” of Cesar Camargo Mariano’s piano Trio Style**. Dissertação (*Master of Music*). Program in Jazz Performance, Department of Music. Faculty of William Paterson University of New Jersey, 2014.

MEHEGAN, John. **Improvising Jazz Piano**. NY: Amsco Publication, 1985.

MEYER, Leonard B. **Style and music**: Theory, History and Ideology. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.

MICHAILEWSKY, Alexei F. **A música popular brasileira eletrônica de César Camargo Mariano e Prisma**: Hibridismo ou tradição? In: A Tempo, v.3, n.3, jul/dez, 2012.

MULLER, Daniel G. M. **Música instrumental e industrial fonográfica no Brasil**: A experiência do selo som da gente. 201f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas-SP, 2005.

MUSCARELLA, Susan. **O trio de piano no século XX**: A Evolução de um icônico paradigma do jazz. 464f. Tese (Doutorado em Musicologia). Instituto de investigação e formação avançada. Universidade de Évora, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: A questão da tradição na música popular brasileira**. Editora Fundação Perseu Abramo, SP: 2007.

_____. **O seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). SP: Annablume, 2001.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **As cores do som**: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. África Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo, vol. 22-23, p.87-109, 2001.

PARANHOS, Adalberto. **As muitas faces de um mesmo rosto**: o mundo errante das canções. In: CONTRAPONTO: Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Teresina, v. 2, n. 1, 2013.

SANDRONI, Carlos. **O feitiço decente**: transformações no samba do Rio de Janeiro 1917- 1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008 [2001].

SARAIVA, Joana M. **A invenção do samba jazz**: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e inícios dos anos 1960. Dissertação de mestrado – PUC. RJ: 2007.

SANTOS, A. Rafael. C. **O samba moderno entre a estridência e a suavidade**. Painél da ANPPOM, 2014.

SANTUZA, Cambraia Naves. **Canção popular no Brasil**. Civilização Brasileira, Ri de Janeiro, 2010

SCHULLER, Gunter. **Early Jazz**: Its roots and musical development. Oxford University Press, NY, 1968

TATIT, Luiz. **Canção**: estúdio e tensividade. Revista de história da USP, São Paulo, fevereiro de 1990, pp. 131-138.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Procedimentos modais na música brasileira**: Do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960. 196f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo-SP, 2008.

TROTTA, Felipe. **Gêneros musicais e sonoridade**: Construindo uma ferramenta de análise. In: Ícone, vol.10, n.2, dez 2008.

VALERIO, John. **Bebop jazz piano**. Hall Leonard Corporation, 2003.

VIDOSSICH, EDOARDO. **Jazz na Garoa**. Edição da associação dos amadores de jazz tradicional. São Paulo, 1966.

ZAN, José R. **Do fundo de quintal à vanguarda**: Contribuição para uma história social da Música Popular Brasileira. 248f. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas-SP, 1997.

APÊNDICE

Nesta seção poderão ser visualizados trechos de transcrições realizadas por este pesquisador, que foram utilizadas como material de pesquisa. O objetivo é dar ao leitor condições de constatar elementos constituintes do estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano em passagens musicais que não foram abordados ao longo do texto da tese. As transcrições apresentam fragmentos de trechos musicais utilizados como exemplos no corpo da tese.

Este apêndice contém transcrições de trechos das seguintes gravações:

- 1 – “Berimbau”, álbum *Sambaçano Trio Vol I* (Audio Fidelity – RGE, 1964)
- 2- “Samblues”, mesmo álbum anterior
- 3- “Homenagem a Clifford Brown, mesmo álbum anterior
- 4 – “Samba pro Pedrinho”, álbum *Sambalanço Trio Vol III Reencontro* (Som-Maior-RGE, 1965)

Berimbau

Sambalanço Trio Vol. I

Transcrição Rafael Tomazoni Gomes

Intro

Musical score for the Intro of Berimbau, measures 1-12. The score is written for piano in 2/4 time, key of B-flat major. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Measures 1-6 show the initial rhythmic pattern. Measures 7-12 continue the melody and bass line, ending with a final chord in measure 12.

Take Five (♩=♩)

Musical score for Take Five, measures 13-21. The score is written for piano in 5/4 time, key of B-flat major. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Measures 13-17 show the initial rhythmic pattern. Measures 18-21 continue the melody and bass line, ending with a final chord in measure 21. The tempo marking *rit.* is present above measure 21.

²
Berimbau *a tempo* Berimbau

The musical score is written for Berimbau in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of three systems of staves. The first system (measures 22-25) features a treble staff with chords and a bass staff with a single melodic line. The second system (measures 26-29) continues the melody in both treble and bass staves. The third system (measures 30-37) includes a section labeled 'A' with a treble staff containing triplets and chords, and a bass staff with a single melodic line. Chord changes are indicated above the treble staff at measures 31 (Cm7), 32 (Cm6), and 36 (Gm7).

22 23 24 25

26 27 28 29

26 27 28 29

A Cm7 Cm6 Gm7

31 32 33

30 31 32 33

Cm7 Cm6 Gm7

35 36 37

35 36 37

Berimbau

3

38 Cm7 Cm6 Gm7 41

38 39 40 41

42 Cm7 Cm6 Gm7 G7(b9)

42 43 44 45

46 Cm7 Cm6 Gm7 49

46 47 48 49

Berimbau

50 51 52 53

50 51 52 53

4

Berimbau

B

Section B of the Berimbau score, measures 54-57. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. The treble clef staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Measure 54 includes a box 'B' in the upper left corner.

Measures 58-62 of the Berimbau score. Measures 58-60 continue the melodic and rhythmic patterns from the previous section. Measure 61 features a complex rhythmic figure with many beamed sixteenth notes. Measure 62 concludes the section with a final melodic phrase.

Measures 63-69 of the Berimbau score. Measures 63-68 consist of a continuous melodic line in the treble clef, with the bass clef staff remaining empty. Measure 69 is a whole rest in both staves.

A'

Section A' of the Berimbau score, measures 70-75. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. The treble clef staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Ponte

Section Ponte of the Berimbau score, measures 76-81. Measures 76-78 continue the melodic and rhythmic patterns from the previous section. Measure 79 features a complex rhythmic figure with many beamed sixteenth notes. Measures 80 and 81 conclude the section with a final melodic phrase.

Berimbau

5

A

82 83 84 85 86 87 88 89

90 91 92 93 94

95 96 97 98 99 100 101 102

Coda

103 104 105 106 107 108 109 110

Berimbau

111 112 113 114 115 116 117 118

Samblues

Sambalanço Trio Vol I

5

1.

15

21

7

7

7

32

3

Samblues



Samblues



nota lá?

Homenagem a Clifford Brown

Sambalanço Trio 1964

2 3 4 5

Repetição Seção A

6 7 8 9 10 17

18 19 20 21

22 23 24 25

2 Homenagem a Clifford Brown

Repetição Seção A

26 27 32 33

5 5 6 6

34 35 36 37

38 39 40 41 42

43 44 45

3 3 3 3

Homenagem a Clifford Brown

3

46 47 48 49

50 51 52 53

54 55 56 57

(♩=♩)
Swing! ♩ = ♩³♩

58 59 60

4

Homenagem a Clifford Brown

colcheia
literal (dó)

(♩=♩)

61 3 3 62 63 3 64

65 66 14 80 81

14 14 14

Ouvi um Si natural
junto com si bemol

82 83 84 85

86 87 88 89

Nota dó pouco
audível

3

The musical score is written for piano and features a complex rhythmic structure. It begins with a treble and bass staff, with a third staff below. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 61 through 89 indicated. There are several triplets (marked '3') and a 14-measure rest (marked '14'). The tempo or mood is indicated by '(♩=♩)'. The score includes a section with a 14-measure rest in the bass staff, and a section with a 3-measure rest in the bass staff. The score ends with a 3-measure rest in the bass staff.

Samba pro Pedrinho

Reencontro com Sambalanço Trio (1965)

The musical score is written in 2/4 time and consists of 17 measures. It is arranged for piano accompaniment (treble and bass staves) and a separate bass line. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems, with measures 1-5, 6-9, 10-13, and 14-17 respectively. The melody is primarily in the treble staff, featuring various ornaments and phrasing. The bass line provides a steady rhythmic foundation. The score includes measure numbers 1 through 17.

2

Samba pro Pedrinho

18 19 20 21

22 23 24 25

26 27 28 29

30 31 32 33

The musical score is written for piano and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each containing a grand staff (treble and bass clef). The first system (measures 18-21) shows a complex melody with many beamed eighth and sixteenth notes. The second system (measures 22-25) continues the melody with some rests and a final accented note. The third system (measures 26-29) shows a more relaxed melody with some rests. The fourth system (measures 30-33) concludes the piece with a final melody line and a bass line that ends with a whole rest.

Samba pro Pedrinho

3

34 35 36 37

38 39 40 41

42 43 44 45

46 47 48 49

50 51 52 53

Pequena confusão de notas na
3ª semicolcheia c. 49

4

Samba pro Pedrinho

4

Samba pro Pedrinho

54 55 56 57

58 59 60 61

62 63 64 65

66 67 68 69

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system (measures 54-57) shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system (measures 58-61) includes triplets in both staves. The third system (measures 62-65) is characterized by rapid sixteenth-note runs in the treble. The fourth system (measures 66-69) continues with melodic and harmonic development, including some tied notes.

ANEXOS

Os arquivos de áudio indicados ao longo do texto da tese podem ser acessados no link https://1drv.ms/f/s!AjZTS-eJ3alPh3rxfk_fshrLRzQk .

- 01 - Balanço Zona Sul - *Som Três Show* (EMI-Odeon, 1968)
- 02 – Garota de Ipanema – *Zimbo Trio* (RGE, 1964)
- 03 – Berimbau – *Baden Powell à vontade* (Elenco, 1963)
- 04 – Berimbau – *Sambalanço Trio Vol I* (Audio Fidelity – RGE, 1964)
- 05 – Berimbau – *Zimbo Trio* (RGE, 1964)
- 06 – Samblues - *Sambalanço Trio Vol I* (Audio Fidelity – RGE, 1964)
- 07 – Homenagem a Clifford Brown - *Sambalanço Trio Vol I* (Audio Fidelity – RGE, 1964)
- 08 – Samba pro Pedrinho – *Reencontro com Sambalanço Trio* (RGE, 1965)
- 09 – Jackeline K. - *Sambalanço Trio Vol I* (Audio Fidelity – RGE, 1964)
- 10 – Samba de Verão - *Sambalanço Trio Vol II* (Som Maior – RGE, 1965)
- 11 – Balanço Zona Sul - *Sambalanço Trio Vol I* (Audio Fidelity – RGE, 1964)
- 12 – Igrejinha – *Afinal...Alaíde Costa* (Audio Fidelity, 1963)
- 13 – Não vem que não tem – *Alegria, Alegria III*, Wilson Simonal (Odeon, 1967)
- 14 – Onde é que você estava - *Chico Buarque de Hollanda* (RGE, 1969)
- 15 – Bala com Bala – Elis Regina, *Elis* (CBD, 1972)
- 16 – De frente pro crime – João Bosco, *Caça à raposa* (RCA, 1975)
- 17 – Escadas da Penha - João Bosco, *Caça à raposa* (RCA, 1975)
- 18 – Curumim – Cesar Camargo Mariano e Hélio Delmiro, *Samambaia* (Emi-Odeon, 1981)