

Nacionalismo, engajamento e música instrumental:

a sonoridade do Quarteto Novo

ISMAEL DE OLIVEIRA GEROLAMO*

RESUMO: Partindo de apreciações musicais do disco Quarteto Novo, especificamente do fonograma “Algodão”, e de discussões sobre o engajamento artístico e o nacional-popular nos anos de 1960, o presente trabalho pretende contextualizar a produção do grupo musical homônimo e verificar o modo pelo qual uma conjuntura mais ampla se revela mesmo na música instrumental. O projeto nacionalista assumido pelo Quarteto Novo de produzir uma nova sonoridade e uma nova linguagem de improviso musical estaria intimamente relacionado a um ideário que impulsionava produções artísticas com forte viés político articulado a elementos da cultura popular. O quarteto surge desse contexto, produz em consonância com certo ideário, mas seu trabalho não pode ser reduzido a classificações esquemáticas. O grupo tanto rompeu com um tipo de sonoridade predominante na música instrumental do período, quanto abriu novos horizontes para essa vertente. Mais que aplicar fórmulas prontas ou obedecer cegamente a diretrizes estéticas, essa produção acabou por se apropriar de diferentes musicalidades (locais, regionais, mas também cosmopolitas) para produzir uma síntese sonora cujo legado parece fundamental para a música instrumental do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: música instrumental brasileira; arte engajada; baião; samba-jazz; Quarteto Novo.

Nationalism, political art and instrumental popular music: the music of Quarteto Novo

ABSTRACT: Based on a musical appreciation of the album Quarteto Novo, specifically the phonogram “Algodão”, and discussions on political art and national-popular in the 1960s, this paper aims to contextualize the production of the homonymous group and to verify the way in which a cultural conjuncture is revealed even in instrumental music. The nationalist project assumed by the Quarteto Novo to produce a new music and a new language of improvisation would be closely related to an ideal that encouraged artistic productions with a strong political bias articulated to elements of popular culture. The Quarteto Novo emerges from this context, produces in line with a certain ideal, but its work cannot be reduced to schematic classifications. The group both broke with a type of sound prevalent in instrumental music of the period, and opened new horizons for this music. More than applying ready-made formulas or blindly obeying aesthetic guidelines, this production appropriated different musicalities (local, regional, but also cosmopolitan) to produce a musical synthesis whose legacy seems fundamental to instrumental music in Brazil.

KEYWORDS: Brazilian instrumental music; political art; baião; samba-jazz; Quarteto Novo.

* **Ismael de Oliveira Gerolamo** possui graduação em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2011), mestrado (2014) e doutorado em Música pela mesma instituição (2018). Foi professor de Música e Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense. É pesquisador na área de Música Popular e graduando em Filosofia pela Universidade de São Paulo. **E-mail:** ismael.gerolamo@gmail.com.

A volta ao baião

Não é nenhum exagero dizer que o baião foi um dos grandes fenômenos musicais de massa do Brasil no século passado. Dos últimos anos da década de 1940 até meados do decênio seguinte, Luiz Gonzaga (1912-1989), espécie de “criador” desse fenômeno, foi uma das figuras maiores do mercado de bens culturais do Brasil. Presença constante no rádio e no disco, pode-se dizer que Gonzaga foi também uma referência cultural relevante dentro de um processo amplo de migração em direção ao sul do país. Em linhas muito gerais, o êxito do sanfoneiro foi tanto produto de um contexto sócio-histórico determinado quanto elemento articulador de transformações culturais em um país em vias de modernização. – o fenômeno Luiz Gonzaga tanto poderia ser melhor compreendido observando determinadas razões históricas quanto, por sua relevância cultural em um novo meio cultural urbano.¹ E talvez tenha sido essa mesma modernização uma das razões para o declínio do apogeu do baião – pensemos no avanço de novos meios de comunicação, em especial o meio televisivo, ou no surgimento de outros fenômenos musicais “modernos” (bossa nova, jovem guarda etc).²

Também é mais ou menos senso comum atribuir o ressurgimento do baião aos artistas ligados ao tropicalismo. Em sua cruzada contra uma espécie de sofisticação musical de esquerda, contra a “modernização jazzificante” e a “utilização política propagandística” de canções³, nada mais oportuno que retomar o gênero massivo e dançante estabelecido por Gonzaga, Humberto Teixeira e outros. Como num gesto vanguardista, a Caetano Veloso e sua turma lhes pareceu algo disruptivo antepor o forró

¹ Para uma discussão mais elaborada, cf. Risério (2013), Marcelo e Rodrigues (2012).

² “Com o advento da televisão, à qual não se adaptou, Gonzaga foi forçado a voltar para a estrada, se apresentando em circos e forrós, fato que o reaproximou de suas raízes, apesar de tê-lo afastado do grande público, das massas que conseguia envolver durante o período em que reinou absoluto na Rádio Nacional” (CHAGAS, 1990, p. 31-32).

³ Os termos entre aspas são de Caetano Veloso (VELOSO, 1997).

à seriedade política de um Geraldo Vandré e aos rebuscamentos harmônicos, melódicos e rítmicos de um Edu Lobo.⁴

Resumidamente, teríamos a seguinte cronologia: o “surgimento” do baião a partir de meados da década de 40, e ampla repercussão de público no final desses anos; seu declínio, em meados de 50; e seu ressurgimento, nos últimos anos dos 60, com o tropicalismo. Bem entendido, nada de música nordestina nesse interregno – que inclui nada menos que bossa nova, samba novo (ou jazz-samba ou samba-jazz), pós-bossa nova (canções engajadas ou nacionalistas), canção de protesto, jovem guarda, entre outros fenômenos de menor duração. Cabe agora questionar de modo direto: qual seria a relação entre baião, música instrumental, improvisação e engajamento artístico?

O que fica um pouco de fora dessa história é justamente uma retomada e uma ressignificação (talvez também uma apropriação) anterior do baião, e, em sentido lato, da música sertaneja nordestina. Um retorno ao “sertão” que, ao contrário do sentido “provocador” (gestual e alegórico) em chave tropicalista, parece dotado de um caráter mais nacionalista e também com um sentido político explícito (mesmo combativo e de “resistência”). Coube justamente ao paraíbaano Geraldo Vandré efetuar uma das primeiras regravações de Luiz Gonzaga levadas a cabo por cancionistas herdeiros da bossa nova. Incluiu em seu *Long Play* (LP) de 1965, lançado pela Continental, *Hora de lutar*, nada menos que “Asa branca”, um dos clássicos da dupla Gonzaga e Teixeira. Aqui, Vandré se distancia de qualquer elemento eufórico, de qualquer apelo festivo, dançante, e parece enfatizar o drama presente na própria letra de Teixeira, acrescentando um sentido de denúncia às desigualdades e à realidade sertaneja. O exílio e as agruras do sertanejo tornam-se também metáfora – metáfora do momento vigente, do exílio das liberdades democráticas com o início da ditadura militar em 1964. Porém, talvez o retorno mais significativo a Luiz Gonzaga (e ao baião e à música nordestina e

⁴ “O passo decisivo para a volta de Luiz Gonzaga foi dado com a ajuda de Caetano Veloso e Gilberto Gil que, em meio às suas teorizações em volta do Tropicalismo que lideraram, utilizavam Luiz Gonzaga como ponto de referência” (CHAGAS, 1990, p. 32).

sertaneja) tenha sido efetuado não por um cancionista, mas por músicos instrumentistas – a saber, por Theo de Barros, Airto Moreira, Heraldo do Monte e Hermeto Pascoal, isto é, pelo Quarteto Novo.

Determinados em estabelecer uma nova linguagem de improvisação e uma nova sonoridade para a música popular instrumental brasileira, esses instrumentistas assumiram como referência central justamente as musicalidades sertanejas e nordestinas. Mesmo tendo gravado um único disco (*Quarteto Novo*, Odeon, 1967), não é exagero apontar que sua produção foi determinante para os rumos da música instrumental brasileira. E o modo pelo qual as sonoridades do sertão – de Luiz Gonzaga às bandas de pífano, passando pela “cantoria”⁵ – são apropriadas pelo quarteto dão a esse LP um estatuto efetivo de “declaração de poética”⁶. Daí se pode perscrutar um sentido nacionalista, mesmo regionalista, dessa produção. Voltados a um objetivo musical original, esses musicistas buscaram à sua maneira se desvencilhar de toda uma bagagem jazzística adquirida em anos de prática musical – eram todos músicos atuantes em bares e boates de São Paulo e Rio de Janeiro –, mesmo se “policiando” para evitar espécie de “vícios” (jazzísticos) de linguagem: passando a se exercitar musicalmente por meio de escalas, padrões, estruturas rítmicas, melodias, harmonias e mesmo instrumentos que os remetessem ao universo musical nordestino.

O grupo iniciou suas atividades acompanhando musicalmente ninguém menos que Geraldo Vandré – um dos responsáveis pela própria formação do quarteto. Não que Vandré tenha sido exatamente o mentor do grupo nessa retomada do baião e da música nordestina, mas não se trata somente de mera coincidência essa convergência de direcionamento poético. Esse cancionista, profundamente sintonizado a uma perspectiva artística de engajamento político surgida nos primeiros anos da década de

⁵ Cantoria consiste na prática poético-musical dos cantadores e violeiros do sertão nordestino. Para Câmara Cascudo (2009:71-72): “A impressão geral da música sertaneja só se pode ter ouvindo cantadores. (...) O desafio não é espécie musical. É um gênero. Tem várias partes, como uma suíte, diferindo de ritmos e de tipos melódicos. Começa pela *colcheia*, passa a *carretilha*, isto é, do setissílabo para as sextilhas e atinge o *martelo* (...). O desenho melódico obrigatoriamente se modifica e, às vezes, inteiramente. Os instrumentos de acompanhamento no desafio são as violas apenas, jamais solam, mas seguem, em acordes menores, o recitativo puro da chamada *cantoria*. Um cantador famoso não se serve da viola senão nos intervalos das frases recitadas”.

⁶ Sobre o estabelecimento de declarações de poética por meio de discos de música popular, ver o texto de Lorenzo Mammì (2014).

1960, em boa parte de sua produção, articulou temáticas sociais e políticas a determinadas “sonoridades populares”, aludindo especialmente ao meio rural, ao “sertão”. O quarteto instrumental por ele arregimentado, embora não tematizasse explicitamente o social e o político, norteou sua atuação com um viés nacionalista ou regionalista, em que também certas musicalidades do sertão desempenharam uma função central.

Essa a chave por meio da qual se pretende aqui apresentar alguns resultados de nossa investigação sobre a produção sonora do Quarteto Novo: de que modo a sonoridade produzida pelo grupo (especialmente aquela registrada em seu único disco), com ênfase na linguagem de improvisação por ele desenvolvida, apresenta nexos com um contexto mais amplo, com um cenário político e cultural efervescente em que a música ocupava um papel não desprezível. Aquilo que dissemos, no início, a respeito de Luiz Gonzaga – tanto elemento articulador de transformações culturais (e musicais) quanto produto de um contexto sócio-histórico – vale também para o quarteto. Assim, partindo da própria obra dos instrumentistas, de seus elementos mesmos, pretende-se lançar luz a certos aspectos sócio-históricos do período; por meio da apreciação e análise dessa produção esperamos aclarar os nexos desta com seu contexto.

Centraremos nossos comentários e apreciações musicais em um fonograma bastante representativo do LP: “Algodão”, canção originalmente composta por Luiz Gonzaga e Zé Dantas, relida e rearranjada pelo Quarteto Novo. Esperamos por essa via questionar os sentidos dessa retomada do baião e de certa musicalidade sertaneja e nordestina, discutindo o modo como o quarteto se apropria de tais musicalidades. É também nosso objetivo realçar a particularidade dessa produção: como ela parece se distinguir dos demais grupos de música instrumental da época (do samba novo ou samba-jazz), bem como, o quanto ela poderia indicar algumas diretrizes posteriores da música instrumental brasileira. Em grandes linhas, verificar de que modo certo ideário vigente no período contribuiu para a formulação do projeto do grupo, ou, o modo pelo qual o quarteto foi também “empurrado” pela conjuntura a voltar-se à “música de raiz” (nordestina) – sendo capaz, no entanto, de produzir um trabalho em certa medida pioneiro, de abertura de perspectivas para a música instrumental, sem se limitar a ditames de uma perspectiva nacionalista, tampouco somente procedendo a uma justaposição de procedimentos do jazz moderno com estruturas rítmicas “brasileiras”;

construindo, por fim, uma nova linguagem e uma nova sonoridade no campo da música popular brasileira.

Brasilidade, nacionalismo e música popular: do Trio ao Quarteto Novo

“Moda Para Viola e Laço” é o subtítulo de “Disparada”, canção de Geraldo Vandré e Theo de Barros, que consistiu em uma das primeiras ocasiões de maior destaque dos instrumentistas que formariam o Quarteto Novo⁷. A canção se sagrou vencedora do II Festival de Música Popular Brasileira, organizado pela TV Record – ao lado de “A banda”, composição de Chico Buarque. Vandré, autor da letra da canção, muito provavelmente também contribuiu para a criação de seu arranjo musical, aconselhando em certos aspectos a interpretação vocal de Jair Rodrigues, seu intérprete durante o festival, e dando sugestões de elementos sonoros – como a inserção daquele som de “chicotada” que pode ser ouvido no arranjo original (som obtido pelo uso percussivo de uma queixada de boi, que Airto Moreira incorporou à instrumentação) (MELLO, 2003, p. 132). O inusitado efeito sonoro desse “instrumento” foi uma das marcas da apresentação da canção na ocasião da primeira eliminatória do certame, para a qual também concorreram sua original instrumentação, que incluía violão (Theo de Barros), viola caipira (Heraldo do Monte) e percussão, e a imponente interpretação de Jair Rodrigues (MELLO, 2003, p. 132-133).

Embora a assinatura vocal e o perfil interpretativo de Rodrigues resultem de escolhas e operações individuais – da maneira como, consciente ou inconscientemente, modelou sua estrutura fonatória para compatibilizar os conteúdos cancionais

⁷ Evidente que houve razoável ampliação de prestígio em relação ao grupo após o 1º lugar de “Disparada” no II Festival da Música Popular Brasileira. Porém, seus integrantes já estavam em alguma medida se inserindo nos circuitos mais “sofisticados” ou prestigiados da música popular brasileira. Théo de Barros, por exemplo, teve sua composição “Menino das laranjas” gravada por Geraldo Vandré, em 1964, e por Elis Regina no ano seguinte. Heraldo do Monte atuava já há uma década em conjuntos de musicistas no meio, como Walter Walderley e Dick Farney. Airto Moreira fez parte de grupos de música instrumental ligados ao samba novo ou samba-jazz, como o Sambrasa Trio – aqui, juntamente com Hermeto Pascoal – e o Sambalção Trio.

a determinadas intenções comunicativas e musicais⁸ –, elas nos remetem, curiosamente, a uma outra interpretação contundente: a de Geraldo Vandré, em “Asa branca”. Embora de forma menos coesa que Jair Rodrigues, ouve-se no canto de Vandré uma evidente dramaticidade, uma passionalidade e um aspecto tenso⁹. Se tal pode ser dito, grosso modo, de ambas as canções, as coisas mudam radicalmente em termos de sonoridade, de arranjo e de “acompanhamento” musical. Embora a temática rural, por assim dizer, seja pano de fundo em ambas, a “roupagem” musical é completamente distinta. Vandré, ao regravar Gonzagão, não replicou a instrumentação característica do forró (zabumba, triângulo e sanfona), tampouco dispunha do acompanhamento do Trio Novo (Airto Moreira, Theo de Barros e Heraldo do Monte – Hermeto Pascoal passaria a fazer parte do grupo após o festival de 1966). Foi na base do samba-jazz (jazz-samba ou samba novo)¹⁰ que se organizou sua gravação. Bastante colado ao estilo dos espetáculos musicais realizados no teatro Paramount e do programa televisivo *O fino da bossa*, aquilo que marca essa sonoridade é a incorporação de uma instrumentação e de procedimentos calcados no jazz moderno. Há mesmo uma estridência explícita no arranjo¹¹, um aspecto sonoro que parece contrastar com a própria temática da canção, e isso ainda mais se temos em mente a gravação original de Luiz Gonzaga.

Em 1965, introdução de naipe de sopros, contracantos melódicos (pequenos “solos”) de metais, condução (acompanhamento) de bateria e de contrabaixo, tudo remetendo a um combo de jazz ou a uma *big band*. No ano seguinte, introdução e contracantos de viola caipira, condução de violão, viola caipira e percussão (chocalho e queixada de boi), em um ambiente sonoro próximo a uma toada, e mesmo aludindo à

⁸ Para mais informações a respeito dessas operações levadas a cabo por intérpretes de canção popular, ver o trabalho de Regina Machado (2012).

⁹ De modo algo semelhante à interpretação vencedora do festival, Vandré também explora o início em andamento lento da canção, com uma postura vocal mais “comportada”, mas já com prolongamentos vocálicos dando um caráter passional (e dramático) mais nítido – vale lembrar que se trata, num caso, de Vandré compositor, e, noutro, intérprete. Igualmente, no decorrer da canção, explora-se um âmbito grande de tessitura vocal, com momentos de emissão tensa (nas notas mais agudas da melodia executadas com “voz de peito”) e uma carga emotiva muito explícita. A respeito dessa passionalidade localizada no âmbito do gesto vocal, ver novamente o modo pelo qual Regina Machado (2012) desenvolve suas análises a partir das noções estabelecidas por Luiz Tatit (1995).

¹⁰ Para uma discussão mais aprofundada sobre aquilo que hoje chamamos samba-jazz, ver o trabalho de Joana Saraiva (2007).

¹¹ Ademais, há no arranjo diversidade de nuances, alterações de dinâmica, interlúdios instrumentais, rearmonizações, mudanças abruptas de andamento e convenções musicais.

música caipira e sertaneja. Evidente que o Trio Novo (embrião do Quarteto Novo) é o aspecto central de tal distinção.

A inusitada formação instrumental que escoltou a referida interpretação de Jair Rodrigues, aquela sonoridade “rústica”, contudo, não foi uma ideia do intérprete ou do referido compositor, tampouco dos instrumentistas. Essa instrumentação, no entanto, é marca da própria origem do quarteto – origem que se manifesta a partir de um entrecruzamento de diversos fatores: mercadológicos, culturais e musicais – para a qual concorreram atores diversos, com destaque para o próprio Vandré, para o publicitário e bailarino Livio Rangan e para uma das empresas responsáveis justamente por patrocinar os primeiros festivais da canção, a Rhodia S.A.

Na nona edição da Feira Nacional da Indústria Têxtil (FENIT), evento em que a Companhia Rhodiaceta Brasileira – divisão têxtil da Rhodia S.A. – dispunha do maior estande, promovendo espetáculos batizados de “desfiles-shows”, Rangan e sua equipe articularam ao desfile de modelos esquetes teatrais e apresentações musicais. As esquetes, escritas por Millôr Fernandes, eram encenadas por Walmor Chagas, Lillian Lemertz, Carlos Zara e Geraldo Vandré, que fazia as vezes de ator e de diretor musical da trilha sonora; além deles, Gianni Rato contribui na direção teatral (SANT’ANNA, 2010; BONADIO, 2005). A pedido de Livio Rangan, Vandré arregimentou um quarteto musical para acompanhar as esquetes e os desfiles – aqui, a formação do Quarteto Novo, mas que acabou suspensa após a negativa de Rangan à presença de Hermeto Pascoal (DIAS, 2013, MELLO, 2003). Definida a formação do Trio Novo, Rangan induziu os músicos e Vandré a produzir um outro tipo de sonoridade, algo que o publicitário parecia considerar mais adequado para os propósitos de seu “desfile-show”. A pedida era para que os musicistas se distanciassem de um padrão sonoro predominante nas formações instrumentais do período; isto é, como se tratava de um trio, não deveriam replicar nem a instrumentação nem a sonoridade (aqui em termos muito gerais) dos inúmeros trios de samba novo: conjuntos formados por piano (ou violão), contrabaixo e bateria, que primavam pela mescla entre elementos do samba (também algo de bossa nova) e procedimentos do jazz moderno, notadamente do *bebop* e do *hardbop*.

Theo de Barros resume bem a anedota:

Eu estava em casa uma vez e o Airto chegou e disse que iria montar um quarteto para participar da FENIT, uma feira da indústria têxtil. Todo ano a FENIT tinha um espaço dentro do Ibirapuera, em um daqueles pavilhões, o maior espaço era dessa feira e sempre havia algum *happening*. Uma vez, inclusive, botaram cavalo dentro da passarela... cada ano inventavam algo diferente. Nessas ocasiões, geralmente, os trios de jazz acompanhavam o desfile, era piano, baixo e bateria, então através da agência Standard, que conduziu isso tudo por meio de um publicitário chamado Lívio Rangan, que resolveu fazer um som diferente para os desfiles de moda. Ele queria um som brasileiro, e bolou uma viola caipira, um violão e percussão; ele não queria piano, baixo e bateria. Com isso veio a ideia de formar o Trio Novo, inclusive o nome pertence ao Lívio também, foi ele quem deu a ideia (BARROS, 2014).

Pelo que se pode aferir do depoimento do violonista, a influência de Rangan não foi pequena. Da instrumentação ao nome do conjunto, passando por uma orientação, ainda que genérica, da própria sonoridade a ser produzida pelos músicos. Evidente que o publicitário poderia ter em mente o impacto visual causado pelos instrumentos ou o contraste sonoro daí advindo; dito de outro modo, não necessariamente era a produção de uma linguagem musical original ou de novos parâmetros sonoros e “gramaticais” aquilo que visava o publicitário. Vale destacar a maneira como Barros opõe, de um lado, “os trios de jazz” que no geral acompanhavam os desfiles (e aqui podemos ampliar: que no geral predominavam no cenário musical do Rio de Janeiro e de São Paulo) e, de outro, “um som brasileiro”, “um som diferente”, iniciativa de Rangan assumida pelo trio de instrumentistas munidos de viola caipira, violão e percussão. Fato é que o Trio Novo, ao lado de Vandré, não só se apresentou na IX FENIT, como acabou excursionando por várias cidades e regiões do país como parte do desfile-show da Rhodia. Na ocasião da etapa final do festival da Record, o trio que acompanhou o triunfo de Jair Rodrigues era formado por Manini, Ayres de Arruda e Edgar Gianullo (MELLO, 2003), pois o Trio Novo estava em Natal (RN) integrando o espetáculo da referida companhia.

Foi durante essa extensa turnê que o grupo parece ter decidido assumir e aprofundar as diretrizes genéricas dadas por Lívio Rangan. Ao menos é essa a impressão que se tem a partir dos depoimentos dos respectivos instrumentistas:

Foi um pouco a ideia do trio, que veio de cima [provavelmente, de Lívio Rangan], talvez do Vandré, que queria uma coisa mais sertaneja, mais regional. Durante a viagem [com a Rhodia] ainda não existia o Quarteto Novo, foi durante a viagem e as conversas fora do palco, nos hotéis, que surgiu a história de fazer um negócio a partir daquilo que a gente estava gostando e, inclusive,

foi uma coisa preconcebida: “vamos criar uma linguagem de improvisação que não seja *bebop*”. “Mas como?”. A gente pega células de repentinista de viola, outras células de flauta, de banda de pífano, faz um apanhado das composições de Luiz Gonzaga, tira alguma coisa de lá, e a gente junta tudo e vai criando uma linguagem a partir disso (MONTE, 2014).

Heraldo do Monte assim resume as diretrizes do projeto musical do quarteto, destacando suas referências principais (violeiros e cantadores, bandas de pífano, Luiz Gonzaga) e salientando que a ideia de formação do conjunto “veio de cima”, dando destaque à Rhodia, onde Lívio Rangan exercia papel crucial, e a Geraldo Vandré. De alguma maneira, aquele direcionamento dado por Rangan parece ter feito sentido para os músicos – “a gente estava gostando”, diz Heraldo do Monte. Dito de outro modo, a orientação de cunho nacionalista – certamente movida por ideais de mercado¹² – para que os instrumentistas produzissem algo “mais brasileiro”, mais “de raiz”, de algum modo ia ao encontro de questões e discussões presentes no contexto cultural no qual os musicistas estavam inseridos. Daí a opinião dos mesmos em relação a seu próprio projeto como sendo algo relacionado a uma espécie de “nacionalismo musical”, uma busca por uma sonoridade própria e, nas palavras de Theo de Barros, o desenvolvimento de uma “linguagem brasileira” de improviso musical.

Isso começou a se desenvolver enquanto éramos um trio, ainda. E, com a chegada do Hermeto, que é um gênio, a coisa foi ampliando. Quer dizer, no princípio, nós ficamos exclusivos do Geraldo Vandré. E o Vandré foi o nosso mecenas. Nós ensaiamos durante um ano esse repertório, mas tínhamos a exclusividade dele. Então nós pegávamos algumas músicas do Vandré pra fazer arranjo, como “Fica mal com Deus” e outras. Mas depois começamos a criar, nós mesmos, as nossas músicas e começamos a desenvolver um negócio muito interessante. Como nós éramos todos jazzistas, nós começamos a desenvolver uma forma de improvisar usando frases brasileiras. E isso foi o mais difícil. Porque improviso não tem jeito, tem que improvisar mesmo... E foi como se a gente fizesse um novo inconsciente, para que cada vez que a gente improvisasse fugisse do jazz e fizesse frases tipicamente brasileiras (BARROS, 2002).

Como aponta o violonista, os músicos de formação jazzística parecem ter optado por abdicar do jazz, movidos por certo objetivo nacionalista: “desenvolver uma

¹² Lívio Rangan levou a cabo amplo projeto publicitário que tinha como um de seus alicerces articular aquilo que culturalmente estava em voga em termos do que entendia por “brasilidade” a coleções de moda. Assim, tanto seus desfiles de moda e ensaios fotográficos eram estampados por elementos genéricos dessa “brasilidade” (de imagens da fauna brasileira ao futebol), quanto artistas plásticos, atores, atrizes e musicistas eram contratados para compôr e atuar nessas campanhas publicitárias. Pelo que se vê, o nacionalismo (e o engajamento) constituíram um mercado não desprezível. Para mais informações, ver Bonadio (2005).

forma de improvisar usando frases brasileiras”, fugindo do jazz, isto é, evitando de algum modo uma linguagem musical e todo um vocabulário comum a eles (e a uma ampla gama de instrumentistas do período) em prol de novas formas – e de uma construção simbólica daquilo que entendiam como representação de brasilidade, se assim podemos dizer. Essa distinção sonora em relação ao que se fazia na época é também explicitada por Heraldo do Monte:

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

Ainda no mesmo depoimento, o violeiro e guitarrista destaca a mudança de seu pensamento e de Hermeto Pascoal, de sua relação com a própria música nordestina (com as musicalidades sertanejas) após a delimitação do projeto sonoro do quarteto – ambos, de origem nordestina, quando certamente estiveram expostos a tais musicalidades, bem como, já com ampla vivência no jazz, na bossa nova, no samba-jazz etc.

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

Notemos que toda aquela bagagem musical, aquilo tudo que era internalizado quase que “naturalmente” nos ambientes musicais em que vivia – desde “blocos de frevo” a “manifestações do interior do nordeste” – passou a ser retomado a partir do momento em que o projeto musical do Quarteto Novo foi se estabelecendo. Curioso notar a maneira pela qual o músico se refere a tal vivência, admitindo que classificava essas manifestações nordestinas como “coisas quadradas”, atrasadas – e que somente ganhariam valor quando da definição do projeto do grupo.

Enquanto se gestava tal projeto nacionalista, o nome de Geraldo Vandré ganhava ainda mais notoriedade no meio artístico com o êxito no II Festival de Música

Popular Brasileira. Terminada a temporada com a Rhodia, Vandr  transferiu-se da TV Excelsior para a TV Record, estrelando programa próprio: *Disparada* – que, por sua vez, teve vida curta na grade da emissora (MELLO, 2003, p. 175). Foi assim que o trio incorporou Hermeto Pascoal e o Quarteto Novo se tornou grupo fixo do programa televisivo e acompanhante musical exclusivo de Vandr . Assim como o programa, a exclusividade não duraria muito tempo, e em meados de 1967 o conjunto passou a estabelecer outras parcerias musicais. Tanto foi assim que no III Festival da TV Record o grupo esteve ao lado de Edu Lobo e Marília Medalha, na interpreta o da composi o “Ponteio” (Edu Lobo e Capinam), vencedora do certame; de Jair Rodrigues e Walter Santos, na interpreta o da can o “O Combatente” (Walter Santos e Teresa Souza); de Sérgio Ricardo, na interpreta o da can o de sua autoria, “Beto bom de bola”; além de acompanhar seu ex-mecenas e parceiro habitual na interpreta o de “Ventania” (parceria com Hilton Acioly).

De “Asa branca” a “Algodão”

A originalidade de Vandr  ao revisitar o Rei do Baião parece advir justamente da ressignifica o da “clássica” can o: “Asa branca” recebe um sentido predominantemente político – e tal opera o se dá justamente pela interpreta o do parai-bano e em parte pelo novo arranjo musical. Mais acima, fizemos breve alusão ao contraste entre essa interpreta o e a versão “original”¹³ de “Asa branca”: se comparados, os fonogramas parecem guardar similaridade somente em rela o   melodia e   letra da can o – e mesmo esta   alterada por Vandr , que optou por suprimir as repeti es das duas frases finais de cada uma das partes, bem como omitiu seu quarto segmento (“Hoje longe muitas léguas...”); têm são nítidas as diferenças na pronúncia, Vandr  não utiliza os termos coloquiais de Gonzaga, assume algo mais próximo   norma

¹³ A can o foi gravada pela primeira vez em 1947. Ademais, sabemos que falar em original em música, ainda mais no campo popular,   tema complexo, da  as aspas utilizadas. Para mais informa es, ver, por exemplo, o trabalho de Nicholas Cook (2006).

culta da língua, “corrigindo” as expressões originais¹⁴. Tudo o mais é distinto: das estruturas rítmicas à instrumentação (classificar a gravação de Vandrê como baião parece quase somente uma alusão ao “original” da canção e a alguns poucos elementos rítmicos do acompanhamento musical ou “levada”), da interpretação vocal à sonoridade.

Uma escuta atenta desse fonograma permite perscrutar o novo significado que a interpretação de Vandrê tenciona explicitar. Assim como a retomada do baião pelo Quarteto Novo parece investida de sentidos sonoros muito distintos. De saída, ao ouvir os fonogramas presentes em *Quarteto Novo*, nota-se que também não se tratava de recriar o ambiente musical do forró. Também não se houve sanfona e zabumba (embora Airto Moreira incorpore o triângulo em seu aparato percussivo). Ao mesmo tempo, a sonoridade algo “rústica” de boa parte do disco – os timbres, a viola combinada à flauta, o violão ao chocalho (entre outras combinações), algumas estruturas rítmicas, certas escalas etc. – aproxima o ouvinte de outros universos musicais. Tudo isso é bastante evidente no modo pelo qual o quarteto regravou a música de Gonzagão. E não se tratou de revisitar um dos “sucessos” do sanfoneiro: o Quarteto Novo incluiu em seu disco uma interpretação completamente nova e instrumental (sem letra) da canção “Algodão”. Fruto da parceria de Luiz Gonzaga e Zé Dantas,¹⁵ sua versão instrumental corresponde à quarta faixa do referido disco.

Originalmente, a canção foi gravada e lançada ao público em 1953, com interpretação do próprio sanfoneiro. Em linhas gerais, essa primeira gravação possui uma sonoridade perfeitamente adequada àquilo que qualquer ouvinte familiarizado com a produção de Gonzagão espera escutar. Há, digamos assim, certo caráter linear no arranjo musical, não havendo grandes mudanças em termos de dinâmica, de ins-

¹⁴ Vandrê pronuncia “Quando olhei a terra ardendo” no lugar de “Quando oiei a terra ardendo”, assim como “Que braseiro, que fomalha, nem um pé de plantação” em vez de “Qui braseiro, qui fornaia, nem um pé de prantação”, entre diferenças evidentes.

¹⁵ A seguir, a letra da canção, composta por Zé Dantas: Bate a enxada no chão / Limpa o pé de algodão / Pois pra vencer a batalha / É preciso ser forte, robusto, valente / Ou nascer no sertão / Tem que suar muito / Pra ganhar o pão / E a coisa lá / “né” brinquedo não / Mas quando chega o tempo rico da colheita / Trabalhador vendo a fortuna se deleita / Chama a família e sai / Pelo roçado vai / Cantando alegre ai, ai, ai, ai / Sertanejo do norte / Vamos plantar algodão / Ouro branco que faz nosso povo feliz / Que tanto enriquece o país / Um produto do nosso sertão.

trumentação, de elementos rítmicos etc. Em alguns momentos, como de praxe no repertório cancional, são repetidas algumas partes da melodia de forma instrumental, nas quais um ou mais instrumentos (acordeom e flauta, no caso) executam a melodia sem a letra. Há, sim, algumas convenções musicais no arranjo, mas se trata somente dos famigerados “breques” (pausas repentinas), executados simultaneamente pelos instrumentistas. Enfim, não há maiores variações no arranjo como um todo – trata-se, em suma, de uma canção com uma sonoridade geral mais uniforme, sem variações muito expressivas em termos de instrumentação, dinâmica e andamento, e, de caráter propriamente dançante, por assim dizer. Ademais, é possível apontar “Algodão”, assim como muitas outras canções de Gonzaga, como exemplo de alguns dos elementos que poderiam ser considerados definidores desse repertório: um tipo de condução rítmica (uma determinada “levada”) característica; certa predominância dos modos mixolídio e dórico nas estruturas melódicas; certa alternância nos planos harmônicos, ora estritamente tonais, ora misturando aspectos modais e tonais; uma instrumentação “típica”; ou seja, toda uma sonoridade que acabou efetivamente por caracterizar o estilo¹⁶.

Ex. 1. Trecho de transcrição da melodia de “Algodão”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas.

D7

Fonte: elaboração do autor

No baião, tal e qual Gonzagão contribuiu decisivamente para formatar, encontramos certos contornos melódicos modais, combinados com cadências tonais,

¹⁶ Para uma descrição mais detalhada dos elementos centrais da música de Luiz Gonzaga e do baião, ver o trabalho de Almir Cortes (2012) e de Paulo Tiné (2008).

como em músicas como *Juazeiro* (Ex. 2) e *Baião*, ambas de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, e em *Algodão* (Ex. 1) e *Vem morena*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas.

Ex. 2. Trecho de transcrição da melodia e acordes de acompanhamento (cifras) de "Juazeiro", de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (uso do modo mixolídio).



Fonte: elaboração do autor

Na releitura levada a cabo pelo Quarteto Novo, boa parte dos elementos melódicos e harmônicos guarda semelhança com a versão original. No entanto, a sonoridade e o arranjo da música são sensivelmente distintos, com amplas variações de dinâmica, de instrumentação e de andamento. A presença de “convenções” musicais (Ex. 3), em contraste com a “levada”, com improvisações e com boa parte da exposição da melodia principal, acaba determinando certas nuances na sonoridade como um todo, que ora remetem a uma sonoridade “rústica”, sertaneja, ora a estilos propriamente jazzísticos. Outro contraste em relação à primeira gravação consiste no formato musical, no distinto modo como as partes da composição são expostos na versão instrumental. O arranjo do quarteto altera o ordenamento das partes da canção – de maneira meramente ilustrativa, poderíamos considerar as partes da canção como A, B, C, D e E, expostas exatamente nessa ordem na gravação de Gonzaga, enquanto o quarteto as organiza em A, B, D, E, C.

Ex. 3. Trecho de uma das “convenções musicais” de “Algodão” (Quarteto Novo). Estão circulados os momentos “convencionados” e, dentro das linhas tracejadas, acordes comuns ao repertório jazzístico.

The musical score consists of three staves: Piano, Contrabass, and Bateria. The Piano part is in treble clef, and the Contrabass and Bateria parts are in bass clef. The time signature is 2/4. The Piano part features several circled moments and dashed boxes highlighting specific chords: E7#9, E7#9, E7, and D7. The Contrabass part includes markings for 'pizz.' and '(prato)'. The Bateria part includes markings for '(caixa)' and '(chimbau)'. The score is annotated with circles and dashed lines to highlight specific musical elements.

Fonte: elaboração do autor

A instrumentação utilizada pelo quarteto é bastante heterogênea, com os próprios musicistas alternando a execução de diferentes instrumentos. Além de flauta, viola, violão e percussão, aparecem contrabaixo acústico, bateria, piano e guitarra elétrica: Heraldo inicia com a viola, mas alterna entre esta (que predomina no arranjo) e a guitarra; Theo de Barros, entre o contrabaixo e o violão; Hermeto inicia ao piano, passa à flauta, mas troca mais de uma vez entre esses instrumentos; Airto alterna entre percussão (chocalho e triângulo, que prevalecem no arranjo) e bateria. Em relação ao disco como um todo, “Algodão” é a faixa que possuiu maior número de seções de improvisação, contendo improvisos de viola, flauta, contrabaixo e triângulo. Somando os tempos de todas essas seções, tem-se, aproximadamente, 4 minutos e 40 segundos – a duração total do fonograma é de 7 minutos e 19 segundos. Quanto aos aspectos harmônicos e melódicos, boa parte do fonograma desenvolve-se em um contexto modal, exceção feita alguns trechos, como a parte B, e as convenções musicais (conforme exemplo acima). O andamento da música é de aproximadamente 120 bpm. E, ritmicamente, em boa parte da gravação, predomina uma “levada” que se situa entre um baião e uma toada, exceção feita às convenções e a momentos com alterações de andamento (como pontes e passagens). Ademais, não há sucessivas variações métricas, como ocorre em outras faixas do disco. A tabela a seguir esquematiza as várias partes

do fonograma e especifica as mudanças de instrumentação, as convenções musicais e as várias seções de improvisação.

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

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

Fonte: elaboração do autor

Um ouvinte razoavelmente familiarizado com a discografia de Gonzagão certamente notaria o contraste entre a sonoridade de suas gravações e essa retomada do baião efetuada em meados dos anos de 1960: a de Vandré e a do Quarteto Novo. Apontamos acima: se, no primeiro, a estridência jazzística (remetendo ao samba-jazz) em nada se aproximava da sonoridade forrozeira de Gonzagão, no segundo, não é exatamente uma estridência ou somente a discrepância orquestral (de instrumentação) que distancia os fonogramas. A um só tempo mais sutil e de modo mais peculiar, o quarteto retoma Luiz Gonzaga com uma abordagem mais “rústica” – talvez aqui se aproximando do baião – e se mantém um pouco mais próximo a “levadas” e estruturas rítmicas do “original”, muito menos “jazzy”, por assim dizer, embora o sentido da composição – agora não mais canção – pareça completamente outro. Aquilo que era muito justamente uma canção convencional, bem ao estilo formatado por Gonzagão, se transforma em uma quase “suíte sertaneja” (é mesmo o fonograma de maior duração do disco *Quarteto Novo*). Suíte popular e instrumental, que obviamente tem também muita coisa de jazz moderno (convenções musicais, instrumentos “modernos”, acordes estendidos etc.), mas se distancia inegavelmente daquela sonoridade instrumental que então predominava – a saber, do samba-jazz – para talvez abrir novas perspectivas para aquilo que chamamos de música popular instrumental.

Do baião à cantoria

A operação sonora levada a cabo pelo quarteto foi inegavelmente original. Partindo de uma canção dançante, em que a “típica” sonoridade do Rei do baião e algumas imagens genéricas de certa idealização da vida no campo (no sertão nordestino) formavam com coesão uma canção popular, os instrumentistas chegaram a uma espécie de suíte musical, combinando aspectos “gonzagueanos” a procedimentos jazzísticos e a elementos da “cantoria” nordestina. O quarteto lança mão de amplo repertório de procedimentos e técnicas: forma, instrumentação, dinâmica, texturas (e o arranjo como um todo) conformam uma sonoridade peculiar a tal releitura. Um exemplo desse aspecto está no contraste entre densidade, textura e andamento entre, de um

lado, as convenções musicais, em que a simultaneidade, os “ataques” e certa estridência (Ex. 3) estão no primeiro plano; e, de outro, passagens mais sutis e “líricas” com andamento reduzido em que um ou mais instrumentista ganha destaque em intervenções musicais mais fluidas e “soltas” – a instrumentação e a sonoridade é aqui variável: há convenções “nordestinas” (Ex. 5) e há as “jazzísticas”, há passagens (pontes, seções e momentos em quase *rubato*) “dissonantes” (Ex. 6) e há as “tradicionais” ou “nordestinas” (Ex. 7).

Ex. 5. Transcrição simplificada (viola, piano e contrabaixo executam essas vozes) da “ponte” de “Algodão”. Trecho se desenvolve em modo mixolídio com o 4º grau aumentado; no restante do fonograma prevalece modo mixolídio “puro”.

Fonte: elaboração do autor

Ex. 6. Transcrição da harmonia (cifras) e melodia da seção B de “Algodão”. Acordes estendidos e alterados; sonoridade “jazzística”.

Fonte: elaboração do autor

A improvisação musical ocupa aqui um lugar especial: são quatro “solos” improvisados no fonograma: o primeiro, tocado na viola por Heraldo do Monte; seguido pelo solo de triângulo, executado por Airto Moreira; o terceiro, de flauta, por Hermeto Pascoal; e, por último, o de contrabaixo acústico, executado por Théo de Barros. Essas seções de improvisação também se destacam se comparadas às outras faixas do disco, uma vez que todos os instrumentistas realizam improvisos. Primeiramente, em conformidade com o próprio projeto musical delineado pelos músicos (reafirmado, exemplarmente, nos depoimentos acima arrolados), parecem explícitas as remissões da “linguagem improvisacional” do quarteto a certas estruturas melódicas, harmônicas e rítmicas que teriam como fundamento ou origem musicalidades sertanejas nordestinas. E em praticamente todo o LP predominam improvisos realizados sobre escalas modais, especialmente aquilo que conhecemos como modo mixolídio e modo dórico. Harmonicamente, também, um contexto modal – tais as improvisações sendo desenvolvidas sobre encadeamentos cíclicos, repetição de poucos acordes que não sugerem um contexto tonal¹⁷. O compositor Guerra-Peixe, que também se dedicou à pesquisa de musicalidades populares e/ou folclóricas, aponta que esse caráter modal se refere à música do período pré-temperado (anterior àquilo que conhecemos como temperamento musical ou temperamento igual). Uma musicalidade que ainda pode (ou poderia) ser encontrada em determinados fenômenos musicais nordestinos: “Escalas modais que – pelo menos no sentido folclórico – certamente são mais ‘tradicionais’ que as clássicas, maior e menor (...), pois vieram com a plebe colonizadora numa época em que ainda não havia se formado, na Europa, o sistema tonal clássico” (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 167). O pesquisado Luis Soler (1978) aponta que tais procedimentos, de raízes mouras e medievais, encrustaram-se no sertão e lá se mantiveram sofrendo poucas alterações, dadas as condições “insulares” da região.

¹⁷ No próprio disco, tem-se como exemplo de “harmonização modal” o fonograma “O Ovo”, no qual todo o tema se desenvolve no acorde de Si com sétima dominante (B7), e os movimentos harmônicos e resoluções melódicas não se dirigem para o Mi, e sim para o próprio Si (B7). Aqui teríamos como “centro” harmônico o acorde de Si maior com sétima; ou melhor, uma polarização harmônica entre os graus I e IV (Si como grau I e o Mi como grau IV). Guerra-Peixe (2007, p. 97) aponta que esta ambiência harmônica seria um arcaísmo que persiste nas manifestações musicais folclóricas, recorrente nas Zabumbas (sinônimo de “Banda de Pífano”) por ele estudadas.

Mas essa remissão ao sertão não se nota apenas nos contextos melódicos e harmônicos estabelecidos pelos instrumentistas, não é só de melodia/harmonia que se trata, tampouco somente de desenvolvimento de frases, motivos, padrões e licks – embora esses últimos se apliquem muito mais à improvisação do jazz moderno (COKER, 1997). Há no *Quarteto Novo* todo um “sotaque” regional, explicitado na e pela “performance”, que distingue a originalidade das improvisações executadas pelos instrumentistas. Um trecho que ilustra muito bem esse saber fazer musical está no primeiro solo do fonograma “Algodão”: Heraldo do Monte faz uso de articulações em seu fraseado que remetem à cantoria,¹⁸ aos duelos improvisados dos violeiros cantadores, ao “lado mouro” de suas assinaturas vocais e emissões¹⁹; o uso de *vibratos* na viola caipira (Ex. 7) emulando menos as técnicas instrumentais dos violeiros, mais, a particularidade de seu canto.

Ex. 7. Trecho da transcrição do improviso de viola em “Algodão”. Ao final do trecho, o uso alusivo do vibrato.

Fonte: elaboração do autor

Ainda assim não se ouve no disco somente um emular, via performance e procedimentos musicais, certas tradições regionais nordestinas. Modos, escalas, contextos modais, ritmos, sotaque e fraseado compõe uma paisagem sonora nitidamente

¹⁸ Em entrevista ao pesquisador Eduardo Visconti (2005), o próprio instrumentista menciona tal tipo de recurso: “É uma forma bem óbvia de você ir para o universo nordestino. Como os repentistas não tocam guitarra, você traz o universo deles”. Além dos *vibratos*, o uso de cordas soltas, ate mesmo na guitarra elétrica (como no último fonograma do disco, “Vim de Santana”) também funciona como citação da performance dos violeiros repentistas.

¹⁹ Sobre emissão e assinatura vocal, ver o trabalho de Regina Machado (2012).

sertaneja, mas não só. Há também muito de jazz, da linguagem jazzística moderna em toda sonoridade de *Quarteto Novo*. Desde o modo pelo qual os improvisos se estruturaram, não conformando ornamentações melódicas, mas adquirindo aspectos próximos daquilo que se nomeia como “chorus”²⁰; até a instrumentação utilizada (bateria, guitarra elétrica); passando pelas harmonizações complexas (acordes estendidos e alterados, dissonâncias no geral), pelas convenções musicais e pelo desenvolvimento de padrões virtuosísticos (seja na viola, na flauta ou mesmo na guitarra e na bateria). Se o grupo explicitamente não lança mão de padrões e “licks” jazzísticos, se não usa “frases de bebop” nem soa como um trio de samba-jazz, não é por isso que se pode apontar qualquer “pureza” em sua linguagem – embora o traço nacionalista (mesmo regionalista), o valor atribuído a uma certa ideia de “brasilidade” musical e o cultivo de modos de expressão aparentados à cantoria, ao baião e às bandas de pífano seja inegável. Assim, tanto essa nova maneira de improvisar quanto a sonoridade produzida pelo grupo parecem consistir em algo muito particular, mesmo híbrido, em que procedimentos genéricos do jazz e da música nordestina se fundem.

Toda essa complexa trama musical de “Algodão” é explicitada pelo guitarrista Heraldo do Monte, dando especial atenção ao arranjo e às improvisações:

Eu gravei uma música num disco meu chamado viola nordestina, nada mais óbvio, pela Kuarup. E tem uma música minha que não é um tema, são só improvisações... eu gravei um *take* da música e o produtor, Mário Aratana, disse assim: “está lindo, mas está com treze minutos”. Pra você ver como é extenso esse negócio da improvisação. Aí, ele fez uma edição que ficou com quatro minutos (...). Então, é esse tipo de improvisação que a gente queria no Quarteto Novo. E aí juntamos nós quatro e conseguimos criar uma coisa nova, que, inclusive, não está muito no disco, é uma coisa que tem mais a ver com a faixa “Algodão”, que tem improviso de viola, e é bem o que a gente queria mesmo. Só nos shows do Quarteto Novo, em coisas mais extensas assim, é que a gente mostrava esse tipo de linguagem. Agora a linguagem dos arranjos é realmente meio erudito e meio nordestino²¹.

²⁰ Segundo Joachim Berendt, “a improvisação que ornamenta uma melodia é a mais antiga. (...) O tipo de improvisação mais recente do jazz, também chamado de chorus, praticamente nada tem a ver com a melodia original. Ela é completamente livre e se liga apenas ao esquema harmônico básico da melodia” (BERENDT, 1975, p. 117).

²¹ Depoimento de Heraldo do Monte ao programa *Ensaio* da TV Cultura, exibido em novembro de 2009.

O depoimento, em certo sentido, parece convergir com alguns pontos de nossa apreciação. De saída, vale salientar que justamente na faixa diretamente relacionada ao baião o que se ouve é muito mais que uma releitura do baião. De um lado, parte da instrumentação e as improvisações se remetem à cantoria (a certa musicalidade “tradicional” nordestina), de outro, há um manejo de procedimentos de gêneros “cosmopolitas” – como nas convenções musicais, nas dissonâncias “jazzísticas”, em parte da instrumentação etc. O próprio musicista revela que a concepção dos arranjos seria uma mescla do “erudito” e do “nordestino”. Em algum sentido, portanto, próximo do que poderíamos definir enquanto “cosmopolitismo” e “localidade”.

Ex. 8. Trecho de “Algodão”. Flautas fazem a melodia (em intervalos de sextas), acompanhadas pelo violão e pelo contrabaixo acústico (executado com arco).

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves. The top two staves are for Flauta 1 and Flauta 2, both in treble clef. The Flauta 1 part features a melodic line with intervals of sixths, including a triplet of eighth notes. The Flauta 2 part provides a harmonic accompaniment. The third staff is for Violão (guitar) in treble clef, playing a rhythmic accompaniment with chords. The bottom staff is for Contrabaixo (double bass) in bass clef, playing a simple bass line. The key signature has one sharp (F#).

Fonte: elaboração do autor

Em outra chave, se poderia apontar como o arranjo de “Algodão” – com todas as suas nuances, convenções e seções de improvisação – constitui-se como uma espécie de “cantoria moderna”. Afinal, como aponta o folclorista Câmara Cascudo (1984; 2009), a cantoria “tradicional” é já comparável a uma pequena suíte, com suas várias partes diferindo em ritmos e tipos melódicos. E, como se vê, não são poucas as variações presentes na gravação do quarteto (improvisos de flauta, viola, triângulo, contrabaixo; trechos “convencionados”; momentos em andamento lento de conotação mais lírica, mudanças de instrumentação etc.). Haveria nessa aproximação, um contraste fundamental. Nessa dualidade de universos musicais, uma diferença temporal relevante. Se Câmara Cascudo (1984, p. 167) diz que “Dois cantadores juntos podem

cantar a noite inteira sem que se duelem. Cantam romances, xácaras dispersas, descrições da natureza, quadros da existência sertaneja, episódios das lutas do sertão, a luta de cangaceiros com a polícia, sátiras, etc.”, trata-se mesmo de uma temporalidade outra. Esse mundo da narração, essa cultura oral, essa "comunidade da experiência" (GAGNEBIN, 1994) obviamente não poderia ser replicada pelo Quarteto Novo. Daí, o grau e o estatuto da operação efetuado pelo grupo. Uma expansão do material musical, de extração “popular”, ao qual é dado nova forma²².

Ex. 9: Trecho da transcrição do improviso executado na flauta por Hermeto Pascoal no fonograma “Algodão”. Predominância do modo mixolídio.

SOLO 2 - Flauta

Fonte: elaboração do autor

Ainda que nossas apreciações se voltem mais explicitamente para aquilo que se denomina arranjo musical, sublinhando certos elementos formais de “nível primário” (escalas ou “reservatório de notas”, harmonia/melodia, “levadas” e estruturas rítmicas etc.), parece evidente o quanto a inventividade do Quarteto Novo propõe em termos de “sonoridade” à música popular brasileira, em especial, à música instrumental. Essa produção parece abrir novos rumos quando se atenta também à articulação de aspectos localizados em um “nível secundário” (texturas, tessitura, dinâmica, densidade – em suma: “sonoridade”)²³. Não parece exagerado apontar que o caráter algo

²² A respeito de material musical e formalização na música popular instrumental, ver o trabalho de Rúrion Soares Melo (2007).

²³ A referência aqui é o trabalho de Sérgio Molina (2014), onde ele analisa produções (álbuns e canções) que de algum modo, a partir de fins dos anos de 1960, se voltaram a uma expansão ou transformação da forma-canção (e mesmo do disco ou álbum enquanto forma), que exploraram “a construção de sonoridades, uma atenção especial ao timbre, a incorporação do ruído, um território preservado para a

experimental dessa produção acaba por tensionar certos padrões formais que vinham se estabelecendo no âmbito da música instrumental (vale dizer, relativos ao samba novo ou samba-jazz). E se essa forma é expandida e tensionada pelo quarteto por meio de materiais, técnicas e procedimentos inteiramente novos, o próprio LP do grupo também pode ser pensado em termos de uma “declaração de poética” (MAMMÌ, 2014) – o LP entendido quase como uma “forma artística”, mais que mero suporte de registros sonoros. Ou seja, de um lado, uma espécie de “forma canção”, base da música instrumental do período, sendo inegavelmente tensionada pelos materiais e procedimentos empregados pelo grupo; de outro lado, de um LP de música instrumental, a partir da produção do Quarteto Novo, pode ser dito, em certo sentido, “forma artística”.

Brasilidade, engajamento e música instrumental

A proposta do Quarteto Novo estava inserida num contexto de ampla efervescência política e cultural. Um governo militar e ditatorial, com um aparato repressivo crescente – da censura a prisões políticas (de cidadãos considerados inimigos do regime), do cerceamento de direitos individuais à cassação de representantes políticos – era combatido, no plano artístico, por toda uma geração que desde o início da década de 1960 vinha politizando sua produção em sintonia com certos ideais nacionalizantes.²⁴ Uma efervescência cultural impulsionada por artistas e intelectuais ligados ao ideário nacional-popular vigente no Brasil. Ideário composto por representações de “povo”, “nação” e “revolução brasileira” construídas e difundidas por instituições políticas e culturais como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e mesmo o Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE). Tais ideias formaram aquilo que Ridenti (2010)

improvisação, o interesse na exploração de formas de arte multidisciplinares (as multimídias), a utilização de meios eletrônicos para a criação de complexos sonoros, a edificação da forma através de processos de montagem, cortes, colagens, fusões e sobreposições, etc.” (MOLINA 2014: 25).

²⁴ Para mais informações, ver, entre outros, Schwarz (2001), Napolitano (2007) e Ridenti (2010).

definiu como “brasilidade revolucionária”, uma construção simbólica que se constituiu numa maneira específica de autocompreensão do Brasil naqueles anos, com forte conotação utópica. Operando como “estrutura de sentimento” na acepção de Raymond Williams (1979, p. 174), isto é, como “consciência prática de tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada”, a “brasilidade revolucionária” mobilizou uma geração de intelectuais e artistas que protagonizou uma das mais importantes experiências de arte engajada da história brasileira. Convencidos da necessidade de atribuir às suas produções uma função social e política, os “artistas participantes” foram aos poucos definindo certos locais e manifestações culturais como representativas do “povo” brasileiro. Nessa conjuntura, a idealização de um autêntico “homem do povo”, com raízes rurais, sertanejas, fundamentou parte da produção artística daqueles anos. Em certa medida, a produção do Quarteto Novo foi também determinada por tal conjuntura.

Recordemos que o projeto artístico que orientou a produção do LP aqui discutido teria refletido, segundo os próprios integrantes do conjunto, certa preocupação com o nacionalismo musical e a busca por uma sonoridade “tipicamente brasileira”. Tudo isso se traduziu em aspectos de arranjo, instrumentação e improvisação que tinham como referência determinadas tradições musicais populares. É mais ou menos isso que o violeiro e guitarrista do grupo vem apontando em alguns depoimentos, quando salienta que desde o Trio Novo tais musicistas estabeleceram como objetivo construir uma nova linguagem de improvisação, baseada em elementos da música nordestina: “Pensamos assim: Vamos dar uma viajada pra dentro de nós, pro interior, pra aquelas coisas que a gente não ligava quando ouvia no interior do Nordeste, na nossa infância” (MONTE, 2004). Convém ressaltar que a origem desse projeto “veio de cima” – e aqui a figura de Geraldo Vandré e a atuação nos “desfiles-shows” da Rhodia pareceram cruciais²⁵. Afinal, essa reorientação estética em favor de musicalidades nordestinas ocorre justamente enquanto o Trio Novo, embrião do quarteto, excursionava

²⁵ Se a perspectiva do engajamento era um projeto claramente político, acabava se desdobrando também em termos mercadológicos – a arte engajada parecia então já ser vista como um nicho específico, como um “bom negócio” – e todo um viés de valorização da “brasilidade” por uma multinacional do porte da Rhodia S.A. revela esse imbricamento. Tema que só poderá ser abordado em outro lugar.

com Vandré – músico da linha de frente, digamos assim, da canção de protesto, cuja produção se caracterizou, entre outras coisas, justamente pelo “viés político” e pelo manejo de elementos da cultura popular: exemplarmente, as “raízes rurais” do “homem do povo”.

No meio musical, além de Vandré, parte das produções de Edu Lobo, Nara Leão, Gilberto Gil, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, para ficar nos principais nomes, estiveram sintonizadas a tal perspectiva politizante, popular e nacional. Tanto os temas das canções quanto os materiais musicais manuseados faziam referência àquilo que Arnaldo Contier (1998) definiu como os “novos lugares da memória”: “o morro” e “o sertão”. A vida dura do sertanejo, a paisagem da caatinga, a seca, as injustiças sociais e, pois, o baião, Luiz Gonzaga, a “cantoria”, as bandas de pífano, a viola, enfim, as musicalidades do “sertão” parecem ter adquirido o estatuto de matrizes populares. Dito de outro modo, tanto fonte genuína da “brasilidade” – num sentido próximo de certo viés folclorista – quanto espaço de “resistência popular” – referência para toda uma juventude engajada que se posicionava artística e politicamente ante o crescente autoritarismo imposto pelo regime militar (NAPOLITANO, 2007, p. 84-86).

O disco *Quarteto Novo*, apesar de não se enquadrar no amplo acervo da canção de protesto, termina por revelar pelo próprio tipo de material empregado determinadas conexões com certo ideário em voga, com certas representações e construções simbólicas que circulavam nos ambientes culturais do período. Mesmo o projeto de uma “linguagem tipicamente brasileira” parece intimamente sintonizado com determinada produção de canções, filmes, peças de teatro, poesias etc. Afinal, trazer ao primeiro plano toda uma musicalidade sertaneja, improvisar e arranjar a partir do modo como o camponês, o sertanejo, o nordestino organiza os sons em suas práticas – tomar essa matriz sonora-prático-cognoscitiva como fundamento – é também indício de uma aproximação e de uma valorização daquele “sertão”: “lugar da memória” e “espaço de resistência”.

Acresce que esse particular nacionalismo musical incluía algo como uma negação de determinadas práticas musicais (e instrumentais) correntes no período. Assim, o próprio samba-jazz, a música instrumental dessa época de canções nacionalistas, era deixado de lado. Bem entendido, menos o samba, mais o jazz. A intenção de

romper com certos padrões “estrangeiros”, recorrentes nas práticas do período (e dos próprios instrumentistas) foi razoavelmente nítida: “(...) nós todos, que tínhamos uma vivência no jazz, deixamos o jazz um pouco de lado. Nós até nos policiávamos, quando alguém tocava alguma coisa mais *bebop*. E fomos criando essa coisa, meditando, ensaiando, e o resultado foi o Quarteto Novo” (MONTE, 2004). O resgate, portanto, de elementos de uma música “tradicional” e o afastamento daquilo que parecia meramente importado. Contudo, como apresentado em nossas apreciações, uma ruptura muito relativa, que tanto dessoou em relação ao “samba novo”, resultando em uma sonoridade distinta e original, quanto consoou na apropriação de formas e procedimentos os mais avançados no âmbito da música popular.

A análise aqui desenvolvida de um dos fonogramas do disco *Quarteto Novo*, além de lançar luz a elementos e procedimentos propriamente musicais utilizados pelo grupo, procurou justamente evidenciar alguns nexos entre o trabalho musical e seu contexto sócio-histórico. Mais que isso, foi somente por meio da compreensão dos aspectos dessa linguagem musical em seu pormenor que pudemos, em primeiro lugar, verificar o modo pelo qual certas representações de brasilidade construídas pelo ideário nacional-popular implicaram, em alguma medida, na retomada das tradições musicais nordestinas por parte dos músicos; e, em segundo lugar, compreender que essa retomada não resultou simples, que a incorporação de certas musicalidades “tradicionais” não ocorreu mecanicamente, uma vez que outros elementos “cosmopolitas” se combinaram ao material musical, donde, a necessidade de relativização da ideia de ruptura com o jazz tal como expressa pelos instrumentistas. A formalização desse material híbrido, ainda assim, guardou razoável distancia sonora do tipo de música instrumental então predominante. E dessa fusão seria pouco produtora assumir como resultado algo como um “farró-jazz” ou “baião-jazz” – se os materiais são distintos, igualmente, sua formalização (aqui opondo os trios de “samba novo” ao Quarteto Novo). Menos produtora ainda seria apontar tal obra como “um limite”²⁶ da perspectiva engajada ou nacionalista da década de 1960. Ora, insistir num tal limite é bloquear

²⁶ A pesquisa de Alberto Cavalcanti (2007) classifica o trabalho do Quarteto como uma “produção-limite”, que teria consistido em um “gênero virtual” que, por falta de “músicos dispostos” e de “audiência interessada”, não fora levado adiante. Pode-se dizer, com base no próprio desenvolvimento

a análise e perder de vista a operação de abertura e liberação dos materiais levada a cabo pelo quarteto. Afinal, se o contexto cultural e as disputas políticas foram determinantes para o surgimento do grupo, parece não menos evidente que o modo pelo qual a referida produção “respondeu” a tal contexto transcendeu os limites e as posições inicialmente postas em jogo. Advogamos aqui o papel de invenção próprio da forma artística, seja “invenção de mundos”, seja reorientação (ou embaralhamento) das regras do jogo – embora fruto de uma conjuntura específica, a produção do Quarteto Novo em alguma medida supera as amarras ideológicas, nos faz ver e ouvir coisas que perderíamos se não nos atentássemos a ela.

Referências

- BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. *Anos 70 – Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- BARROS, Theo de. Entrevistado por *Jornaleco*. São Paulo: *Jornaleco*. 28 de agosto de 2002. Disponível em: www.jornaleco.net/Entrevistas/TheodeBarros/index.htm. Acesso em: 29 ago. 2010.
- BARROS, Theo de. Entrevistado por Charles Gavin. “O Som do Vinil – Quarteto Novo”. Rio de Janeiro: *O Som do Vinil* (Macaco Alfa e Canal Brasil). 2014. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/sdv1/quarteto-novo-quarteto-novo/>>. Acesso em: 16 jan. 2014.
- BERENDT, Joachim. *O Jazz do rag ao rock – Debates* (nº 109). Júlio Medaglia (trad.). São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BONADIO, Maria Claudia. *O fio sintético é um show! Moda, política e publicidade; Rhodia S.A. 1960-1970*. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

da música instrumental brasileira (MIB) posterior, que algo completamente oposto se deu: a produção do quarteto efetivamente ampliou os horizontes da música instrumental, abrindo caminho para novas formalizações que operavam com fusões de musicalidades regionais brasileiras com linguagens cosmopolitas. O quarteto, como aponta Marcelo Gomes (2010), “encerrando” o ciclo do samba-jazz e iniciando aquilo que conhecemos como música instrumental brasileira ou “jazz brasileiro”. A própria produção de Hermeto Pascoal e de Egberto Gismonti na década seguinte são exemplos de continuidade e expansão da trilha aberta pelo Quarteto Novo. Ver a revisão feita “a quente” por Ana Maria Bahiana (BAHIANA *et al*, 1979, p. 77-89).

CASCUDO, Luís da Câmara. *Viajando o sertão*. São Paulo: Global, 4. ed., 2009.

CAVALCANTI, Alberto. *Música popular: janela-espelho entre o Brasil e o mundo*. 2007. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

CHAGAS, Luís *et al.* *Luiz Gonzaga*. São Paulo: Martin Claret, 1990.

COKER, Jerry. *Elements of Jazz Language For The Developing Improviser*. New Albany: Ed. Warner, 1997.

CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na canção de protesto (Os anos 60). *Revista Brasileira de História*, Vol. 18, n. 35. São Paulo, 1998.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p.05-22, 2006.

CÔRTEZ, Almir. *Improvizando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a 'música instrumental' brasileira*. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

DIAS, Guilherme. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

FERRETTI, Mundicarmo. *Baião de dois: a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sergio Paulo Rouanet (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1994.

GUERRA-PEIXE, César. *Estudos de Folclore e música popular urbana*. (org.) Samuel Araújo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

GOMES, Marcelo. O discurso nacional popular cepecista e a música instrumental: o caso do Quarteto Novo em 1967. Comunicação apresentada no XX Congresso da ANPPOM. Brasil (Florianópolis), 2010.

GRIDLEY, Mark. *Jazz Styles: History and Analysis*. New Jersey: Prentice Hall, 7ª ed. 1999.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. 2012. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) –

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MAMMÌ, Lorenzo. A era do disco – Questões da Música. *Revista Piauí*. n. 89, Rio de Janeiro, fev. 2014.

MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. *O fole roncou: uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MELO, Rúrion Soares. O “popular” em Egberto Gismonti. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n. 78, jul., 2007.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MOLINA, Sérgio. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MONTE, Heraldo do. Entrevistado por Silvana Tarelho. “Improviso do jazz ao regional”. Fortaleza: *Diário do Nordeste*. 26 de fevereiro de 2004. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com>>. Acesso em: 29 ago. 2010.

MONTE, Heraldo do. Entrevistado por Eduardo de L. Visconti. VISCONTI, Eduardo de Lima. *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

MONTE, Heraldo do. Entrevistado por Charles Gavin. “O Som do Vinil – Quarteto Novo”. Rio de Janeiro: *O Som do Vinil* (Macaco Alfa e Canal Brasil). 2014. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/sdv1/quarteto-novo-quarteto-novo/>>. Acesso em: 16 jan. 2014].

NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Ideias*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

RISÉRIO, Antonio. O sertão e muito mais. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 20 de outubro de 2013.

SANT’ANNA, Patrícia. *Coleção Rhodia: Arte e Design de moda nos anos sessenta no Brasil*. 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. 2007. Dissertação

(Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SARAIVA, Joana Martins. Da influência do jazz e outras notas: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Julio Cesar Valladão; NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p.83-97.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SOLER, Luís. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife: Ed. Universitária UFPE, 1978.

TINÉ, Paulo. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960*. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZAN, J. R. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. 1997. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

Submetido em: 16/09/2020

Aceito em: 07/11/2020

Publicado em: 22/12/2020