Cláudio Henrique Altieri de Campos

Subindo a Serra: Banda Mantiqueira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração: Musicologia, Linha de Pesquisa: História, Estrutura e Estilo na Música, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Seincman.

São Paulo
2008

FICHA CATALOGRÁFICA

C198s Campos, Cláudio Henrique Altieri de
Subindo a Serra: Banda Mantiqueira / Cláudio Henrique Altieri
de Campos. -- São Paulo : C. H. A. Campos, 2008.
149 p. : il. + anexos + 1 CD.

Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música/Escola de
Comunicações e Artes/USP

Orientador: Seincman, Eduardo.

Bibliografia

1. Bandas de música – Brasil 2. Música popular – Brasil 3.
História da música popular – Brasil 4. Arranjo musical 5. Estética
musical I. Seincman, Eduardo II. Título.

CDD 21. Ed. 780.981

À minha esposa Jocelyn, que todos os dias me ilumina a vida com tanto amor, doçura e alegria.

Aos meus pais, José e Márcia, que com amor e sacrifício tornaram possível a realização de todos os meus sonhos e objetivos.

Aos músicos brasileiros, que encantam o mundo com seus sons maravilhosos.

AGRADECIMENTOS

Quero expressar neste momento minha profunda gratidão a todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a realização desta pesquisa. Dentre estes, algumas deferências especiais:

Ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo Seincman, cujas observações, sugestões, correções e recomendações, preciosas para o desenvolvimento desta pesquisa, me conduziram à dúvida e ao questionamento constante.

À Universidade de São Paulo, pela oportunidade e pelas condições de levar adiante este estudo.

Aos músicos da Banda Mantiqueira, principalmente, Nailor Proveta, Walmir Gil e Edson José Alves, por sua atenção, seus depoimentos e partituras, gentilmente cedidos e, especialmente, por sua música espetacular, que inspirou a realização deste trabalho.

Aos professores, Dr. Thiago de Oliveira Pinto, Dr. Rogério Luiz Moraes Costa, Dr^a. Terezinha Fátima Tagé Dias Fernandes, Dr^a. Mayra Rodrigues Gomes, que me trouxeram grande crescimento com suas aulas e indicações.

Aos meus professores de graduação, Dr. Sidney Molina, Ms. Orlando Mancini, Ms. Marcelo Gomes, Ms. Marisa Ramires, Dr. Abel Rocha, Dr. Roberto Saltini, que me infundiram o desejo pelo estudo e a curiosidade, necessários à busca do conhecimento.

Aos meus professores da Fundação das Artes de São Caetano do Sul e da Universidade Livre de Música “Tom Jobim”, Edson Guidetti, Ms. César Rocha, Antônio Neves Pinto, Roberto Sion e Olmir Stocker “Alemão”.

Ao professor Roberto Aloe, que me instigou o prazer pela música e pelo violão.

Ao amigo Ms. Alexandre Francischini, por tantas conversas e discussões, pelas músicas que tocamos juntos, por suas observações sobre os textos desta pesquisa e, principalmente, pelo companheirismo ao longo de todos estes anos.

Ao amigo Dr. Edwin Pitre, que me ajudou a encontrar os caminhos no interior desta universidade.

Ao meu irmão, Luiz Alexandre, pela atenção e por sua preciosa ajuda com as gravações fonográficas.

Aos meus queridos pais, José e Márcia, por todo amor, carinho, dedicação e entrega a este filho. Tudo que sou, devo a vocês. Obrigado por estarem sempre ao meu lado.

À Jocelyn, minha querida esposa, por suas leituras e sugestões, por seu apoio incondicional e, principalmente, por seu amor e carinho, sem os quais a vida não teria o menor sentido. Te amo muito!

“A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo, ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão a ponto de dizer algo; essa iminência de uma revelação que não se produz é, quem sabe, o fato estético.”

Jorge Luis Borges

[A muralha e os livros. In: Outras inquisições (1952). Trad. de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 12].

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo estudar o conjunto brasileiro *Banda Mantiqueira*, sua trajetória histórica e musical, sua produção artística e a elaboração de seu discurso musical, abrangendo o período que se estende do início dos anos 1990 até a atualidade. O primeiro capítulo volta-se para os precursores históricos da *Mantiqueira*. No capítulo 2, são apresentadas informações memoriais e historiográficas sobre a biografia de alguns de seus integrantes, bem como o surgimento, amadurecimento e consolidação do grupo. O terceiro capítulo propõe um mergulho no material musical produzido pela banda buscando, além da análise individual das performances de seus arranjos, um diálogo com as versões originais e/ou anteriores do repertório selecionado para estudo. Ao longo da última seção, são discutidas questões referentes às opções estéticas e poéticas assumidas pela *Banda Mantiqueira*.

Palavras-chave: *Banda Mantiqueira*, música popular brasileira, arranjo musical, estudos culturais, história da música popular brasileira.

ABSTRACT

The goal of this current dissertation is to study the Brazilian Group *Banda Mantiqueira*, its musical and historical path, its artistic production and the development of its musical discourse from the beginnings of 1990 until nowadays. The first chapter is dedicated to the historical forerunners of *Mantiqueira*. The second chapter displays historical and mnemonical data about some of its members as well as its appearance, maturation and consolidation. The third chapter proposes a diving into the works produced by the band including, besides the analysis of its individual performances, a dialogue between them and the older versions of the repertoire chosen for this study. Throughout the last section it will be discussed the aesthetical and poetical options taken by the *Banda Mantiqueira*.

Keywords: *Banda Mantiqueira*, brazilian popular music, musical arrangement, cultural studies, brazilian popular music history.

SUMÁRIO

Introdução 11

Capítulo 1. Ecos em meio à Serra 16

1.1 – No pé da serra: começando a caminhada 16

1.2 – O jazz-band 18

1.3 – Pixinguinha 22

1.4 – Big bands e o swing 31

1.5 – Radamés Gnattali: violinos no samba? 35

1.6 – A difusão massiva do som das grandes orquestras 41

1.7 – Período de hibernação 50

1.8 – Banda Savana e Maestro Branco 54

Capítulo 2 – Banda Mantiqueira 62

2.1 – Gestaço 62

2.1.1 – “O que isso? De onde veio esse menino?” 62

2.1.2 – Nailor Azevedo, o *Proveta* 63

2.1.3 – Walmir Gil 68

2.1.4 – Adquirindo experincia... 70

2.1.5 – Edson Alves 73

2.1.6 – Alguns laboratrios 79

2.2 – Banda Mantiqueira – do nascimento ao amadurecimento 86

2.2.1 – Curtindo a infncia nos bares 86

2.2.2 – “E agora? isso a vida?” 87

2.2.3 – hora de gravar 90

2.2.4 – Cruzando antigas fronteiras: do Bixiga para a Sala So Paulo 93

2.2.5 – Da Sala São Paulo para os “States” 101

2.2.6 – Outra dose de OSESP, uma pitada de OSB e... *Strudel* de sobremesa! 102

2.2.7 – Filho caçula 105

2.2.8 – Hoje em dia... 109

Capítulo 3 – Apreciação e análise 112

3.1 – Performance musical como mediação artística 112

3.2 – Carinhoso 113

3.3 – Baião de Lacan 120

Do alto da Serra: um olhar sobre a paisagem 131

Bibliografia 146

Anexo I

Entrevista – Nailor Proveta

Entrevista – Walmir Gil

Entrevista – Edson José Alves

Integrantes da Banda Mantiqueira – breve perfil

Anexo II

Letra e partitura do arranjo de *Carinhoso*

Letra e partitura do arranjo de *Baião de Lacan*

Anexo III

Discografia – Banda Mantiqueira

Anexo IV – CD de áudio

Índice das músicas registradas no CD de áudio

Introdução

Explorar o universo artístico da Banda Mantiqueira é, para qualquer amante, admirador ou apenas estudioso da música popular brasileira, uma tarefa bastante prazerosa, com momentos de leve fruição que se alternam a outros de grande complexidade – talvez, passível de comparação a uma aventura em meio às belíssimas e altivas paisagens que formam a cordilheira que serviu de inspiração para o nome do conjunto. Apreciar sua obra musical propicia, a quem quer que se disponha, desfrutar de sonoridades que podem ser tão sutis e singelas¹ como as pétalas de flores em um amanhecer na serra, cobertas por fina camada de gelo, produzida pela geada de uma recém-exaurida madrugada de inverno, mas que também alcançam ser imponentes e monumentais² como as grandes montanhas e maciços de pedra, forrados por espessa vegetação, que se erguem em seu horizonte; tranquilas e calmas³ como as águas de um lago cristalino ou agitadas e intensas⁴ como as corredeiras de um rio que se precipita em cachoeira; leves, ágeis e divertidas⁵ como os símios que ali habitam e, também, misteriosas como a névoa da manhã⁶. Entretanto, se a bonita paisagem é obra da Natureza, a música da Banda Mantiqueira é verdadeira obra de Arte, produto de talentos individuais e coletivos, trabalhados e desenvolvidos à custa de muito estudo e

¹ Cf. ex. *Carinhoso* (Pixinguinha). Arranjo: Edson José Alves – reprodução fonográfica na faixa 3 do CD Anexo IV desta dissertação.

² Cf. ex. *Ária das Bachianas Brasileiras nº 4* (Heitor Villa-Lobos). Arranjo: Nelson Ayres. Interpretação: Banda Mantiqueira e OSESP – reprodução fonográfica na faixa 12 do CD Anexo IV.

³ Cf. ex. introdução de *Carinhoso* (Pixinguinha). Arranjo: Edson José Alves – reprodução fonográfica na faixa 3 do CD Anexo IV.

⁴ Cf. ex. seção de improvisação de *Baião de Lacan* (Guinga / Aldir Blanc). Arranjo: Nailor Proveta – reprodução fonográfica na faixa 5 do CD Anexo IV; *Linha de Passe* (João Bosco / Aldir Blanc). Arranjo: Nailor Proveta – reprodução fonográfica na faixa 8 do CD Anexo IV.

⁵ Cf. ex. *Linha de Passe* (João Bosco / Aldir Blanc). Arranjo: Nailor Proveta – reprodução fonográfica na faixa 8 do CD Anexo IV; *Aldeia* (Nailor Proveta). Arranjo: Nailor Proveta – reprodução fonográfica na faixa 6 do CD Anexo IV; *Feminina* (Joyce). Arranjo: Nailor Proveta – reprodução fonográfica na faixa 9 do CD Anexo IV; além dos medleys de choro e/ou samba presentes em toda a discografia do grupo.

⁶ Cf. ex. introdução de *À Procura* (Nailor Proveta). Arranjo: Nailor Proveta – reprodução fonográfica na faixa 7 do CD Anexo IV.

experimentação, mescla de influências culturais, sociais e históricas diversas, que perfaz a mediação entre os artistas e seu público, conectando-os, durante o tempo fugaz de uma performance e, depois, permanecendo viva no teatro da memória de cada um destes sujeitos.

Tão brasileira quanto a serra, assim também é a música da Mantiqueira. Mas, no caso desta última, não se pense em um Brasil idílico, intocado, cristalizado, selvagem ou mesmo campestre. A obra da Banda Mantiqueira é, sim, produto urbano, pulsante, (pós?)moderna, viva, em incessante processo de (re)criação e transformação, e tão afirmativamente brasileira quanto se pode ser em tempos de mundialização da cultura. Pode-se comprovar isto por meio da observação de seu repertório, fundado na música popular brasileira, cujas raízes remontam ao choro, maxixe, marcha-rancho, samba, dobrado, frevo, coco, baião, bossa nova, entre outros gêneros e estilos, mas que se apresenta modelado em arranjos com clara influência da música popular norte-americana, a começar por sua instrumentação, inspirada no formato orquestral de *big band*, derivado do jazz.

Formada no princípio da década de 1990, a Banda Mantiqueira é o resultado da busca de um ideal estético musical compartilhado por seus membros e materializado em sua obra artística. A presente pesquisa tem, pois, como objetivo, estudar a trajetória histórica e musical deste grupo, sua produção artística e a elaboração de seu discurso musical.

Como ocorre a todo tipo de manifestação inscrita no âmbito da cultura, a obra produzida pelos músicos da Mantiqueira encontra ressonância em muitos precursores históricos. No intuito de obter uma melhor compreensão deste objeto de estudo, apresento, no capítulo 1 desta dissertação, uma abordagem retrospectiva dos conjuntos, personalidades, gêneros e estilos musicais que, ao se fixarem na memória cultural de

nosso país, possibilitaram a criação das condições propícias para a existência do referido grupo. No capítulo 2, encontram-se as informações memoriais e historiográficas que narram passagens significativas da biografia de alguns dos membros do conjunto, bem como seu surgimento, amadurecimento e consolidação como uma das principais referências para toda a comunidade que faz, aprecia e consome música popular instrumental em São Paulo. É importante ressaltar que, ao longo do tempo, esta posição de respeito e admiração conquistada pelo grupo só fez aumentar, atingindo o público de várias regiões do Brasil e de alguns outros países, como Estados Unidos, Alemanha, Portugal, Argentina e Uruguai. Além disso, não só as fronteiras geográficas foram superadas pela banda, mas também as de ordem simbólica e cultural. Isso pode ser verificado, entre outros indicadores, por meio da parceria que a Mantiqueira vem desenvolvendo, desde o ano de 2000, junto à Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), em apresentações conjuntas em casas de concerto, como a Sala São Paulo, sede da orquestra, ou em excursões realizadas pelo exterior.

O material musical produzido pela Mantiqueira, incluindo arranjos, composições, interpretações e improvisações, é apreciado e analisado de modo mais detalhado – com foco voltado para a performance artística – no terceiro capítulo desta pesquisa, por meio de duas obras específicas, presentes na discografia do grupo: *Carinhoso*⁷ (Pixinguinha) e *Baião de Lacan*⁸ (Guinga e Aldir Blanc). A fim de possibilitar uma visão mais abrangente das transformações sofridas pelo repertório abordado, em função dos arranjos elaborados para cada obra, acrescento, também, antes das análises individuais, um breve texto sobre as versões originais e/ou anteriores

⁷ Registrada como a quarta faixa do CD *Aldeia* – o primeiro da banda –, com arranjo orquestral de Edson José Alves. Sua reprodução fonográfica encontra-se na faixa 3 do CD Anexo IV.

⁸ Registrada na faixa de número 6 do CD *Bixiga*, em arranjo de Nailor Proveta. Sua reprodução fonográfica encontra-se na faixa 5 do CD Anexo IV.

às gravadas pela Banda Mantiqueira. O enfoque adotado para este estudo tem relação direta com as idéias de Mikhail Bakhtin, para quem “o artístico é uma forma de inter-relação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte”⁹, atualizadas e somadas a outros pensamentos e reflexões de Carlos Calado e Eduardo Seincman, orientador desta pesquisa, cuja obra bibliográfica serviu de fundamentação teórica e metodológica para as análises e observações realizadas neste capítulo.

A última seção contempla uma abordagem crítica e interpretativa sobre o posicionamento estético e poético professado pelos integrantes da Banda Mantiqueira. Para isso, realizo uma retomada dos principais temas suscitados ao longo desta dissertação, além dos depoimentos concedidos pelos membros do referido grupo, postos em franco diálogo com o pensamento de autores como Santuza C. Naves, Renato Ortiz, Stuart Hall e Carlos Calado, destacando aspectos relevantes para o entendimento do objeto de pesquisa, como, por exemplo, os conceitos de “moderna tradição” e de “mundialização da cultura”, bem como a questão das identidades culturais no mundo contemporâneo.

As informações e materiais complementares, tais como cópias de partituras de arranjos estudados, letras das respectivas canções, catálogo discográfico do grupo e as transcrições dos depoimentos concedidos por membros da Banda Mantiqueira, compõem os Anexos I, II e III desta dissertação. Ainda como parte constituinte deste trabalho, e indispensável para sua integral compreensão, o CD de áudio que representa o Anexo IV traz o registro fonográfico das obras musicais citadas ao longo do texto.

⁹ BAKHTIN, M. / VOLOSHINOV, V. N. *Discurso na vida e discurso na arte – sobre poética sociológica*. Trad. Carlos A. Faraco e Cristóvão Tezza. Texto de circulação acadêmica. Original russo de 1926, p. 03.

O roteiro para a investigação desenvolvida nesta pesquisa está delineado. Resta agora dar início à sua exploração. É o momento de começar a subida da serra!

Figura 1. Capa do CD *Terra Amantiquira*, lançado em 2005.
Foto de Miriam Villas Boas, retratando
paisagem da Serra da Mantiqueira.

Capítulo 1 – Ecos em meio à Serra

1.1 – No pé da serra: começando a caminhada

Tendo em vista da natureza peculiar deste objeto de estudo, fusão do repertório popular brasileiro com uma forma de instrumentação surgida no meio norte-americano, é importante compreender como se deu o contato entre estas duas correntes culturais e de que modo esta relação foi se desenvolvendo ao longo do tempo. Iniciaremos, portanto, nossa digressão histórica, nos primeiros anos do século XX, momento em que a maioria dos gêneros desenvolvidos pela Banda Mantiqueira em seu repertório, sejam eles originariamente brasileiros ou norte-americanos, começavam a se difundir na vida social da população brasileira.

Muito antes de o termo *jazz* ganhar notoriedade e reconhecimento em nosso país, outros gêneros da música popular norte-americana, como o *cake-walk*, o *one-step* e o *two-step*, já eram conhecidos de uma pequena parcela do público brasileiro. Primeiro, por meio de partituras para piano, no caso das famílias cuja condição sócio-econômica permitia a aquisição do instrumento para suas salas de visitas e, depois, através de gravações realizadas no primitivo sistema mecânico. Segundo o historiador José Ramos Tinhorão, em 1903 chegava dos Estados Unidos o *Cake-Walk do Malandro*, ainda em cilindro, e logo depois, já em discos, “o *Cake-Walk Colored Coquette*, em 1908, pela Victor, o *two-step* em 1913 com *Caraboo*, e o *one-step* e o *fox-trot* entre 1913 e 1914 em discos Phoenix e *Gaúcho*”¹⁰. Porém, o alto custo dos aparelhos, necessários para se ter acesso às gravações, ainda representava um fator limitador de seu consumo.

¹⁰ TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 250.

Esta situação, no entanto, estava prestes a se alterar. A partir da Primeira Grande Guerra Mundial, os Estados Unidos passam a realizar pesados investimentos na economia de mercado brasileira, dando início a um ciclo de expansão dos bens de consumo não duráveis e possibilitando o acesso da classe média aos novos gêneros musicais importados.

Neste período, começavam a chegar ao Brasil as primeiras companhias a se apresentar com o instrumento que mais se identificaria com o gênero jazzístico em seus anos iniciais: a *bateria*. O pesquisador Alberto T. Ikeda apresenta informações que comprovam a aparição, no Rio de Janeiro, de uma companhia teatral “da qual faziam parte as *American Girls* e o Baterista dos Onze Instrumentos, isto na temporada realizada no Teatro Fênix, na primeira quinzena de dezembro de 1917”¹¹. De acordo com o autor, esta mesma companhia também se apresentou no Teatro Apolo, em São Paulo, durante a segunda quinzena de dezembro do mesmo ano, agora com o nome de *American Rag-Time Revue*. Porém, até aqui, são possíveis apenas suposições sobre apresentações que contemplassem a música de *jazz*, não havendo nenhuma referência explícita ao termo. Somente em noticiários de propaganda, datados de 1919, Ikeda afirma ter encontrado a inscrita a palavra *jazz*:

...a mesma edição noturna do jornal *O Estado de São Paulo* estampa anúncios diários de 20/8/1919 até 28/2/1920 – menos no mês de dezembro de 1919 – da presença em diversos locais da cidade, da “excelente RAG-TIME BAND de HARRY KOSARIN, com soberbo repertório de novidades Newyorkinas”. Essa mesma banda anunciava-se com outros nomes como: AMERICAN RAG JAZZING BAND, HARRY KOSARIN'S YAZZ (sic) BAND, HARRY KOSARIN JAZZ BAND e HARRY KOSARIN with his 'JASS BAND'. Em muitos desses anúncios aparecem fotos de Kosarin e também de Louis Poland que tocava banjo.¹²

¹¹ IKEDA, Alberto T. *Apontamentos Históricos sobre o Jazz no Brasil*. in *Comunicações e Artes*. São Paulo: ECA/USP, 1984, p. 116.

¹² Idem, *ibidem*.

Com a temporada do grupo de Kosarin em São Paulo, entre agosto de 1919 e fevereiro de 1920, a presença da música jazzística no Brasil estava atestada, uma vez que se podia ver, inclusive, a palavra *jazz* no nome do conjunto.

Figura 1. Harry Kosarin

Contudo, o *jazz* não era o único tipo de música popular a ganhar espaço entre o público brasileiro. A partir da década de 1920, o *samba*, surgido em meio à população urbana de baixa renda, se consolida como gênero e passa a ocupar, assim como a *marcha carnavalesca*, uma posição de destaque no cenário da música popular do período. A música jazzística passaria a ter, então, maior repercussão entre o público da classe média. Mas é necessário saber através de que formato o gênero jazzístico se difundiu em nosso meio e que tipo de influência tal modelo exerceu sobre os gêneros de música popular brasileira recém-nascidos.

1.2 – O jazz-band

Durante as primeiras décadas do século XX os músicos populares atravessaram, no Brasil, um crescente processo de profissionalização, permitindo-lhes encarar suas atividades como mão de obra assalariada e levando-os a buscar emprego nas orquestras de cinema ou dos teatros de revista, além das orquestras de dança. Com o surgimento de um público consumidor para a nova moda musical, recém-chegada dos Estados Unidos, muitos destes músicos se vêem na contingência de aderir também ao seu formato orquestral típico: o *jazz-band*.

Literalmente entendido como “banda de jazz”, o termo *jazz-band* assume uma conotação muito mais específica do que poderíamos imaginar atualmente. Na verdade,

esta expressão relaciona-se, quase que exclusivamente, ao *modelo* instrumental adotado pelos grupos norte-americanos representantes do jazz *new orleans* e *dixieland*¹³, predominantes nas décadas de 1910 e 1920. Tais conjuntos eram constituídos basicamente por uma *seção rítmica* – bateria, banjo ou violão e piano – e por uma *seção solista* – trompete, clarinete e trombone, além de eventualmente contar com violino ou saxofone. A atuação deste segundo grupo de instrumentos se dava por meio de uma espécie de *improvisação coletiva*, com características comumente denominadas como *contrapontísticas*, como descreve Carlos Calado:

Um *cornet* ou um trompete lideram o grupo, expondo os temas e assumindo o papel principal ao nível da melodia. Fazendo uma espécie de contraponto, na região mais grave, aparece o trombone. E para completar o chamado “trio solista” ou “linha de frente”, há um clarinete, que também improvisa e contrapontua, na região mais aguda. Apesar de uma certa hierarquia, há momentos em que o papel do solista é trocado, enquanto os restantes tocam *riffs* ou criam diferentes melodias secundárias.¹⁴

A incipiente indústria fonográfica brasileira embarca também na onda de americanização e, em 1922, o Jazz-Band Brasil-América, a Orquestra Ideal Jazz-Band e o Jazz-Band do Batalhão Naval começam a gravar discos pelo selo Odeon da Casa Edison do Rio de Janeiro. A partir de 1923, os grupos de jazz se multiplicam pelo Brasil e surgem o Jazz-Band Sul Americano de Romeu Silva, a Apollo Jazz Orchestra e o American Jazz-Band Sílvio de Souza, também no Rio de Janeiro; além das paulistanas Jazz-Band Andreozzi, o Jazz-Band República, o Jazz-Band Salvans, a Orquestra Rag-Time Fusellas, o Jazz-Band Caracafu e o Jazz-Band Imperador; das santistas Jazz-Band

¹³ Para uma descrição sobre os gêneros *new orleans* e *dixieland*, Cf. BERENDT, Joachim E. *O jazz – do rag ao rock*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.

Um excelente levantamento dos gêneros jazzísticos também pode ser encontrado em CALADO, Carlos A. *O jazz como espetáculo – do ritual à performance contemporânea*. Dissertação de Mestrado – ECA/USP. São Paulo, 1988.

¹⁴ CALADO, 1988, p. 117.

Miramar e Jazz-Band Scala do cassino do Teatro Coliseu; e, a partir de 1926, em Porto Alegre, o Jazz Espia Só.

Figura 2. Apollo Jazz Orchestra, no Teatro Fênix, Rio de Janeiro, 1928.

Conforme atesta Almirante¹⁵, uma série de estilos americanos tais como *shimmy*, *charleston*, *blues*, *black-botton* – além do *fox-trot*, de acordo com Severiano e Mello¹⁶ –, estiveram em evidência entre 1923 e 1926.

Surgiu o *jazz-band*, orquestras exóticas de instrumentos estrambóticos, como trombones extensos e trompetes com varas de quase dois metros; banjos metálicos; grotescos violinofones ou violinos-de-campana e, finalmente, suas baterias com bombos-de-pedais, absoluta novidade, com os mais esquisitos apetrechos: painéis, frigideiras, latas, apitos, buzinas, sirenes, etc.¹⁷

Os “instrumentos estrambóticos” seriam abandonados com o passar do tempo, porém, a *bateria* – à base de caixa, surdo, pratos e bumbo com pedal – foi incorporada em definitivo nas formações orquestrais de influência jazzística. De acordo com Ikeda, “o que mais caracterizou o *jazz* no Brasil, nesses momentos iniciais – pelo menos entre os músicos – foi o uso da bateria ‘tipo americana’ e o

¹⁵ Almirante é o pseudônimo de Henrique Foreis Domingues, radialista e cantor, autor do livro *No tempo de Noel Rosa*, Rio de Janeiro : Livraria F. Alves Editora, 1977, 2ª ed., em que apresenta a biografia do compositor carioca, enquanto faz uma retrospectiva histórica da música popular brasileira da primeira metade do século XX.

¹⁶ SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras vol.1: 1901-1957*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

¹⁷ ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*, Rio de Janeiro : Livraria F. Alves Editora, 1977, 2ª ed., p. 33.

aspecto da improvisação”¹⁸. O pesquisador, dentre as diversas entrevistas que realizou com “antigos músicos” para a elaboração de seu trabalho, destaca o depoimento de um contrabaixista de São Paulo conhecido como “Mimi”: “Quando chegava a bateria o pessoal dizia: chegou o jazz-band!”¹⁹. Ikeda faz a ressalva de que, quando falavam em *jazz*, seus entrevistados estavam se referindo ao *conjunto instrumental* e não a um gênero ou ritmo específico.

Podemos observar, pois, como já nesta época, era comum a execução de outros gêneros musicais, inclusive brasileiros, por meio de um formato orquestral – o *jazz-band* – de inspiração norte-americana²⁰.

Uma das principais personalidades deste período foi, sem dúvida, Alfredo da Rocha Viana Filho, o *Pixinguinha*. Exímio instrumentista, compositor e arranjador, sua produção artística tornou-se uma das principais referências de nossa cultura popular. Pixinguinha não era um músico de jazz. Sua atuação sempre esteve relacionada às expressões dos mais variados gêneros da música popular brasileira, com grande predominância do choro e da música de cunho carnavalesco. É preciso, porém, mencionar alguns episódios de sua biografia que revelam o contato do músico com as sonoridades norte-americanas e a forma pela qual as mesmas ecoaram em sua produção musical, influenciando de modo extremamente marcante seus contemporâneos e as gerações de músicos brasileiros subsequentes.

¹⁸ IKEDA, 1984, p. 118.

¹⁹ Apud IKEDA, op. cit., p. 118.

²⁰ Como veremos mais adiante, um procedimento bastante semelhante – embora atualizado histórica, estética e tecnicamente – será adotado por muitos grupos musicais brasileiros de períodos subsequentes, como no caso da própria *Banda Mantiqueira*.

1.3 – Pixinguinha

Em 1919, Pixinguinha passou a liderar um conjunto musical chamado *Oito Batutas*. O grupo foi formado por integrantes selecionados de um bloco carnavalesco denominado Grupo de Caxangá, do qual ele próprio fazia parte. Conforme narra Sérgio Cabral²¹, a iniciativa partiu de Isaak Frankel, gerente do Cine Palais, que procurava por atrações musicais para a sala de espera de seu cinema, em uma época de escassa mão de obra, devido ao surto de “gripe espanhola” que assomou a população do Rio de Janeiro em 1918. O nome “Oito Batutas” teria sido sugestão do próprio Frankel, como uma alusão direta ao número de componentes do conjunto, assim constituído: Pixinguinha (flauta), Donga (violão), China (violão e voz), Nelson Alves (cavaquinho), Raul Palmieri (violão), Luiz Pinto da Silva (bandola e reco-reco), Jacob Palmieri (pandeiro), e José Alves Lima (bandolim e ganzá)²². Seu repertório era composto por choros, sambas, maxixes, canções sertanejas e outros gêneros populares brasileiros, o que lhes rendeu a categorização de *orquestra típica*.

O grupo de Pixinguinha realizou uma temporada de shows em Paris, no ano de 1922, permanecendo lá por cerca de seis meses. Apresentavam-se com o nome de *Os Batutas*, uma vez que nem todos os seus componentes puderam embarcar para a França. Neste período, Pixinguinha teve contato direto²³ com os grupos de *jazz-band* de negros norte-americanos que por lá se apresentavam, reputados como as melhores orquestras de

²¹ CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha – vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

²² Idem, p. 29.

²³ Em seu já citado artigo, *Apontamentos Históricos sobre o Jazz no Brasil*, Alberto Ikeda (1984) aventa a hipótese de que Pixinguinha já teria entrado em contato com a música jazzística alguns anos antes. De acordo com o autor, *Os Batutas* teriam estado em São Paulo justamente no momento em que a banda de Harry Kossarin se apresentava na cidade, em 1919, de modo que, sob tais circunstâncias, seria difícil Pixinguinha não ter sabido da novidade. Ikeda chega a sugerir que o contato pudesse ter ocorrido ainda antes, no Rio de Janeiro, quando da temporada das *American Girls*. De qualquer forma, para nossos propósitos não importa tanto quando Pixinguinha teve seu *contato inicial* com o gênero jazzístico, mas sim, em que momento este gênero *passou a exercer algum tipo de influência* sobre sua produção musical, o que, pelos depoimentos de seus companheiros de grupo e do próprio Pixinguinha, deu-se após sua estadia na capital francesa.

dança da cidade no momento. O relacionamento entre estes últimos e os músicos brasileiros parece ter sido bem intenso, como afirma Nelson Alves (cavaquinhoista d'Os Batutas), em depoimento relatado por Cabral:

A camaradagem entre os músicos das duas nacionalidades estabeleceu-se de tal forma que, por vezes, os norte-americanos acompanhavam com sua bateria extravagante e endemoinhada os números dos instrumentistas brasileiros.²⁴

Em Paris, Pixinguinha teve suas primeiras experiências com o saxofone, instrumento que viria a adotar posteriormente de forma definitiva. Ele conta²⁵ que havia um músico de uma das orquestras que se apresentavam em Paris que tocava violoncelo, mas “quando tocava o *shimmy*, ele mudava para o saxofone”, e também, “às vezes, o violoncelista pegava o saxofone em dó e ficava tocando os meus choros”. Pixinguinha sabia da semelhança de digitação escalar existente entre este instrumento e a flauta – velha conhecida do músico. Então, quando questionado por Arnaldo Guinle²⁶ se seria capaz tocá-lo, respondeu prontamente: “Eu toco, sim”. Guinle encomendou um saxofone para Pixinguinha, cuja fabricação durou cerca de um mês, mas ele não o utilizou muito em Paris, alegando que apenas ensaiou com o instrumento um pouco no hotel e depois tocou alguns choros “no *dancing*” para o citado violoncelista, de tal forma que só veio mesmo a fazer uso dele quando voltou para o Rio de Janeiro. Segundo Pixinguinha, ao voltar para o Brasil “os *Oito Batutas* procuravam tocar nos bailes ‘o que é nosso’, ressaltando, porém, que ‘uma vez ou outra, incluíamos um foxtrotezinho para variar. Comercialmente, tínhamos que variar um bocadinho de cada coisa’”²⁷.

²⁴ ALVES apud CABRAL, 1978, p. 45.

²⁵ O depoimento de Pixinguinha está registrado no Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro.

²⁶ Arnaldo Guinle foi uma espécie de mecenas para Os Batutas, tendo financiado as passagens do grupo para Paris.

²⁷ PIXINGUINHA apud CABRAL, op. cit., p. 46.

Figura 3. “Os Batutas” e o dançarino Duque, Paris, 1922.

No dia 1 de agosto de 1922, *Os Batutas* embarcaram no navio *Lutetia*, deixando a França com destino ao Rio de Janeiro e, já em sua edição de 16 de agosto do mesmo ano, o jornal “Gazeta de Notícias” anunciava uma exibição do conjunto, que se realizaria na sede do Fluminense F.C., com data marcada para o dia 6 de setembro. A Gazeta informava ainda que na ocasião os músicos apresentariam “o gênero *jazz-band*, para o que aguardam a chegada dos instrumentos de pancadaria já encomendados”²⁸. Além disso, outro fato demonstraria a influência sofrida por Pixinguinha no contato com os conjuntos norte-americanos: a gravação de dois foxtrotes de sua própria autoria – *Ypiranga* e *Dançando* – no único disco por ele produzido em 1922, pela Odeon Record.

Após breve estada no Rio de Janeiro, o grupo segue para a Argentina, em novembro de 1922, já com seu nome original restituído. Porém, devido a desentendimentos internos, alguns de seus integrantes abandonam o conjunto e retornam para o Brasil nos primeiros dias de abril de 1923. O outro bloco, liderado por

²⁸ CABRAL, op. cit., p. 47.

Pixinguinha, permaneceu na Argentina ainda por certo tempo, e só se teria notícia de sua presença no Rio de Janeiro em fins de maio deste ano.

Em 1923 o Brasil vivia, pois, um momento de ebulição da moda dos *jazz-bands*. Isto levou os Batutas a se reunirem novamente, só que agora com uma fórmula diferente. Visando atender a demanda do mercado musical, o conjunto adquire uma dupla feição: é rebatizado como *Bi-Orquestra Os Batutas*, e torna-se, simultaneamente, um grupo de choro e um *jazz-band*. Em decorrência disso a instrumentação é ampliada, somando-se bateria e trombone aos antigos instrumentos. Conforme atesta Cabral, durante temporada realizada no Cine-Teatro Rialto, neste mesmo ano, o conjunto passou a ser chamado de “*jazz-band sertanejo*”. Consolida-se aí o processo de hibridação cujos ecos seguramente ressoariam na produção musical de Pixinguinha, tanto como instrumentista quanto como arranjador e compositor.

Figura 4. “Os Batutas”, com Pixinguinha ao centro, empunhando o saxofone, já adaptados ao formato *jazz-band*.

Nos anos que se seguiram, Pixinguinha continuou exercendo suas funções artísticas atuando em diversas regiões do país. Em 1928, realizou uma série de gravações para a Odeon e a Parlophon, aparecendo nos discos dos grupos *Pixinguinha e*

*Conjunto, Orquestra Típica Oito Batutas e Orquestra Típica Pixinguinha*²⁹. Foi justamente neste mesmo ano que Pixinguinha e Donga receberam uma crítica de Cruz Cordeiro, publicada na revista *Phono Arte*, que se tornou muito famosa na história da música popular brasileira. Para o crítico, os dois estariam muito influenciados pela música norte-americana em suas gravações de *Lamentos* (Pixinguinha) e de *Amigo do Povo* (Donga), de modo que, em sua apreciação, não pôde encontrar “um caráter perfeitamente típico”³⁰. Como nos lembra Cabral, a mesma afirmação – o autor chega a usar o termo *acusação* – seria repetida por Cruz Cordeiro, em outra edição da revista *Phono Arte*, datada de novembro de 1930. Desta vez, a mira do crítico se fixou na gravação de *Carinhoso* (Pixinguinha), realizada à época das outras duas músicas, mas lançada pela Parlophon apenas dois anos depois. Vejamos suas palavras sobre este assunto:

O disco 12.877 da Parlophon apresenta a Orquestra Pixinguinha-Donga. De um lado, o maxixe de Peri, “Não diga não”. Excelente música, muito típica, sentimental, bem ritmada e dançada. No complemento, vamos encontrar um choro de Pixinguinha, “Carinhoso”. Parece que o nosso popular compositor anda muito influenciado pelo ritmo e pela melodia da música do *jazz*. É o que temos notado desde algum tempo, mais de uma vez. Nesse seu choro, cuja introdução é um verdadeiro fox-trote, apresenta em seu decorrer combinações da música popular yankee. Não nos agradou.³¹

Depreende-se do texto acima que a crítica de Cruz Cordeiro tem menos relação com a obra musical em si do que com o caráter ideológico que ela possa expressar. Afinal, o discurso nacionalista, ferrenhamente adotado pelo crítico, não poderia compactuar com uma composição que não apresentasse um caráter “verdadeiramente típico”, e ainda mais com toda esta influência “yankee”. Assim, para Cruz Cordeiro, Pixinguinha não representaria de modo adequado a música popular brasileira justamente

²⁹ CABRAL, 1978, p. 57.

³⁰ CRUZ CORDEIRO, apud CABRAL, op. cit., p. 57.

³¹ Idem, ibidem.

em sua composição de maior destaque e repercussão. Sobre este assunto, Carlos Calado faz o seguinte questionamento: “Será que atualmente alguém ainda conseguiria considerar ‘Carinhoso’ como uma obra não ‘genuinamente brasileira’?”³². A resposta será discutida adiante, de modo mais aprofundado.

Chegamos ao ano de 1929, tido como emblemático por diversos autores ligados à história da música popular brasileira. É a partir deste momento que se convencionou admitir o início da chamada “Época de Ouro” da música brasileira, período de grande profusão de artistas – compositores, instrumentistas, arranjadores e, principalmente, cantores – que atingiram elevado sucesso de público, devido, evidentemente, ao talento pessoal, mas também à consolidação do samba e da marchinha, entre outros, como gêneros populares de consumo. Entre os fatores que propiciaram o desenvolvimento de tal fenômeno de expansão, destacam-se as chegadas do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado ao Brasil.

Exatamente neste ano de 1929 ocorreu um dos mais importantes acontecimentos relacionados ao tema em discussão: a gravadora Victor Talking Machine instala-se no Brasil, contratando, para as funções de arranjador, regente e instrumentista, ninguém menos do que Pixinguinha. É formada a *Orquestra Victor Brasileira*, com o objetivo de acompanhar cantores e tocar músicas instrumentais. Dentre as três ocupações desempenhadas pelo músico junto à companhia Victor, a mais relevante para este trabalho é, sem dúvida, a de *arranjador*.

É consenso entre diversos autores, tais como Vasco Mariz, José R. Tinhorão e Sérgio Cabral, a posição de destaque ocupada por Pixinguinha em relação ao arranjo musical brasileiro. O músico é tido como um inovador, criando modelos que seriam seguidos pelos demais maestros. Por meio de seus arranjos, Pixinguinha tornou-se um

³² CALADO, 1988, p. 224.

dos principais responsáveis pela *transposição* e *adequação* do repertório popular brasileiro – cuja interpretação estava, até aquele momento, ligada à sonoridade dos chamados “conjuntos regionais” – para orquestrações renovadas, fazendo uso de instrumentos de sopro como trompete, trombone e saxofone, entre outros, e acrescentando a bateria americana, herdada dos *jazz-bands*, à seção rítmica dos conjuntos. Além disso, o trabalho de Pixinguinha não se restringia simplesmente a organizar a instrumentação das músicas, mas consistia muitas vezes também em transcrevê-las para a pauta – uma vez que grande parte dos compositores populares não tinha conhecimentos de escrita e/ou leitura de partitura –, ajustar quadraturas, criar introduções, enfim, como afirma Cabral, ele “praticamente entrava na parceria” ³³. Deste modo, Pixinguinha não só contribuiu com o aspecto de renovação da instrumentação, mas ajudou a consolidar uma nova *formatação de sonoridade* para a música popular brasileira.

Figura 5. O maestro Pixinguinha.

Não devemos, entretanto, nos esquecer de que as influências absorvidas por Pixinguinha no aspecto da orquestração vão além da sonoridade jazzística. Muito antes

³³ CABRAL, op. cit., p. 59.

de fazer contato com o território da música popular norte-americana, o músico teve sua iniciação, ainda menino, no universo dos grandes *chorões* cariocas, em reuniões que, muitas vezes, ocorriam em sua própria casa. O pai, Alfredo da Rocha Viana, também flautista, foi quem lhe deu sua primeira flauta e o encaminhou para os estudos de música.

Dentre seus primeiros professores, se destaca a figura de Irineu de Almeida, conhecido como Irineu Batina. Compositor e instrumentista, Irineu tocava oficleide, bombardino e trombone, e atuava como integrante da Banda³⁴ do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Assim como Batina, diversos chorões cariocas eram provenientes das bandas e corporações musicais. Neste tipo de conjunto musical, o oficleide, principal instrumento de Irineu, tinha como papel realizar contracantos ou o preenchimento de uma das vozes internas da harmonia das músicas. É possível, hipoteticamente, que este modo de atuação do oficleide, tocado por Irineu, tenha ressoado no processo de aprendizado e experimentação de orquestração de Pixinguinha. O mesmo pode ser considerado em relação ao seu conhecido “procedimento contrapontístico”, evidenciado quando, anos mais tarde, o músico se viu na contingência de abandonar a flauta e substituí-la pelo saxofone. Para o músico e pesquisador Henrique Cazes³⁵ não resta dúvida sobre o assunto. Ao abordar o tema das primeiras gravações fonográficas realizadas por Pixinguinha, ainda garoto, como integrante do *Grupo Choro Carioca*, liderado pelo próprio Irineu Batina, Cazes faz referência a dois aspectos particulares. O primeiro diz respeito à sonoridade da flauta de Pixinguinha que, segundo ele, “não se

³⁴ Assim como Irineu de Almeida, várias gerações de músicos de choro, principalmente em relação aos instrumentistas de sopro, foram provenientes das tradicionais *bandas e corporações musicais*, espalhadas por todo o território brasileiro desde longa data. Ao longo dos anos, estas mesmas bandas continuaram formando muitos músicos que vieram a se profissionalizar, realizando atividades nos mais variados gêneros de música popular brasileira. Como veremos mais adiante, é justamente este o caso de vários dos integrantes da Banda Mantiqueira.

³⁵ CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

parecia nem um pouco com o [sopro] dos flautistas acadêmicos da época”³⁶. O segundo era “o contraponto desenvolvido pelo oficleide de Irineu, com frases bem colocadas e de caráter improvisatório”³⁷. Em seguida, Cazes conclui: “Esses contrapontos de Irineu foram sem dúvida a base do que Pixinguinha realizou mais de trinta anos depois com o seu sax tenor, nos duos com [o flautista] Benedito Lacerda”³⁸.

Quanto a este “procedimento contrapontístico”, adotado por Pixinguinha em suas atuações com o saxofone, também podemos supor uma influência advinda dos processos de improvisação “contrapontuada” executados pelos instrumentos de sopro dos conjuntos de *jazz-band*. Mas este é um assunto para uma nova pesquisa.

Figura 6. Benedito Lacerda (flauta) e Pixinguinha (saxofone).

Observa-se, até aqui, o modo pelo qual o gênero jazzístico se imiscuiu no meio musical brasileiro e também como seu primeiro formato orquestral – o *jazz-band* – acabou influenciando a produção artística de nossos músicos, repercutindo na forma de apresentação dos diversos gêneros de música popular brasileira, inclusive com a

³⁶ CAZES, op. cit., p. 54.

³⁷ Idem, ibidem.

³⁸ Idem, ibidem.

especial contribuição de Pixinguinha. Desde estas primeiras experiências travadas entre as matrizes brasileira e norte-americana, o relacionamento entre ambas só fez aumentar. Com o passar do tempo, porém, outras formas de orquestração, mais complexas, surgiram. O *jazz-band* foi, pouco a pouco, se transformando, até que se cristalizou em um novo modelo de instrumentação. Base primitiva do formato adotado pela Banda Mantiqueira em seus arranjos, este novo padrão orquestral é o assunto que abordaremos a seguir.

1.4 – Big bands e o swing

Nos anos que se seguiram, após o estabelecimento e consolidação dos grupos musicais com formato instrumental de *jazz-band*, deu-se continuidade aos processos de desenvolvimento orquestral. De modo semelhante ao ocorrido com os conjuntos instrumentais utilizados na música de tradição européia – progressivamente ampliados ao longo dos anos, com a incorporação de novas *famílias* de instrumentos, possibilitando, além de novos timbres à disposição dos compositores, uma massa sonora de grandes proporções como a dos conjuntos sinfônicos do final do século XIX – as formações orquestrais ligadas à execução do repertório de música popular passaram a incrementar cada vez mais seu “contingente” instrumental. Assim, os *jazz-bands* norte-americanos sofrem, desde o final da década de 1920, um processo gradativo de ampliação, agregando, principalmente, um maior número de instrumentos de sopro. Como resultado, formam-se *naipes* com trompetes, trombones e saxofones. Com a antiga “seção solista” aumentada – trazendo-lhe também novas funções, como a de harmonização –, somada à “seção rítmica”, os conjuntos de *jazz-bands* transformam-se, consolidando, ao longo do tempo, um novo formato orquestral: o das *big bands*.

Em seu “formato padrão” uma *big band* moderna constitui-se pela seguinte instrumentação:

- Naipes de sopro: trompetes (até 4 integrantes), trombones (até 4 integrantes), saxofones (até 5 integrantes);
- Seção rítmica: piano e/ou guitarra elétrica, contrabaixo, bateria.

É claro que este é apenas um modelo. Na prática, alguns elementos podem ser substituídos – colocando-se um violão no lugar da guitarra elétrica ou do piano, ou então clarinetes e flautas no lugar dos saxofones, por exemplo –, acrescentados – como no caso das orquestras especializadas em gêneros latino-americanos, que costumam incluir mais instrumentos de percussão, como timbales, congas, bongôs e pandeiros, entre outros –, ou suprimidos – neste caso, os naipes de sopro podem contar, por exemplo, com um número mais reduzido de instrumentos.³⁹

De volta aos anos 1930, vemos surgir uma nova fase da música popular norte-americana, conhecida como a “Era do Swing”, dominada pela sonoridade exuberante das grandes orquestras. A palavra *swing* tornou-se tão característica que acabou por denominar o principal estilo jazzístico da época, visto analiticamente como o último nascido no período do *jazz tradicional*⁴⁰. Uma característica marcante apresentada por todas as correntes jazzísticas surgidas até aquele momento é a estreita relação que mantinham com a *dança*. Assim, as *big bands* – da mesma forma que seus antecessores, os *jazz-bands* – tinham nos salões de dança, os *ballrooms*, seus principais palcos de apresentação. Foi com o estilo *swing* que o jazz encontrou seu maior sucesso comercial.

³⁹ Aqui começamos a nos aproximar mais do formato orquestral adotado pela Banda Mantiqueira.

⁴⁰ Diversos pesquisadores do jazz dividem o desenvolvimento histórico do gênero, exclusivamente por motivos analíticos, em três fases: o *jazz tradicional*, que abarca os estilos nascidos do início do século XX até a década de 1930; o *jazz moderno*, contemplando os estilos predominantes desde os anos 1940 até aproximadamente o final da década de 1950; e o *jazz contemporâneo*, relacionado às correntes surgidas desde os anos 1960 até os dias atuais.

O termo *swing* assume também outro tipo de conotação, vigente até os dias atuais no linguajar dos músicos populares, podendo significar balanço ou bossa, numa tradução aproximada. Como afirma Joachim Ernst Berendt, “tudo o que se fez [ritmicamente] até o fim da década de 20 era chamado de ‘Two Beat Jazz’”⁴¹, isto é, os compassos das músicas eram baseados em dois tempos fortes. Contudo, este procedimento começava a parecer esgotado. Então, por volta de 1928/1929, criou-se um novo tipo de toque, “surgido no Harlem e, sobretudo em Kansas City”. O novo padrão, o *swing*, foi também chamado de “Four Beat Jazz”, em alusão ao antigo formato. Nele, os quatro tempos do compasso apresentam uma maior uniformidade, sendo que “o segundo e o quarto tempo são levemente mais acentuados”⁴².

O aumento do número de componentes do conjunto instrumental, aliado ao aprimoramento técnico dos executantes, acabou trazendo alegações de perda da “expressividade natural” dos músicos. Para Berendt, porém, nesta época “dois pólos opostos se desenvolveram: a formação de grandes conjuntos e a valorização do toque individual, uma música cada vez mais coletiva e cada vez mais pessoal”⁴³. O autor segue em sua argumentação, apresentando uma relação com grandes solistas dos anos 1930 – Coleman Hawkins e Chu Berry (saxofone tenor); Benny Goodman (clarinete); Gene Krupa, Cozy Cole e Sid Catlett (bateria); Teddy Wilson e Fats Waller (piano); Johnny Hodges e Benny Carter (saxofone alto), Bunny Berigan, Rex Stewart e Roy Eldridge (trompete), entre outros – e complementa seu ponto de vista ao citar casos em que ambos os elementos, grande orquestral e solista, se combinavam:

A clarineta de Benny Goodman resultava muito mais brilhante junto à sua *big band*; o pistão de Louis Armstrong tinha uma plasticidade toda especial quando acompanhado pela orquestra de Louis Russel ou dos

⁴¹ BERENDT, Joachim Ernest. *O jazz: do rag ao rock*. Trad. de Júlio Medaglia. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975, p. 28.

⁴² Idem, *ibidem*.

⁴³ Idem, p. 29.

conjuntos formados para gravação; o volume e a expressividade do sax-tenor de Coleman Hawkins e Chu Berry contrastavam, de maneira fascinante com o som estridente da orquestra de Fletcher Henderson.⁴⁴

No Brasil, os acontecimentos se desenrolavam de modo bastante parecido. Muitos dos conjuntos locais de *jazz-band* sofreram, no mesmo período, semelhante processo de ampliação, reforçando paulatinamente os instrumentos de sopro até a constituição de seus naipes específicos. Evidencia-se aqui o desdobramento de uma tendência apontada por Santuza Cambraia Naves⁴⁵, denominada por ela como *estética da monumentalidade*. De acordo com a autora, a adoção do formato *jazz-band* por parte dos músicos populares brasileiros foi um dos fatores que contribuíram para a afirmação de uma estética fundada no *excesso*:

Os ritmos norte-americanos contribuem, portanto, para a conformação da estética do excesso em nossa música popular. A influência do *jazz-band* sobre os músicos brasileiros concorre principalmente para dotar nossos arranjos daquela profusão de sopros e metais característica das orquestrações norte-americanas.⁴⁶

Como se observa, o período dos *jazz-bands* caracterizou-se como um primeiro momento desta tendência à grandiosidade presente em nossa música popular do século XX. As *big bands*, suas sucessoras imediatas, são, portanto, o resultado de uma *potencialização* deste tipo de estética musical.

Os principais veículos de divulgação para o novo padrão orquestral foram, mais uma vez, o rádio, o disco e o cinema. Tal fato denota a grande força e influência dos meios de comunicação massivos, mesmo em seus anos iniciais de instalação em terras brasileiras.

⁴⁴ BERENDT, op. cit., p. 29.

⁴⁵ NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

⁴⁶ Idem, p. 176.

Figura 7. Romeu Silva e sua orquestra, no Cassino da Urca, Rio de Janeiro, 1938.

Durante a década de 1930, surgiu no cenário da música popular brasileira um outro importante personagem, especialmente por seu papel desempenhado como maestro-arranjador: Radamés Gnattali. Nesta função, Radamés aparece, ao lado de Pixinguinha, como um dos principais responsáveis pela introdução de inovações que serviram de modelo para a conformação desta nova estética pautada pelo caráter do excesso. É o que afirmam vários historiadores, como Severiano e Mello:

Ainda na fase inicial da Época de Ouro, destacam-se os trabalhos de dois arranjadores — Pixinguinha e Radamés Gnattali — que, consagrados como instrumentistas e compositores, entram também para a história como criadores de padrões de orquestração para a música popular brasileira.⁴⁷

1.5 – Radamés Gnattali: violinos no samba?

A trajetória artística de Radamés Gnattali é marcada, sobretudo, pelo caráter da versatilidade e da pluralidade. Músico de formação clássica, embasada na tradição europeia, Radamés viu-se compelido, por motivo de subsistência, a adentrar o universo

⁴⁷ SEVERIANO e MELLO, 1997, p. 86.

da música popular brasileira – um território em que acabou por tornar-se referência. De fato, Gnattali é um caso especial de músico que transita com total liberdade por entre as fronteiras dos meios erudito/popular, tornando difícil sua classificação.

Nascido em 27 de janeiro de 1906, na cidade de Porto Alegre/RS, Radamés demonstrou, desde muito cedo, forte inclinação musical. Como relatam suas biógrafas, Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos⁴⁸, já aos três anos de idade ele se punha a imitar, com seu violino de brinquedo, os músicos mais velhos, pedindo para juntar-se aos ensaios do grupo de seu pai, Alessandro Gnattali, em sua casa. Pouco mais tarde, então com seis anos, começou a estudar piano, tendo sua mãe, Dona Adélia, como primeira professora.

Com 14 anos de idade, Radamés passou a estudar no Conservatório de Porto Alegre, onde teve aulas de piano com o professor Guilherme Fontainha. Aprovado no concurso de admissão para ingressar diretamente no 5º ano do programa curricular, o jovem pianista concluiu o curso em 1923, com menção honrosa, grau 10. O músico cita os compositores do impressionismo francês, Debussy e Ravel, como grandes influências para sua personalidade musical. Nesta mesma época, participou também de grupos de seresta e de blocos carnavalescos, tocando violão e cavaquinho. Empregou-se no Cine Colombo, aos 16 anos, acompanhando um conjunto formado por seus amigos Sotero, Luiz Cosme e Júlio Grau, para animar as sessões de cinema mudo.

O desejo de Radamés Gnattali era tornar-se concertista. Entretanto, a situação financeira de sua família não lhe permitia dedicar-se inteiramente a este objetivo. Gnattali via-se compelido, por conta da subsistência, a continuar tocando em cinemas e bailes, além de lecionar piano. Por intermédio do professor Guilherme Fontainha, que havia se instalado na cidade do Rio de Janeiro, Radamés começa a fazer incursões no

⁴⁸ BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali - O eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

meio musical carioca, buscando melhores oportunidades para alçar sua carreira de pianista e de compositor.

Em 1930, com a tomada do poder por Getúlio Vargas e o anúncio de uma reforma no ensino federal, Radamés passa a alimentar o desejo de conquistar uma cadeira de professor no Instituto Nacional de Música. Valendo-se de uma carta de apresentação fornecida por Raul Pilla, político liberal gaúcho, que era, ironicamente, inimigo de Getúlio, Gnattali consegue obter uma entrevista com Vargas e lhe comunica seus interesses. O Presidente assegura a Radamés que realizará um concurso de admissão, aconselhando-o a se preparar para obter a vaga pretendida. Após meses de dedicação aos estudos, visando à aprovação no concurso, vem a decepção: o exame não seria mais realizado. As vagas para professor do Instituto foram preenchidas por dez pessoas nomeadas por Vargas. Gnattali não estava entre os escolhidos. Foi um duro golpe para os projetos de carreira de Radamés que, com uma dose de amargura, declarou “Getúlio mudou a minha vida...”⁴⁹.

As dificuldades se acumulavam e os 25 anos de idade não possibilitavam mais a Gnattali seguir em seu sonho de tornar-se concertista. Então, em 1932, o músico realiza, no Teatro Municipal, sob a batuta do maestro Francisco Braga, seu último concerto como intérprete de outros compositores. Com o tempo de estudo ao piano cada vez mais escasso, Radamés passa a interpretar apenas suas próprias composições, agora também solicitadas por outros instrumentistas. Neste mesmo ano, casa-se com uma antiga namorada, chamada Vera. A necessidade de subsistência, mais uma vez, o conduz ao mercado da música popular, onde encontrará trabalho “nas orquestras de Romeu Silva e de Simon Bountman; em bailes de Carnaval, em operetas, nas estações de rádio e em gravações de discos”⁵⁰.

⁴⁹ GNATTALI apud BARBOSA e DEVOS, 1985, p. 30.

⁵⁰ BARBOSA e DEVOS, op. cit., p. 31.

Após fazer contatos com alguns pianeiros⁵¹ da época, que costumavam se encontrar na Casa Vieira Machado para imprimir suas músicas, Radamés passa a desenvolver trabalhos como arranjador. Alguns destes pianeiros estavam insatisfeitos com as adaptações que os arranjadores da editora realizavam em suas composições. Segundo eles, no processo de transferência das músicas para a partitura, os arranjadores acabavam por descaracterizá-las. Gnattali, então, se ofereceu para a função:

A próxima eu escrevo. Botei o cara pra tocar e fui escrevendo tudo, da mesma maneira como estava sendo executada. Quando acabou eu disse: vê se é isso mesmo... Aí começaram a fazer o meu cartaz como arranjador.⁵²

Estes trabalhos que Radamés executava para os pianeiros, contudo, se parecem muito mais a uma atividade de *transcrição* do que propriamente de arranjo. Isto porque, como ele próprio afirma, escrevia a partitura de cada música “da mesma maneira como estava sendo executada”. Não existia, portanto, de sua parte, um caráter ou intenção de *reorganização* das estruturas musicais.

A trajetória profissional de Gnattali como arranjador esteve intimamente ligada a dois dos principais veículos de comunicação da época: o rádio e o disco. De acordo com Barbosa e Devos, suas primeiras experiências nesta área aconteceram por volta de 1930, quando estava trabalhando na recém-inaugurada Rádio Transmissora, de propriedade da companhia Victor. Vejamos o que ele nos diz sobre o assunto:

⁵¹ De acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira o termo *pianeiro* diz respeito ao “pianista popular que ganhava a vida tocando em cinemas, festas familiares, bailes, casamentos, batizados, festas de aniversário, agremiações musicais (ranchos, sociedades dançantes e etc.) e lojas de música. O termo ‘pianeiro’ muitas vezes era pejorativo (vindo dos meios eruditos), pois muitos desses instrumentistas não liam partituras, embora improvisassem e demonstrassem técnica (nem sempre aquela ensinada nos conservatórios). [...]Os ‘pianeiros’ eram contratados para tocar as novas músicas editadas nas casas especializadas em venda de partituras, onde os fregueses iam buscar as novidades musicais” (ALBIN, www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_C&nome=Pianeiro). Pode-se citar, dentre os mais conhecidos, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Aurélio Cavalcanti, Porfírio da Alfândega, J. Garcia Cristo, Xandico e Bequinho.

⁵² GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, op. cit., p. 31.

No tempo da R.C.A., na rua do Mercado, começou a Rádio Transmissora. E lá o americano *mister* Evans, que era *doublé* de gerente e diretor artístico, queria dar tons mais profissionais às gravações, a fim de competir com mais apuro com o disco estrangeiro que chegava ao Brasil com belos arranjos orquestrais. Naquela época, ouvia-se muita música estrangeira. *Mister* Evans me pediu para organizar uma orquestra grande. Então, ele contratou um arranjador paulista, o Galvão, que tinha estudado arranjo nos Estados Unidos. Aqui não tinha ninguém que escrevesse a coisa mais sinfônica – *jazz-sinfônico*. Eu era o regente da orquestra. O Galvão fez os arranjos e eu gostei. Comecei a estudar aquelas partes e comecei a aprender. E depois eu fiz o arranjo de *Carinhoso* no mesmo estilo. Dali então, comecei a escrever.⁵³

No trecho acima se encontram várias informações importantes. Em primeiro lugar, o depoimento de Radamés revela que o *padrão de apresentação musical* buscado na época se baseava nas orquestrações estrangeiras – diga-se norte-americanas – que já se encontravam, inclusive, num estágio de combinação do *jazz* com a instrumentação sinfônica. Outro ponto a destacar é que Gnattali *estudou* os arranjos orquestrados neste estilo – *jazz-sinfônico* – por meio dos trabalhos de um outro arranjador, citado apenas como Galvão, que havia se especializado nos Estados Unidos. O mais significativo, entretanto, é o que ele declara logo ao final: “E depois eu fiz o arranjo de *Carinhoso* no mesmo estilo. Dali então comecei a escrever”. Portanto, Radamés não escrevia as orquestrações para composições estrangeiras. Ele o fazia para o repertório de música popular brasileira. Presencia-se, uma vez mais, a apropriação de procedimentos e formatos orquestrais nascidos na música popular norte-americana para emprego na música brasileira. E o exemplo não poderia ser mais característico: Radamés inicia suas orquestrações *jazz-sinfônicas* justamente com *Carinhoso*, que tanta discussão já havia rendido sobre questões de “caráter típico” e demasiada influência da “música yankee”.

Em 1932, Gnattali começou a trabalhar para a gravadora Victor Talking Machine Co. of Brazil – a mesma que, em 1929, já havia contratado Pixinguinha – na

⁵³ GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, op. cit., p. 35.

função de pianista, atuando junto aos seguintes conjuntos: Orquestra Típica Victor, Diabos do Céu e Guarda Velha. Depois, passou a exercer os cargos de regente de orquestra e arranjador, revezando com o próprio Pixinguinha e alguns outros maestros, como J. Thomas, João Martins e José Maria de Abreu.⁵⁴ Como nos conta Radamés, eram os critérios estilísticos que pesavam na determinação de qual deles atuaria como maestro em um arranjo musical específico e quem participaria como instrumentista:

Pixinguinha trabalhava mais com arranjos carnavalescos, que eram o seu forte, ficando a parte romântica comigo e outros maestros. Na orquestra Guarda-Velha, eu era o pianista e Pixinguinha o arranjador. Nas músicas românticas, nos sambas-canções, nas gravações de Orlando Silva, eu era o arranjador e Pixinguinha o flautista.⁵⁵

Figura 8. Radamés Gnattali, em meio à produção de mais um de seus arranjos.

Na década de 1930, o samba “de Carnaval” começava a cristalizar seu formato. Enquanto isso, um estilo derivado surgia: o *samba-canção*. Vários cantores dedicaram-se a gravar este tipo de repertório, lançado “no meio do ano”, como se dizia na época. Entre eles, o “Cantor das Multidões”, Orlando Silva. Radamés Gnattali produziu, para Orlando, uma série de arranjos utilizando instrumentações consideradas, até então, pouco comuns:

⁵⁴ CABRAL, 1978, p. 58 e 59.

⁵⁵ GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 34.

Um dia, Orlando chegou pra mim e perguntou se dava para fazer um disco de samba-canção com cordas. Disse que sim e fizemos. Na época falaram muito mal. Até aquele tempo, música brasileira só se tocava com regional. Eu então comecei a fazer os arranjos para o Orlando Silva, usando violinos nas músicas românticas e metais nos sambas. Aí começaram a reclamar, até por cartas, dizendo que música brasileira só podia ter violão e cavaquinho.⁵⁶

A despeito de toda a polêmica levantada naquele momento, a partir destes arranjos de Gnattali se abriram, para a música popular brasileira, as possibilidades de utilização da família de instrumentos de corda com arco e, conseqüentemente, de desenvolvimento de um outro formato orquestral, conhecido como *jazz-sinfônico*⁵⁷.

A seguir, passaremos a observar de que modo alguns dos meios de comunicação massivos da época contribuíram para a penetração e divulgação, entre o público brasileiro, destas novas sonoridades produzidas por Radamés e outros maestros arranjadores que, assim como ele, começavam a realizar suas próprias experimentações orquestrais.

1.6 – A difusão massiva do som das grandes orquestras

Como nos informa Almirante, o rádio brasileiro teve suas atividades iniciadas em 1923, com a inauguração da Rádio Sociedade. Um ano depois, surgiu a Rádio Clube do Brasil. Este foi um período conturbado para o setor. Durante os três primeiros anos de operação, apenas estas duas emissoras se mantinham no ar, em dias alternados, e por algumas horas. Entretanto, esta situação iria se alterar consideravelmente. O autor

⁵⁶ GNATTALI, apud BARBOSA; DEVOS, op. cit., p. 36.

⁵⁷ Cabe aqui uma observação. É verdade que o modelo orquestral utilizado pela Banda Mantiqueira não inclui a presença de violinos ou de qualquer outro tipo de instrumento de sua família. A referência ao padrão jazz-sinfônico justifica-se, nesta pesquisa, em função de uma importante parceria firmada, a partir do ano de 2000, entre a banda e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. É neste projeto, que soma a sonoridade da *big band* com a dos instrumentos sinfônicos, que poderemos encontrar os ecos do trabalho precursor de Gnattali. As discussões sobre este tema, porém, serão mais aprofundadas em um próximo capítulo.

lembra que, “em 1933, cinco emissoras disputavam a preferência dos ouvintes, com seus prefixos: Rádio Sociedade (PRAA); Rádio Clube do Brasil (PRAB); Rádio Mayrink Veiga (PRAK); Rádio Philips (PRAX) e Rádio Educadora (PRBA)”⁵⁸. Daí por diante, impulsionado pela liberação dos anúncios publicitários, o rádio entrou em franco período de expansão, tornando-se um dos principais meios de difusão de música, informação e, claro, mensagens comerciais. Foi assim, também, que ele pode se transformar em um dos elementos mais importantes da “Época de Ouro”.

Figura 9. Almirante (à direita), nos estúdios da Rádio Nacional.

No ano de 1936, era inaugurada, no Rio de Janeiro, aquela que seria uma das mais influentes emissoras brasileiras do período: a *PRE-8 – Sociedade Rádio Nacional*. A repercussão de suas transmissões tornou-se tão grande que acabou levando muitas outras emissoras, que começavam a se espalhar pelo território brasileiro, a adotarem formatos de programação semelhantes ao seu. Foi por meio destas transmissões que o trabalho de Gnattali e de diversos outros arranjadores e regentes pôde atingir grande parte do público brasileiro e internacional. Radamés afirma que, inicialmente, a Rádio Nacional era uma emissora “da noite”, contando com uma orquestra de jazz, dirigida pelo maestro Gaó, e uma orquestra de tango, a cargo do maestro Patané.⁵⁹ Posteriormente, muitos outros maestros estiveram à frente de conjuntos musicais

⁵⁸ ALMIRANTE, 1977, p. 64.

⁵⁹ BARBOSA e DEVOS, 1985, p. 39.

pertencentes à Rádio Nacional, executando peças dos mais variados gêneros musicais. Em entrevista para o *Pasquim*, datada de 1977, Gnattali complementa suas informações: “Eu tinha uma orquestra de música brasileira, Lírío Panicali tinha uma de música romântica e Léo Peracchi uma orquestra sinfônica”⁶⁰. Trabalharam na Rádio Nacional, também, os maestros Romeu Fossati, Alexandre Gnattali (irmão de Radamés), Moacir Santos, Ivan Paulo da Silva (Carioca), Alberto Lazzoli, Francisco Duarte (Chiquinho), Romeu Ghipsman e Ercole Vareto, entre outros⁶¹.

Figura 10. Radamés Gnattali dirigindo ensaio da Orquestra Brasileira, na Rádio Nacional. Ao centro, próximos ao maestro, os famosos violonistas Garoto, Zé Menezes e Bola Sete.

Levadas por várias retransmissoras de todo o país, as sonoridades daquelas grandes orquestras se espalhavam largamente, atingindo públicos cada vez mais distantes dos grandes centros urbanos. Toda esta divulgação teve influência sobre os músicos populares por duas vias: por um lado, a estética e a técnica utilizadas naquelas músicas orquestradas atraíam fortemente uma parcela dos músicos, interessada em aprimorar-se por meio de um repertório mais elaborado; por outro, uma questão mercadológica se impunha: a divulgação dos formatos orquestrais criou também um

⁶⁰ GNATTALI apud BARBOSA e DEVOS, op. cit., p. 59.

⁶¹ BARBOSA e DEVOS, op. cit., p. 59.

público consumidor, trazendo a necessidade de adaptação dos músicos para atender às suas exigências.

O interesse de Gnattali esteve sempre relacionado à execução do repertório brasileiro, ao menos no tocante à música popular. Este aspecto revela um caráter nacionalista, presente em sua personalidade musical, mesmo depois da adoção de recursos orquestrais provenientes do exterior. Entretanto, esta não era a única opção estética à disposição dos músicos. De acordo com o pesquisador Paulo Tapajós, “os músicos brasileiros naquele tempo – como, aliás, até hoje – eram muito influenciados pelas orquestras americanas de Benny Goodman, Tommy Dorsey, Glen Miller, e aprendiam ou estudavam ouvindo música americana”⁶². Em concordância, Carlos Calado⁶³ afirma que, principalmente a partir dos anos 40, com a grande divulgação das bandas de *swing*, por meio das transmissões radiofônicas norte-americanas, importantes orquestras foram criadas no Brasil, como a Tabajara – do maestro, compositor, arranjador e clarinetista Severino Araújo –, a Fon-Fon – do maestro e saxofonista Otaviano Monteiro –, e a de Sílvio Mazzuca.⁶⁴

Figura 11. Sílvio Mazzuca (à frente, do lado esquerdo) e sua orquestra no salão da Clipper, em 1945.

⁶² TAPAJÓS apud BARBOSA e DEVOS, 1985, p. 45.

⁶³ CALADO, 1988, p. 227.

⁶⁴ Curiosamente, como veremos mais adiante, foi justamente por meio da orquestra de Sílvio Mazzuca, radicada em São Paulo, que Proveta, futuro líder e fundador da Banda Mantiqueira, viria a se tornar conhecido do público e dos músicos da noite paulistana, pouco antes do início da década de 1980.

Um caso exemplar para nossa discussão é o da *Orquestra Tabajara*. Fundada em 1933, para atuar na recém-inaugurada *Rádio Tabajara*, de João Pessoa/PB, a orquestra vem mantendo-se em atividade até os dias atuais⁶⁵. De acordo com o pesquisador Henrique Cazes, a iniciativa de sua criação partiu do Sr. Von Choster, “um descendente de holandês, [...] rico, saxofonista e amante do jazz”, e do violinista paraibano Olegário de Luna Freire. O intuito de ambos era criar uma orquestra nos moldes norte-americanos, “com arranjos trazidos dos Estados Unidos e da Europa”⁶⁶. Conhecida, primeiramente, como *Jazz Tabajara*, tinha sua formação mais próxima do modelo *jazz-band*, contando com dois trompetes, três saxofones, um trombone e seção rítmica. Em 1938, com a morte de Olegário de Luna, o comando do grupo passou a um de seus integrantes, o clarinetista Severino Araújo⁶⁷, então com apenas 21 anos. Contudo, como afirmado por Cazes, o jovem maestro impôs algumas exigências para assumir o cargo, entre as quais, a ampliação da formação instrumental do conjunto, transformando a antiga orquestra de salão em uma *big band*. Severino objetivava, com isso, reproduzir a massa sonora mais encorpada das orquestras norte-americanas, que ouvia diariamente por meio das transmissões de rádio captadas em João Pessoa. Araújo assumia, pois, de modo bastante consciente, a influência estrangeira, tendo como ídolo o clarinetista Benny Goodman, que havia alcançado grande sucesso no início dos anos 1930.⁶⁸

A partir deste momento, Severino Araújo passou a escrever arranjos com grande frequência, priorizando o repertório norte-americano. Entretanto, em 1944, isso iria mudar. Neste ano, a Orquestra Tabajara recebeu um convite para trabalhar na Rádio Tupy, do Rio de Janeiro. Severino foi primeiro, atuando como arranjador da rádio. Em 1945, o líder trouxe os demais componentes do grupo, tendo entre eles seus “irmãos

⁶⁵ É possível consultar a agenda de shows da orquestra através do site www.orquestratabajara.com.br.

⁶⁶ CAZES, 1998, p. 117.

⁶⁷ Severino Araújo vem mantendo o posto de líder da Tabajara até os dias atuais e é, sem dúvida, um dos principais responsáveis pela longevidade do conjunto.

⁶⁸ CAZES, op. cit., p. 117.

Plínio (baterista), Manuel (trombonista), Jaime (saxofonista e flautista) e José, que ficou conhecido como Zé Bodega, considerado o maior sax tenor de todos os tempos na música brasileira⁶⁹. Em 20 de janeiro de 1945, a Tabajara fazia sua estréia em terras cariocas, espalhando sua música pelas ondas curtas da Tupy, mas com uma grande mudança. Severino manteve o estilo de seus arranjos, feitos à moda norte-americana. A surpresa veio na escolha do repertório, repleto de orquestrações de *sambas* e *choros*.

Figura 12. Orquestra Tabajara, 1937.

A repercussão trazida pelo rádio conduziu rapidamente a Tabajara às gravações fonográficas. Foram lançados, ainda no ano de 1945, pela Continental, seus discos contendo o famoso choro *Espinha de Bacalhau*, de autoria do próprio Severino Araújo, e o samba-exaltação *Onde o Céu Azul é mais Azul*, de Braguinha e Alcyrr Pires Vermelho, entre outras composições. Como nos lembra Cazes, depois disso, muitas outras orquestras também passaram a realizar gravações de choros. Entre elas, a Fon-Fon, de Otaviano Monteiro, e as orquestras lideradas pelos maestros Francisco Sergi, Guio de Moraes e Chiquinho, entre outros.⁷⁰

⁶⁹ CAZES, op. cit., p. 118.

⁷⁰ Idem, ibidem.

Severino ainda causou impacto entre o público brasileiro ao lançar versões de temas como *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin, e *Stardust*, de M. Parish e H. Carmichael, em forma de *samba*. Carlos Calado chega a denominar este procedimento de Severino como “uma espécie de antropofagia jazzística”⁷¹, em alusão ao famoso manifesto do movimento modernista brasileiro.

Figura 13. Orquestra Tabajara e Severino Araújo (à direita), nos anos 1950.

Um outro importante veículo de divulgação das grandes orquestras foi o cinema. Muitas delas fizeram aparições em diversos filmes nacionais e estrangeiros. Com relação aos filmes internacionais, serviram não apenas para divulgar a sonoridade das *big bands* estrangeiras, principalmente as norte-americanas, mas também todo o espetáculo visual e cênico por elas proporcionado. As películas apresentavam ao público brasileiro as movimentações coreografadas dos músicos, as posturas de palco, as estantes de partitura personalizadas, o vestuário (geralmente, constituído por trajes a rigor), enfim, todos os elementos que caracterizavam suas performances. De modo análogo,

⁷¹ CALADO, 1988, p. 228.

podemos encontrar nos filmes brasileiros do período participações ocasionais das orquestras que atuavam por aqui. De acordo com Calado⁷², é por meio destas aparições em filmes de ficção e, principalmente, no ciclo das chanchadas que foram registradas as performances de muitos destes conjuntos. Para corroborar sua argumentação, o autor apresenta dois exemplos: o primeiro, um curta-metragem, de 1939, intitulado *O negro está sambando*, que “apresenta o samba homônimo, de H. Cordovil e H. Porto, interpretado pela cantora Dalva de Oliveira, com o grupo Trio de Ouro e a Orquestra Fon-Fon”; o segundo é a chanchada *De pernas pro ar*, de 1956, estrelada por Oscarito e Grande Otelo e dirigida por Victor Lima, onde as participações ficam por conta da Orquestra Tabajara, de Severino Araújo. Neste último caso, Calado cita como número mais significativo, tanto no aspecto musical quanto cênico, o samba *Favela*, “onde o líder [Araújo] quase dança ao reger os naipes da orquestra”⁷³.

Figura 14. Fon-Fon (Otaviano Monteiro) e sua orquestra, no cabaré Assírio, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1939.

Paralelamente, em meio à década de 1950, o rádio ainda se mantinha como propagador desta estética orquestral voltada para o monumental e, em julho de 1954, ia

⁷² CALADO, op. cit, p. 227.

⁷³ Idem, p. 228.

ao ar, pela Rádio Nacional, o programa *Quando os maestros se encontram*, que contribuiu muito para o início de carreira de vários arranjadores. Entre estes, o jovem Tom Jobim, que atuava como pianista em casas noturnas cariocas e como arranjador para rádios e gravadoras, antes de se lançar à bossa-nova. Sobre isso, Jobim assim discorre:

Aqueles maestros incríveis eram venerados por todos nós, jovens estudantes de música, que tínhamos que ter um exemplo, uma pessoa pra gostar e admirar. Eu fui reger uma peça minha – morto de medo –, mas o Radamés ficou por trás me ajudando, sentado no piano, fazendo um sinal ou outro, pra que a coisa andasse direito.⁷⁴

Figura 15. Radamés Gnattali e Tom Jobim.

Como dito por Jobim, aqueles maestros e arranjadores serviram de exemplo para a formação de inúmeros músicos. Nos últimos anos da década de 1950, porém, a hegemonia do som grande-orquestral entrou em declínio. É preciso observar como ocorreu este processo.

⁷⁴ JOBIM apud BARBOSA e DEVOS, 1985, p. 60.

1.7 – Período de hibernação

Não é possível determinar um fator individual que explique adequadamente todas as causas que levaram ao eclipse das orquestras de música popular a partir dos anos finais da década de 1950. Em vista disso, realizarei a exposição de alguns acontecimentos que, conjuntamente, contribuíram para o que podemos chamar de “período de hibernação” deste tipo de formato orquestral. É preciso lembrar ainda que, mesmo longe dos holofotes e das atenções principais, as orquestras não desapareceram. Várias delas continuaram atuando por todo o país, animando festas, bailes e outros eventos sociais.

O primeiro elemento significativamente importante a causar um abalo nas estruturas da estética orquestral surgiu na zona sul do Rio de Janeiro, mais especificamente, entre alguns jovens da classe média carioca que, capitaneados pelo músico baiano João Gilberto e influenciados pelas correntes do jazz moderno, como o *bebop*, o *cool*, o *west coast* e o *progressive*, acabaram produzindo um novo estilo de interpretação e composição para a música popular brasileira: a *bossa nova*. O marco oficial de seu surgimento é considerado como o lançamento, em 1959, do disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto, que teve Tom Jobim como diretor musical.

Apresentando uma série de aspectos inovadores – seja do ponto de vista melódico, harmônico, rítmico, poético ou interpretativo – a bossa nova, com seu caráter *intimista*, inspirado na atitude *cool* dos músicos norte-americanos modernos, contrapunha-se fortemente a toda grandiloquência vigente até o momento. Como afirma Naves:

A bossa nova insurge-se contra toda uma tradição associada ao excesso: os arranjos grandiosos de violinos e de metais inaugurados por Radamés e Pixinguinha, o estilo operístico de Francisco Alves, o ufanismo de *Aquarela do Brasil* e as dores-de-cotovelo derramadas

que datam dos anos 20 e atravessam os anos 40 e 50, principalmente no samba-canção.⁷⁵

Deste modo, como já havia acontecido nos Estados Unidos com o advento do *jazz moderno*, a música brasileira, via bossa nova, afastava-se de suas vinculações com a dança e o entretenimento “puro e simples”, dando à sua forma de apresentação um aspecto mais próximo do *concerto camerístico*.

Outro fator relevante, ocorrido ainda na década de 1950, foi o surgimento, no cenário internacional, do *rock’n’roll*. Este assumiu, rapidamente, o posto de novo gênero musical de massa – lugar outrora ocupado pelo *swing*. Com a enorme energia de suas guitarras elétricas, toda uma geração de artistas – tais como Bill Halley & His Comets, Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis e, claro, Elvis Presley, o “Rei do Rock”, entre tantos outros – literalmente invadiu o planeta, ganhando a admiração dos jovens de vários países. O Brasil não ficaria de fora da moda musical internacional e, rapidamente, começaram a surgir versões locais de bandas e cantores de *rock*, com destaque para os irmãos Tony e Celly Campelo.

O sucesso do rock adentra os anos 1960, que vêem eclodir um dos maiores fenômenos de público da história com o aparecimento da banda inglesa *The Beatles*. O grupo causou um impacto tão forte sobre a audiência que acabou gerando uma verdadeira “beatlemania”, como ficou conhecida, levando grande parte do público a copiar os estilos de vestimenta e corte de cabelo dos músicos. No Brasil, diversos grupos de rock instrumental se formaram logo no início da década, como *The Jordans* e *The Clevers*. Foi também durante a década de 1960 que se formou o primeiro movimento brasileiro de rock, a *Jovem Guarda*, que tinha em Roberto Carlos seu artista de maior expressão. O nome do movimento foi tirado de um programa de televisão homônimo, apresentado, na TV Record, pelo próprio Roberto, acompanhado por

⁷⁵ NAVES, 1998, p. 217.

Erasmo Carlos e Wanderléa. O rock tocado pelos artistas da Jovem Guarda foi batizado como “iê-iê-iê”, uma corruptela de “yeah, yeah, yeah”, que é parte do refrão da canção *She loves you*, lançada anteriormente pelos Beatles.

Um outro importante movimento surgiria, no Brasil, ainda em meio à década de 1960: a *Tropicália*. Com inspiração em correntes artísticas de vanguarda e na cultura pop, o tropicalismo mesclou manifestações tradicionais da cultura brasileira com inovações estéticas e tecnológicas, incorporando o *ruído* como possibilidade legítima de expressão musical. Dentre seus principais nomes figuram Caetano Veloso, Torquato Neto, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé, além dos maestros Rogério Duprat e Júlio Medaglia, responsáveis pelos arranjos de importantes músicas representativas do movimento.

Durante a década de 1970 as tendências internacionais se pluralizam. O rock se divide em uma série de estilos, em função tanto das novas possibilidades tecnológicas quanto de sua fusão com outros gêneros. Enquanto isso, a *disco music* passou a dominar as pistas de dança, atingindo o auge do sucesso nos anos finais da década, com a chamada *Era Disco*⁷⁶. Sobre isso, o pesquisador Rui Carvalho assim discorre:

Nos finais da década de 70, os *dancings* cederam lugar às *discotecas*, a febre passou a ser a da “*disco music*”, as *big bands*, por um lado saíram de moda, por outro não podiam competir economicamente com os conjuntos ou os *DJ's* de casa noturnas que começavam a fazer a sua aparição na noite.⁷⁷

No início dos anos 1980, o cenário internacional da música popular apresenta uma variedade tão grande de gêneros e estilos, todos amplamente divulgados pelos meios de comunicação massivos, que é praticamente impossível apontar uma corrente

⁷⁶ A *disco* recebeu um forte impulso com sucesso de *Saturday Night Fever*, estrelado por John Travolta, em 1977. A trilha sonora do filme trazia os hits *Stayin' Alive*, *You Should Be Dancing* e *Night Fever*, da banda inglesa Bee Gees.

⁷⁷ CARVALHO, Rui Manuel Sênico. *Entre a imanência e a representação: Maestro Branco e Banda Savana – pós-modernismo, identidade e música popular no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Unicamp. Campinas, 2003, p. 118.

dominante. No Brasil, porém, o rock recebeu uma nova carga de energia, produzindo outra leva de bandas e cantores que alcançaram grande sucesso de público, tais como Paralamas do Sucesso, Blitz, Legião Urbana, Titãs, Barão Vermelho, Ultraje a Rigor, Lulu Santos, Léo Jaime e Kid Abelha, entre outros. A heterogeneidade entre eles era grande e suas músicas abarcavam um espectro que variava de canções com letras desprezenciosas até verdadeiros gritos de protesto, vindos de jovens nascidos em meio à agitação política dos anos da ditadura militar brasileira. Era este, por exemplo, o caso de Renato Russo, líder da Legião Urbana, que bradava no refrão de uma de suas canções: “Somos os filhos da Revolução / Somos burgueses sem religião / Nós somos o futuro da nação / Geração Coca-cola”.

Durante todo este período, as orquestras de música popular não desapareceram. Elas apenas passaram a atuar marginalmente, enquanto as outras manifestações que acabamos de observar revezavam-se nas posições de maior popularidade. De modo efetivo, as grandes orquestras não mais alcançaram o estrelato, até os dias atuais, ao menos entre o grande público. Entretanto, ainda durante os anos de 1980, surgiria no cenário musical paulistano uma orquestra que passaria a obter grande prestígio entre a comunidade de músicos e apreciadores de música popular instrumental: a *Banda Savana*, dirigida pelo maestro Branco. É este o grupo que, nas palavras de Rui Carvalho, “vai revigorar o gênero e traçar uma ponte entre as décadas de 60 e 80”⁷⁸. Como Branco e seus companheiros realizaram este feito, é o que veremos a seguir.

⁷⁸ CARVALHO, 2003, p. 24.

1.8 – Banda Savana e Maestro Branco

O personagem principal da Banda Savana é, definitivamente, seu próprio líder, o maestro José Roberto Branco. Além de idealizador e fundador do grupo, é ele o responsável pelos arranjos tocados pela *big band* e por mantê-la em atividade, mesmo com as sucessivas alterações realizadas em sua formação. Branco é, pois, a própria personificação do conjunto, de modo que este reflete, em sua produção, toda a vivência e musicalidade do maestro. Por este motivo, enquanto estudamos o perfil da Savana, nos dedicaremos também a observar alguns aspectos referentes à formação musical de seu líder⁷⁹.

De acordo com Carvalho⁸⁰, Branco nasceu na cidade de Pederneiras, situada no interior do Estado de São Paulo, no ano de 1938. No tocante às opções culturais, a cidade lhe oferecia poucas oportunidades. Entre estas, o cinema e a “furiosa”⁸¹. Além disso, tinha apenas a rádio local, que tocava “música caipira”, e os “bailes de preto”, onde se mantinham as tradições da comunidade afro-descendente.

Em relação ao seu aprendizado musical, Branco não recebeu uma formação acadêmica. Seus primeiros contatos com instrumentos musicais – o violão e o cavaquinho – ocorreram em sua própria casa, por meio de seu pai. Mais tarde, aos dezesseis anos de idade, Branco começou a ter aulas com o mestre de banda Aparecido Mateus, passando a tocar trompete na “furiosa” que se apresentava no coreto da cidade, aos domingos⁸². Dali, com aproximadamente 17 anos, foi direto para as bandas de baile.

⁷⁹ Quero aqui esclarecer que todas as informações históricas e biográficas que apresentarei sobre este tema foram retiradas do excelente trabalho de Rui Carvalho (2003), a sua já citada dissertação *Entre a imanência e a representação: Maestro Branco e Banda Savana – pós-modernismo, identidade e música popular no Brasil*.

⁸⁰ CARVALHO, op. cit., p. 29.

⁸¹ Como o próprio Carvalho explica, em nota de rodapé, “furiosa” é “a denominação popular para bandas e fanfarras no estado de São Paulo”.

⁸² É importante ressaltar que este caminho é o mesmo trilhado por uma infinidade de músicos, que, desde longa data, têm nestas bandas, espalhadas por todo o país, uma das poucas opções de educação musical à

Ingressou na Orquestra de Baile Night and Day, que era “uma *big band* reduzida: três saxofones, dois trompetes, trombone, guitarra, baixo e bateria”⁸³. Em seguida, já com 20 anos, passou a integrar a Orquestra de Baile Capellosa, de Jaú, que tinha como rival a Orquestra Continental de Jaú.

O período em que Branco esteve tocando na Capellosa coincidiu com o momento de aparição da bossa nova. Nesta época, ele também passou a ser responsável por realizar as transcrições, para partitura⁸⁴, das músicas que o conjunto deveria executar. E foi por esta via que a carreira de Branco, como arranjador, teve início. Sobre isso, Carvalho nos diz o seguinte:

Foi este processo de transcrição da vitrola para o papel e sua distribuição para a orquestra que iniciou Branco como arranjador. O processo permitia-lhe desenvolver a sua percepção, confrontar o resultado sonoro com a elaboração do arranjo e praticar orquestração. Tinha à sua disposição uma orquestra com quatro saxofones, três trompetes e dois trombones, além da seção rítmica constituída por acordeom, baixo, bateria e percussão.⁸⁵

As novas colorações harmônicas, trazidas para o universo da música popular brasileira pela bossa nova, começavam a tornar mais dificultosa a situação de Branco, em função de seu pouco conhecimento estrutural nesta área. A saída, inevitável, era buscar mais informações sobre o assunto. Porém, não era nada fácil encontrá-las. Como afirma Carvalho, “São Paulo estava ainda longe, e o Rio de Janeiro, de onde chegava a música que o intrigava pelas ondas da Rádio Nacional e da Rádio Mayrink Veiga⁸⁶,

disposição. Nelas, é freqüente a figura de um mestre de banda, responsável não só pela direção do conjunto, mas também pelo ensino de todos os seus instrumentos, incluindo metais, madeiras e percussão em geral. Como veremos mais adiante, foi esta também a situação de boa parte dos músicos da Banda Mantiqueira.

⁸³ BRANCO apud CARVALHO, op. cit., p. 30.

⁸⁴ Estas transcrições, realizadas, geralmente, com base nas gravações fonográficas das músicas, são, até hoje, um procedimento muito comum, em função do limitado acesso dos músicos populares aos arranjos com as partituras originais – isto, se supondo, otimistamente, que elas existam.

⁸⁵ CARVALHO, op. cit., p. 31.

⁸⁶ Mais uma vez, por meio da biografia de Branco, encontramos a confirmação do importante papel desempenhado pelo rádio como propagador das novidades musicais pelo interior do Brasil.

estava mais distante ainda”⁸⁷. Branco, então, consegue ajuda com alguns músicos mais experientes da região, passando a estudar trompete com Clovis Leonelli, integrante da Orquestra Continental de Jaú, e resolvendo algumas dúvidas sobre harmonia com o tecladista Titi Leonelli, irmão de Clovis.

Por intermédio do rádio e do cinema, Branco passa a ter contato com a música jazzística de Louis Armstrong, Duke Ellington, e Count Basie, entre outros. Foi este um dos principais gêneros musicais a exercerem influência sobre ele. Conforme narra Rui Carvalho, as rádios traziam as sonoridades das *big bands* americanas, mas também das brasileiras:

O rádio apresentava-lhe gravações de Ellington, Basie, Kenton e Herman, e transmissões de apresentações ao vivo a cargo das orquestras de Severino Araújo e Tabajara (sic) – Rádio Mayrink Veiga – Chiquinho e sua Orquestra – na Rádio Nacional – Maestro Cipó – na Tupi – e muitos outros, que, ou escutava no rádio, ou encontrava pela estrada nos “bailes da vida” pelo interior de São Paulo, ou seja, as orquestras de Simonetti, Carlos Piper, Carioca, Silvio Mazzuca, Osmar Milani, Elcio Álvares, apenas para mencionar algumas das mais conhecidas, citadas pelo próprio Branco.⁸⁸

Por fim, como influência na formação de sua personalidade musical, o rádio lhe trouxe ainda as obras clássicas de Bach, Mozart e Beethoven – seus preferidos –, entre tantos outros. Posteriormente, já em 1962, atuando em São José do Rio Preto, começou a ter contato com a música de compositores como Debussy, Ravel, Milhaud, Jolivet e Messiaen, que o impactaram fortemente.

Em 1965, Branco vem para a cidade de São Paulo, trabalhando junto a um grupo chamado Biruta Boys. Por esta época, ele começou a introduzir elementos modais em seus arranjos e a ter maior contato com a música do jazz moderno. Dentre estes, cita Thad Jones, Eric Dolphy, John Coltrane, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious

⁸⁷ CARVALHO, op. cit., p. 32.

⁸⁸ Idem, p. 31.

Monk, Miles Davis, Gil Evans, Quincy Jones e Bill Evans, entre tantos outros⁸⁹. A partir daí, Branco passa a atuar de forma cada vez mais intensa na noite paulistana, assumindo, em 1970, a direção musical da boate *O Beco*. Neste mesmo período, Branco inicia seus estudos na Escola Municipal de Música de São Paulo, tendo como professores Haroldo Paladino, o “Lelé” (trompete), Oswaldo Lacerda (harmonia) e Diogo Pacheco (regência coral). Posteriormente, vai estudar contraponto e composição eletrônica com Koellreutter, que também lhe fornecerá conhecimentos mais aprofundados sobre a música produzida pelos compositores do século XX.

A carreira de Branco, como arranjador, se firma definitivamente, e ele passa a trabalhar junto a vários artistas e orquestras nacionais, além de gravadoras e redes de televisão. Durante a década de 1970, quando era contratado da gravadora Continental, recebeu um convite do diretor artístico da empresa para fazer algumas “experiências” em um estúdio que ele possuía. “Eu topei e comecei a escrever arranjos para um grupo que era uma pequena *big band*. Eram três saxofones (alto, tenor e barítono), dois trompetes, mais a base (integrada por bateria, contrabaixo e piano)”, conta Branco⁹⁰. De acordo com o arranjador, seu objetivo naquele momento era apenas o de “experimental”, mas já com uma determinação estética específica: *focar na música instrumental brasileira*, tendo como referência a obra do maestro Moacyr Santos. Em 1975, Branco realiza uma viagem de pesquisa folclórica, ao estilo de Mário de Andrade, passando pelos estados da Bahia, Minas Gerais e Pernambuco.

No início da década de 1980, ele vai trabalhar em uma casa noturna, do bairro da Bela Vista, chamada *Ópera Cabaret*. Foi trabalhando nesta casa que Branco travou contato, pela primeira vez, com um grupo de jovens músicos que ali atuavam e que “lhe

⁸⁹ CARVALHO, op. cit., p. 36.

⁹⁰ BRANCO apud CARVALHO, op. cit., p. 40.

chamavam a atenção pelo talento, versatilidade e enorme potencial”⁹¹. Dentre estes, alguns dos futuros fundadores da Banda Mantiqueira, como Walmir Gil e Nailor Proveta, ambos ainda iniciando suas vidas como músicos da noite paulistana.

A partir deste momento, a trajetória de Branco se entrelaça fortemente com a de vários dos integrantes da futura Banda Mantiqueira. Em vista disso, é necessário abordar alguns pontos essenciais da formação da Banda Savana, procurando demonstrar a influência exercida por Branco no processo de construção da personalidade musical destes, então, jovens músicos.

Em 1984, Branco passa a integrar a banda da danceteria *Pool Music Hall*, que era dirigida por Edson José Alves⁹². Atendendo a pedidos dos músicos do conjunto, começa a escrever arranjos para um projeto musical que eles pretendiam desenvolver paralelamente ao trabalho na danceteria. Como condições para aceitar a tarefa, o arranjador determinou que o repertório apresentado pelo grupo fosse composto exclusivamente por música brasileira e que ensaiassem com certa regularidade. Estava formada a Banda Savana. De acordo com relato de Branco ⁹³, seus integrantes⁹⁴ eram: **Nailor Proveta** (saxofone alto), **Cacá Malaquias** (saxofone tenor), Carlos Alberto (saxofone barítono); Rony Stella e **Valdir Ferreira** (trombones); **Tenisson Caldas**, **Walmir Gil** e Branco (trompetes); Bruno Elias (guitarra); Pedro Ivo (contrabaixo);e Carlos Bala (bateria). Como primeiras alterações, **Ubaldo Versolato** e Bob White substituiriam, respectivamente, Carlos Alberto e Carlos Bala.

No ano de 1985, a Savana participou do Festival Globo/Shell, como banda de palco. Porém, pouco depois, por problemas internos e pela irregularidade nos ensaios,

⁹¹ CARVALHO, 2003, p. 43.

⁹² Edson é outro dos futuros membros da B. Mantiqueira, onde desenvolve as funções de baixista e arranjador.

⁹³ CARVALHO, op. cit., p. 49.

⁹⁴ Os nomes em negrito, por mim assinalados, ressaltam os integrantes que, futuramente, virão a compor a B. Mantiqueira. O mesmo princípio será aplicado em relação às próximas listagens de formações.

causada pelo aumento dos compromissos profissionais de seus componentes, esta primeira experiência da Savana chegou ao fim. Só em 1988, reformulada com o auxílio de Magno Bissoli, a *big band* voltou à ativa, estreando em uma edição do Festival de Jazz do Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos, da cidade de Tatuí/SP. Desta vez, os músicos participantes eram **Vinícius Dorin** e Eliana Mauad (saxofones alto / flautas); Chiquinho de Almeida (saxofone tenor); **Ubaldo Versolato** (saxofone barítono); **Valdir Ferreira**, Luiz da Cruz e Robertinho (trombones); **Nahor Gomes**, Mauro Boim e Edilson Nery (trompetes); Benjamin Taubkin (piano); Deise (guitarra); Edu Martins (baixo); Magno Bissoli (bateria); e Paulo Falanga “Paulada” (percussão). O conjunto passou a se apresentar em casas noturnas e clubes de jazz da capital paulista, tais como o *Sanja*, o *Jazz’Blues* e o *Café Piu-Piu*, preparando-se para a gravação de seu primeiro CD.⁹⁵

Gravado em outubro de 1990, o CD *Brazilian Movements*, foi lançado no Brasil e na Europa, com tiragem inicial de três mil cópias. Conforme relata Rui Carvalho⁹⁶, estiveram presentes às gravações os seguintes músicos: **Nahor Gomes**, Paulo Baptista, Cláudio “Cambé” Sampaio, Mauro Boim e Edilson Nery (trompetes); Luiz da Cruz, **Valdir Ferreira**, Roberto Silva e Niels Neegaard (trombones); **Vinícius dorin**, **Maurício de Souza**, Chiquinho de Almeida, **Vítor Alcântara** e **Ubaldo Versolato** (saxofones); Benjamin Taubkin (piano); Édio Marcos (guitarra); Edu Martins (baixo); Magno Bissoli (bateria); e Paulo Falanga “Paulada” (percussão).

Como se pode notar, um contingente tão grande como o necessário ao funcionamento de uma *big band* do porte da Savana, com poucas possibilidades de ganho financeiro direto – apesar de servir como escola para muitos jovens músicos e de projetá-los profissionalmente, devido ao prestígio adquirido – acaba, constantemente,

⁹⁵ CARVALHO, op. cit., p. 55.

⁹⁶ Idem, p. 56.

passando por alterações em seu quadro de integrantes. Assim, em 1992, quando da gravação de seu segundo CD, intitulado *Brasilian Portraits*, apesar de manter boa parte dos músicos anteriores, o grupo apresentava algumas novas figuras. A formação descrita nos registros é a seguinte: **Nahor Gomes**, Paulo Batista, Mauro Boim, Cláudio “Cambé” Sampaio e Edilson Nery (trompetes); Luiz Alberto da Cruz, **Valdir Ferreira** e Sílvio Gianetti (trombones); **Vinícius Dorin**, Hudson Nogueira, Chiquinho de Almeida e **Ubaldo Versolato** (saxofones); Paulo Braga (piano); Alexandre Bauab Jr. (violão); Ivan Decloedt (baixo acústico); Magno Bissoli (bateria); e Paulo Falanga “Paulada” (percussão). Pouco depois, novamente por problemas internos, o conjunto se desfez.

Figura 16. Banda Savana e maestro Branco (com o trompete, ao microfone), no programa Jazz Brasil, exibido pela TV Cultura, na década de 1990.

Nos anos finais da década de 1990, Branco voltou a investir em seu projeto, adentrando os anos 2000, mais uma vez, à frente de novas gerações de jovens músicos, ávidos por aprenderem, na prática, com o velho mestre.

É preciso salientar que Branco realizou, por meio de seu trabalho com a Savana, uma grande contribuição ao universo da música popular brasileira, especialmente no que tange às suas vertentes instrumentais. Além de influenciar de forma decisiva a carreira de muitos músicos que com ele tiveram contato, Branco ajudou a revigorar todo um legado cultural – o das grandes orquestras e seus maestros arranjadores. Este papel, ele passará a dividir, daqui em diante, com seus antigos “jovens companheiros”, agora amadurecidos e respeitados músicos do cenário paulistano, que ganharam projeção nacional e internacional, ao conduzirem, sempre na busca de uma afirmação identitária, seu próprio projeto de expressão musical, conhecido como *Banda Mantiqueira*.

Capítulo 2 – Banda Mantiqueira⁹⁷

2.1 – Geração

2.1.1 – “O que é isso? De onde veio esse menino?”

Nos anos finais da década de 1970, surgiu na cidade de São Paulo um garoto vindo de Leme, interior do Estado. Assim como acontecia – e ainda acontece até hoje – com uma infinidade de músicos de todo o país, o menino vinha mostrar seu talento na capital paulista.

Sob o olhar atento do pai, *seu* Geraldo Azevedo, o moleque sentou-se timidamente junto ao naipe de saxofones da *big band Show Up*, liderada pelo trompetista Sebastião José Gilberto, o *Butina*, também natural de Leme. A orquestra estava prestes a iniciar mais um show, desta vez no clube *Opus 2004*, uma das tantas casas que funcionavam na noite paulistana. Empunhando o velho *tenor* Weril – que o pai usava, às vezes, nos bailes e carnavais de sua região – Nailor se preparava para tocar, tendo ao redor uma porção de músicos experientes, que o olhavam com certa curiosidade. Então, ouviu-se a contagem:

“1, 2, 3, 4”...

A banda “atacou”. E aí foi um rebuliço! O menino, com seu jeitinho do interior, chegou “estraçalhando”! “Quebrando tudo!”, na linguagem dos músicos “da noite”. Tocava arranjos de *standards* da música popular norte-americana, lendo tudo à primeira vista, sem titubear, com uma sonoridade impressionante, e ainda fazendo solos

⁹⁷ As informações memoriais e historiográficas contidas neste capítulo foram extraídas de depoimentos concedidos por Walmir Gil (20/04/2007), Edson José Alves (10/05/2007) e Nailor Proveta (24/06/2007), em suas próprias residências – cujas transcrições encontram-se no Anexo I desta dissertação –, além do conteúdo disponível no site oficial da Banda Mantiqueira, www.bandamantiqueira.com.br.

improvisados bastante criativos e elaborados. Os músicos, surpresos com o que estavam presenciando, perguntavam entre si: “O que é isso?... De onde veio esse menino?... Não é possível!!!... Como é que toca desse jeito?!?... E essa leitura?!?...”. De acordo com a história⁹⁸, espalhada quase como uma lenda pela noite paulistana, a resposta para estas perguntas veio de ninguém menos do que... *Buda!* Isso mesmo, de *Buda!* Mas não se trata de nenhuma explicação mística ou religiosa. Acontece que *Buda* é também o apelido do renomado trompetista Dorival Auriani, que por muitos anos atuou em diversas das mais importantes orquestras de baile de São Paulo. Pois bem, *Buda* logo decretou: “Isso não é músico normal, *é músico de proveta!*”, apontando, como única explicação para aquele impressionante talento precoce demonstrado pelo garoto, algum tipo de modificação genética. Devia ser um novo tipo de músico, produzido em laboratório!

2.1.2 – Nailor Azevedo, o *Proveta*

A história de Nailor Azevedo, que depois deste episódio passou a ser o *Proveta* – e que futuramente se tornaria o líder e um dos fundadores da *Banda Mantiqueira* – não tem realmente nenhuma relação com essas “experiências científicas”, que, à época de seu nascimento, em 25 de maio de 1961, nem mesmo deviam ser comentadas na pequena praça lá do centro de Leme – uma daquelas pracinhas que existem em todas as cidades interioranas, com a igreja matriz e o velho coreto, onde as bandas e corporações musicais se apresentavam todos os domingos e dias de festa. É verdade que ainda não há explicação para isso que chamamos comumente de *talento*, mas, se nos detivermos por alguns momentos observando a trajetória de Nailor, desde seus primeiros anos de

⁹⁸ A versão aqui apresentada consta no encarte do CD de estréia da Banda Mantiqueira, intitulado *Aldeia*, descrita pelo músico Nelson Ayres. Complementando estas informações, faço uso do depoimento de Edson José Alves.

idade, encontraremos certamente algumas pistas que nos auxiliarão a compreender melhor esta sua precocidade musical.

Nascido em uma tradicional família de músicos de Leme, teve, dentro de casa, nas figuras do avô, Manuel, e do pai, Geraldo Azevedo, seus primeiros modelos. Ambos tocavam acordeom. Seu Geraldo⁹⁹ tocava também clarinete e, esporadicamente, saxofone, nos bailes e carnavais da região. Aos sete anos de idade, Nailor ingressou na Banda de Leme, a *Corporação Musical Maestro Ângelo Cocentino*, tocando saxofone alto, seu primeiro instrumento. Ali, ele aprendeu, junto do Maestro Hary Bacciotti, suas primeiras lições – leitura musical, os solfejos, a técnica elementar do instrumento, repertório, e todas as coisas que todos os músicos iniciantes aprendem com os mestres de banda Brasil afora. Certo dia, aborrecido pelas dificuldades apresentadas por uma das lições, Nailor quis desistir e entregar o instrumento de volta à Banda. Quem o impediu foi sua mãe, Dona Eufrozina, lhe dizendo para ser mais perseverante e se aplicar com mais afinco, afinal, ele estava apenas começando, era muito cedo para desanimar. E o menino obedeceu, dedicando-se cada vez mais aos estudos de música. Pouco tempo depois, ele já estava se apresentando em bailes, tocando no conjunto *regional*¹⁰⁰ do pai. E assim foi levando a infância, se dividindo entre as atividades da Banda e do regional, até que seu Geraldo lhe chamou para dizer que tinha algumas coisas que já era hora dele começar a aprender:

– “Você vai começar a improvisar. Olha, improvisação e arranjo você vai começar a ver comigo”¹⁰¹.

⁹⁹ Seu Geraldo Azevedo toca acordeom muito bem até hoje, como a platéia do Teatro Fecap, em São Paulo, pode verificar, ao vivo, durante suas participações nos shows de lançamento do primeiro CD solo de Proveta, *Tocando para o interior*, ocorridos nos dias 25, 26 e 27 de maio de 2007.

¹⁰⁰ Dedicados principalmente ao choro e aos demais gêneros seresteiros, os *regionais* são uma espécie de grupo de câmara da música popular brasileira, contando com um número reduzido de integrantes, com instrumentação composta, genericamente, por violão, cavaquinho, flauta, clarinete, bandolim e percussão, podendo variar de acordo com a situação. O repertório apresentado por este tipo de conjunto se estende desde a música instrumental até o acompanhamento de canções vocais.

¹⁰¹ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

Então, o menino passou a estudar os rudimentos de orquestração com o pai. As tessituras dos instrumentos, como trabalhar com os instrumentos transpositores, noções de harmonia, tudo isso ele aprendia com o *seu* Geraldo.

– “Você escreve aí, que os acordes ‘são estes’... coloca aí ‘umas bolinhas’ desse jeito...”¹⁰².

Figura 1. Corporação Musical Maestro Ângelo Cocentino.

Aos nove anos de idade, Nailor já dominava bem a escrita para os instrumentos da Banda em que tocava: o trompete em Sib, o trombone em Sib, o saxofone alto em Mib, o saxofone tenor em Sib, o clarinete em Sib, a trompa em Fá, a tuba em Mib e os demais instrumentos da corporação musical não apresentavam dificuldades para sua compreensão. Foi aí que ele começou a fazer seus primeiros arranjos, justamente para a Banda do Maestro Hary. As peças que escrevia não apresentavam um nível de sofisticação muito alto, mas, mesmo assim, tinha de trinta a quarenta instrumentistas sob sua responsabilidade e o exercício servia ainda para auxiliar a memorização dos timbres dos instrumentos. Alguns músicos da banda, acostumados a tocar *dobrados* complicados, que lhes exigiam mais tecnicamente, ficavam um pouco incomodados em servir de “elementos de prova” para os estudos do garoto. Mas, neste ponto, Nailor tinha

¹⁰² Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

um forte aliado: o próprio Maestro Hary, que o incentivava levando seus arranjos para os demais companheiros de banda tocar. Ele começava dizendo assim:

– “Olha, pessoal, nós vamos tocar um arranjo do Nailor...”.

E então não tinha muito que se discutir. Só restava aos músicos fazer a vontade do mestre.

Nos trabalhos com o regional, Nailor também levava seus arranjos para animar os bailes. Como ele próprio conta, “escrevia para dois, três instrumentos... para tocar os bailes. Aí era mole!”¹⁰³. Muitas das músicas que arranjava para esses bailes tinham que ser transcritas diretamente dos discos, uma vez que não existiam muitas partituras editadas para este tipo de repertório – e as poucas que existiam eram de difícil acesso. Assim, ele aproveitava para treinar sua percepção auditiva. Ainda no regional, tinha a oportunidade de praticar seus solos, improvisados ou transcritos dos discos, uma vez que *seu* Geraldo considerava importante que ele desenvolvesse estas duas habilidades.

Com o passar do tempo, o menino continuava a se aprimorar cada vez mais. Aos 11 anos, começou a estudar clarinete. Com 14, entrou para o *Conservatório Carlos Gomes*, de Campinas/SP, para se desenvolver neste mesmo instrumento. Permaneceu ali por aproximadamente dois anos, enquanto mantinha as atividades como músico de baile. Por essa época, começaram a surgir os convites para tocar com as orquestras da capital – como aquela do episódio descrito anteriormente –, ao mesmo tempo em que seu talento e seu apelido iam se difundindo entre os músicos paulistanos. Foi por meio de um destes convites que ele passou a tocar na famosa orquestra de Silvio Mazzuca, que, por muito tempo, foi um dos conjuntos de baile mais requisitados de São Paulo.

Durante todo esse período, Nailor continuava a residir em sua cidade natal e, em algumas ocasiões, ainda conseguia tempo para tocar com a Banda. Somente aos 18 anos

¹⁰³ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

de idade, com os trabalhos junto à orquestra de Silvio Mazzuca aumentando cada vez mais, é que ele decide se transferir para alguma localidade mais próxima de São Paulo – afinal, de Leme até a capital se consumiam quase três horas em viagem por ônibus. Então, vai morar em Mairiporã, junto de um amigo que tocava na mesma orquestra de baile. As coisas começavam a ficar mais facilitadas, uma vez que Mairiporã está localizada a pouco menos de uma hora de São Paulo. Além de sua atividade na orquestra, Nailor conseguiu um emprego na fábrica de instrumentos musicais *Weril*, situada também em Mairiporã, para realizar reparos, entre outras atividades. Contudo, o trabalho como operário durou pouco, apenas seis meses. Depois de um ano e meio residindo em Mairiporã, uma nova oportunidade surgia para o jovem músico. Outro colega da orquestra de baile lhe trouxe a informação de que a Banda Sinfônica de São Bernardo do Campo estava realizando um concurso para o preenchimento de vagas para instrumentistas, sendo que algumas delas se destinavam a clarinetistas. Proveta presta o concurso, é aprovado, e, em seguida, se transfere para São Bernardo. Foram quase dois anos trabalhando na Banda Sinfônica. Paralelamente, os bailes continuavam. E foi justamente por meio de um convite para trabalhar em uma outra orquestra da noite paulistana que Proveta, então com 20 para 21 anos de idade, encontra os meios para se mudar definitivamente para a cidade de São Paulo. Era a orquestra do *150 Night Club*, antiga casa noturna situada no Maksoud Plaza Hotel de São Paulo. Neste conjunto, ele passa a ter mais contato com um trompetista que já havia encontrado, esporadicamente, em alguns trabalhos. O convívio e a afinidade crescente fizeram com que os colegas se tornassem grandes amigos. O jovem trompetista, então, convida Proveta para residir com ele e alguns outros amigos em uma “república”. Tratava-se de um apartamento situado na região central do *Bixiga*¹⁰⁴, no cruzamento das

¹⁰⁴ *Bixiga* é o apelido do bairro paulistano da Bela Vista, antigo reduto boêmio da cidade, que reúne teatros, bares e casas noturnas, além das famosas cantinas italianas.

ruas Conselheiro Carrão e Rui Barbosa. Foi a partir daí que a história da Banda Mantiqueira começou a se delinear.

Figura 2. Nailor Azevedo, o *Proveta*, em registro fotográfico atual.

2.1.3 – Walmir Gil

Em 1957, um ano antes de João Gilberto lançar seu 78 r.p.m. com *Chega de Saudade*, marco histórico da Bossa Nova, nascia, na zona leste da cidade de São Paulo, o menino Walmir de Almeida Gil. Filho e neto de militares, mudou-se para Santos, no litoral sul do Estado, próximo à capital, ainda durante sua infância, por conta da transferência do pai, Walter de Almeida Gil, designado para servir nesta cidade. Contudo, como seu avô, o Capitão PM Sebastião Gil, era maestro de banda civil em São Paulo, Walmir vinha frequentemente a esta cidade para estudar música com ele. Tocava numa banda chamada *Lira Musical Pedro Salgado*, cujos componentes eram de idade superior a sua. Algum tempo depois, o avô passou a dirigir a *Banda Mirim do Rudge Ramos*, em São Bernardo do Campo. Era a oportunidade que ele aguardava para poder tocar com a garotada da sua idade. Walmir começou tocando trompa, aos 10 anos de idade, mas com vistas em um outro instrumento: o trompete. Depois de um ano praticando com a trompa, uma ríspida discussão do avô com um dos trompetistas da

banda lhe possibilitou concretizar seu desejo. O avô/maestro o convidou para ocupar o lugar deixado pelo músico insubordinado e, desde então, Walmir assumiu definitivamente o trompete como seu instrumento principal. Quando deixou a *Banda do Rudge*, ingressou rapidamente numa banda musical de Santos, “para não perder o contato com a música”¹⁰⁵, como ele mesmo diz. Ali, Gil foi estudar com um amigo de seu avô, um outro capitão da polícia militar, identificado apenas como “Professor Inácio”. Além da técnica do instrumento, estudava harmonia, contraponto e instrumentação. Em 1973, Walmir passa a tocar profissionalmente, integrando um conjunto de baile. Aos 16 anos, seus cachês lhe rendiam mais dinheiro do que o salário de 1º Sargento PM do pai. Em seguida, Walmir começa a estudar na *Escola Municipal de Música*, da cidade de São Paulo – permanecendo sua residência em Santos –, tendo como professores Osvaldo Lacerda e Haroldo Paladino, o *Lelé*, entre outros. Ainda como aluno desta escola, durante o ano de 1978, recebeu o convite para fazer parte do conjunto musical que tocava no *Opera Cabaret*¹⁰⁶, uma casa noturna do Bixiga. Neste momento se processou uma mudança de rumo decisiva na carreira de Gil. Enquanto aluno da Escola Municipal de Música, ele se preparava para seguir profissionalmente como “músico erudito”, interpretando o repertório clássico – sinfônico e/ou de câmara. A partir de seu ingresso na banda do *Opera*, passou a ter maior contato com o universo da música popular, com os processos de improvisação, com o repertório do jazz e da música brasileira, e com os músicos da noite paulistana. Em função das diferenças técnicas e estilísticas, ele se viu compelido a optar entre os dois caminhos que se colocavam a sua frente, acabando por decidir-se pelo universo popular. Gil afirma que mantém um carinho muito especial por esta banda, a qual lhe proporcionou um grande

¹⁰⁵ Cf. Anexo I – Entrevista: Walmir Gil.

¹⁰⁶ Como vimos anteriormente, foi tocando na banda do *Opera Cabaret* que o Maestro Branco começou a ter contato com Gil, Proveta e companhia.

aprendizado. Por esta ocasião, ele se muda definitivamente para São Paulo, e passa a fazer shows com vários artistas de renome, além de atuar no mercado de gravações.

Pouco depois, Gil vai integrar a banda do *150 Night Club*, do Maksoud Plaza Hotel. Neste grupo, ele reencontra um saxofonista com quem havia cruzado em alguns trabalhos e que estava em busca de um lugar para morar em São Paulo. Tratava-se, justamente, de Proveta. Então, o trompetista convida Proveta para vir morar com ele na “república”¹⁰⁷ que dividia com outros jovens músicos. Gil e Proveta conviveram neste apartamento por um período de 17 anos. Ali, moraram também o saxofonista Cacá Malaquias – incluindo sua família – e, um pouco mais tarde, o trompetista Tenisson Caldas. Todos eles viriam, futuramente, a fazer parte da formação da Banda Mantiqueira. Mas, até lá, ainda tinha muita nota para ser tocada.

Figura 3. Waldir Gil.

2.1.4 – Adquirindo experiência...

Com o passar do tempo, os laços de amizade entre Proveta, Gil e os demais músicos da “república”, todos representantes da nova geração de instrumentistas que atuava na noite paulistana, foram se fortalecendo cada vez mais. A afinidade entre eles

¹⁰⁷ Esta “república” foi “fundada” por Gil e por Ubaldo Versolato no período em que trabalhavam no *Opera Cabaret*. Ubaldo, que é saxofonista e flautista, também viria a se tornar membro da B. Mantiqueira.

não se resumia ao aspecto pessoal. Além de compartilharem suas diversas experiências de vida, a convivência mútua os levava também a um processo de construção conjunta de suas personalidades artísticas, de suas identidades musicais. Afinal, quantas músicas eles estudaram, compuseram e praticaram ali, em conjunto? Quantos diálogos sobre a condição de vida que a profissão lhes impunha aconteceram naquele apartamento? E discussões sobre o repertório majoritariamente jazzista praticado pelos músicos da geração anterior, ao qual eles viam a necessidade, não de substituir, mas de acrescentar, em pé de igualdade, um outro, que melhor expressasse a história e a própria vida deles todos, um repertório que fosse representativo de sua própria coletividade, enfim, um repertório que tivesse as raízes fincadas em sua própria cultura, quantas discussões sobre este assunto ocorreram ali? A julgar pelos depoimentos e pela postura adotada por estes, então, jovens músicos no decorrer de suas carreiras, seguramente muitas. Como recorda Walmir Gil:

O Proveta veio morar com a gente. Veio também o Cacá Malaquias. Era uma “república”, veio muita gente morar ali. Eu me lembro que a gente tinha a idéia de ter uma formação, uma banda. O Proveta mesmo que falava. A gente ouvia Thad Jones, Woody Herman, e o Proveta falava: “Pô, mas quando é que a gente vai ter uma banda tocando a nossa música, que possa ter essa liberdade de improvisação, de sonoridade?”[...] Então a gente a foi correr atrás do que era necessário.¹⁰⁸

Sobre este período, Proveta afirma o seguinte:

Tínhamos uma vontade de fazer essa música, “essa tal” dessa música brasileira. Já estudava jazz, tirava os solos... Morando ali no apartamento era uma loucura! Era a década de 80, foi muita informação. Tinha muitos americanos vindo aqui nos festivais de jazz... [...]E nós começamos a pensar numa solução, como é que a gente ia formar grupos... Mas ainda a gente não tinha, vamos dizer assim, autonomia. Então nós precisávamos fazer ainda as experiências nossas.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Cf. Anexo I – Entrevista: Walmir Gil.

¹⁰⁹ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

E foi justamente o que aconteceu. Em busca dessa “autonomia”, que podemos entender também como maturidade musical, todos eles passaram a procurar por experiências que lhes trouxessem as condições para realizar seus objetivos. É assim que, logo depois da temporada no *150 Night Club* muitos vão trabalhar em uma nova casa noturna, situada nos Jardins, chamada *Pool Music Hall*, de propriedade do empresário José Vitor Oliva. A “Banda da Pool”, como ficou conhecida, foi formada sob a direção do músico Edson José Alves¹¹⁰, para tocar o mesmo tipo de repertório em voga nas demais danceterias da época, tendo como público alvo, basicamente, jovens de classe média ávidos por música “*pop* dançante, *disco* e *new wave*”¹¹¹. Então, o Maestro José Roberto Branco – citado anteriormente – é convidado para orquestrar algumas músicas para o referido conjunto. Além de produzir arranjos, Branco passou a integrar o grupo desempenhando também a função de instrumentista. Por esta ocasião, como narra o pesquisador Rui Carvalho, alguns dos músicos do conjunto sugeriram que se formasse uma banda, para atuar paralelamente ao trabalho na danceteria, na qual Branco figurasse como arranjador e

que não tivesse outro fim senão o de desenvolver uma atividade que contribuísse para o aprimoramento técnico e satisfação pessoal de cada um dos integrantes. Branco aceitou, apenas impondo como condição que *o repertório fosse exclusivamente composto por música brasileira* e que se ensaiasse com o mínimo de regularidade que a situação exigiria.¹¹²

Foi dessa forma que, como Proveta também recorda, “formou-se a primeira banda, que era a do Maestro Branco, a Banda Savana”¹¹³. O fato de Proveta afirmar que esta foi “a primeira banda” é bastante significativo, demonstrando ter sido este um momento crucial em sua experiência de vida musical. Branco se revela aqui como uma das grandes influências na formação de sua personalidade musical – incluindo também,

¹¹⁰ O diretor da banda, Edson Alves, também viria a se tornar, mais adiante, um dos componentes da Banda Mantiqueira.

¹¹¹ CARVALHO, 2003, p. 44.

¹¹² Idem, p. 45.

¹¹³ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

neste aspecto, os demais jovens músicos que fizeram parte do grupo. A própria decisão, assumida por Branco, de priorizar o repertório de música popular brasileira faz transparecer um fator ideológico que certamente impregnava a todos os que com ele dividiam a experiência de grupo da Savana, mas que só encontrava ressonância nos demais membros justamente por vir de encontro aos seus próprios anseios de adquirir mais conhecimento nesta área, como podemos observar por meio deste depoimento de Walmir Gil: “A gente (que estava tocando na banda do Pool Music Hall) queria adquirir conhecimento estilístico sobre música brasileira. Tanto Branco quanto Edson (José Alves) podiam ajudar muito. Literalmente estávamos com a faca e o queijo na mão”¹¹⁴. A questão da influência de Branco sobre esta “nova geração” de músicos da noite paulistana será aprofundada mais adiante. Por hora, o foco se volta para Edson Alves, visando compreender melhor seu papel em relação a todas as questões referentes aos estilos – e também gêneros – de música brasileira em que ele e seus companheiros tanto buscavam se aprimorar.

2.1.5 – Edson Alves

“Um dia, enquanto ele tocava numa turnê com o Orlando Silva, eu ‘tirei’ *A deusa da minha rua*, uma valsa, em Mib maior. Aí, quando eu mostrei pra ele, falei:

– Olha aqui, ó!

– Nossa! Tá certinho... – ele respondeu. Você tirou bonitinho... Agora passa pra três tons diferentes pra mim.

– Como ‘três tons’?!?

– Ah! Tem doze, você tocou em um... Quero mais três!”

¹¹⁴ GIL apud CARVALHO, 2003, p. 50.

Foi nesta conversa com seu pai, o músico de regional Jucy Alves, que o menino Edson, então aspirante à violonista, começou a se dar conta do tamanho da encrenca em que estava se metendo.

Nascido em julho de 1951, na capital paulista, foi dentro de casa – assim como alguns dos outros personagens desta história – que Edson José Alves, ainda na infância, começou a se inspirar no exemplo da família e viu crescer o desejo pela música, tendo especial predileção pelas *serestas* e *choros* que costumava ouvir. O pai, *seu* Jucy, tocava violão no conhecido “Regional do Rago”¹¹⁵, atuando no rádio pela Organização Victor Costa. “Antigamente existia muito músico que era funcionário público e que tocava em regional. Isso tinha bastante em São Paulo”¹¹⁶, lembra Edson. Ele ainda nos conta que

São Paulo era muito rico de trabalho pra músico nessa época em que eu era criança, nos meus 10... 11 anos. Porque a maioria das rádios grandes tinha orquestras: a Rádio Bandeirantes, a Rádio América, a Rádio Nacional, que é a atual Rádio Globo... E as televisões tinham [orquestras], a TV Tupi, a TV Bandeirantes... Então tinha muito trabalho.¹¹⁷

Figura 4. Regional do Rago, com o líder do conjunto, Antônio Rago, ao centro, e Jucy Alves, à esquerda, empunhando o violão.

¹¹⁵ Antônio Rago, violonista e líder de conjuntos regionais, atuou intensamente como solista, além de acompanhar diversos cantores e cantoras ao longo de sua carreira.

¹¹⁶ Cf. Anexo I – Entrevista: Edson Alves.

¹¹⁷ Cf. Anexo I – Entrevista: Edson Alves.

O contato inicial de Edson com um instrumento musical se deu por meio de um “violãozinho encostado” que pertencia a seus três irmãos mais velhos. Como eles não faziam uso do instrumento, Edson aproveitou a oportunidade para começar a explorá-lo por conta própria. Por esta época, justamente, é que seu pai estava acompanhando o cantor Orlando Silva, como citado no episódio da valsa *A deusa da minha rua*. Inicialmente, *seu* Jucy não gostou muito da idéia de ter o filho caçula seguindo seus passos na profissão. Ele aconselhava o menino dizendo assim:

– “Não... Vai fazer outra coisa... Vai estudar...”¹¹⁸.

Era preocupação de pai. Afinal, ele conhecia de perto as dificuldades que aquele caminho apresentava e não queria que o filho tivesse que enfrentar os mesmos problemas. Mas o garoto persistiu. Um pouco aqui, um pouco ali, o próprio pai ia lhe ensinando algumas noções de harmonia. “Eu comecei a aprender bastante coisa de harmonia desde pequeno, com ele [seu pai] por causa dessa coisa do regional... músico de regional acompanhava tudo, em qualquer tom, todo dia...”¹¹⁹, afirma Edson. Quando *seu* Jucy percebeu que não podia mais conter o garoto, falou para Edson:

– “Então você vai estudar isso aí sério!”¹²⁰

E colocou o menino para estudar com professor. Primeiro, com o músico Salvador Viola, um outro violonista de regional. Depois, Edson passou a ter aulas com Antônio Carlos Sarno, no Conservatório Musical Villa-Lobos, em São Paulo, onde concluiu o curso. Por fim, estudou por um curto período sob a orientação de Henrique Pinto. Nesta época, ele passou a trabalhar profissionalmente como músico, acompanhando artistas e fazendo gravações fonográficas. Começou a “entrar em estúdio” para gravar em 1969, com 18 anos de idade e, a partir daí, os convites de trabalho foram aumentando. A fluência de sua leitura musical à primeira vista também

¹¹⁸ Cf. Anexo I – Entrevista: Edson Alves.

¹¹⁹ Cf. Anexo I – Entrevista: Edson Alves.

¹²⁰ Cf. Anexo I – Entrevista: Edson Alves.

lhe trouxe uma posição privilegiada entre os músicos que participavam do mercado de gravações. Isso porque, apesar de existirem muitos trabalhos nesta área, não havia muita mão de obra capacitada para fazer o serviço, uma vez que, entre os músicos populares da época, poucos tinham uma formação musical que lhes possibilitasse desenvolver este tipo de habilidade.

A experiência que Edson adquiriu nos sucessivos trabalhos como músico acompanhante o levou a se aprofundar cada vez mais no universo da música popular brasileira. Dois exemplos relevantes para caracterizar esta sua proximidade com a cultura brasileira são seus trabalhos desenvolvidos com Rolando Boldrin¹²¹ e Antônio Nóbrega¹²², artistas que acompanha, respectivamente, a 25 e 12 anos consecutivos. A diversidade de seus trabalhos fez com que passasse a se dedicar a outros instrumentos musicais, tais como a guitarra elétrica, a viola “caipira” e o contrabaixo elétrico.

Figura 5. Edson Alves.

Além de trabalhar como instrumentista, Edson desenvolveu, desde a juventude, uma outra face de sua personalidade musical: a de *arranjador*. A influência inicial neste

¹²¹ Rolando Boldrin é ator, cantor e “contador de causos”. Durante a década de 1980 atuou como apresentador do programa televisivo *Som Brasil*, veiculado pela Rede Globo, cuja temática era voltada para as manifestações populares musicais e culturais brasileiras, como o próprio nome já sugeria. Depois disso, seu trabalho se manteve sempre vinculado a este caminho. Atualmente dirige e apresenta o programa *Sr. Brasil*, que vai ao ar semanalmente pela TV Cultura.

¹²² Antônio Nóbrega é um talentosíssimo artista de Recife/PE. Atua como instrumentista, compositor, cantor e dançarino em performances que se baseiam, principalmente, na cultura popular nordestina.

campo deve-se, indiretamente, também a seu pai. Ele conta que *seu* Jucy Alves possuía muitos discos de orquestras brasileiras e internacionais. A audição destes discos é que o levou a tomar contato com o universo das *big bands*, ainda bastante cedo. O rádio, a televisão e o cinema também trouxeram até ele o som exuberante das grandes orquestras. Um dos nomes que Edson cita como grande influência em seus contatos iniciais com a área de orquestração é o de Henry Mancini¹²³. Por um lado, graças à sonoridade que o compositor imprimia a seus arranjos para as trilhas dos inúmeros filmes e seriados que produziu. Por outro, em função de um livro, escrito por Mancini, contendo técnicas e conceitos de orquestração. Edson afirma que tinha entre 15 e 16 anos de idade quando teve seu primeiro contato com este livro, que lhe foi apresentado pelo músico César Camargo Mariano. Entretanto, somente em 1974, por intermédio de um amigo que trabalhava na *Casa Bevilacqua*¹²⁴, Edson conseguiu importar e adquirir um exemplar. De certa forma, pode-se dizer que ele começou a orquestrar como autodidata, uma vez que, apesar do livro, não teve professor para auxiliá-lo didaticamente, precisando experimentar as soluções harmônicas, contrapontísticas, timbrísticas e estilísticas por conta própria, com os músicos e os recursos que lhe apareciam pelo caminho. A partir de 1977, Edson começou a atuar profissionalmente como arranjador.

Entre os anos finais da década de 1970 e o início da década seguinte, uma série de músicos que haviam se mudado para os Estados Unidos para estudar em escolas como a *Berklee College of Music*, de Boston, ou a *Juilliard School*, de New York, começaram a retornar para o Brasil. Nelson Ayres – pianista, compositor e arranjador –

¹²³ Henry Mancini foi arranjador e compositor. Nascido nos Estados Unidos, ganhou fama internacional por meio de suas trilhas para televisão e cinema. Dentre suas obras mais conhecidas, pode-se destacar *Moon River*, tema do filme *Breakfast at Tiffany's*, de 1961, e *The Pink Panther*, tema do filme homônimo, de 1963, entre outras.

¹²⁴ Antiga casa de comércio de instrumentos musicais, acessórios, livros e partituras, situada na região central da cidade de São Paulo.

era um deles. Logo depois de sua chegada, Nelson passou a ministrar cursos voltados para músicos interessados em orquestração. Então, Edson foi estudar com ele, em busca de um aprimoramento técnico de origem acadêmica. Mas, como ele narra,

[...] praticamente, o que ele [Nelson Ayres] passou ali era uma coisa que intuitivamente a gente já fazia. Aquela coisa de aproximação cromática, substituição de notas dobradas por nonas, décimas terceiras... Aí foi, na verdade, só pra acrescentar e confirmar que mais ou menos o que eu vinha fazendo estava certo. Além de algumas dicas muito boas sobre linhas de contracanto... Mas confesso que eu uso mais a minha intuição e a parte autodidata.¹²⁵

Por esta mesma época em que começou a se envolver profissionalmente com orquestração, Edson foi apresentado a Nailor Azevedo. O primeiro encontro entre os dois ocorreu justamente na citada apresentação do então garoto Nailor, na casa noturna paulistana *Opus 2004*, como integrante da *big band Show Up*, liderada pelo trompetista *Butina*. Edson também participava da banda e, assim como os demais músicos, ficou muito impressionado com a forma como o menino tocava. Entretanto, na ocasião, tiveram apenas um contato superficial, vindo a se reencontrarem somente após alguns anos.

Enquanto isso, Edson dava continuidade a sua carreira. Em 1981, passou uma temporada trabalhando na *Catedral do Samba*, uma casa situada na Rua Rui Barbosa, no Bixiga. Logo em frente à *Catedral* ficava outra casa noturna já citada, o *Opera Cabaret*. Como o líder da orquestra do *Opera*, o maestro Élcio Álvares, era seu amigo, Edson aproveitava a proximidade para fazer algumas visitas. Dentre os vários músicos que se apresentavam na orquestra do *Opera*, um trompetista começou a chamar a sua atenção. Tratava-se de Walmir Gil, então com pouco mais de 20 anos de idade. Edson conta que Gil costumava tocar muitos *choros* – o que não era comum entre os demais trompetistas “da noite” que, em geral, preferiam se dedicar aos temas e solos de jazz.

¹²⁵ Cf. Anexo I – Entrevista: Edson Alves.

Nesta época, Gil estava começando a tocar na orquestra do *150 Night Club* e trazendo para morar com ele, na “república”, alguns outros colegas músicos, entre os quais, Nailor Azevedo, como já comentado. E assim, ao conhecer Gil, Edson acabou reencontrando Nailor que, a esta altura, já tinha se tornado definitivamente o *Proveta*.

Ainda no ano de 1981, Edson escreveu alguns arranjos para o primeiro disco do cantor e compositor pernambucano Nando Cordel. A instrumentação das músicas arranjadas contava com um sexteto de sopros para as gravações. Entretanto, Edson queria variar os músicos que utilizaria neste trabalho, buscando, em suas próprias palavras, “mudar um pouco o som”. Neste intuito é que ele pediu a ajuda de Ubaldo Versolato, saxofonista e flautista, com quem tocava na orquestra do *Gallery*, outra conhecida casa noturna paulistana de propriedade do empresário José Vitor Oliva. Edson conta que Ubaldo “montou um sexteto já com parte da Banda Mantiqueira. Eram ele [Ubaldo Versolato], *Proveta*, [Walmir]Gil, *Tenisson* [Caldas], *Cacá* [Malaquias] e, se eu não me engano, estava o Pique Riverti, ou talvez já era o *François*[de Lima]”¹²⁶ [grifo meu]. A despeito da dúvida entre Riverti ou François, ao menos cinco dos futuros integrantes da primeira formação da Banda Mantiqueira certamente fizeram parte do sexteto que realizou as gravações dos arranjos de Edson, que completa: “E, de lá pra cá, só foi aumentando o nosso contato... já são 26 anos de convívio [em 2007]”¹²⁷.

2.1.6 – Alguns laboratórios

A experiência vivenciada por *Proveta*, Gil, *Cacá* Malaquias, *Tenisson*, Ubaldo Versolato e Valdir Ferreira, entre os anos de 1984 e 1985, como integrantes da primeira formação da Banda Savana, liderada pelo maestro Branco, serviu como estopim para

¹²⁶ Cf. Anexo I – Entrevista: Edson Alves.

¹²⁷ Cf. Anexo I – Entrevista: Edson Alves.

uma série de outros laboratórios em que eles vieram a se envolver ao longo de suas carreiras, enquanto buscavam conhecimento e maturidade suficientes para alçarem vãos mais altos.

Logo após deixar a Savana, Proveta passou a tocar no grupo instrumental de Laércio de Freitas, o “Tio”. O conjunto se chamava *LF Combo*, e se apresentava no *Café Piu-Piu*, uma conhecida casa do Bixiga, em atividade até os dias de hoje. Proveta permaneceu tocando e se aperfeiçoando com o Tio por aproximadamente um ano e meio. Laércio foi, seguramente, uma das mais fortes influências para Proveta e vários de seus companheiros durante os anos de formação de suas personalidades musicais. Músico experiente, pianista, compositor e arranjador, o currículo de Laércio¹²⁸ contempla atuações ao lado de inúmeros artistas brasileiros e internacionais. Natural de Campinas/SP, graduou-se em piano pelo Conservatório Carlos Gomes, da mesma cidade. Foi integrante da Orquestra Tabajara, do maestro Severino Araújo, e do Sexteto de Radamés Gnattali. Atuou como arranjador e regente para gravadoras de discos e teve importante participação em inúmeros projetos ligados à música brasileira, entre os quais se destacam: a produção de arranjos para quatro peças de Pixinguinha, incluídas no LP *Paulo Moura e Clara Sverner interpretando Pixinguinha*, lançado em 1988; a produção de arranjos para concertos do pianista Arthur Moreira Lima; a atuação como instrumentista, compositor e arranjador, do projeto “Memória do Piano Brasileiro”, realizado no Museu da Imagem e do Som, em 1987; e, a prestação de serviços como arranjador à Banda Sinfônica e à Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, entre outros. Enfim, o Tio, com sua vasta vivência musical, era uma figura de personalidade irresistível para todos os jovens músicos que com ele tomavam contato. Ao comentar

¹²⁸ As informações biográficas sobre Laércio de Freitas foram obtidas no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Para maiores esclarecimentos, buscar pelo endereço eletrônico www.dicionariompb.com.br.

sobre a influência de outros músicos em sua formação, em depoimento concedido a Rui Carvalho, Walmir Gil assim afirma:

A partir do momento que conheci Branco me identifiquei com ele. Ele e Laércio de Freitas foram para mim as maiores referências. Sempre senti uma força grande do pessoal do interior. [...] Nunca tive aula formal, por assim dizer, com Branco ou com o Tio (Laércio de Freitas). Foi mais uma coisa de compartilhar experiências.¹²⁹

Do mesmo modo, Proveta também credita a Branco e a Laércio uma forte influência sobre sua personalidade, conduzindo-o à música brasileira:

O jazz é uma escola de música bonita. Eu passei um pouco por ela, [...] mas não fiquei, porque eu conheci o Branco, o Tio [Laércio de Freitas]. Eles me levaram rapidamente para a música brasileira, me colocaram nos trilhos. Em 84... 85... estudava jazz, mas estava indo na trilha do Tio e do Branco. São eles que influenciaram a gente.¹³⁰

Em vista destes depoimentos, fica clara, portanto, a influência decisiva de Laércio de Freitas e de Branco sobre no rumo tomado por Proveta, Gil e companhia, no decorrer de suas carreiras e, principalmente, no modo como viriam a se posicionar como artistas, ao buscarem expressar uma identidade cultural que, naquele momento, ainda se encontrava em gestação no meio de seu próprio círculo de companheiros.

Figura 6. Laércio de Freitas, o Tio.

¹²⁹ GIL apud CARVALHO, 2003, p. 46.

¹³⁰ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

Durante o ano de 1986, depois de encerrada sua temporada como músico do *LF Combo*, Proveta decidiu formar uma outra banda. Como ele mesmo afirma, “Aí foi o primeiro grupo que a gente formou já com um pouquinho de autonomia, já arriscando fazer alguma coisa”¹³¹. O nome deste conjunto era *Banda Aquárius*, e se apresentava aos domingos no mesmo *Café Piu-Piu*. A formação orquestral da Aquárius era a de uma *big band* completa, com seus integrantes girando em torno de 20 músicos. “Claro que foi uma confusão! Quase dois anos de confusão, de discussão...”, lembra Proveta. De acordo com Gil, que também estava entre os participantes da banda, a Aquárius tinha em sua formação 5 trompetes, 5 trombones, 5 saxofones, baixo, piano, bateria, guitarra e percussão, e “tocava *standards* da música americana e algumas coisas da música brasileira. Tinha um arranjo do João Cristal, uma música dele chamada *Baifrevo*, tinha alguma coisa do Branco...”¹³². A Banda Aquárius foi de grande importância para o desenrolar desta história, funcionando como precursora da Banda Mantiqueira. O próprio Proveta afirma que “é dessa banda [Aquárius] que, finalmente, depois de alguns anos aí ‘quebrando a cabeça’, tocando com os outros, adquirindo um pouco mais de experiência, vai surgir a Banda Mantiqueira”¹³³. Foi por meio da formação da Aquárius que vieram se juntar ao círculo de companheiros de Proveta e Gil vários dos músicos que permaneceriam junto deles ao longo do processo de surgimento da Mantiqueira. Essa banda contava, entre outros, com Odésio Jericó (trompete), Nahor Gomes (Trompete), Valdir Ferreira (trombone), François de Lima (trombone), Cacá Malaquias (saxofone), Ubaldo Versolato (saxofone e flauta), Lelo Izar (bateria) e Edson Alves (que não atuava como instrumentista, mas escrevia alguns arranjos para o grupo). Como se pode notar, a *base* da futura Banda Mantiqueira estava reunida ali.

¹³¹ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

¹³² Cf. Anexo I – Entrevista: Walmir Gil.

¹³³ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

Apesar do desejo, compartilhado entre os músicos da Banda Aquáriu, de se voltarem para a música popular brasileira, grande parte do repertório executado pelo grupo se compunha de arranjos de temas norte-americanos. Isso porque, como lembra Proveta, “a gente não tinha repertório ainda pra formar essa banda com 20 músicos”. Então, a solução encontrada para levar adiante o projeto foi emprestar alguns arranjos de um músico identificado por ele apenas como Odilon. Sobre isso, Proveta nos conta o seguinte:

Ele [Odilon] era o único que tinha repertório de *big band* aqui [em São Paulo] ainda, na época, organizado. Então, tinha as pastas todas certinhas, com 20 a 30 músicas, pra gente tocar à vontade. Mas eram as músicas do Duke Ellington, Count Basie, Sammy Nestico, Thad Jones... que eram os “caras” que faziam sucesso.¹³⁴

Entretanto, isso não satisfazia aos anseios de Proveta, que, cada vez mais, sentia a necessidade de se expressar por meio da música brasileira. Foi então que ele começou a escrever arranjos para músicas como *Travessia* (de autoria de Milton Nascimento e Fernando Brant), e também a compor. São dessa época suas músicas *Aldeia*¹³⁵ e *À procura*¹³⁶, ambas contidas no primeiro CD da Banda Mantiqueira, que ainda estava por vir. Sobre *À procura*, faço apenas um breve comentário. Proveta conta que esta sua composição foi escrita num momento em que ele ainda estava buscando um caminho para expressar suas idéias e convicções artísticas, um período em que não havia ainda atingido sua plena maturidade musical. Vem daí o nome da música. Outro dado interessante desta composição é que, apesar dela ser contemporânea da Aquáriu, que era constituída por um número maior de componentes do que viria a ter a Mantiqueira, Proveta a escreveu já para o formato orquestral da futura banda – o que indica que o músico, pressentindo o fim do conjunto, começava a se articular para uma nova

¹³⁴ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

¹³⁵ A reprodução do registro fonográfico em questão encontra-se na faixa 6 do CD – Anexo IV.

¹³⁶ A reprodução do registro fonográfico em questão encontra-se na faixa 7 do CD – Anexo IV.

empreitada. E ela veio mesmo, mas não exatamente como Proveta imaginava. “Eu tinha certeza que a gente ia formar uma banda [outra *big band*] depois. Mas não formou. Quando acabou a Aquáriu, formou um *bebop*. Se chamava *Sambop*”¹³⁷, recorda o músico.

O novo grupo não era precisamente “um *bebop*”. A natureza híbrida de seu nome é indicativa deste aspecto. O *Sambop Brass* – nome completo do conjunto – realizava, na verdade, uma mistura de *samba* com *bebop*. Quem nos dá um pouco mais de detalhes sobre este novo laboratório é Walmir Gil. O trompetista relata que, com o fim da Banda Aquáriu, seus ex-integrantes ficaram por algum tempo desligados de projetos próprios, se ocupando com trabalhos de *sideman*. Neste período, Gil e o trombonista François de Lima foram contratados para atuar em um conjunto de samba chamado *Arte Final*. Sobre isso, Gil narra o seguinte:

[antes dos shows] eu e o François, pra fazer um aquecimento, tínhamos o costume de tocar algum [tema de] *bebop* com os “ritmistas” do grupo. Eles ficavam lá “batendo um samba” e a gente começava a tocar um *bebop*. Aí a gente acabou fazendo um grupo pra tocar “essa onda” de *bebop* com samba.¹³⁸

Inicialmente, o *Sambop* era formado por Gil (trompete), François (trombone), três “ritmistas” do *Arte Final*, mais bateria e contrabaixo. Depois, convidaram Proveta (saxofone alto) para fazer parte do grupo, que trouxe também Cacá Malaquias (saxofone tenor), com o argumento de que assim poderiam “fechar o *voicing*”¹³⁹. Temos aqui outro forte candidato ao posto de “conjunto-originário-da-Banda-Mantiqueira”. Isso porque, da mesma forma que Proveta creditou este mérito à anterior Banda Aquáriu,

¹³⁷ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

¹³⁸ Cf. Anexo I – Entrevista: Walmir Gil.

¹³⁹ Por “fechar o *voicing*” entenda-se completar as quatro vozes do naipe de sopros, a fim de se trabalhar com sonoridades harmônicas de maior densidade.

Walmir Gil também o faz em relação ao Sambop, como podemos observar nesta sua afirmação:

Essa banda [o Sambop Brass] que originou a Mantiqueira. Foi daí que saiu a Mantiqueira, por que, quando a Mantiqueira foi criada, o repertório foi adaptado para ela. Muita coisa que a gente fazia ali, que tinha bolado, a parte de solo, solo coletivo, por exemplo, foi levada para a Mantiqueira.¹⁴⁰

Acredito que determinar um único antecessor que seja tido exclusivamente como o embrião da Banda Mantiqueira não é o caminho mais adequado. Isto porque, como pudemos observar desde o início desta história, já se vão muitos anos de convívio e de trocas de experiências entre todos estes músicos nos diversos projetos e bandas em que vieram se envolvendo. O Sambop, último laboratório relatado por eles antes do nascimento da Mantiqueira, terminou pouco depois de dobrarem a esquina dos anos 1980 para os 1990. Entretanto, só para resumir o enredo, desde o início da década de 1980, quando muitos de nossos personagens principais passaram a ter mais contato uns com os outros na *Banda da Pool*, até chegarem ao momento do fim do *Sambop*, muita nota foi tocada, aperfeiçoada, burilada e lapidada por todos eles. A nova invenção de Proveta, Gil e companhia, agora em vias de nascer, esteve em gestação por todo este período, sendo forjada lentamente pelo fogo da experiência adquirida em conjunto. O desabafo de Proveta confirma bem isso:

Aí a gente já tinha 10 anos... Já tinha adquirido bastante experiência nesses 10 anos com grupos... Nossa! 10 anos é bastante, viu?!? Vários grupos se acabando e se formando, e a gente ali... Sempre pressionando, sempre pensando “agora vai!”.¹⁴¹

E foi!

Ao fim de todo este processo, rebentou para o mundo a *Banda Mantiqueira*!

¹⁴⁰ Cf. Anexo I – Entrevista: Walmir Gil.

¹⁴¹ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

2.2 – Do nascimento ao amadurecimento

2.2.1 – Curtindo a infância nos bares

A recém-nascida Banda Mantiqueira teve no pequeno palco do *Sanja* seu primeiro berço para ser acalentada – berço um pouco apertado para o tamanho da “criança”, diga-se de passagem. Deve ter sido no mínimo curioso observar todos aqueles músicos se amontoando para fazerem caber uma formação daquele porte no minúsculo tablado instalado no fundo do “salão” – na verdade era um porão – do antigo bar da Rua Frei Caneca. Afinal, a banda já nasceu grande, ou melhor, *big*. A nova *big band* paulistana era filha de muitos pais – a se considerar o número de integrantes necessários para fazer funcionar uma formação orquestral como esta – mas seu núcleo idealizador, encabeçado por Proveta, foi o responsável pela grande maioria do “DNA” transferido para o grupo. Não existe um registro preciso sobre a data do surgimento da banda, restando apenas a informação de que isso tenha ocorrido durante o período final do ano de 1990. Nestes momentos iniciais, o conjunto tinha como público somente as esposas e namoradas dos próprios integrantes, além de uns poucos amigos, geralmente outros músicos, e um punhado de *habitués* da casa. Em sua primeira formação, a Banda Mantiqueira era constituída pelos seguintes músicos: Nailor “Proveta” (saxofone alto e clarinete), Cacá Malaquias (saxofone tenor e flauta), Vitor de Alcântara (saxofone tenor e flauta), Vidal Sbrighi (saxofone barítono e piccolo); Tenisson Rufino de Caldas (trompete), Walmir Gil (trompete), Odésio Jericó (trompete); François de Lima

(trombone); Valdir Ferreira (trombone); Jorge Oscar (contrabaixo acústico), Jarbas Barbosa (guitarra), Lelo Izar (bateria) e Fred Prince (percussão).

A temporada na “maternidade” do *Sanja* durou pouco. De acordo com Gil, algo em torno de 2 a 3 meses. Dali, a trupe rumou para outro bar, o *Vou Vivendo*, que tinha sua programação artística voltada para a música popular brasileira. Gil lembra também que a Mantiqueira permaneceu nesta casa por “uns 4 ou 5 anos, tocando toda segunda-feira”. Foi durante o período em que se apresentava no *Vou Vivendo* que a banda gravou seu primeiro CD, intitulado *Aldeia*. Contudo, antes de me voltar para a produção fonográfica do grupo, realizarei uma breve interrupção nesta narrativa sobre sua fase “infanto/boêmia” para retomar um aspecto biográfico importante: o da consolidação da formação acadêmica musical de Proveta e Gil.

2.2.2 – “E agora? É isso a vida?”

Como vimos a pouco, no início do ano de 1990, o Sambop chegava ao seu fim. Era outro projeto que se ia, fazendo aumentar a inquietude de Proveta em relação ao futuro. De certa forma, ele se sentia em uma encruzilhada, num momento de escolha, em que deveria decidir sobre o rumo que daria à vida. Sua vontade era a de ir para os Estados Unidos, estudar na *Berklee College of Music*, assim como muitos músicos brasileiros já haviam feito antes dele. Para isso, faltava apenas um pequeno detalhe: o dinheiro. “Eu queria ir pra *Berklee* estudar. Mandeí umas cartas e os ‘caras’ me pediram ‘trezentos milhões de dólares’... E eu sem dinheiro... Aí eu pensei: ‘Bom, vou ter que me virar’”¹⁴², conta Proveta. Apesar do exagero quanto à soma – afinal, “trezentos milhões de dólares” parece um pouco excessivo... – a situação não era nada animadora

¹⁴² Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

para ele. Foi aí que Gil apareceu com uma alternativa. Há algum tempo ele vinha se dedicando aos estudos na *Faculdade Mozarteum de São Paulo* e conseguiu convencer Proveta a seguir o mesmo caminho. Sobre isso, Gil narra o seguinte:

Eu falava: “Proveta, estuda, faz [course uma faculdade de] música... Amanhã, quando precisar de gente pra dar aula em faculdade, pelo menos a gente tem um diploma na mão”. E acho que até por isso a cabeça da gente acabou “abrindo” um pouco mais, porque você é obrigado a ler mais, se interessar por outras coisas.¹⁴³

Proveta se matriculou na *Mozarteum* ainda em 1990. Foi um ano bastante agitado para os dois, uma vez que em seu período final, lembremo-nos, estreava, no *Sanja*, a *Banda Mantiqueira*. Acontece que, em 1992 – dois anos depois de Gil – Proveta concluía sua estada na academia, mas a velha inquietação permanecia viva: “Quando acabou essa faculdade ‘deu um zero’... Eu falei assim: ‘Caramba, eu fiz uma faculdade. E agora? É isso a vida?’”¹⁴⁴, se perguntava o músico. A única certeza que tinha era de que não podia parar de estudar. Então, começou a tomar aulas com o maestro e arranjador Cláudio Leal Ferreira. Proveta permaneceu como aluno de Ferreira até o ano 2000. Foram mais ou menos sete anos de aprendizado. “E ainda tinha mais coisa pra estudar. É que não deu mais tempo...”¹⁴⁵, comenta o músico.

Gil conta que ele próprio, Proveta, Cacá Malaquias e François de Lima formaram uma pequena turma para as aulas com Ferreira: “Com o Cláudio Leal a gente estudou muito: Harmonia I, Harmonia II, Arranjo I, Arranjo II, Instrumentação, Orquestração, etc”¹⁴⁶. Até hoje Cláudio Leal segue ministrando seus cursos para uma série de músicos ávidos por se aprimorarem, principalmente, em relação à orquestração. “Na verdade, nós éramos as ‘cobaias’ dele. Ele tinha o curso de Arranjo I e de

¹⁴³ Cf. Anexo I – Entrevista: Walmir Gil.

¹⁴⁴ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

¹⁴⁵ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

¹⁴⁶ Cf. Anexo I – Entrevista: Walmir Gil.

Harmonia. Então, ele experimentava com este grupo aí e, quando via que o curso ‘pegava’, dava continuidade”¹⁴⁷, conclui Gil. Dentre todos os participantes da classe, certamente foi Proveta quem mais se desenvolveu neste aspecto da orquestração. Não que os demais colegas não tivessem aproveitado os ensinamentos de Ferreira, mas era Proveta quem mais experimentava os procedimentos técnicos e estilísticos aprendidos nas aulas. Para tanto, ele tinha à disposição um excelente laboratório de provas: a própria Mantiqueira, ainda em seus primeiros anos de vida – ou melhor dizendo, em seu período de “adolescência”. Quando começou a escrever arranjos para a Mantiqueira, Proveta vinha de uma série de experiências na área, praticadas em todos os grupos de que havia participado anteriormente e aos quais já nos referimos. No entanto, seu método de escrita era ainda bastante empírico. As aulas com Cláudio Leal o auxiliaram a organizar e sedimentar uma porção de conceitos, práticas e idéias, tornando seu trabalho de orquestração algo mais “consciente”, como ele mesmo afirma: “Foi na época, em 1993, que eu comecei a fazer os arranjos pra Banda [Mantiqueira] com mais consciência, já com base nas coisas que estava aprendendo com o Cláudio Leal, organizando o material”¹⁴⁸.

Entre as investidas de Proveta e Gil neste âmbito do aprendizado musical, cabe ainda uma última informação¹⁴⁹: ambos participaram de um curso sobre música contemporânea que abordava a Segunda Escola de Viena, ministrado por Hans-Joachim Koellreutter.

Após esta breve revisão sobre os estudos acadêmicos de Gil e Proveta, retomo, em seguida, a história no mesmo ponto em que a havia interrompido, isto é, no período em que a Mantiqueira realizava suas apresentações no *Vou Vivendo*.

¹⁴⁷ Cf. Anexo I – Entrevista: Waldir Gil.

¹⁴⁸ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

¹⁴⁹ Apresento esta observação a título de curiosidade, mas também porque ela demonstra a preocupação de ambos em se atualizarem em relação ao mundo da música como um todo, não permanecendo apenas restritos ao universo popular.

2.2.3 – É hora de gravar

Depois de alguns anos depurando o repertório, experimentando arranjos, discutindo interpretação, aprimorando os solos, conferindo os resultados de seu trabalho junto ao público do *Vou Vivendo* e de alguns outros lugares em que se apresentavam esporadicamente, os músicos da Banda Mantiqueira finalmente chegaram ao ponto de registrar sua produção. Em 1995, gravaram o primeiro CD do grupo, intitulado *Aldeia*. Após tanto tempo tocando seu repertório durante todas as noites de segunda-feira no *Vou Vivendo*, não havia mais necessidade de ensaio. As seções de gravação foram realizadas “ao vivo”, isto é, os músicos tocavam os arranjos no estúdio da mesma forma que faziam nas performances com platéia, sem a utilização de recursos técnicos como emendas, retoques ou acréscimos posteriores de instrumentos. “Entrava no estúdio e dizia: ‘Olha, é ao vivo, três *takes* por música, escolhe a melhor’. Não era gravado assim: ‘Ah, vamos fazer uma base e depois... [complementa-se com os outros instrumentos] Não. É ao vivo!’”¹⁵⁰, afirma Proveta.

A formação da Mantiqueira se manteve estável durante o período compreendido desde a sua criação até o momento da gravação do CD *Aldeia*, mas, mesmo assim, três alterações ocorreram entre seus integrantes: em 1991, aproximadamente um ano após o início das atividades do grupo, o contrabaixista Jorge Oscar deixava a banda, sendo substituído por Edson Alves; em seguida, saíam o saxofonista Vidal Sbrighi e o trompetista Tenisson Caldas, substituídos, respectivamente, por Maurício de Souza e Nahor Gomes. Assim, a Banda Mantiqueira que gravou este primeiro CD era constituída pelos seguintes músicos: Nailor “Proveta” (saxofone alto e clarinete), Cacá

¹⁵⁰ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

Malaquias (saxofone tenor e flauta), Vitor de Alcântara (saxofones tenor e soprano, e flauta), Maurício de Souza (saxofone barítono, flauta e piccolo); Nahor Gomes (trompete e flugelhorn), Walmir Gil (trompete e flugelhorn), Odésio Jericó (trompete e flugelhorn); François de Lima (trombone de válvula); Valdir Ferreira (trombone); Edson José Alves (contrabaixo elétrico, e guitarra na faixa “Carinhoso”), Jarbas Barbosa (guitarra e violão), Lelo Izar (bateria) e Fred Prince (percussão). Walmir Gil conta ainda que o encarte do CD apresenta uma falta para com um músico: o trompetista Tenisson Caldas. Segundo Gil, Tenisson estava presente no estúdio durante a gravação da faixa *Aldeia* – justamente a que dá nome ao CD – e foi convidado para fazer uma participação tocando uma 4ª voz no naipe de trompetes. Tenisson tocou, mas seu nome não saiu nos créditos e, a julgar por seu depoimento, Gil se mostra consternado com isso até hoje. O repertório apresentado no CD é o seguinte:

1. *Linha de Passe* (João Bosco / Aldir Blanc). Arranjo: Nailor Proveta. Solista: François de Lima (trombone de válvula);
2. *À Procura* (Nailor Proveta). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Cacá Malaquias (saxofone tenor), Walmir Gil (trompete) e Vitor de Alcântara (saxofone soprano);
3. *Seis no Choro* – medley (Azevedo / Ferreira / Abreu / Pixinguinha / Lacerda / Nazareth). Arranjo: Nailor Proveta;
4. *Carinhoso* (Pixinguinha). Arranjo: Edson José Alves. Solistas: Nailor Proveta (clarinete) e Edson José Alves (guitarra);
5. *Insensatez* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Odésio Jericó (trompete) e Jarbas Barbosa (guitarra);
6. *Cubango* (Edson José Alves). Arranjo: Edson José Alves. Solistas: Cacá Malaquias (saxofone tenor) e Walmir Gil (trompete);

7. *Aldeia* (Nailor Proveta). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Maurício de Souza (saxofone barítono), François de Lima (trombone de válvula), Fred Prince (percussão) e Lelo Izar (bateria).

O CD *Aldeia* foi lançado em 1996, pelo selo *Pau Brasil*, justamente quando o grupo estava em vias de se transferir para uma nova casa noturna. A partir de março de 1997, o novo endereço para shows da Mantiqueira passava a ser o porão do bar *Supremo Musical*, na Rua Oscar Freire. Neste mesmo ano, o grupo apresentou-se no *Kaiser Bock Winter Festival*, tendo como convidados Gal Costa, Guinga e Sergio Santos. Em 1998, o CD *Aldeia* foi indicado ao Prêmio *Grammy*, na categoria *Melhor Performance de Jazz Latino*. Ainda em 1998, a banda participou do *Free Jazz Festival*, atuando nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, além de se apresentar em Portugal, na capital Lisboa, durante a *Expo-98*, e na Cidade do Porto, nos *Jardins do Palácio de Cristal*. A Mantiqueira começava a alçar seus primeiros vôos para fora do país. Era mais um sinal de que o período “adolescente” estava terminando, dando lugar a uma fase mais madura do grupo.

Figura 7. Capa do CD *Aldeia*, lançado em 1996.

2.2.4 – Cruzando antigas fronteiras: do Bixiga para a Sala São Paulo

A Mantiqueira passou, desde então, a ser procurada para atuar em uma infinidade de ocasiões: de shows nos teatros da rede SESC, passando pelo circuito “etélico/noturno” paulistano, eventos para empresas, até os mais variados festivais de música. Seus integrantes firmavam-se cada vez mais no mercado musical brasileiro e o prestígio que acumulavam lhes rendia, além dos trabalhos como músicos acompanhantes de artistas em shows e gravações, vários convites para lecionarem em festivais e oficinas de inverno e/ou verão, ministrados nos meses de férias das escolas regulares, ou em cursos extracurriculares em instituições como a *Universidade Livre de Música Tom Jobim* – atualmente *Centro de Estudos Musicais Tom Jobim* –, vinculada à Secretaria de Estado da Cultura/SP.

No ano de 2000, dois fatos importantes ocorreram na trajetória da banda. O primeiro foi o lançamento do segundo CD do grupo, intitulado *Bixiga*. O nome foi claramente inspirado no bairro paulistano que abrigou por muito tempo vários dos integrantes da banda, seja nas casas noturnas em que se apresentavam – como o *Opera Cabaret* e o *Café Piu-Piu*, entre tantas outras – seja na já referida “república” da Conselheiro Carrão com a Rui Barbosa. Entretanto, a história deste CD não se passou de maneira tão tranqüila como aconteceu com o CD *Aldeia*. Com as carreiras individuais de seus integrantes se desenvolvendo em ritmo acelerado – em função inclusive da repercussão de suas atuações na Mantiqueira – as coisas começavam a se complicar no âmbito interno do grupo. Afinal, os vários compromissos que cada um deles passava a assumir individualmente refletiam no dia-a-dia da banda, que já não podia contar com seus “titulares” com tanta frequência para as apresentações, tendo que lançar mão de substitutos. Além disso, o selo *Pau Brasil* vinha pressionando para que

eles produzissem um novo lançamento. Em meio a tudo isso, Proveta percebeu a necessidade de tomar alguma atitude para voltar a agregar seus companheiros. A solução foi gravar o segundo CD do conjunto, aglutinando novamente todos os integrantes da banda para a empreitada e, em complemento, satisfazendo os produtores fonográficos. Sobre isso, Proveta, em estilo um tanto reticente, conta o seguinte:

O segundo disco foi um momento difícil da banda. Tinha que fazer aquele disco pra tentar segurar de alguma forma esse grupo, pela importância dele... Porque a gente passou por algumas dificuldades na época... Vários músicos viajavam mais, porque já estavam mais conhecidos... E então a gente tinha que tentar salvar a banda, e a solução era “vamos fazer um disco”.¹⁵¹

O resultado dessa operação foi o CD *Bixiga*. Provavelmente por causa da atmosfera em que estavam envolvidos na ocasião, este CD não foi tão celebrado¹⁵². Apesar disso, quem tiver acesso ao trabalho não se decepcionará com os belos arranjos e interpretações da banda. No tocante à formação que participou das gravações, apenas uma alteração ocorreu em relação ao grupo que realizou o CD anterior: deixava o conjunto o músico Maurício de Souza (saxofone barítono, flauta e piccolo) para dar lugar a Ubaldo Versolato, atuando nas mesmas funções. Entretanto, cabe observar que o percussionista Guello, convidado especialmente para participar da gravação da faixa *Baião de Lacan*, seria, em breve, incorporado definitivamente ao grupo. Foram registradas, neste CD, as seguintes músicas:

1. *Prêt-à-porter de Tafetá* (João Bosco / Aldir Blanc). Arranjo: Nailor Proveta.

Solistas: François de Lima e Jarbas Barbosa ;

¹⁵¹ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

¹⁵² Recentemente, neste ano de 2007, durante um dos shows que a Mantiqueira realizou em sua temporada no clube noturno *Tom Jazz*, pude presenciar um pouco deste sentimento de estranhamento que os integrantes da banda mantêm em relação a este segundo CD. Ao anunciarem para a platéia que seus CDs se encontravam à venda com uma produtora da casa, foram questionados por pessoas do público sobre o CD *Bixiga*. O fato é que o Cd não estava à disposição entre os que a produtora tinha para oferecer e os próprios músicos da banda não se mostraram muito preocupados em desvendar onde o disco poderia ser encontrado.

2. *Três no Choro* – medley (Rossi / Pernambuco / Pessoa / Florence / Brito). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Ubaldo Versolato, Cacá Malaquias, Nailor Proveta e Vitor de Alcântara;
3. *Bixiga* (Nailor Proveta). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Walmir Gil, Vitor de Alcântara e Ubaldo Versolato. Músico convidado: Théo da Cuíca (cuíca);
4. *Catavento e Girassol* (Guinga e Aldir Blanc). Arranjo: Nailor Proveta. Solista: Ubaldo Versolato;
5. *Cartola e Cavaquinho* – medley (Cartola / Cavaquinho / Brito / Caminha / Bahia). Arranjo: Edson José Alves. Solista: Odésio Jericó;
6. *Baião de Lacan* (Guinga / Aldir Blanc). Arranjo: Nailor Proveta. Solista: Nailor Proveta. Músicos convidados: Arismar do Espírito Santo (guitarra) e Guello (zabumba);
7. *Urubu Malandro* (Carvalho / João de Barro). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Nailor Proveta e Walmir Gil.

Figura 8. Capa do CD *Bixiga*, lançado em 2000.

O segundo acontecimento importante para a Mantiqueira ocorrido ainda neste ano de 2000 começou a ser gestado despretensiosamente no ano anterior. Em 1999, a banda realizou uma apresentação na cidade de Campos do Jordão, situada, coincidentemente, em meio a Serra da Mantiqueira, no médio Vale do Paraíba. Entre os presentes ao evento estava o então regente associado da *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSES)*, Roberto Minczuk. Ao fim do espetáculo, impressionado com a performance do grupo, Minczuk se dirigiu a Proveta e aventou a possibilidade da Mantiqueira se associar à OSES em algum projeto conjunto.

Figura 9. Maestro Roberto Minczuk.

Sobre isso, Proveta afirma o seguinte:

Ele [Minczuk] falou: ‘Puxa, vamos fazer alguma coisa lá com a OSES’. Eu respondi: ‘Vamos’. Não custa nada a gente falar ‘Vamos’, não é? [risos]. E aí o negócio ‘pegou’! Quando eu vi, o [maestro John] Neschling [regente titular e diretor artístico da OSES] estava lá no porão do *Supremo [Musical]*, aquele lugar cheio de fumaça...¹⁵³

Figura 10. Maestro John Neschling.

Proveta conta que logo no início deste encontro Neschling perguntou a eles se estavam mesmo dispostos a levar a parceria à diante e se todos os músicos da banda tinham conhecimentos de leitura musical. A resposta foi “sim” para as duas perguntas.

¹⁵³ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

O maestro então marcou uma reunião para decidirem os detalhes de repertório e financeiros. Proveta lembra que se surpreendeu bastante com tudo aquilo. Não estava acostumado a esta agilidade para resolver projetos e apresentações. No universo da música popular muitas idéias e projetos surgem a todo instante, mas, quase sempre, esbarram na indisponibilidade de músicos, de dinheiro, ou de qualquer outro aspecto que acaba inviabilizando ou adiando suas realizações. Desta vez não. Durante a reunião com Neschling, acertaram o repertório dos concertos, quem seriam os responsáveis pela confecção dos arranjos e quanto custaria todo o projeto. No que diz respeito ao custo do projeto, não houve objeção por parte da direção da OSESP. Daí por diante, só faltava produzir os arranjos e tocar. Assim, chegado o período de encerramento da temporada da OSESP, em dezembro daquele ano de 2000, subiam ao palco da *Sala São Paulo*, sede da orquestra, como convidados, e sob a regência do maestro John Neschling, os músicos da Banda Mantiqueira!

Apesar de tantos anos atuando como músicos profissionais, esta foi, certamente, uma experiência marcante para os integrantes da Mantiqueira. Afinal, mesmo fazendo parte de uma *big band*, seu contingente numérico era muito inferior ao do efetivo de uma orquestra sinfônica. Para muitos deles, esta seria a primeira vez em que se apresentariam junto a uma formação deste tipo, e ainda mais em uma das melhores salas de concerto do país – talvez, da América Latina. O universo dos bares, casas noturnas e pequenos teatros em que estavam habituados a se apresentar era bastante diverso do mundo mais austero das salas de concerto. Era uma oportunidade excelente: juntar a Mantiqueira a uma das mais importantes orquestras deste lado do Equador! No fundo, a proposta era muito mais ampla do que esta. O que se buscava era o encontro entre duas matrizes culturais – a “erudita” e a “popular” – e a conseqüente superação/transposição de uma antiga fronteira existente entre estes dois campos, cujos fundamentos não nos

cabe discutir no momento, mas que, desde tempos distantes, insiste em separar a “alta” e a “baixa” cultura. Não que o evento tenha repercutido de forma a abalar decisivamente as estruturas canônicas estabelecidas, mas foi uma grande mostra de que, em tempos de “mundialização da cultura”¹⁵⁴, os dois pólos podem tranqüilamente dialogar entre si, produzindo um frescor que só tem a beneficiar ambos os lados.

Uma série de arranjadores, alguns já consagrados, outros excelentes promessas da área, foram convidados para orquestrar as músicas que fariam parte do repertório dos concertos. O resultado do encontro foi registrado ao vivo, e lançado, apenas em 2004, em um CD intitulado *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e Banda Mantiqueira*. As músicas apresentadas foram as seguintes:

1. *Ária das Bachianas Brasileiras n° 4* (Heitor Villa-Lobos). Arranjo: Nelson Ayres;
2. *Homenagem ao Malandro* (Chico Buarque). Arranjo: Laércio de Freitas (o Tio);
3. *Forrolins* (Cacá Malaquias). Arranjo: André Mehmari e Nailor Proveta;
4. *Naquele Tempo / 1 x 0* (Pixinguinha) – *O Vôo da Mosca* (Jacob do Bandolim) – medley de Choros. Arranjo: Nailor Proveta;
5. *Valsa 1* (Edson Alves) – *Ave Maria* (Erotides de Campos) – Seresta. Arranjo: Edson Alves;
6. *Nana* (Moacri Santos). Arranjo: José Roberto (Maestro Branco);
7. *Insensatez* (Tom Jobim / Vinicius de Moraes). Arranjo: Alexandre Mihanovith e Nailor Proveta;
8. *Baião de Lacan* (Guinga / Aldir Blanc). Arranjo: Nailor Proveta.

¹⁵⁴ A expressão “mundialização da cultura” é utilizada aqui dentro do enfoque discutido por Renato Ortiz em sua obra *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Figura 11. Capa do CD *OSESP e Banda Mantiqueira*, lançado em 2004.

Os choros, serestas, sambas, baiões e bossas faziam parte a muito tempo dos gêneros e estilos tocados pela Mantiqueira, mas a *Ária das Bachianas Brasileiras n.º 4*¹⁵⁵, de Villa-Lobos, foi uma inserção especialmente selecionada para este concerto. Não poderia ser diferente. Afinal, numa casa de concertos, nada mais apropriado do que homenagear um dos principais compositores da música brasileira que, tendo dedicado sua carreira à produção “erudita”, flertou bastante com a música popular brasileira, seja de cunho folclórico ou urbano, fazendo uso de seus motivos melódicos e rítmicos em várias peças de sua autoria.

No tocante ao relacionamento entre os músicos da Mantiqueira com o maestro Neschling e os demais integrantes da OSESP, tudo correu com bastante tranquilidade¹⁵⁶, apesar da curiosidade e expectativa que o encontro provocou em ambas as partes – o que não livrou a experiência de alguns acontecimentos cômicos. Edson Alves, arranjador, compositor e contrabaixista da Mantiqueira, que reafirma sempre a cordialidade e o bom tratamento que receberam todos os componentes da banda, como

¹⁵⁵ A reprodução do registro fonográfico em questão encontra-se na faixa 12 do CD – Anexo IV.

¹⁵⁶ Ao menos é o que os membros da Mantiqueira fazem questão de enfatizar todas as vezes a que se referem ao assunto.

legítimos convidados que eram, por parte do maestro Neschling, conta algumas passagens curiosas sobre a ocasião. Uma delas ele descreve assim:

A primeira vez que ele [o maestro Neschling] levantou um pouco o tom de voz [durante um ensaio] e falou algo como “Preste atenção ao que eu estou falando!”, com alguém dos metais da orquestra, o François [de Lima, trombonista], nosso músico, falou assim: “Iiih... Rapaz... eu não tô gostando, hein?!?!”. Foi muito divertido... Ele [François] continuou: “Se gritar comigo eu vou embora! Porque eu não tenho vínculo nenhum com essa turma aqui...”. O Jericó [trompetista] pôs um par de óculos que eu nunca tinha visto ele usar, com uma lente maravilhosa... Parecia um megulhador... Eu falei: “Jericó...”, e ele “Rapaz... você já imaginou se eu erro uma nota aqui?!?!... E tomo um grito desse aí?!?!...Se eu tomo um grito... Deus me livre!!!” [risos].¹⁵⁷

Numa outra situação, também durante um ensaio para os primeiros concertos, um som estranho incomodava ao maestro da orquestra. Edson continua a narração:

Lá na naquela sala [Sala São Paulo] é um silêncio absoluto! E aí ficava no ar aquele zumbido “bzzzzzz...”. Então, o [maestro] Neschling pára o ensaio e diz: “Escuta! Que barulho é esse?!?”. Aí o Jarbas [Barbosa], guitarrista, responde: “Não... o ‘ampli’ [amplificador da guitarra]... o ‘ampli’ tá bichado véio...”. Ele [Neschling] nunca ouviu algo como isso aí... E o maestro falou: “TÁ O QUÊ?!?!?”. Jarbas, mais uma vez: “Tá bichado... Não... tá com problema no...” E o Neschling interrompe dizendo: “ENTÃO MANDA RESOLVER ISSO LOGO PRA NÃO FICAR ESSE ZUMBIDO!!!” [risos].¹⁵⁸

Por estes relatos de Edson Alves, é possível se ter uma idéia do estranhamento que aquele primeiro encontro causou às duas partes envolvidas. Além disso, os músicos da OSESP precisaram se adaptar ao repertório apresentado nos concertos realizados em parceria com a Banda Mantiqueira. Neste sentido, as diferenças de linguagem, de acentuação e pronúncia, características do universo da música popular brasileira, também foram motivo de atenção e cuidado por parte dos músicos da orquestra, como afirma Edson Alves:

¹⁵⁷ Cf. Anexo I – Entrevista: Edson Alves.

¹⁵⁸ Cf. Anexo I – Entrevista: Edson Alves.

Para os músicos [da OSESP], tocar esse repertório de música popular, também foi difícil... [absorver] a linguagem que chegou... aquele *medley* de choros que o Proveta escreveu, por exemplo. [...] E eles perguntavam pro Proveta: “Como é que você faz essa frase?”... Aí o Proveta tocava pra eles ouvirem. [...] E os músicos da orquestra: “Como é que é?”... Porque não está dentro do que eles estão habituados... dos padrões de execução e interpretação da música erudita... os acentos...¹⁵⁹

Contudo, apesar das diferenças, as situações de estranhamento se resolviam em função da aplicação e boa vontade de ambos os lados, resultando em uma experiência de aprendizado e vivência musical bastante benéfica para os dois grupos envolvidos. Tanto assim, que outros projetos em parceria se sucederam.

2.2.5 – Da Sala São Paulo para os “States”

A boa repercussão obtida nos quatro primeiros concertos da Mantiqueira com a OSESP, realizados em dezembro de 2000, teve como consequência uma série de convites futuros endereçados, novamente, da orquestra à *big band*. Quase dois anos após a primeira experiência conjunta, mais precisamente em outubro de 2002, desembarcavam os dois grupos – a OSESP e a Mantiqueira – em solo norte-americano, na cidade de *Los Angeles*, para mais uma sequência de apresentações em parceria. Na verdade, era uma turnê da OSESP, e a Mantiqueira ia à “terra do jazz” como convidada da orquestra.

Durante a viagem, foram duas as apresentações da Mantiqueira com a OSESP: uma em Costa Mesa, na Califórnia e outra em Ann Arbor, em Michigan. Além destes dois concertos, a banda ainda realizou shows, isoladamente, no *Festival de Jazz de San Francisco*, Califórnia e na *Northwestern University*, em Evanston, Illinois. Tanto o público quanto a crítica norte-americanos foram bastante receptivos aos espetáculos da

¹⁵⁹ Cf. Anexo I – Entrevista: Edson Alves.

big band brasileira, que recebeu inúmeros elogios, inclusive da imprensa, por todos os locais em que esteve tocando. Aproveitando a ocasião, o trompetista Walmir Gil ainda realizou uma performance individual especial: participou e completou (!) os 42.195 metros da Maratona de Nova York. Com tudo isso, foi certamente muito gratificante para os músicos da Mantiqueira receberem tamanhos reconhecimento e aceitação em relação a seu trabalho, justamente no país que criou o formato orquestral de que fazem uso, além de ser o berço de uma linguagem musical – o *jazz* – que, por meio de tantos dos seus músicos inovadores, foi também uma das grandes influências na formação musical de todos eles.

2.2.6 – Outra dose de OSESP, uma pitada de OSB e... *Strudel* de sobremesa!

De volta a São Paulo, a Banda Mantiqueira continuou seguindo seu caminho, mantendo-se fiel à idéia de privilegiar o repertório popular brasileiro em suas gravações e apresentações. Neste momento, o grupo já havia se estabelecido como uma das principais referências de seu segmento, conquistando uma boa quantidade de apreciadores – se não havia atingido as “massas”, ao menos a banda obteve grande reconhecimento no universo da música popular instrumental, habitado pelos próprios músicos populares, por aspirantes à profissionalização na área e por mais um apanhado de ouvintes aficionados – incluindo ainda alguns outros, mais ligados ao filão “erudito” que, via parceria com a OSESP, começavam a se interessar pelos sons produzidos pelo grupo.

Em 2003, mais um convite para tocar com uma orquestra sinfônica. Dessa vez, a iniciativa partiu do maestro Yeruhan Scharovsky que, em junho deste ano, levou a

banda para um concerto junto à Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Em setembro de 2004, o bar Supremo Musical, residência fixa das temporadas anuais de apresentações da Mantiqueira desde março de 1997, encerrou suas atividades, deixando o grupo sem uma “sede”. O Supremo abriu espaço, durante muitos anos, para novos artistas da cena musical paulistana, mas também abrigou nomes consagrados em âmbito nacional e internacional. Por seu palco passaram Nelson Ayres, Chico Pinheiro, Maria Rita, Zimbo Trio, Banda Mantiqueira, Rosa Passos, Virgínia Rosa, Paulo Braga, Duofel, Léa Freire, Maurício Pereira, Mônica Salmaso, Nana Caymmi, João Donato, Gonzalo Rubalcaba, Jonhhy Alf, Alaíde Costa, Dori Caymmi, Yamandú Costa, Paulo Moura, Família Jobim Morelembaum, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Leo Gandelman, Jeff Gardner, Boca Livre, Joyce, e muitos outros.

Em fins de 2004, a banda realizou mais uma série de apresentações na Sala São Paulo, novamente em parceria com a OSESP. Entretanto, desta vez, havia uma nova convidada: a cantora Luciana Souza. A esta altura, os músicos da banda já estavam bem mais acostumados àquele tipo de situação, mas, de qualquer maneira, era ainda uma grande responsabilidade se apresentarem ao lado da OSESP. O regente desta temporada foi o maestro Roberto Minczuc – o mesmo que, anos antes, fez o contato entre a *big band* e a orquestra. Os concertos também foram gravados e o resultado do encontro pode ser ouvido no CD *OSESP, Banda Mantiqueira e Luciana Souza*, lançado em 2005. O repertório registrado é o seguinte:

1. *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso). Arranjo: Laércio de Freitas;
2. *Três no Choro* – medley (Rossi / Pernambuco / Pessoa / Florence / Brito).
Arranjo: Nailor Proveta;
3. *Olha a Lua* (John Neschling / Geraldo Carneiro) Arranjo: Edson Alves;

4. *Doce de Coco* (Jacob do Bandolim / Hermínio Bello de Carvalho). Arranjo: Laércio de Freitas;
5. *Assanhado* (Jacob do Bandolim). Arranjo: Edson Alves;
6. *Brasileirinho* (Waldir Azevedo). Arranjo: Laércio de Freitas;
7. *Feminina* (Joyce). Arranjo: Nailor Proveta;
8. *Samba da Minha Terra / Saudades da Bahia* (Dorival Caymmi). Arranjo: Nailor Proveta.

Figura 12. Capa do CD *OSESP, Banda Mantiqueira e Luciana Souza*, lançado em 2005.

Durante as apresentações que deram origem a este CD, os músicos da Mantiqueira conheceram um técnico de som que trabalhava nas gravações dos concertos. Até aí, nada de mais. Acontece que este contato lhes rendeu mais uma oportunidade para tocar fora do país. Dessa vez, o destino foi a Alemanha, terra natal do referido técnico de som. Assim, em 2005, a Mantiqueira pôde se apresentar novamente no Velho Continente – agora, numa temporada bem servida de chucrute, salsichão, cerveja e, para arrematar, um bom *strudel*!

2.2.7 – Filho caçula

Durante o ano de 2005, a Banda Mantiqueira lançou sua mais recente produção fonográfica: o CD *Terra Amantiquira*. Este é o terceiro CD realizado individualmente pelo grupo, e o primeiro sob o selo *Maritaca*. De acordo com Proveta, o álbum teve uma ótima receptividade por parte do público, mesmo com a pouca divulgação e a restrita distribuição que este tipo de produção encontra no mercado – o que comprova que o grupo conquistou apreciadores fiéis durante sua trajetória. A banda gravou este trabalho numa fase de bastante amadurecimento, refletida no brilhantismo dos arranjos e das interpretações, mas também na estabilidade e coesão do conjunto.

A formação que participou das gravações, mais uma vez realizadas em *takes* “ao vivo”, mantém sua base desde o primeiro CD da banda. O único nome novo encontrado nos créditos é o do saxofonista Vinicius Dorin, que assumiu o lugar deixado por Vitor de Alcântara. Deste modo, o grupo que realizou as gravações é constituído por Nailor “Proveta” (saxofone alto e clarinete), Cacá Malaquias (saxofone tenor e flauta), Vinicius Dorin (saxofones tenor e soprano, e flauta), Ubaldo Versolato (saxofone barítono, flauta e piccolo); Nahor Gomes (trompete e flugelhorn), Walmir Gil (trompete e flugelhorn), Odésio Jericó (trompete e flugelhorn); François de Lima (trombone de válvula); Valdir Ferreira (trombone); Edson José Alves (contrabaixo elétrico), Jarbas Barbosa (guitarra), Lelo Izar (bateria), Fred Prince (percussão) e Guello (percussão). O encarte do disco conta ainda com algumas palavras do maestro Moacir Santos, figura ilustre no meio da música popular brasileira, que, certamente, teve influência decisiva no rumo estético adotado pela banda¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Além da influência direta que Moacir Santos e sua obra exerceram sobre os integrantes da Mantiqueira, é importante lembrar que o maestro Branco, uma das principais figuras a contribuir para a formação estética de Proveta, Gil e seus companheiros, nutria grande admiração por Moacir desde antes

Figuras 13, 14 e 15: Imagens das gravações do CD *Terra Amantiquira*.

Estão registradas neste CD as seguintes músicas:

1. *Vovô Manuel* (Nailor Proveta). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Walmir Gil, Jarbas Barbosa, Valdir Ferreira, François de Lima, Vinicius Dorin, Nailor Proveta, Guello e Lelo Izar;
2. *Samba da minha terra / Saudade da Bahia* – medley (Dorival Caymmi). Arranjo: Nailor proveta. Solistas: Walmir Gil, Vinicius Dorin, Ubaldo Versolato e Cacá Malaquias;
3. *Pau de Arara / Último Pau de Arara / Qui nem jiló [Canções Nordestinas]* – medley (Luiz Gonzaga / Guio de Moraes / Venâncio / Corumbá / J. Guimarães / Humberto Teixeira). Arranjo: Edson José Alves. Solistas: Odésio Jericó, Cacá Malaquias, Jarbas Barbosa e Guello;

da formação de seu primeiro grupo de música instrumental, cujo repertório era, também, focado na música popular brasileira.

4. *Eu e a Brisa* (Johnny Alf). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Valdir Ferreira e Ubaldo Versolato;
5. *Santos Jundiáí* (Edson José Alves). Arranjo: Edson José Alves. Solistas: Jarbas Barbosa, Vinicius Dorin, Ubaldo Versolato e Fred Prince;
6. *Airegin* (Sonny Rollins). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Walmir Gil, François de Lima e Vinicius Dorin;
7. *Feminina* (Joyce). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Nailor Proveta, Guello, Vinicius Dorin, François de Lima e Lelo Izar.

O repertório selecionado para o CD *Terra Amantiquira* segue, basicamente, as mesmas características estéticas dos dois anteriores, apresentando composições próprias¹⁶¹ e arranjos de importantes obras da música popular brasileira. Entretanto, uma das faixas traz uma surpresa para os ouvintes habituais do grupo: pela primeira vez, a banda realizou a gravação de uma música norte-americana – *Airegin*¹⁶², composta pelo saxofonista Sonny Rollins. O arranjo se inicia com o tema tocado em um estilo que se pode chamar de *latin jazz* e, desde as seções de improvisação solista até a re-exposição do tema na parte final, segue interpretado em forma de *samba*, numa operação que traz em si os ecos dos procedimentos de apropriação do repertório norte-americano e sua reinterpretação dentro de formatos brasileiros, como fazia Severino Araújo¹⁶³ e sua Orquestra Tabajara, no período áureo das *big bands*, além de tantos outros conjuntos subsequentes. É importante ressaltar, entretanto, que as correntes jazzísticas mais influentes sobre a produção artística da Banda Mantiqueira vinculam-se às fases *moderna e contemporânea* do gênero. A fase moderna, inaugurada pelo *be bop*, marca a

¹⁶¹ Uma curiosidade: as duas músicas de autoria dos arranjadores da Mantiqueira gravadas neste CD – *Vovô Manuel* (Nailor Proveta) e *Santos Jundiáí* (Edson José Alves) – são, ambas, dedicadas aos respectivos avós de seus compositores.

¹⁶² A reprodução do registro fonográfico em questão encontra-se na faixa 10 do CD – Anexo IV.

¹⁶³ Para Carlos Calado, este procedimento adotado por Severino Araújo em relação ao repertório norte-americano pode ser entendido como “uma espécie de antropofagia jazzística” (1988, p. 228).

ruptura de certos estilos do jazz com um fator a ele associado desde seus momentos iniciais: a dança. O *swing*, último estilo marcante da chamada *fase tradicional* do gênero norte-americano, tinha como principal formação orquestral as *big bands*, que protagonizavam a cena dos salões de baile – os *ballrooms*. As vertentes do jazz moderno e contemporâneo firmaram um novo modo de apresentação dos conjuntos musicais populares, muito próximo ao do *concerto camerístico*. Este modo de apresentação, voltado para o concerto, influenciou decisivamente a bossa nova e vários estilos de música popular brasileira a ela posteriores. Deste modo, também a Banda Mantiqueira – assim como a Banda Savana, do maestro Branco –, por influência desta herança do jazz moderno e da música brasileira pós-bossa nova, adota a forma de concerto para a realização de suas performances – fato que a diferencia significativamente de suas antecessoras, como as orquestras de Romeu Silva, Fon-Fon, Silvio Mazzuca e a Tabajara, de Severino Araújo, entre outras, que sempre estiveram vinculadas à música de baile.

Figura 16. Capa do CD *Terra Amantiquira*, lançado em 2005

O CD *Terra Amantiquira* rendeu à Mantiqueira a conquista do “Prêmio Tim de Música 2006”, na categoria “Melhor grupo instrumental”, e ainda foi indicado ao “Prêmio Grammy Latino 2006”, como “Melhor disco instrumental”.

2.2.8 – Hoje em dia...

Figura 17. Banda Mantiqueira em sua formação atual.

Em dezembro de 2006, a banda realizou uma nova série de concertos junto a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob a regência do maestro John Neschling, na mesma Sala São Paulo. Esta foi a quarta experiência de parceria entre os dois conjuntos instrumentais, que contou também com a participação da cantora Mônica Salmaso. Mais uma vez, o encontro foi registrado em um CD, intitulado *OSESP, Banda Mantiqueira e Mônica Salmaso*, lançado, em 2007, pelo selo *Biscoito Fino*. O repertório apresentado é o seguinte:

1. *A rã* (João Donato / Caetano Veloso). Arranjo: Laércio de Freitas;
2. *Beatriz* (Edu Lobo / Chico Buarque). Arranjo: Nailor Proveta;
3. *Uno* (Mariano Mores / Henrique Santos Discepolo). Arranjo: Nelson Ayres;
4. *Conversa de Botequim* (Noel Rosa / Vadico). Arranjo: Edson José Alves;
5. *Eu te amo* (Tom Jobim / Chico Buarque). Arranjo: André Mehmari;
6. *Beijo Partido* (Toninho Horta). Arranjo: Alexandre Mihanovich;
7. *Linha de Passe* (João Bosco / Paulo Emilio / Aldir Blanc). Arranjo: Nailor Proveta;
8. *Menina, amanhã de manhã* (Tom Zé / Perna). Arranjo: Chiquinho de Moraes;
9. *Apanhei-te, cavaquinho* (Ernesto Nazareth). Arranjo: Laércio de Freitas;
10. *Vovô Manuel* (Nailor Proveta). Arranjo: Nailor Proveta;

11. *Chiclete com banana* (Gordurinha / Almira Castilho). Arranjo: Roberto Sion.

Figura 18. Capa do CD *OSESP, Banda Mantiqueira e Mônica Salmaso*, lançado em 2007.

Após o encerramento das atividades do bar *Supremo Musical*, em setembro de 2004, a Mantiqueira buscou uma nova sede para suas apresentações. De acordo com Walmir Gil, a banda procurou fixar residência em outras casa noturnas, tais como o *Tom Jazz* e o *Bourbon Street – Music Club*, que não duraram muito tempo. Desde 2007, a Mantiqueira voltou a se apresentar no *Tom Jazz*, em nova tentativa de estabelecer uma parceria, em temporada regular de shows, sempre às terças-feiras. Apesar de seus integrantes serem muito requisitados no mercado profissional de música, em apresentações próprias ou como acompanhantes de outros artistas, ou mesmo em trabalhos de gravação, as atividades da Banda Mantiqueira seguem sem cessar.

É bastante claro o orgulho que todos os seus membros sentem por pertencerem ao grupo. Não apenas pelo destaque e pelo impulso em suas carreiras individuais, conseguidos por meio da banda, mas também porque a Mantiqueira é a materialização dos ideais musicais e culturais de cada um deles. Nela, seus integrantes encontraram seu próprio e privilegiado espaço de expressão, um espaço que reflete a personalidade individual de cada membro, mas que também revela um forte caráter coletivo e sócio-

cultural, produto de uma estreita relação com a história e a estética da música popular brasileira. Agora, Proveta, Gil, Edson e seus companheiros encontram-se em estado de plena maturidade musical e, desde algum tempo, vêm influenciando e abrindo espaço para novas gerações de músicos e de *big bands* – como a *Canavial*, a *Urbana*, e a *Cacique*, entre outras. Após tantos anos de trajetória, os músicos da Banda Mantiqueira ocupam hoje seu merecido lugar ao lado de importantes figuras como Pixinguinha, Radamés Gnattali, Severino Araújo, Fon Fon, Silvio Mazzuca, Gaó, Moacir Santos, Cyro Pereira, Cipó, K-Ximbinho, Papudinho, Luis Americano, Jacob do Bandolim, Zé Bodega, Chiquinho de Moraes, Joaquim Antônio Calado, Chiquinha Gonzaga, Raul de Souza, Paulo Moura, Heraldo do Monte, Don Salvador, Hermeto Pascoal, Nelson Ayres, José Roberto Branco, Roberto Sion, Laércio de Freitas, Tom Jobim, entre tantos outros que vêm contribuindo para a construção da história de nossa música popular.

Figura 19. Da esquerda para a direita: Proveta, Guello, Cacá Malaquias, Lelo Izar, François de Lima, Waldir Gil e Ubaldo Versolato, durante show da Banda Mantiqueira.

Capítulo 3 – Apreciação e análise

3.1 – Performance musical como mediação artística

O principal objetivo deste capítulo é o de aprofundar minha investigação a respeito da Banda Mantiqueira sob a perspectiva de sua produção artística musical. Complementado as informações históricas e sociais apresentadas anteriormente, esta abordagem nos coloca diante da música produzida pelo grupo. Nosso enfoque está baseado na *performance musical*, isto é, na *música enquanto ato*, lançando mão de gravações fonográficas, observações de campo e, em alguns casos, partituras musicais. Um dos fatores determinantes desta escolha diz respeito ao alto grau de improvisação presente nas obras e processos musicais do universo popular, principalmente quando se trata da vertente instrumental. No caso da música popular, muitas vezes a partitura – seja completa, seja com cifras –, quando de fato ela existe, configura-se apenas como uma espécie de “guia” estrutural e/ou formal, ficando a cargo do intérprete decidir, no próprio ato da performance, que opções, dentre as inúmeras possibilidades de interpretação, re-elaboração, ou mesmo recriação do texto musical, irá substancializar. Assim, a interpretação de uma obra de música popular é única porque em cada apresentação haverá uma escolha interpretativa diferenciada. Neste sentido, o pesquisador Gunther Schüller afirma:

Apesar das limitações da notação musical, uma partitura de Beethoven ou Schoenberg é um documento definitivo, um mapa, a partir do qual várias interpretações ligeiramente diferentes podem ser derivadas. Por outro lado, uma gravação jazzística de uma performance improvisada é algo passado, em muitos momentos a única versão de algo que nunca pretendeu ser definitivo [...] O historiador de jazz é forçado a avaliar a única coisa disponível para ele: a gravação.¹⁶⁴

¹⁶⁴ SCHULLER apud TINÉ, 2001, p. 2.

No caso desta pesquisa, foram analisadas algumas partituras dos arranjos¹⁶⁵ orquestrais produzidos pelos músicos da Banda Mantiqueira para sua própria interpretação em espetáculos e/ou gravações fonográficas. Contudo, o confronto entre os arranjos escritos e a audição das gravações fonográficas revela um considerável número de diferenças devido, principalmente, ao alto grau de improvisação das performances registradas “ao vivo”, tornando a apreciação auditiva das gravações¹⁶⁶ o melhor método para sua análise.

Entre o amplo material musical produzido pela Banda Mantiqueira, foram selecionadas duas obras: *Carinhoso* (de Pixinguinha, 4ª faixa do CD *Aldeia*, arranjo orquestral de Edson José Alves) e *Baião de Lacan* (Guinga e Aldir Blanc, 6ª faixa do CD *Bixiga*, arranjo de Nailor Proveta). Precedendo cada uma das análises individuais, apresento algumas considerações sobre as versões originais e/ou anteriores às gravadas pela Banda Mantiqueira a fim de possibilitar uma visão mais abrangente das transformações sofridas pelo repertório abordado em função de cada arranjo específico.

3.2 – Carinhoso

A gravação original¹⁶⁷ desta conhecida música, de autoria de Pixinguinha, foi realizada pela gravadora *Parlophon* em dezembro de 1928, mas só foi lançada em 1930, como narra o pesquisador Sérgio Cabral¹⁶⁸. Em versão instrumental, a obra é interpretada pela *Orquestra Típica Pixinguinha-Donga* e tem duração aproximada de 3’30”, aparecendo no lado B do disco de 78 rpm, que conta ainda com a interpretação

¹⁶⁵ As partituras dos arranjos em questão fazem parte do Anexo II desta dissertação.

¹⁶⁶ As gravações fonográficas das músicas estudadas encontram-se registradas no CD de áudio que constitui o Anexo IV desta dissertação.

¹⁶⁷ A reprodução do registro fonográfico em questão encontra-se na faixa 1 do CD – Anexo IV, e foi obtida no site do Instituto Moreira Sales, cujo endereço eletrônico é <http://ims.uol.com.br/ims/>.

¹⁶⁸ CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1978.

do maxixe *Não diga não*, de Peri. De acordo com Cabral, esta gravação de *Carinhoso* sofreu uma dura avaliação por parte do crítico musical Cruz Cordeiro, publicada na revista *Phono Arte* em sua edição de novembro de 1930. Como já foi visto, para Cruz Cordeiro a música não possuía um caráter “verdadeiramente típico”, além de denotar uma forte influência do ritmo e da melodia jazzística sobre Pixinguinha, apresentando “em seu decorrer combinações da música popular yankee”¹⁶⁹. A análise do crítico não era exatamente musical, mas ideológica, refletindo sua postura notadamente nacionalista. Neste sentido, Carlos Calado questiona: “Será que atualmente alguém ainda conseguiria considerar *Carinhoso* como uma obra não *genuinamente brasileira*?”¹⁷⁰. Provavelmente, não. Corroborar este ponto de vista, o concurso promovido pela Rede Globo de televisão, no ano de 1999, cujo objetivo era o de eleger as 100 canções brasileiras mais importantes do século XX. A eleição, intitulada *Cem anos de música*, contou com a participação de um júri formado por 45 personalidades¹⁷¹, as quais escolheriam suas dez músicas preferidas. O resultado do júri oficial deu a *Carinhoso* o primeiro lugar. Na avaliação do júri popular, a música recebeu a quinta colocação¹⁷². Logicamente, um concurso desta natureza não representa uma verdade absoluta, mas demonstra a importância e representatividade desta obra no universo da música popular brasileira.

¹⁶⁹ CRUZ CORDEIRO apud CABRAL, 1978, p. 57.

¹⁷⁰ CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo – do ritual à performance contemporânea*. Dissertação de Mestrado – ECA/USP. São Paulo, 1988, p. 224.

¹⁷¹ Os convidados para participar da votação foram: Almir Chediak, Aluísio Reis, Ana Maria Bahiana, André Midani, Antônio Carlos Miguel, Antônio Cícero, Arley Pereira, Bernardo Vilhena, Beto Boaventura, Carlos Diegues, César Camargo Mariano, Décio Pignatari, Denis Carvalho, Elifas Andreato, Ezequiel Neves, Fernando Faro, Geraldo Carneiro, Giron, Guto Graça Melo, Herminio Bello de Carvalho, Jairo Severiano, Jamari França, Jaques Morelenbaun, João Araújo, Jorge Davidson, José Ramos Tinhorão, Liminha, Luís Carlos Niemeyer, Manoel Carlos, Mariozinho Rocha, Matinas Suzuki, Mauro Dias, Mas Pierre, Nelson Motta, Oki de Souza, Ricardo Cravo Albin, Roberto Augusto, Sérgio Augusto, Sérgio Cabral, Tárík de Souza, Tavinho Paes, Tom Leão, Walter Silva, Waly Salomão e Zuza Homem de Melo.

¹⁷² Atrás, apenas, de *Garota de Ipanema* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), *Asa Branca* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso) e *Eu sei que vou te amar* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes).

Figura 1. Pixinguinha.

Inicialmente considerada por seu compositor como uma “polca lenta”, *Carinhoso* recebeu, em seu primeiro registro fonográfico, a classificação de “choro”. Entretanto, sua forma musical é um tanto inusitada para o padrão habitual dos choros de sua época. De modo geral, um choro “típico” tem sua construção formal semelhante ao *rondó*, seguindo o tradicional modelo || A | B | A | C | A ||, podendo apresentar repetições de uma ou todas as partes. No caso de *Carinhoso*, a forma foi reduzida a apenas duas seções, aproximando-se da “forma canção”. Nesta gravação de 1928, o arranjo, que não conta com introdução, apresenta sua primeira seção repetida, além da re-exposição completa do tema, caracterizando a seguinte configuração formal: ||: A :|| B ||: A :|| B ||. É possível, ao menos como hipótese, conjecturar que isso se deve ao fato desta mídia – um disco de 78rpm – permitir registros com duração máxima aproximada de três minutos em cada um de seus lados. Foi, provavelmente, essa a razão que levou seu arranjador, o próprio Pixinguinha, a decidir-se pelas citadas repetições, não só da seção A, individualmente, como também de toda a música¹⁷³. A formação orquestral utilizada nesta primeira versão fonográfica

¹⁷³ Se esta hipótese for correta, temos aqui um caso típico em que o formato da mídia interferiu diretamente no formato da obra artística.

assemelha-se ao formato *jazz-band*, com uma seção rítmica incluindo piano e uma seção solista composta por instrumentos de sopro (trompete, trombone, flauta e saxofones). A linha melódica do baixo está a cargo de uma tuba. A música foi executada na tonalidade de mi maior e, como é de praxe neste gênero, em compasso binário simples. Logo no início da parte A, já se pode ouvir os conhecidos contracantos cromáticos tão característicos da peça:

Outra versão de *Carinhoso* com bastante repercussão foi gravada pelo cantor Orlando Silva com acompanhamento do Regional RCA Victor em arranjo de Radamés Gnattali. Registrada em 28 de maio de 1937 e lançada no mercado em julho do mesmo ano, ainda em disco de 78rpm (2'49''), esta gravação¹⁷⁴ apresenta uma qualidade técnica de captação sonora bastante superior¹⁷⁵ à da versão original. O arranjo de Gnattali, interpretado por conjunto regional, tem uma sonoridade acentuadamente mais leve e delicada. A seção rítmica, ou de acompanhamento, conta também com o piano como condutor da harmonia, mas neste caso é possível ouvir muito mais claramente os instrumentos de percussão, a bateria e o cavaquinho, além de um contrabaixo em *pizzicato* que responde pela linha melódico-harmônica grave, em lugar da tuba do arranjo original. A seção solista instrumental é, mais uma vez, dominada pelos sopros (flauta, clarinete e saxofone). A maior diferença entre as duas versões, entretanto, é a

¹⁷⁴ A reprodução do registro fonográfico em questão encontra-se na faixa 2 do CD – Anexo IV, e foi obtida no site do Instituto Moreira Sales, cujo endereço eletrônico é <http://ims.uol.com.br/ims/>.

¹⁷⁵ Apesar disso, os espaços para gravação nas mídias continuavam muito restritos, mantendo ainda reduzida a duração das gravações. Basta lembrar a que gravação original de *Carinhoso*, arranjada por Pixinguinha, tem duração de 3'03'', enquanto a versão de Gnattali dura 2'49'' – comparativamente, bastante semelhantes, ambas aproximam-se da marca dos três minutos.

inclusão da famosa letra¹⁷⁶ composta por João de Barro para a melodia de Pixinguinha e interpretada por Orlando Silva, o “Cantor das Multidões”, como ficou conhecido durante a chamada “Época de Ouro”. Gnattali mantém os característicos cromatismos da primeira seção da peça, seguindo a mesma estrutura harmônica, mas em seu arranjo a exposição é precedida por uma introdução¹⁷⁷ conduzida por piano e flauta. A configuração formal desta versão apresenta o tema completo duas vezes consecutivas, sendo a primeira uma exposição apenas instrumental e a segunda com solo vocal¹⁷⁸, ambas intercaladas por um breve interlúdio:

Este choro de Pixinguinha recebeu, também, uma nova versão, remodelada e atualizada pelos músicos da Banda Mantiqueira. A obra foi registrada¹⁷⁹ no CD *Aldeia*, gravado em 1995 e lançado no mercado fonográfico no ano seguinte (6’20”). O arranjo orquestral ficou a cargo de Edson José Alves e conta com um *ensemble* de sopros – clarinete (solista), três flautas, clarone¹⁸⁰, três flugelhorn e dois trombones – somado ao acompanhamento exclusivamente executado por uma guitarra tocada pelo próprio Edson. A ausência de uma seção rítmica propriamente dita (bateria, baixo e percussão) confere à peça um tratamento acentuadamente camerístico e se configura como uma

¹⁷⁶ Os versos da letra composta por João de Barro, para a música *Carinhoso*, encontram-se transcritos no Anexo II desta dissertação.

¹⁷⁷ A introdução de *Carinhoso*, escrita por Gnattali, tornou-se tão intimamente ligada à composição original que, raramente, algum arranjador ou intérprete se arrisca a substituí-la por outra de sua própria autoria.

¹⁷⁸ A inclusão do solo vocal aproxima, ainda mais, esta música do formato canção.

¹⁷⁹ A reprodução do registro fonográfico em questão encontra-se na faixa 3 do CD – Anexo IV.

¹⁸⁰ Apesar de constar na grade do arranjo, o clarone não foi utilizado durante a gravação da peça. Contudo, o aspecto funcional/estrutural não sofreu perdas consideráveis, uma vez que o instrumento apenas dobraria a linha melódico-harmônica grave executada pelo segundo trombone, limitando a diferença de resultados ao âmbito timbrístico.

significativa diferença estética com relação às demais versões. Ressalte-se uma sonoridade de caráter “idílico” que permeia toda a exposição da obra devido ao andamento relativamente lento, típico da música de seresta, à sutileza e extrema delicadeza de nuances do *background* dos naipes de sopros (timbres que podem ser associados a adjetivos como a “leveza” das flautas, a “maciez” do clarinete, ou ao “som mais aveludado” do flugelhorn, mais “opaco” que os trompetes) e, principalmente, à interpretação do tema pelo clarinete de Nailor Proveta cujo *lirismo*, presente nas versões anteriores, intensifica em muito a virtuosística expressividade apresentada pelo solista, além das contínuas variações harmônicas da guitarra que atua como uma espécie de coadjuvante, contracenando e dialogando com o clarinete.¹⁸¹

O arranjo foi escrito na tonalidade de sol maior e apresenta harmonia tetrádica, comum à música popular brasileira pós-bossa-nova¹⁸², onde o acorde básico se estrutura com 7ª (considerada consonância), normalmente acrescido de tensões de 9ª, 11ª e 13ª, bastante exploradas nesta versão de *Carinhoso*, principalmente nas vozes mais agudas da orquestração. A fórmula grafada no arranjo indica compasso quaternário simples, onde a semínima aparece como unidade de tempo. Entretanto, a interpretação é realizada em compasso binário simples, como é habitual do gênero de choro, tendo a mínima como unidade, em andamento lento. No tocante à construção formal, a peça apresenta a seguinte configuração:

|| Introdução || A | A' | B || Interlúdio || A'' | B' || Coda ||

¹⁸¹ A guitarra desempenha um papel de tamanho destaque neste arranjo que, mesmo sem executar melodias, aparece no encarte do CD como *solista*, ao lado do clarinete. Apesar do caráter predominantemente *lírico* desta versão, pode-se creditar a ela certo aspecto *dramático* em função dos momentos em que o duo formado por clarinete e guitarra permanece soando sozinho, tal como duas entidades – ou personagens – que protagonizam um verdadeiro diálogo musical. Sobre as características dos gêneros lírico e dramático Cf. ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editora, 1965; e SEINCMAN, Eduardo. *Estética da comunicação musical*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

¹⁸² A harmonia da Bossa Nova, de modo geral, consideravelmente mais elaborada do que a praticada nos variados gêneros e estilos de música popular brasileira anteriores a ela, é permeada por influências advindas do *jazz moderno* e *contemporâneo*, além das sonoridades características do *romantismo* e do *impressionismo*.

A introdução, composta por Edson Alves, apresenta uma melodia bastante *cantabile* executada pelo trio de flautas em uníssono acompanhado pela harmonização dos naipes de sopro e da guitarra, preparando a entrada do tema, na seção A, interpretado pelo clarinete. A partitura do arranjo não tem grafada a melodia do tema para a interpretação do solista – com exceção de uma guia nos oito primeiros compassos da seção A, que tem apenas a função de indicar o momento inicial da execução –, sendo necessário que ele tenha um prévio conhecimento da mesma a fim de que possa executá-la. Esta versão de *Carinhoso* caracteriza-se mais propriamente como uma interpretação de *variações improvisadas* do tema, mescladas a algumas passagens em que o solista abandona deliberadamente as referências à melodia original e produz improvisações elaboradas durante o momento da performance.

As duas execuções consecutivas da primeira seção – partes A e A' – apresentam a melodia original relativamente modificada por pequenas variações e/ou pelo acréscimo de ornamentações, mas que ainda permitem ao ouvinte total reconhecimento da composição em questão. A cada vez que a seção A, ou qualquer uma de suas variações A' e A'', é apresentada, apenas um duo de clarinete e guitarra permanece soando, produzindo um diálogo intimista e improvisado entre os dois músicos executantes em momentos bastante expressivos que revelam sua grande afinidade. A seção B, em sua primeira exposição, se inicia com a execução do tema original submetido a variações improvisadas, passa por momentos de improvisação idiomática livre¹⁸³ e, em sua conclusão, retorna à melodia original. É interessante notar o modo como as variações improvisadas jogam com a memória do ouvinte confrontando a melodia original de Pixinguinha com as constantes variações criadas por Proveta durante sua interpretação. Deriva deste aspecto certo estranhamento, produto da

¹⁸³ Por *improvisação idiomática livre* me refiro à criação musical realizada livremente pelo intérprete, durante o momento de sua *performance*, e que encontra-se inserida no contexto da linguagem musical específica – isto é, no código – em que um determinado repertório se desenvolve.

inconformidade entre nossa expectativa de realização futura e sua substancialização sonora modificada.

Seguindo-se à exposição completa do tema – partes A, A' e B –, o arranjo apresenta um interlúdio que nada mais é do que a reapresentação integral da introdução, antecedendo o que habitualmente seria a retomada completa da peça. E esta realmente ocorre. Porém, as variações improvisadas, em crescente processo de multiplicação no decorrer da seção A'', onde apesar disso ainda é possível o reconhecimento de fragmentos do tema original, acabam por atingir seu ponto culminante na seção B', completamente tomada pela improvisação idiomática livre em momentos de grande expressividade e virtuosismo do clarinetista, não apresentando mais qualquer referência à melodia original. A obra se encaminha, então, para uma *coda* que soa como um último suspiro poético e lírico do solista principal.

3.3 – Baião de Lacan

O primeiro registro fonográfico¹⁸⁴ da música *Baião de Lacan* ocorreu no CD *Delírio Carioca*, o segundo da carreira do violonista e compositor carioca Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, o *Guinga*, lançado em 1993 pela gravadora Velas. A obra é produto da parceria entre o referido músico e o compositor Aldir Blanc, responsável pelos versos da letra da canção¹⁸⁵, e traz em seu título uma alusão direta ao psicanalista francês Jacques Lacan.

O baião, assim como diversos outros gêneros e estilos da música popular provenientes do nordeste brasileiro, estrutura-se sobre duas possibilidades modais:

¹⁸⁴ A reprodução do registro fonográfico em questão encontra-se na faixa 4 do CD – Anexo IV.

¹⁸⁵ Os versos da letra composta por Aldir Blanc para a música *Baião de Lacan* encontram-se transcritos no Anexo II desta dissertação.

mixolídio (modo maior) ou dórico (modo menor). Essa composição é construída sobre o modo mixolídio de Gb.

Figura 2. Capa do CD *Delírio Carioca*.

A interpretação desta versão original ficou a cargo de um quinteto integrado pelo próprio Guinga (violão), pela cantora Leila Pinheiro e pelos músicos Chiquito Braga (violão / violão de 12 cordas), Jacques Morelenbaum (violoncelo) e Marcos Suzano (percussão). O violoncelo executa a voz do baixo, proporcionando ao arranjo uma fusão de timbres bastante interessante. O “ronco” grave produzido pelos ataques percussivos do arco do instrumento resulta em um misto de zabumba¹⁸⁶ e contrabaixo, muito adequado à execução do pedal modal da nota fundamental sol bemol que transpassa toda a obra.

Figura 3. Guinga e Leila Pinheiro.

¹⁸⁶ A zabumba é um instrumento de percussão, semelhante ao bumbo utilizado em fanfarras e bandas musicais.

É comum ao baião construído sobre o modo mixolídio apresentar alteração do quarto grau em um semitom acima caracterizando-se, assim, o intervalo de quarta aumentada (#4) em relação à nota fundamental. Entretanto, este recurso é utilizado na melodia de *Baião de Lacan* apenas em seus momentos finais, durante a *coda*:

Guinga ainda usa, com grande frequência, a alteração de um semitom do segundo grau do mixolídio, resultando no intervalo de segunda aumentada em relação à nota fundamental (#2). Este intervalo coincide, justamente, com o da conhecida *blue note*, o que evidencia a inclusão de um traço marcante do *blues* norte-americano em um gênero de características regionais e tradicionais sem, contudo, retirar-lhe sua “brasilidade”. Ressalte-se que o *blues*, em modo maior, baseia sua harmonia em acordes maiores com sétima menor (M7). O mesmo se passa com o baião quando estruturado sobre o modo mixolídio. Esta coincidência é um aspecto facilitador da fusão de elementos entre os dois gêneros. A transcrição de alguns trechos da melodia da composição indica as segundas aumentadas – *blue notes* – com o símbolo (+)¹⁸⁷:

Exemplo extraído do tema apresentado na Introdução e na seção A:

¹⁸⁷ As demais inserções do intervalo de segunda aumentada (#2) no decorrer da referida composição podem ser visualizadas na transcrição completa de sua melodia, que é parte integrante do Anexo II.

Exemplo extraído da seção C:

Exemplo extraído da seção D:

Executada em andamento moderado, mas ainda assim bastante acelerado para a interpretação vocal da letra, esta versão original de *Baião de Lacan* apresenta a seguinte estrutura formal:

|| Introdução || A | B | B' | C | D || Interlúdio || A | B | B' | C | D || Coda ||

Na introdução, bem como durante o interlúdio, a melodia utilizada é a mesma do tema apresentado na seção A, ampliada por algumas repetições e executada pelos violões de Guinga e Chiquito Braga. Nas demais seções da música – partes A, B, B', C, D e *coda* –, os solistas são Leila Pinheiro, interpretando a letra da canção e, novamente, Guinga, que dobra a melodia do tema em seu violão.

Assim como alguns outros compositores¹⁸⁸ da música popular brasileira contemporânea, as obras de Guinga e Aldir Blanc também receberam novas interpretações produzidas pelos músicos da Banda Mantiqueira. É o caso de *Baião de Lacan*, registrada na faixa seis do CD *Bixiga*, lançado no ano 2000, com arranjo de Nailor Proveta, e que teve a participação especial dos músicos Arismar do Espírito Santo (guitarra) e Guello (zabumba), este último incorporado ao grupo de integrantes

¹⁸⁸ Como Joyce, João Bosco, Chico Buarque e Edu Lobo, entre outros.

“oficiais” da Banda Mantiqueira pouco depois. A orquestração é bastante diversificada, contando com formações alternadas entre duo, trio, *combo* (seção rítmica e solistas) e *tutti* (*big band* completa) que produzem nuances variadas de massa sonora, dinâmica, andamento, timbre e interpretação, compondo um quadro multifacetado de seções com momentos intimistas e singelos e outros que se aproximam de uma catarse dionisíaca. A melodia principal (tema) é interpretada pelos instrumentos de sopro (saxofone soprano, piccolo, trombone e trompetes) tanto de modo alternado quanto concomitante, como pode ser apreciado na gravação ou na partitura.¹⁸⁹

Figura 4. Nailor Proveta e Guinga.

De modo distinto, mas tão proeminente quanto no já citado arranjo de *Carinhoso*, o aspecto da improvisação marca decisivamente esta interpretação do *Baião de Lacan* pela Banda Mantiqueira. A inclusão dos músicos convidados especialmente para a gravação fonográfica também contribuiu para a diferenciação entre o resultado da performance musical e o arranjo escrito. A seção de introdução da peça, por exemplo, apresenta na partitura do arranjo uma instrução para a execução improvisada de um solo de saxofone soprano – com duração não especificada (*open solo*), deixando a cargo do solista decidir o momento de seu encerramento – acompanhado apenas por uma

¹⁸⁹ A reprodução do registro fonográfico em questão encontra-se na faixa 5 do CD – Anexo IV, enquanto que a partitura está no Anexo II.

zabumba, mas que é realizado na performance da gravação pelo saxofone soprano acompanhado pela guitarra de Arismar do Espírito Santo. A primeira exposição completa do tema também se diferencia do arranjo escrito, pois é executada somente por parte dos instrumentos de sopro (não há os saxofones tenor e o piccolo) acompanhados exclusivamente pela guitarra e não por toda a seção rítmica conforme indicado na partitura.

O andamento desta interpretação é, em sua maior parte, bem mais acelerado que na versão original de Guinga e Leila Pinheiro, com um caráter efusivo que lembra muito a sonoridade típica das gafieiras nos momentos de *tutti* da *big band*. Entretanto, a performance da Mantiqueira tem mais que o dobro da duração de sua precursora¹⁹⁰. Isso se deve à estrutura formal desenvolvida por Proveta para a orquestração, que apresenta o tema e o re-expõe completamente por duas vezes, além de contar com seções de extensão não especificada na partitura, como a introdução, o interlúdio e a seção de improvisação realizada após a segunda exposição do tema da composição. A configuração formal desta versão segue a seguinte estrutura¹⁹¹:

¹⁹⁰ A versão original, registrada no CD *Delírio Carioca*, do violonista Guinga, dura 3'03'', enquanto a interpretação realizada pela Banda Mantiqueira, gravada no CD *Bixiga*, dura 7'32''.

¹⁹¹ A seção E desta versão, interpretada pela Banda Mantiqueira, coincide com a *Coda* da versão original, registrada no citado CD *Delírio Carioca*.

O material musical modal provém, neste caso, da tradição do nordeste brasileiro. Entretanto, os solos improvisados de duração indeterminada (*open solos*) ecoam os procedimentos do *jazz modal* e do *free jazz*, ambas vertentes modernas e contemporâneas do gênero norte-americano. É possível, também, perceber aqui os vestígios do trabalho precursor de grupos como o *Quarteto Novo* (Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Théo de Barros e Airto Moreira) que, em 1967, lançou no mercado fonográfico seu primeiro e único álbum, de título homônimo ao do conjunto, e que já apresentava seções de improvisação modal, mas que ainda mantinham a construção formal associada à idéia de *chorus*¹⁹², o qual se diferencia do conceito de *open solo* adotado pelos músicos da Mantiqueira para o de Baião de Lacan. O *chorus* se configura, genericamente, como um “campo” rítmico/harmônico destinado ao acompanhamento da prática da improvisação melódica protagonizada pelos intérpretes solistas e delimitado pela mesma estrutura formal que serve ao acompanhamento do tema da composição, apresentando-se, normalmente, associado à forma denominada de *standard*. Nesta, os intérpretes de uma determinada peça musical executam o tema da composição seguido de seções de improvisação baseadas na estrutura de acompanhamento fornecida pelo *chorus* (que pode ser repetido tantas vezes quantos os músicos desejarem, o que também remete à idéia de um refrão harmônico/rítmico), concluindo-se a obra com a re-exposição do tema principal, conforme ilustrado no esquema:

Seções de improvisação

Forma *standard*: || Tema || *chorus* 1 | *chorus* 2 |...| *chorus* ‘n’ || Re-exposição do Tema ||

¹⁹² Como pode ser percebido, por exemplo, na execução da música *O ovo*, de Hermeto Pascoal e Geraldo Vandré, registrada no citado álbum fonográfico e reproduzida na faixa 13 do CD – Anexo IV. O tema desenvolve-se por 16 compassos, cuja estrutura de acompanhamento serve para emoldurar os dois *chorus* consecutivos de improvisação.

Deste modo, o *chorus* tem o papel de emoldurar a construção do discurso musical improvisado, possibilitando que intérpretes e ouvintes percebam o desenvolvimento formal do processo de criação. Assim, uma vez exposto o tema da composição, esses sujeitos têm à disposição a estrutura que servirá para dar organicidade à peça, bem como lhes permitirá intuir seu desdobramento formal até a re-exposição do tema que encerra a performance.

No caso de *Baião de Lacan*, os músicos da Banda Mantiqueira optaram por outro tipo de procedimento de improvisação, sem forma ou duração pré-estabelecidas, denominado de *open solo*. Contudo, duas situações distintas de *open solo* são empregadas na performance registrada. A primeira, orquestralmente mais simples, utilizada tanto na seção de introdução como no interlúdio, apresenta apenas o saxofone soprano e a guitarra, produzindo um diálogo improvisado entre solista melódico e acompanhador sem formato previamente determinado. Nestas duas partes, introdução e interlúdio, entra em ação a livre expressão dos músicos envolvidos. É interessante observar que ambas as seções desempenham a função de *pontuar* a obra de modo a permitir aos músicos e seus ouvintes compreenderem o desenvolvimento do discurso musical. Isso porque o interlúdio nada mais é do que a retomada dos procedimentos e sonoridades da introdução, inclusive com a mesma instrumentação. Desta forma, quando o interlúdio começa a ser executado, logo após a seção de improvisação central da peça, reconhecemos a semelhança entre ele e a introdução por meio do retorno de elementos que agora se apresentam transformados pela nova performance improvisada. É este reconhecimento que dá organicidade à peça, possibilitando aos ouvintes a intuição da estrutura formal e o conseqüente fechamento da obra com a re-exposição do tema que se segue ao interlúdio.

A outra situação em que aparece o *open solo* se dá durante a *seção de improvisação*¹⁹³ executada logo em seguida à segunda exposição completa do tema da composição. Neste trecho, entretanto, são observadas diferenças significativas em relação aos procedimentos realizados na introdução e no interlúdio da música: aqui, apesar de se manter a estrutura formal aberta, moldada livremente ao longo da performance de improvisação de acordo com a vontade e a deliberação dos intérpretes-criadores, os aspectos idiomáticos adquirem um peso consideravelmente maior. Todos os componentes da seção rítmica participam desta parte do arranjo, que é construída sobre um pedal baseado no acorde de Gb7 enfatizado pelo contrabaixo – polarizando a sonoridade modal mixolídia –, executado sobre as células rítmicas características do gênero baião repetidas ininterruptamente também pela bateria, pela zabumba e os pelos demais instrumentos de percussão. Alguns destes padrões rítmicos e suas variações usuais podem ser observados a seguir:

A cíclica e exaustiva repetição do pedal que responde pelo acompanhamento dos solos improvisados produz, em princípio, uma característica de imobilidade, de “presentificação” do tempo. Entretanto, ao longo da seção, os choques causados pelas sucessivas e, muitas vezes, concomitantes intervenções dos solistas e dos demais integrantes dos naipes de sopro pontuam a performance quebrando a monotonia do pedal e acrescentando movimento à interpretação.

A variação da dinâmica, que aumenta lenta e gradualmente no decorrer da seção, atinge seu ponto culminante próximo ao fim desta e é acompanhada pelo adensamento da orquestração que também se dá em blocos internos sequenciais ordenados da

¹⁹³ A partitura da orquestração indica, para a referida seção, um total de dezesseis compassos, destinados à criação e interpretação de um solo improvisado pelo saxofone soprano. Entretanto, não é isto o que ocorre, como pode ser constatado com a audição da peça.

seguinte maneira: 1º. inicia-se a seção com um solo improvisado realizado pelo saxofone soprano; 2º. a guitarra assume a função de solista conduzindo a improvisação; 3º. guitarra e saxofone soprano improvisam concomitantemente, em um diálogo polifônico ao qual são ainda sobrepostas sucessivas intervenções de flautas (que produzem uma sonoridade que lembra muito a das bandas de pífano¹⁹⁴, típicas da região do nordeste brasileiro) e dos naipes de trompete e trombone (executando convenções homofônicas e melódicas não escritas no arranjo e que vão se tornando mais constantes à medida em que o ponto culminante da seção se aproxima); 4º. Uma vez alcançado o ápice, a dinâmica se reduz abruptamente após um forte ataque realizado em conjunto pelos sopros que se dilui em um glissando, bem como pela redução do número de instrumentos da orquestração, restando apenas a improvisação do saxofone soprano que dialoga com a zabumba até o encerramento completo da seção marcado pelo início do interlúdio.

Apresentam-se, portanto, como características marcantes desta seção de improvisação a *imobilidade* e a *imersão* no material musical provocadas e conduzidas pelo fluxo contínuo do pedal rítmico/modal, contrapostas a outras como a *tensão* crescente gerada pelos agitados solos improvisados e alimentada pelo aumento gradual da dinâmica. Acrescente-se a isso o aspecto *polifônico* presente, desde o início, nos diálogos entre saxofone soprano e guitarra e que é fortemente acentuado pelo *ambiente caótico*¹⁹⁵ instaurado pelas sucessivas e freqüentes intervenções dos naipes de sopro. A fusão, a complementaridade e o contraste entre esta gama de elementos conferem a esta seção de improvisação características comparáveis às de uma catarse dionisiaca.

¹⁹⁴ O *pífano* – ou *pife*, como também é conhecido – é um tipo de flauta rústica, confeccionada em bambu ou madeira, tradicionalmente empregado nas manifestações musicais populares e folclóricas da região nordeste do Brasil.

¹⁹⁵ Este ambiente caótico que caracteriza a seção de improvisação se ajusta com bastante propriedade à babélica “Calcutá” citada e apresentada na letra de *Baião de Lacan*, escrita por Aldir Blanc, e interpretada, na versão original, do CD *Delírio Carioca*, pela cantora Leila Pinheiro.

Ainda em relação à seção de improvisação, é interessante notar o emprego de citações melódicas de outras obras na elaboração do discurso musical. Proveta, durante seu solo, faz uso, por exemplo, de pequenos trechos de músicas como *O Ovo*, de Hermeto Pascoal e Geraldo Vandré, e *Apanhei-te cavaquinho*, de Ernesto Nazareth, submetidos a variações para se adaptarem ao contexto. O mesmo ocorre no solo de Arismar do Espírito Santo, que se utiliza de um fragmento do tema da música *Baião*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, para o desenvolvimento de uma de suas frases melódicas. Por meio destas citações transformadas, remodeladas e/ou distorcidas, pode-se perceber o diálogo constante entre as obras da moderna tradição musical brasileira, assumida e reverenciada pelos músicos da Mantiqueira, e suas produções artísticas atuais, permeadas por influências do jazz, principalmente de suas correntes modernas e contemporâneas como o *jazz modal* e o *free jazz*.

Ao fim da performance foram registrados os breves momentos que se seguiram contendo as falas e congratulações proferidas pelos músicos no interior do estúdio de gravação, tornando o resultado final do trabalho o mais próximo possível de um show “ao vivo”. Esta busca por caracterizar um “ambiente de palco” durante a execução de sua performance demonstra uma preocupação dos músicos da Banda Mantiqueira com a questão do processo de comunicação artística, produto da relação entre os diversos atores mediada pela obra musical.

Do alto da Serra: um olhar sobre a paisagem

Percorrido todo o trajeto até aqui, é possível, agora, vislumbrar a obra artístico-musical da Banda Mantiqueira – além do próprio grupo, sua história, suas memórias, seus personagens, sua estética e sua poética – de um modo mais abrangente e claro, tal como uma vista panorâmica tomada do alto de algum pico da serra que serviu de inspiração a seu nome.

De acordo com o exposto nos capítulos 2 e 3 desta pesquisa, os músicos que fundaram a Mantiqueira e que a mantêm ativa até os dias atuais estiveram, desde muito cedo em suas carreiras, inseridos em um mercado musical que apresentava aos instrumentistas populares poucas oportunidades de sobrevivência além das opções de se tornarem “operários” das bandas de baile, dos conjuntos que acompanham artistas em shows ou gravações fonográficas ou, ainda, de produções publicitárias. Esta situação não é nova, como comprova a história de músicos como Pixinguinha e Radamés Gnattali, entre tantos outros, que desde a primeira metade do século XX vivenciavam um cenário parecido¹⁹⁶. O mercado musical que Proveta, Gil e seus companheiros compartilham é, portanto, resultado de um desdobramento histórico preconizado nas décadas anteriores. Tendo suas iniciações musicais no período de infância – seja em âmbito familiar, em conjuntos regionais, em bandas e corporações musicais ou em outros meios diversos –, com influências que lhes chegavam pelos meios de comunicação (rádio, disco e cinema), estes então jovens músicos estiveram desde o princípio de suas carreiras profissionais no papel de coadjuvantes. Este foi um dos fatores a alimentar o desejo por um espaço em que pudessem se expressar como *artistas*

¹⁹⁶ Basta lembrar o depoimento de Pixinguinha afirmando que, após o regresso de sua conhecida viagem à Paris, em 1922, “os *Oito Batutas* procuravam tocar nos bailes ‘o que é nosso’, ressaltando, porém, que ‘uma vez ou outra, incluíamos um foxtrotezinho para variar. Comercialmente, tínhamos que variar um bocadinho de cada coisa” (PIXINGUINHA apud CABRAL, 1978, p. 46).

e não apenas trabalhar como funcionários ou prestadores de serviço. É possível perceber este aspecto no depoimento do trompetista Walmir Gil referindo-se ao período atual, em que a Mantiqueira já se encontra consolidada:

Quando você está tocando ali [na Banda Mantiqueira], você faz parte daquilo, *você é um artista* daquilo, você cresceu junto àquilo. Quando você está trabalhando com um artista [acompanhando], que é bom também, porque é o nosso ‘ganha pão’ – todo mundo da banda trabalha com artista –, mas você está ali trabalhando *para alguém*. Na banda você está fazendo o seu trabalho, que é um trabalho muito digno, em que a gente já saiu do Brasil, na Alemanha, nos Estados Unidos, na Argentina, no Chile, Uruguai, tocou já fora do Brasil com muito sucesso, porque você está vestindo uma camisa que pode vestir, você está tocando a sua música, com o pé no chão mesmo, e isso é legal, a Banda tem essa história.¹⁹⁷

Àquela época, entretanto, a situação ainda era distinta e o desejo por um espaço próprio, onde fosse possível atuar livremente sem o compromisso que o mercado musical lhes impunha profissional e economicamente apresentava-se a eles de forma crescente. Neste sentido, a força atrativa do jazz era, naquele momento, irresistível. Dentre os motivos, destaca-se, em primeiro lugar, o fato de este gênero musical ter como protagonista sua vertente instrumental, onde o espírito artístico de criação e expressividade, principalmente nas correntes modernas e contemporâneas, predomina em função dos arranjos sofisticados e, em segundo lugar, pelo forte emprego de procedimentos de improvisação. Além disso, como visto nos capítulo 1, o jazz apresenta influência decisiva nos rumos trilhados pela música popular brasileira desde as décadas iniciais do século XX. Sendo assim, este gênero de música popular é recebido por nossos músicos naturalmente, como uma herança trazida pelas gerações anteriores que atuavam ainda na noite paulistana – cenário profissional habitado por Proveta, Gil, Edson Alves e seus demais companheiros durante seus anos de juventude. Ao se referir a este período, o próprio Proveta afirma:

¹⁹⁷ Cf. Anexo I – Entrevista: Walmir Gil.

Nós ainda tínhamos muita influência da geração anterior, dos músicos mais velhos que tocavam aqui em São Paulo. [...] Quando a gente chegou aqui os “caras” tocavam jazz. Eram os *standards* norte-americanos que faziam parte da vida desse pessoal. [...] Eles vieram [...] do jazz, que é uma escola de música bonita.¹⁹⁸

Entretanto, paralelamente, desenvolvia-se uma inquietação imanente de expressão e afirmação identitária. Neste sentido, Proveta afirma:

Eu acho que são duas características importantes nessa história. A primeira vem do reconhecimento da nossa origem. Músicos que vieram de lugares diferentes e que trouxeram uma experiência de já ter tocado em banda de coreto. [...] Os músicos da minha geração vieram com essa bagagem, e nós precisávamos, de uma forma inconsciente, guardar isso. Depois, tínhamos uma vontade de fazer “essa tal” dessa música brasileira. [...] Mas ainda a gente não tinha, vamos dizer assim, autonomia.¹⁹⁹

Ainda com relação a este período, Walmir Gil afirma:

O Proveta veio morar com a gente. Veio também o Cacá Malaquias. Era uma “república”, veio muita gente morar ali. Eu me lembro que a gente tinha a idéia de ter uma formação, uma banda. [...] A gente ouvia Thad Jones, Woody Herman, e o Proveta falava: “Pô, mas quando é que a gente vai ter uma banda tocando a nossa música, que possa ter essa liberdade de improvisação, de sonoridade?”. [...] Então a gente a foi correr atrás do que era necessário.²⁰⁰

Essa inquietação os levou a uma série de estudos e experiências que lhes possibilitou alcançar a “autonomia”, a maturidade necessária para atingir seus objetivos artístico-musicais. Foi assim que Proveta e seus companheiros, antes de criarem a Banda Mantiqueira, aceitaram convites para participar de diversos grupos de música popular instrumental, como a Banda Savana – nas palavras de Proveta, “a primeira banda” –, do maestro Branco, e o LF Combo, de Laércio de Freitas, além de formarem seus próprios conjuntos, como a Banda Aquáriu e o Sambop Brass. Neste trajeto,

¹⁹⁸ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

¹⁹⁹ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

²⁰⁰ Cf. Anexo I – Entrevista: Walmir Gil.

algumas personalidades foram muito influentes nas decisões estéticas e poéticas assumidas por estes músicos:

A partir do momento que conheci Branco me identifiquei com ele. Ele e Laércio de Freitas foram para mim as maiores referências. Sempre senti uma força grande do pessoal do interior. [...] Nunca tive aula formal, por assim dizer, com Branco ou com o Tio (Laércio de Freitas). Foi mais uma coisa de compartilhar experiências²⁰¹.

Proveta também se refere a estes dois personagens como grandes influências sobre sua personalidade, direcionando-o para o território da música popular brasileira:

[O jazz] é uma escola de música bonita. Eu passei por ela um pouco, estudei, na década de 80, mas não fiquei porque eu conheci o Branco, o Tio [Laércio de Freitas]. Eles me levaram rapidamente para a música brasileira, me colocaram nos trilhos. Em 84... 85... estudava jazz, mas estava indo na trilha do Tio e do Branco. São eles que influenciaram a gente.²⁰²

Sustentando esta opção por priorizar a música popular brasileira em lugar do jazz, tem relevância, também, o fato de estes músicos e seus companheiros considerarem que a gama de gêneros e estilos deste repertório apresenta um alto grau de sofisticação. Assim, o repertório brasileiro, tal qual o jazzístico, adequa-se perfeitamente aos seus propósitos de constante aperfeiçoamento – seja em relação à interpretação, ao arranjo ou à composição – e lhes possibilita expressarem-se artisticamente na mesma medida de seus colegas norte-americanos. Esta necessidade de desenvolvimento e aprimoramento como músicos manifestada pelos integrantes da Mantiqueira é perceptível, entre outros fatores, em seus processos de seleção de repertório e de confecção dos arranjos orquestrais:

Eu acho que a música, o próximo arranjo, nasce sempre “de dentro pra fora”. Você observa o grupo e vê o que ele está precisando. Não dá pra escolher uma música “de fora” e trazer “pra dentro”. Não

²⁰¹ GIL apud CARVALHO, 2003, p. 46.

²⁰² Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

funciona. O que funciona é, por exemplo, observar: “fulano está precisando solar [improvisar]”, ou “está muito sobrecarregado para aquele cara”. Outra coisa é [notar]: “Ah! O repertório está muito parado no nível de dificuldade, já está sendo resolvido aquilo ali...”²⁰³

Observa-se como as características individuais, incluindo o estilo pessoal de cada membro da banda, influenciam decisivamente a escolha e o desenvolvimento do repertório do grupo. Porém, é importante esclarecer que a permanência de um determinado arranjo como parte do repertório “regular” de apresentações depende, também, da resposta obtida pelo mesmo, tanto em relação ao público quanto em relação aos demais músicos da banda. Em seu trabalho *O jazz como espetáculo* (1988), Carlos Calado dedica considerável atenção às relações dialógicas estabelecidas entre músicos e platéia durante o ato da performance jazzística, utilizando-se de argumentações e exemplos que podem ser estendidos à Banda Mantiqueira:

No jazz, música feita “em ato”, a influência da platéia é [...] fundamental. Os exemplos são vários, como as palmas dos espectadores marcando o ritmo da música, os movimentos de corpo ou mesmo de dança, ou ainda os aplausos, gritos e assobios ao fim e durante uma improvisação, que impulsionam o músico e fazem-no sentir esse retorno vivo e “quente”, instaurando uma situação onde a criatividade do músico tem campo aberto para se expandir. Os músicos mais criativos chegam até a “jogar” com o público.²⁰⁴

Em vista disso, alguns arranjos²⁰⁵ permaneceram presentes nas performances atuais do grupo enquanto outros foram gradativamente “aposentados”, ao menos temporariamente.

²⁰³ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

²⁰⁴ CALADO, Carlos A. *O jazz como espetáculo – do ritual à performance contemporânea*. Dissertação de Mestrado – ECA/USP. São Paulo, 1988, p. 18.

²⁰⁵ Como, por exemplo, os de *Linha de Passe* (Comp.: João Bosco / Aldir Blanc. Arr.: Nailor Proveta), *Carinhoso* (Comp.: Pixinguinha. Arr.: Edson José Alves), *A procura* (Comp. e Arr.: Nailor Proveta), *Feminina* (Comp.: Joyce. Arr.: Nailor Proveta), *Baião de Lacan* (Comp.: Guinga / Aldir Blanc. Arr.: Nailor Proveta), *Cubango* (Comp. e Arr.: Edson José Alves), *Samba da minha terra/Saudade da Bahia* (Comp.: Dorival Caymmi. Arr.: Nailor Proveta) e *Canções Nordestinas* (Comp.: Luiz Gonzaga / Guio de Moraes / Venâncio / Corumbá / J. Guimarães / Humberto Teixeira. Arr.: Edson José Alves).

Durante o processo de formação de suas personalidades musicais, os músicos da Banda Mantiqueira sentiram a necessidade de conhecer mais profundamente a si próprios e seu universo cultural. Esta busca levou-os a se voltarem para a tradição da música popular brasileira considerada como sua herança cultural, seu legítimo e próprio território de expressão artística. Assim, quando da formação da Mantiqueira, seus integrantes passaram a promover a incorporação dessa tradição às características e formas de expressão musical contemporâneas.

Esse procedimento, porém, não é novo. Em seu livro *O violão azul: modernismo e música popular* (1998), Santuza C. Naves realiza uma abordagem do panorama musical brasileiro com foco no período que compreende as primeiras décadas do século XX. Ao comparar os modos de atuação dos modernistas brasileiros e dos músicos populares deste período, a autora conclui que ambos os grupos valorizavam a tradição musical brasileira. Entretanto, enquanto os primeiros se voltavam, prioritariamente, para a construção cultural de um Brasil idealizado (associado a mitos fundadores, a características “autênticas” e ao discurso de consolidação da nação, fazendo uso, para isso, predominantemente, de temas de cunho folclórico), os músicos populares, livres de qualquer compromisso programático, recorriam à tradição de um modo incorporativo. Para Naves, “no campo da música popular [...] muitas vezes se promovem inovações recorrendo à *tradição*”²⁰⁶. A autora resume as diferenças de atuação existentes entre os dois pólos de artistas criadores:

O músico popular realiza, assim, mais que qualquer outro artista, essa vocação para empreender mudanças formais sem se incompatibilizar com o público. Tampouco busca elevar-lhe o gosto; pelo contrário, desenvolve, de maneira errática e descompromissada, uma relação carinhosa com ele. Quanto ao modernismo musical brasileiro, seu compromisso com a linguagem culta acaba condenando-o a um novo tipo de cristalização. Não se trata mais de eternizar o passado clássico-

²⁰⁶ NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 17.

romântico, mas de congelar um *presente* idealizado, ou uma certa tradição revalorizada. Cria-se uma hierarquia representada simbolicamente por uma espécie de Apolo, ou “músico missionário”, que tenta de certa maneira pacificar – ou domesticar – a arte dionisiaca dos redutos boêmios da música popular.²⁰⁷

De modo semelhante, os músicos da Banda Mantiqueira também buscam, na atualidade, promover inovações em suas obras artísticas recorrendo à tradição, valorizando, por conseguinte, um processo pautado pela *continuidade*. Entretanto, é preciso observar que, como afirma Renato Ortiz, “a mundialização da cultura redefine o significado da tradição”²⁰⁸. Desta forma, no período contemporâneo, dois entendimentos sobre a idéia de tradição se apresentam. Em um deles, mais convencional, considera-se a

tradição enquanto permanência do passado distante, de uma forma de organização social contraposta à modernização das sociedades. As culturas populares da América Latina (com as respectivas influências, negra e indígena), as práticas herdadas da história oriental, no Japão, fazem parte desta gama de manifestações que habitualmente rotulamos como sendo tradicionais. Elas apontam para um tipo de estrutura social, que, mesmo fracionada pela transformação tecnológica, representa um mundo anterior à Revolução Industrial. Nelas a segmentação social, demográfica e étnica é preponderante, e a presença do campo, das atividades rurais, é marcante.²⁰⁹

Mas, de acordo com Ortiz,

ao lado desta compreensão, uma outra desponta. *Tradição da modernidade*, enquanto forma de estruturação da vida social, manifestada nos seus objetos eletrônicos, sua concepção célere do tempo, e de um espaço “desencaixado”. Moderna tradição que secreta inclusive uma memória internacional-popular, cujos elementos de sua composição estão prontos para ser reciclados a qualquer momento. Como as garrafas de Coca-Cola, as orquestras da década de 40 (Glenn Miller), ou os pôsteres de Bogart ou Garbo, são citações igualmente “clássicas”. Passado que se mistura ao presente, determinando as maneiras de ser, as concepções de mundo. Cultura-identidade,

²⁰⁷ NAVES, op. cit., p. 209.

²⁰⁸ ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 212.

²⁰⁹ Idem, p. 212 e 213.

referência para os comportamentos, enraizando os homens na sua mobilidade.²¹⁰

É a esta “moderna tradição” que a Banda Mantiqueira se liga. Uma tradição recente, eminentemente urbana, prefigurada desde as primeiras décadas do século XX e instituída como tal com a fixação de uma “memória internacional-popular” que, em meio ao processo de mundialização da cultura, mantém uma relação dialética com as manifestações características de cada localidade. É por constituírem-se como participantes desta “tradição da modernidade” que Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Radamés Gnattali, Cyro Pereira, Severino Araújo, Fon-Fon, Luiz Gonzaga, Dorival Caymmi, Cartola, Nelson Cavaquinho, Tom Jobim, Moacir Santos, entre tantos outros, são tomados pelos integrantes da Mantiqueira como referências “clássicas” de seu próprio meio cultural.

A adoção sem reservas do modelo orquestral de *big band* pela Mantiqueira deriva deste mesmo aspecto. Um dos exemplos utilizado por Ortiz, “as orquestras da década de 40 (Glenn Miller)”, ilustra bem este ponto de vista. Estas orquestras de baile, ou *big bands*, tornaram-se ao longo do tempo parte da “memória internacional-popular”: deixaram de ser uma manifestação exclusiva da cultura norte-americana adaptando-se, caso a caso, ao meio cultural particular de cada localidade do globo. Não estamos com isto negando a ascendência norte-americana deste modelo orquestral, mas apenas salientando que a mundialização da cultura transformou este formato enraizando-o de modo particular nas culturas locais em que se estabeleceu. Assim, também em nosso meio, temos as versões “abrasileiradas” destas *big bands*. É o que demonstra a história da música popular brasileira desde a Bi-Orquestra Os Batutas, de Pixinguinha, que era simultaneamente um conjunto de choro e um *jazz-band* – motivo pelo qual foi apelidada de *jazz-band sertanejo* –, passando pelos arranjos de Radamés Gnattali e Moacir Santos,

²¹⁰ ORTIZ, op. cit., p. 213.

pelas orquestras de Fon-Fon, Silvio Mazzuca, Severino Araújo (Orquestra Tabajara), maestro Branco (Banda Savana), entre tantas outras, até chegar à Banda Mantiqueira. Tendo em vista esta “moderna tradição”²¹¹ é que os integrantes da Mantiqueira percebem seu modelo orquestral como parte constitutiva da cultura brasileira considerando-o, portanto, como um formato legítimo de expressão de sua música. Esta moderna tradição, construída por meio de uma memória internacional-popular, é o produto de um “passado que se mistura ao presente, determinando as maneiras de ser, as concepções de mundo”²¹². É esta “cultura-identidade, referência para os comportamentos”²¹³ que permeia a opção estética da Banda Mantiqueira.

Ainda em relação a questão da adoção do modelo *big band* para a formação instrumental da Mantiqueira, é preciso considerar uma vez mais o desejo pelo aprimoramento. Em conversas informais com Proveta²¹⁴ e com o maestro Branco, constatou-se que ambos consideram a *big band* “a melhor escola para a formação do músico popular”. Este posicionamento evidencia duas questões importantes: em primeiro lugar, a deficiência de sistematização do ensino de música popular no Brasil, além das poucas oportunidades de acesso dos músicos desta área às instituições de ensino; em segundo, o reconhecimento de que no meio da música popular instrumental existe muito pouco espaço para a atuação do músico em grandes formações, principalmente onde participe como membro de um naipe. Se os músicos populares²¹⁵ fossem treinados e acostumados à atuação em grandes grupos teriam a possibilidade de exercitar-se no trabalho conjunto das articulações, dinâmica, precisão rítmica,

²¹¹ É interessante notar que Proveta participa de um outro grupo de música instrumental chamado *Moderna Tradição*. A coincidência entre a denominação do conceito explicitado por Ortiz e a do referido conjunto musical, mesmo que casual, é reveladora da consciência de Proveta e de seus companheiros em relação ao papel que pretendem desempenhar.

²¹² ORTIZ, 1994, p. 213.

²¹³ Idem, ibidem.

²¹⁴ Em encontros ocorridos nos momentos anteriores e/ou posteriores às apresentações da banda, realizadas na casa paulistana de shows *Tom Jazz*, durante o primeiro semestre de 2007.

²¹⁵ Habitualmente participantes de formações menores, com até 5 ou 6 integrantes, onde atuam com larga margem de liberdade na execução de suas interpretações.

pronúncia, etc., que devem ser realizados com muito cuidado e coesão durante os ataques “em bloco”, nas convenções rítmicas, nos trechos contrapontísticos ou mesmo na interpretação dos temas executados em vozes abertas em um determinado naipe. Deriva-se, portanto, deste aperfeiçoamento trabalhado em conjunto, por meio de avaliações críticas de execuções musicais realizadas em ensaios e/ou apresentações públicas, o posicionamento de Proveta e de Branco sobre o papel educador desempenhado pelas *big bands* no universo da música popular.

Complementando a perspectiva analítica sobre as posições estéticas e poéticas dos membros da Banda Mantiqueira, são de interesse, também, as idéias apresentadas por Stuart Hall (1997) a respeito dos efeitos do processo de globalização sobre as identidades culturais no mundo contemporâneo. Como afirma o autor, “no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural”²¹⁶. Contudo, Hall argumenta que “em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade”²¹⁷. Esta perspectiva se torna clara se considerarmos que “as nações modernas são, todas, híbridos culturais”²¹⁸. Assim, Hall nos lembra que “tanto a tendência à autonomia nacional quanto a tendência à globalização estão profundamente enraizadas na modernidade”²¹⁹. Como consequência, o autor vê surgir, paralelamente ao impacto do *global*, uma revitalização do interesse pelo *local*, sugerindo uma nova articulação entre estes dois pólos e posicionando-se contrariamente à tese de que o processo de globalização conduziria a uma substituição do local pelo global:

²¹⁶ HALL, Stuart. *Identidade e cultura na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997, p. 47.

²¹⁷ Idem, p. 62.

²¹⁸ Idem, ibidem.

²¹⁹ Idem, p. 68.

Este “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, *novas* identidades “globais” e *novas* identidades “locais”.²²⁰

É por este viés que Hall admite, para além das teorias de “homogeneização cultural”, outras duas hipóteses dentre as conseqüências do processo de globalização: por um lado, a possibilidade de que a própria globalização conduza a um fortalecimento das identidades locais, por meio da resistência destas à assimilação cultural; por outro, o reconhecimento de que as identidades nacionais estão em declínio, mas que novas identidades estão surgindo como produtos do processo que o autor denomina como “dialética das identidades”:

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em *transição*, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado.²²¹

O caso da Banda Mantiqueira é sintomático de toda esta situação. Os membros que configuram seu núcleo organizador, como Proveta, Gil e Edson Alves, tiveram suas primeiras experiências musicais intimamente vinculadas a expressões tradicionais da cultura brasileira, como as bandas e corporações musicais e os conjuntos regionais, voltados, predominantemente, para o repertório musical brasileiro. Durante os anos de formação de suas personalidades musicais sofreram a influência de diversas correntes externas, inclusive as provenientes do universo “clássico” como no caso do impressionismo de Debussy e Ravel, além dos russos

²²⁰ HALL, op. cit., p. 78.

²²¹ Idem, p. 88.

Tchaikovsky, Borodin, Glasnov e dos compositores da segunda escola vienense. Dentre essas, certamente o jazz se destaca como a de maior predominância. Neste processo, os futuros integrantes da Banda Mantiqueira se veem em meio ao conflito entre o que eles consideram como próprio da tradição cultural brasileira e os demais elementos provenientes das matrizes externas. Assim, estes músicos participam de uma série de projetos visando atingir um maior grau de maturidade. Após este período, decidem abraçar o repertório musical brasileiro como forma de firmarem suas carreiras em uma tradição da qual se consideram legítimos representantes e que exercerá para eles a função de veículo de sua expressão artística. É assim que Proveta aglutina ao seu redor os músicos que o auxiliarão a formar a Banda Mantiqueira. É também por este motivo que, inicialmente, a produção fonográfica do grupo não contempla nenhum tema ou arranjo proveniente de outra matriz que não a “legitimamente brasileira”²²², “porque era importante a gente ter muita força no começo, pra não ter nenhuma dúvida”²²³, como lembra Proveta. Com o passar do tempo, a consolidação da imagem da Mantiqueira em meio a toda comunidade consumidora e produtora de música popular instrumental (um universo, atualmente, ainda com fortíssima presença da música jazzística), possibilitou ao grupo, após 17 anos de sua fundação, a oportunidade de retratar este aspecto particular presente nos primeiros momentos de sua existência, resultando na inclusão do arranjo de *Airegin*²²⁴ no CD *Terra Amantiquira*. Sobre este assunto, Proveta afirma:

²²² Apesar de nos primeiros shows, ainda no antigo porão do Sanja, apresentarem interpretações “abrasileiradas” de músicas como *Donna Lee* (Charlie Parker), *Giant Steps* (John Coltrane), e *Airegin* (Sonny Rollins).

²²³ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

²²⁴ Composição do saxofonista norte-americano Sonny Rollins, cuja versão interpretada pela Banda Mantiqueira, com arranjo de Nailor Proveta, apresenta uma mescla do tema jazzístico com o samba brasileiro, em um procedimento que carrega em si os ecos do trabalho precursor de músicos como Severino Araújo, da Orquestra Tabajara, como descrito nos capítulos 1 e 2 desta dissertação.

O primeiro ano de vida da Banda Mantiqueira foi no Sanja, entre 1990 e 1991. Então, [o repertório] tinha *Donna Lee*, *Giant Steps*, o Sonny Rollins [*Airegin*]... E quando chegou o terceiro disco, eu falei: “Nós não podemos esconder como começamos”. [...] Porque o jazz [...] fez parte dessa minha geração no começo, [...] influenciou a nossa música. Eu pensei muito pra colocar esta música [no CD]. [...] Os músicos estavam “super a fim”, a banda estava “super a fim” de tocar. [...] Então, eu pensei: “Vamos assumir essa música e gravar, pra ter como referência da década de 1990, quando a banda se formou”.²²⁵

Um dos aspectos mais significativos de todo este processo é que, mesmo com a opção cada vez mais forte pelo repertório de música popular brasileira, a maturidade do grupo trouxe a possibilidade de *aceitação* das influências provenientes da memória internacional-popular. Deste modo, a identidade cultural professada pela banda, fundada em uma moderna tradição, surge como uma das novas possibilidades contemporâneas apontadas por Hall (1997).

Conscientes de seu papel como participantes ativos de uma cultura musical que admiram e reverenciam, contribuindo para levá-la adiante de um modo vivo e renovado²²⁶, os integrantes da Mantiqueira permanecem constantemente à procura desenvolvimento artístico. Como afirma Proveta, é importante sempre “buscar as coisas novas e correr os riscos de forma igual”²²⁷. É por este motivo que, para muito além das já citadas referências tradicionais da cultura musical brasileira, também estão presentes nas performances da Mantiqueira as músicas de compositores contemporâneos²²⁸, além de composições dos próprios integrantes da banda²²⁹.

²²⁵ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

²²⁶ Influenciando, inclusive, novas gerações de músicos, que, a exemplo deles, começam a formar suas próprias *big bands*, como a *Canavial*, a *Cacique* e a *Urbana*.

²²⁷ Cf. Anexo I – Entrevista: Nailor Proveta.

²²⁸ Como Joyce (*Feminina*); Guinga e Aldir Blanc (*Catavento e Girassol e Baião de Lacan*); Chico Buarque (*Homenagem ao Malandro*); João Donato e Caetano Veloso (*A rã*); João Bosco e Aldir Blanc (*Linha de Passe e Prêt-à-porter de Tafetá*); John Neschling e Geraldo Carneiro (*Olha a Lua*); Edu Lobo e Chico Buarque (*Beatriz*); Tom Zê e Perna (*Menina, amanhã de manhã*); Toninho Horta (*Beijo Partido*), entre outros.

²²⁹ Como Proveta (*Aldeia, À Procura, Bixiga e Vovô Manuel*), Edson Alves (*Cubango, Valsa 1e Santos Jundiá*) e Cacá Malaquias (*Forrolins*).

Apreciar a música da Banda Mantiqueira é, portanto, mergulhar em sonoridades que ecoam dos coretos interioranos, com suas bandas e corporações musicais, das serestas e choros dos conjuntos regionais, dos salões das gafieiras, onde atuavam as grandes orquestras de outrora, bem como dos toca-discos e aparelhos de rádio que faziam sua difusão por todo o país, da bossa nova, do baião e das bandas de pífano nordestinas, permeadas por um complexo de influências advindas, principalmente, do jazz e do universo “clássico”, que se somam à música de compositores contemporâneos no interior do amálgama que compõe obra artística do grupo.

Ciente de que as reflexões e apontamentos realizados ao longo desta dissertação, embora embasados em ampla e aprofundada pesquisa, não podem abarcar a totalidade de compreensão acerca dos assuntos aqui desenvolvidos, espero, contudo, ter deixado minha contribuição para o campo dos estudos musicológicos, e, se possível, ter despertado o interesse por novas investigações relacionadas ao âmbito da música popular brasileira. Uma última observação, entretanto, se faz necessária.

Ainda na introdução desta dissertação, defini sinteticamente a Banda Mantiqueira como o resultado da busca de um ideal estético musical compartilhado por seus membros e materializado em sua obra artística. Por tudo o que foi apresentado até aqui, é possível concluir de modo assertivo em relação a esta afirmação. Contudo, ao lançar o olhar novamente sobre a paisagem diversificada que a compõe, repleta de personagens, histórias e memórias, sonoridades, lugares e situações, gêneros e estilos musicais, obras artísticas, referências sociais, representações culturais e simbólicas, entre tantos outros elementos que se entrecruzam criando matizes e perspectivas múltiplas, penso que a Banda

Mantiqueira alcança muito mais que isso. Ela é cultura viva, manifestada por meio de expressões artístico-musicais, conectando, religando, seres humanos entre si e ao mundo que compartilham.

Figura 1. Banda Mantiqueira.

Bibliografia

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.

ALMIRANTE, Henrique Foreis Domingues. *No tempo de Noel Rosa*, Rio de Janeiro: Livraria F. Alves Editora, 2ª ed., 1977.

ANDRADE, Mario de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1958.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Introdução à estética musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Evolução social da música no Brasil (1939)*. In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. In: *Estética da Criação Verbal*, pp. 261 a 306. Trad. do russo por Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. / VOLOSHINOV, V. N. *Discurso na vida e discurso na arte – sobre poética sociológica*. Trad. Carlos A. Faraco e Cristóvão Tezza. Texto de circulação acadêmica. Original russo de 1926.

BARBOSA, Valdinha. DEVOS, A. M. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Rio de Janeiro, RJ: FUNARTE/Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985, c1984.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica*. In: Costa Lima, Luiz (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BERENDT, Joachim E. *O jazz – do rag ao rock*. Trad. de Júlio Medaglia. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea* (realizada por Rossana Dalmonte). Trad. Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

BORGES, Jorge Luis. *A muralha e os livros*. In: *Outras inquisições* (1952). Trad. de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRAIT, Beth. MELO. *Estilo*, In: *Bakhtin – conceitos-chave*. BRAIT, Beth (org.). São Paulo: Editora Contexto, 2005.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. *Enunciado / enunciado concreto / enunciação*. In: *Bakhtin – conceitos-chave*, pp. 61 a 77. BRAIT, Beth (org.). São Paulo: Editora Contexto, 2005.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da mpb*. Rio de Janeiro-RJ : F. Alves, 1990.

_____. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1978.

CALADO, Carlos A. *O jazz como espetáculo – do ritual à performance contemporânea*. Dissertação de Mestrado – ECA/USP. São Paulo, 1988.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARVALHO, Rui M. S. *Entre a imanência e a representação – Maestro Branco e a Banda Savana – pós-modernismo, identidade e música popular no Brasil*. Dissertação de Mestrado, IA-UNICAMP, Campinas, 2003.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, c1990.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

CROWTHER, Bruce; PINFOLD, Mike. *The big band years*. New York: Facts on File Publications, 1988.

GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GIDDENS, Anthony. *Mundo em Descontrole*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

HALL, Stuart. *Identidade e cultura na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

HOBBSAWN, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

IKEDA, Alberto T. *Apontamentos Históricos sobre o Jazz no Brasil*. In *Comunicações e Artes*. São Paulo: ECA/USP, 1984.

LOTMAN, Iuri. *La semiótica de la cultura y el concepto de texto*. In: *La Semiosfera I – Semiótica de la cultura y del texto*, pp. 77 a 82. Frónesis: Cátedra Universitat de Valencia, 1996.

_____. *La memoria a la luz de la culturologia*. In: *La Semiosfera I – Semiótica de la cultura y del texto*, pp. 157 a 161. Frónesis: Cátedra Universitat de Valencia, 1996.

_____. *Acerca de la semiosfera*. In: *La Semiosfera I – Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis: Cátedra Universitat de Valencia, 1996.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MELLO, Zuza Homem de. *Música nas veias: memórias e ensaios*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Globalização, modernidade e cultura*. In: *Revista Semear 6 – PUC-RIO*, 2000.

PERRONE, Charles; DUNN, Christopher. *Brazilian Popular Music and Globalization*. Gainesville: University Press of Florida, c2001.

PIXINGUINHA; BARRO, João de. *Carinhoso*. In: *O Melhor de Pixinguinha: melodias e cifras*. Coordenação de Maria José Carrasqueira. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editora, 1965.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Prefácio, tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: Ed. UNESP, c1999.

_____. *Fundamentos da Composição Musical*. Strang, Gerald, org; Stein, Leonard colab; Seincman, Eduardo, trad; São Paulo: EDUSP, 1993.

SCHULLER, Gunther. *Early jazz: its roots and musical development*. New York: Oxford University Press, 1968.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música*. In: *Uma Introdução à Etnomusicologia*, Trad. Giovanni Cirino, Helen Myers (Ed.), 1992.

SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo musical*, São Paulo: Via Lettera, 2001.

_____. *Do Fenômeno Musical*, Tese (Livre-docência), São Paulo, 1996.

_____. *Estética da comunicação musical*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SIMON, George. *As grandes orquestras de jazz*. São Paulo: Ícone, 1992.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em conserva: Arranjadores e Modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. Dissertação (Mestrado) FFLCH-USP. São Paulo, 2001.

TINÉ, Paulo J.S. *Três compositores da música Popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobin. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa-Nova*. Dissertação (Mestrado) ECA-USP. São Paulo, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel. *Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Circulo do Livro, 1989.

_____. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música*. São Paulo, Brasil: Brasiliense, 1983.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

ANEXO I

Nailor Proveta – entrevista realizada em 24/06/2007.

Cláudio Campos: Quando e onde você nasceu?

Nailor Proveta: Eu nasci numa pequena cidade do interior do Estado de São Paulo, chamada Leme, em 25 de maio de 1961.

Campos: Como se deu sua iniciação musical?

Proveta: Foi bem cedo. Eu comecei a estudar música nessa cidade [Leme/SP], minha família, meu avô tocava, o meu pai também tocava, os dois tocavam acordeom. O meu pai já tocava acordeom e clarinete na banda, tocava saxofone esporadicamente, nos carnavais, às vezes nos bailes. Tocava também teclado nos bailinhos, alguma coisa assim... Então, quando eu nasci, em minha volta tinha tudo isso já, logo cedo. Eu comecei, na realidade, na Banda de Leme, com sete anos de idade, e o meu primeiro instrumento foi o saxofone alto, tocando, estudando, fazendo as primeiras lições de música com o maestro Hary Bacciotti, que ainda está junto com a gente, ainda mora lá com os seus 82 anos... E fazíamos par com meu pai, tocava no regional que ele tinha, a gente fazia uns bailes, e na Banda estudava também, enfim eu fazia tudo isso nessa época já, comecei com sete anos.

Campos: Você veio para a cidade de São Paulo ainda cedo ou permaneceu pela região de Leme por muito tempo?

Proveta: Eu fiquei ali em Leme, fazendo uns bailes em outras cidades [da região], com meu pai e às vezes sozinho, até mais ou menos 16 anos de idade, ainda tocando na Banda. Eu comecei a estudar o clarinete com 11 anos de idade. Quando estava com 14 ou 15 anos eu entrei no Conservatório Carlos Gomes, de Campinas/SP, e estudei lá uns dois anos. Fiquei lá, mas não concluí o curso, e fazia uns bailes pela região. E depois me fizeram o convite de entrar na orquestra do Silvio Mazzuca. E aí eu comecei a tocar saxofone tenor na orquestra do Mazzuca, meu pai tinha um tenor, e eu tocava uns bailes com o Mazzuca, comecei fazendo uns bailes, só que eu morava em Leme ainda. Na realidade, eu fiz uns bailes, eu comecei a vir pra São Paulo assim, e fui até os 18 anos de idade nessa vida. Nos bailes... tocava um pouco na Banda... às vezes não dava tempo... E finalmente, com 18 anos de idade eu me mudei, saí de Leme e fui pra Mairiporã/SP a convite de um amigo que tocava na orquestra do Silvio Mazzuca. Naquela época o ônibus levava quase três horas de viagem [de Leme], e aí eu estava a uma hora e pouquinho de São Paulo [em Mairiporã], começou a ficar mais fácil. Comecei a fazer uns bailes, comecei a fazer a minha vida aqui ao redor de São Paulo. Eu trabalhei uma época também em Mairiporã, trabalhava na *Weril*, e fazia alguns reparos, aprendi algumas coisas assim lá, mas ... Fiquei lá acho que uns 6 meses... Eu morei pouco em Mairiporã, eu morei lá um 1 ano e pouco, 1 ano e meio... E aí eu saí da Weril, aí não tinha muito o que fazer, porque precisava continuar... não tinha me adaptado, a família que me recebeu foi muito bacana, mas eu precisava seguir. E aí um dia outro amigo da orquestra do Silvio Mazzuca me falou: “Você pode fazer um teste na Banda [Sinfônica Municipal de São Bernardo do Campo], lá estão precisando de clarinete”, e eu fui lá pra São Bernardo, fiz o teste, passei... e “passei a mão” nos meus instrumentos, nas minhas coisinhas e falei: “Olha, estou indo pra lá, pra São Bernardo, e vou trabalhar lá”. E fiquei lá trabalhando em São Bernardo acho que quase 2 anos. A primeira vez que eu fui pra lá [São Bernardo] eu morava na Vila Euclides, perto do Paço Municipal. Depois eu mudei pro Martins Pena, Afonso Martins Pena, eu acho que é isso... Na Banda [Sinfônica] eu fiquei trabalhando quase uns dois anos e depois, no final, recebi um

convite pra vir finalmente pra São Paulo, que era pra tocar no *150 Night Club* com o [Hector] Costita. Aí foi quando eu vim definitivamente pra São Paulo. Pra chegar aqui dei essa volta toda. Nessa banda [do 150 Night Club], quem escrevia os arranjos era o Costita, o Duran, um músico argentino, e havia algumas coisas importadas, algumas coisas que já eram impressas. Eu trabalhava lá com pessoas bem bacanas, gente que me ajudou muito na experiência da música, eu fiquei conhecendo outros músicos bacanas...

Campos: Você conheceu alguns dos músicos da Banda Mantiqueira, como o Walmir Gil e o François de Lima, ainda no período em que morava em São Bernardo, uma vez que ambos tocaram em formações musicais desta cidade?

Proveta: Ei vi o “Francês” [François de Lima] uma vez... eu estava tocando na Banda e cheguei a ver ele... o Gil também... Mas, na realidade, eu conheci o Gil quando eu tinha 17 anos. Eu estava fazendo um baile com o Mazzuca e o Gil apareceu lá... eu tinha uns 20 anos de idade... 21... E aí ele apareceu por lá e eu falei: “Pô, a gente precisa fazer alguma coisa um dia...”, e foi assim. O primeiro que eu conheci foi o Gil. Ele é meu compadre. Quando eu estava pra sair de São Bernardo, pra ir pra São Paulo, a banda que eu entrei, a banda do 150, eu fiquei conhecendo o Gil [mais a fundo] nessa época aí mesmo... que ali eu estava morando, acho que com um americano, e aí o americano foi embora, e aí o Gil falou: “Ah. Vamos morar lá em casa”. Aí quando eu fui pra casa do Gil pra “rachar” o apartamento, quem estava morando lá era o Cacá Malaquias e o Ubaldo [Versolato]. Então eu fui conhecer o pessoal da Banda [Mantiqueira] morando com o Gil. E a gente começou a formar um “reduto”, a “república”. Depois iria morar o Tenison lá, que era um outro trompetista... Enfim, a partir do Maksoud, encontrando o Gil e o Cacá, eu comecei a encontrar os músicos da minha idade aqui em São Paulo.

Campos: Em que ano você foi morar nesta “república” de músicos?

Proveta: Isso foi no final de 81... 81 pra 82... Era um apartamento aqui na Bela Vista. E nesse apartamento morávamos eu, o Gil, o Ubaldo e o Cacá com a família dele.

Campos: De onde surgiu a idéia de formar a Banda Mantiqueira? Por que uma big band?

Proveta: Eu acho que são duas características importantes aí nessa história. A primeira é a do reconhecimento da origem nossa. Músicos que vieram de lugares diferentes e que trouxeram, de uma certa forma, uma experiência já de ter tocado em banda de coreto. Isso a gente trouxe, os músicos da minha geração vieram com essa bagagem, e nós precisávamos, de uma forma inconsciente, guardar isso de alguma maneira. A gente não sabia como é que ia fazer, a gente não tinha essa consciência... Aí, então, tínhamos uma vontade assim de fazer essa música, “essa tal” dessa música brasileira. Já estudava jazz, tirava os solos... Morando ali no apartamento era uma loucura... era a década de 80, foi muita informação. Tinha muitos americanos vindo aqui nos festivais de jazz... ainda era uma época bonita dos músicos se encontrarem... E nós começamos a pensar numa solução, como é que a gente ia formar grupos... Mas ainda a gente não tinha, vamos dizer assim, autonomia. Então nós precisávamos fazer ainda as experiências nossas, que foi o caso do Maksoud [150 Night Club]... depois do Maksoud formou-se a primeira banda, que era a do Maestro Branco, a Banda Savana.

A Banda Savana, que se formou em 83... éramos eu, o Gil, o Cacá, Carlos Alberto, o Roney (trombone), Valdir, Tenison, na bateria tinha Bob White, enfim, vários músicos que faziam parte dessa história... Pedro Ivo, no contrabaixo, que às vezes toca na Banda Mantiqueira, substituindo o Edson... Enfim, foram assim alguns grupos. Essa primeira Banda Savana tocava numa casa chamada *Pool Music Hall*... e tocávamos lá, era

incrível tocar naquela época, era um negócio fabuloso, a geração nova tinha um “super” contato com essa música, era muito bonito. Depois acabou, eu fui tocar com o Laércio de Freitas, num outro grupo chamado LF Combo, ali no [Café] Piu-Piu. Isso foi em 84... 85... Toquei com o Tio ali, foi uma experiência maravilhosa... Passaram esses anos, a gente tocou ali [no LF Combo] acho que 1 ano e meio, e quando acabou eu formei uma outra banda, que era a Banda Aquáriu. Aí foi o primeiro grupo que a gente formou já com um pouquinho de autonomia, já arriscando fazer alguma coisa. Só que a gente formou uma *big band*, tinha uns 20 “caras”... claro que foi uma confusão. Quase dois anos de confusão, de discussão... E passou mais um tempo essa banda acabou. Foi nessa época, em 86... mais ou menos em 86, 87... que chega o François. Ele já gravava algumas coisas com a gente por aí, nos estúdios... conhecia a gente de estúdio, aqui em São Paulo. Aí a gente começou a trabalhar junto e eu pensei: “Ah. Vou chamar o François pra fazer essa banda”. Isso foi na Banda Aquáriu, em 86/87. A Banda Aquáriu, na verdade, é dessa banda é que, finalmente, depois de alguns anos aí “quebrando a cabeça”, tocando com os outros, adquirindo um pouco mais de experiência, vai surgir depois a Banda Mantiqueira. Ali veio Jericó... o Edson não tocava mas escrevia uns arranjos pra gente... o Nahor estava ali, o Valdir estava ali, o Cacá estava ali, o Ubaldo estava ali, estava todo mundo ali. O Lelo estava de bateria... A base, 87% estava ali. O Jarbas, que era guitarrista, eu ia conhecer depois mais “à noite”, aí nos bares, tocando... O Fred, que veio depois... E o Vinícius chegou depois também, quer dizer, o Vinícius é um dos mais novos... o Guelo...

Essa Banda Aquarius acabou, formou um outro grupo que éramos eu, o Gil, o Cacá, o “Francês”, que era o *Sambop*, e desse grupo aí, acabou, isso na década de 90, aí formamos finalmente a *Banda Mantiqueira*, que aí a gente já tinha 10 anos... Já tinha adquirido bastante experiência nesses 10 anos com grupos... Nossa! 10 anos é bastante, viu?!? Vários grupos se acabando e formando, e a gente ali... sempre pressionando, sempre pensando “agora vai!”. Era o Tenison, o Gil, Jericó... depois o Tenison saiu e entrou o Nahor... o “Francês” e o Valdir estão desde o começo... eu e o Cacá estamos desde o começo... o Ubaldo entrou depois, eram uns outros músicos que tocavam barítono... o Lelo está desde o começo... o Jarbas está desde o começo... Enfim, pra chegar à Mantiqueira foi toda essa história.

Campos: Que tipo de repertório era apresentado pela Banda Aquáriu?

Proвета: Quando ela começou, nós ainda não tínhamos experiência escrevendo, compondo... Eu já compunha e já escrevia alguma coisa, mas eu não tinha essa experiência com o repertório todo de música brasileira. Então nós ainda tínhamos muita influência da geração anterior, dos músicos mais velhos que tocavam aqui em São Paulo. A influência que eles deixaram pra nós era o oposto da gente hoje, da “molecada” da época. Quando a gente chegou aqui os “caras” tocavam jazz. Eram os *standards* norte-americanos que faziam parte da vida desse pessoal, que os filhos foram totalmente influenciados... como na família Alcântara. A família Alcântara é jazzista. O pessoal, o Daniel, o Vitor, eles vieram dessa família que é do jazz, que é uma escola de música bonita. Eu passei por ela um pouco, estudei, na década de 80, mas não fiquei porque eu conheci o Branco, o Tio [Laércio de Freitas]. Eles me levaram rapidamente para a música brasileira, me colocaram nos trilhos. Em 84... 85... estudava jazz, mas estava indo na trilha do Tio e do Branco. São eles que influenciaram a gente. Só que quando a gente formou essa banda [a Aquáriu], a gente não tinha repertório ainda pra formar essa banda com 20 músicos. Então, emprestamos um repertório de um “cara” na época, chamado Odilon. Ele era o único que tinha repertório de *big band* aqui ainda, na época, organizado. Então, tinha as pastas todas certinhas, com 20 a 30 músicas, pra

gente tocar à vontade. Mas eram as músicas do Duke Ellington, Count Basie, Samy Nestico, Thad Jones... que eram os “caras” que faziam sucesso. Bom, aí, na época eu comecei a refletir: “Não, a gente precisa tocar música brasileira, música nossa”. E comecei a escrever [arranjos para a música] *Travessia*, a compor algumas coisas. Fiz uma música chamada *Aldeia*, que deu origem ao primeiro CD que a gente fez, foi lá [na Aquáriu] que nasceu essa música... uma música pra *big band* que ainda tinha influência da *forma blues*... o assunto era ainda pequeno, mas vinha da influência das coisas daqui de São Paulo. Fiz músicas na época... Compus para minha namorada, que agora é minha esposa... fiz uma bossa nova... enfim, comecei a compor coisas. Fiz uma música chamada *À procura*... no final da banda Aquáriu eu estava compondo já. Essa música, *À procura*, por exemplo [feita à época da Aquáriu], eu já compus na formação da Banda Mantiqueira, porque eu tinha certeza que a gente ia formar uma banda depois. Mas não formou, quando acabou a *Aquáriu* formou um *bebop*, chamava *Sambop*, que era uma grupo com François, Gil, Cacá, eu e mais um pessoal de samba, de uma grupo chamado *Arte Final*, que existe até hoje. E o repertório nosso começou a crescer no final da Banda Aquáriu... no começo eram ainda os *standards*, jazzistas, essas coisas assim.

Campos: Como surgiu o nome Banda Mantiqueira? Quem o sugeriu?

Proveta: Fui eu mesmo. Eu tinha tocado com o Branco, que tinha o nome Banda Savana, que é um nome “super” bonito, que é um tipo de vegetação africana... E eu tinha feito já a Banda Aquáriu... a origem do nome da Banda Aquáriu, por exemplo, é porque a gente lia muito livro teosófico na época... [risos] essas coisas todas assim de que “o Homem vai mudar...”, a gente lia essas coisas... eu fiz teosofia... então eu pensava: “Puxa, essa geração nossa, é uma geração que talvez mude alguma coisa...”, e estava trocando a época, a época de Peixes para Aquário, “Pô, a gente está nessa época, então, a nossa geração pode ajudar de alguma forma... bom então vamos formar a *Banda Aquáriu*” que tinha a ver com esse momento... E quando acabou o *Sambop*, eu pensei numa banda brasileira mesmo, já tinha repertório brasileiro, o repertório todo era brasileiro... já estava tudo pronto... começamos a escrever... apesar de ter músicas ainda como *Donna Lee*, mas era tocado em samba. E o *Giant Steps* tocávamos em samba também... Então começamos a fazer os primeiros contatos na nossa história... tocávamos uns arranjos que eu fiz com o Cacá, que é de composição dele, chorinho, frevo... *Forrolins*, que é um frevo do Cacá Malaquias... tocávamos *Aldeia*... *Iara*, que era a música de minha mulher, a gente já tocava... aí depois comecei a escrever outras coisas... o Edson depois entrou, trouxe o *Carinhoso*, algumas músicas do Cartola, “Canções nordestinas”, foi ampliando o repertório. O Edson ajudou definitivamente nesse mundo [da música brasileira] pra gente. Então, eu pensava assim: “O nome desse grupo aí tem que ser um nome verde... um nome que seja o forte nosso”, porque na época também se falava “Olha... a ecologia... vamos cuidar disso, o verde, as baleias... o ecossistema, vamos cuidar...”, isso era forte na época. E aí eu fiquei pensando que sobre um nome. Pesquisei... *Vitória Régia*?... Não podia ser, porque a banda do Tim Maia é que tinha esse nome aí... Pensava assim: “*Araucária*”... mas a gente é mais do Sudeste... não vamos colocar um nome do Sul... Eu queria um nome que caracterizasse a região nossa, e aí fui começando a ver que a Serra da Mantiqueira passa por aqui... Mas o nome *Mantiqueira* foi um achado, é forte, é sonoro. E acabou ficando esse nome. E esse nome também tem um outro sentido... é um nome indígena, o que coroa de uma certa forma a cidade de São Paulo. A gente não estava fazendo um repertório de música ‘X, Y ou Z’; a gente estava tocando todas as músicas, todas as raças... a Banda [Mantiqueira]

tem nordestinos, tem negros, tem os italianos... e o elemento indígena, de uma certa forma, coroa esse povo nosso...

Campos: Sua composição *Aldeia*, que dá nome ao primeiro CD do grupo, tem relação com estas múltiplas influências culturais?

Proveta: Essa música, *Aldeia*, eu compus quando tinha uns 20 anos... eu compus essa música há muito tempo atrás... em 1985...86... antes mesmo da Banda Mantiqueira existir... antes da Banda Aquáriu existir. Eu morava com o Gil, a gente estava no apartamento do Bixiga, e domingo à noite era uma tristeza, porque a gente não tinha muito o que fazer, não tinha muito contato... O Gil morava aqui e saía, ia ver a namorada dele, a família dele, e eu muitas vezes ficava no apartamento... o Cacá... cada um ia para um canto, e eu ficava sozinho... Então o que eu fazia? Ia para o cinema. No começo era meio “down”, ficava um pouco chateado... E aí nasciam as coisas, escrevia... E numa das vezes foi assim, eu estava no cinema assistindo um filme chamado *Um grito de liberdade*, é a história de um repórter inglês que mora na África, é uma história verídica. E esse filme mostrou a história do Mandela, do Biko... toda aquela segregação, aquela problemática deles... e eu ouvindo esse filme, eu ouvia aquelas músicas africanas, aqueles corais... É lindo o jeito que eles fazem as músicas deles, os corais puros deles... é muito forte... e então eu cheguei em casa e lembrei daquele coral, daquele som, e pensei: “Nossa... vou escrever um negócio com aquele som...”, e comecei a escrever uma introdução... e falei: “Isso aqui é o som de uma *aldeia*...”, eu imaginava assim: “*é o som de um lugar puro*...”, e que depois tem a parte do *amanhã*, os homens e as mulheres se organizando... o filme que me iniciou a fazer isso daí... então, essa música *Aldeia* tem um pouco do nome da aldeia mesmo do filme, onde eu vi que aconteciam coisas... não propriamente a aldeia, mas o lugar onde as pessoas moravam... e um pouco também dessa expressão... dessa idéia da época que era *aldeia global*... Tinha um pouco dessas idéias da *globalização* nascendo, então era um pouco também dessa coisa acho que inconsciente minha de usar esse nome, que era um nome também sonoro!... pra um disco... porque eu nunca pensei em fazer nomes longos, nomes de discos... com exceção do *Terra Amantiquira*, que eu acho que é um nome bonito também... mas *Aldeia* é um nome que tem há ver com a situação de uma época, que tinha um lado não somente de assistir, mas que também trazia um pouco dessa preocupação sobre o lugar onde a gente mora... da *globalização*... dos problemas... como é que a gente faz pra viver junto... Dessa forma, estando junto, tocando, é um primeiro passo. Eu acho que dentro da Banda [Mantiqueira] tem isso.

Campos: Qual a sua formação na área de arranjo e orquestração?

Proveta: Eu comecei a fazer arranjo com 9 anos de idade... 10 anos... eu escrevia os meus arranjos lá pra banda, em Leme. Então, eu já sabia o que era um trompete em Sib, o que era um trombone... um saxofone alto, tenor... um clarinete... uma trompa em Mib... o que é uma tuba em Mib... isso, com 9/10 anos de idade, já estava resolvido. Meu pai que me levou pra esse caminho. Ele chegou em mim e falou: “Olha, improvisação e arranjo você vai começar a ver comigo”. E aí, com 9/10 anos eu comecei a ter aula de improvisação também... independente de leitura, de solfejo na banda, de repertório... eu também fazia a aula dele de repertório... ia conhecer outros músicos, de choro, de bossa nova... tinha sambas... e a gente aprendia as músicas de carnaval, as músicas novas... tudo, o ano inteiro aprendendo coisas novas... Depois, certo dia, lá com 9/10 anos de idade, ele me falou “Agora você precisa começar a ter uma noção de como é que é arranjo...”. E eu falei: “E como é que é?”. Ele respondeu: “Você escreve aí, que os acordes ‘são estes’... coloca aí ‘umas bolinhas’ desse jeito...”. Meu pai se chama Geraldo Azevedo. E aí eu comecei a fazer uns arranjos pra banda, só

que não era nada complicado, eram coisas fáceis, mas eu estava começando a entender sobre instrumentação, como se escreve pra cada um [dos instrumentos]... a tessitura... coisas básicas, nada complicado, mas eu já comecei a memorizar o som dos instrumentos... escrevi muita coisa pra banda... vários arranjos lá, simples, de um menino de 9 anos de idade, mas escrevendo pra 30, 40 músicos... e, tinha músico que torcia o nariz, mas o maestro era meu amigo, então ele deixava. O maestro falava: “Olha, nós vamos tocar um arranjo do Naylor”... Putz, os caras acostumados a tocar aqueles dobrados difíceis e eu chegava com umas coisinhas fáceis... Ficavam muito bravos...[risos]... mas dali foi o primeiro passo, eu comecei a escrever para os bailes, escrevia pra dois, três instrumentos pra tocar os bailes... aí era “mole”... tirava as músicas do disco... escrevia tirando os solos do disco, porque meu pai achava que era importante... Mas quando eu cheguei a São Paulo... e fui para a primeira banda que se chamava Banda Savana, em que a gente trabalhava no *Pool Music Hall*, eu comecei a ter contato mais direto com o Branco e o Edson [Alves], que escreviam de um jeito que eu falei: “Eu queria escrever assim”. Mas eu não estava preocupado em escrever, não... eu estava preocupado em tocar. Aí, um dia, o Gil chegou em mim e eu falei assim: “Eu escrevi um negócio pra eles tocarem”. Eu acho que era *Na baixa do Sapateiro*, era um negócio simples, lá pra Banda Savana, na época... e eles gostaram e diziam “Puxa, você podia ser o nosso arranjador... você podia escrever algumas coisas também...”, eu falei: “Mas já tem gente escrevendo aí...”... “Não, mas você escreve pra gente também”. E fui nomeado pelos amigos... E aí comecei a escrever também... mas, sem nenhuma metodologia ainda, mais “na raça”... Eu escrevia pra essa banda [a Savana], escrevia pra Banda Aquários, escrevia pro Sambop, e foi tudo assim, foi tudo meio que “na raça”... descobrindo um jeito de escrever.... Em 1992 eu me formei numa faculdade chamada *Mozarteum*. Quando acabou essa faculdade deu “um zero”... Eu falei assim: “Caramba, eu fiz uma faculdade. E agora? É isso a vida?”. Quando eu comecei a estudar na faculdade estava acabando o Sambop, era 1990 mais ou menos... e aí eu falei “O que eu faço da minha vida...”. Eu queria ir pra *Berklee* estudar, mandei umas cartas, os caras me pediram “trezentos milhões de dólares”... E eu sem dinheiro... Aí eu pensei: “Bom, eu vou ter que me virar”, e o Gil falou: “Vamos fazer uma faculdade, não vamos parar...”, e aí entramos na *Mozarteum*. Quando acabou aquilo ali [a faculdade], eu pensei: “Não posso parar de estudar...”, e comecei a fazer aula com o Cláudio Leal, que é um professor que ainda dá aula pra todo mundo aí... E em 92/93 eu comecei a estudar com ele e fui até 2000... fui uns 7 anos seguidos com ele... E ainda tinha mais coisa pra estudar. É que não deu mais tempo...”. Essa coisa de arranjo, na Banda Mantiqueira, eu comecei a escrever mais consciente em 93... que eu comecei a fazer os arranjos pra Banda com mais consciência... já com base nas coisas que eu estava aprendendo com o Cláudio Leal, organizando o material. Desde então veio andando junto.

Campos: De que modo é realizada a escolha do repertório desenvolvido pela Banda Mantiqueira?

Proveta: Eu acho que a música, o próximo arranjo, nasce sempre “de dentro pra fora”. Você observa o grupo e vê o que é que o grupo está precisando. Não dá pra escolher uma música “de fora” e trazer “pra dentro”. Não funciona. O que funciona é, por exemplo, observar: “fulano está precisando solar”, ou “está muito sobrecarregado para aquele cara”. Outra coisa é: “Ah! O repertório está muito parado no nível de dificuldade, já está sendo resolvido aquilo ali... então, como é que a gente segue?”. É sempre uma visão de dentro da banda pra fora; o que é que está sendo trabalhado na banda. O repertório não é trabalhado, não é escolhido, porque a música é “de fulano”, ou... não... Está sendo trabalhado, primeiro, uma linguagem dentro da banda. Uma

linguagem de música brasileira... seja ela melódica, harmônica, rítmica ou improvisada. E quanto ao aspecto de arranjo também, na escolha dos timbres, se a gente está acertando... Isso é trabalhado dentro da banda, isso é consciente. A partir disso você escolhe então o que vem depois, dependendo de coisas que já foram resolvidas ou não.

Campos: Como foi o processo para a gravação do CD *Aldeia*, o primeiro da banda?

Proveta: O primeiro foi gravado em 1995, a Banda nasceu em 1990. Nós já estávamos prontos para entrar no estúdio. A gente tocava no *Vou Vivendo*. Aquele repertório chegou ao estúdio pronto pra gravar. A gente gravava, entrava no estúdio [e falava]: “Olha, é ao vivo, três *takes* por música, escolhe a melhor”. Não era gravado assim: “Ah, vamos fazer uma base e depois... [complementa-se com os outros instrumentos]”, não, é “ao vivo”, e, assim, depois cada um reclamava o que queria: “Ah, a nota minha não saiu...”, então a gente elegia a que tinha menos problemas, mas era com “o espírito” do “ao vivo”.

Campos: E os demais CDs?

Proveta: Eu acho que o segundo disco foi mais complicado, estava numa fase mais difícil da Banda. O segundo disco foi um momento difícil da banda. Tinha que fazer aquele disco pra tentar segurar de alguma forma esse grupo, pela importância dele... porque a gente passou por algumas dificuldades na época... vários músicos viajavam, porque já estavam mais conhecidos... E então a gente tinha que tentar salvar a banda, e a solução era “Vamos fazer um disco”. E foi mais difícil, mas a gente conseguiu. Tanto que é um disco que não foi muito celebrado... esse disco não saiu tanto... Porque esse disco [*Terra*] *Amantiquira* sai bastante. Sai bastante, é impressionante! Já saíram acho que quase 5 mil... para um tipo de música instrumental... é um número bonito... Então este segundo CD foi um pouco mais complicado. Mesmo assim o repertório foi bem escolhido. É muito importante a escolha do repertório... aí é que está o negócio... porque muitas vezes as pessoas escolhem músicas ou “fulano”... é sempre de “fora pra dentro”... isso aí já é mais “projeto”... “Projeto” que vem de “fora pra dentro”... “Nós vamos fazer um disco em homenagem ao fulano”... aí já é *business*... Outra coisa é você fazer um disco a partir de “dentro pra fora”, a partir de você descobrir o que é que está acontecendo de verdade nas pessoas ali naquele grupo.

Campos: Por que, neste terceiro CD do grupo, *Terra Amantiquira*, vocês decidiram gravar, pela primeira vez, uma música do repertório norte-americano – o standard *Airegin*, de Sonny Rollins?

Proveta: Esse arranjo, eu fiz na época, logo no começo, foi uma das primeiras músicas... eu lembro que chegamos a tocar essa música no *Sanja*. O primeiro ano de vida da Banda Mantiqueira foi no *Sanja*, entre 1990 e 1991. Então, tinha *Donna Lee*, *Giant Steps*, o *Sonny Rollins* [*Airegin*]... E quando chegou o terceiro disco, eu falei: “Nós não podemos esconder como começamos”. Porque, de uma certa forma, precisava mostrar um pouco de onde a gente... Porque o *jazz*, de uma certa forma, fez parte dessa minha geração no começo, foi uma forma muito forte de influência... e a gente tinha que mostrar como é que o *jazz* influenciou a nossa música, de alguma forma. Então, eu pensei muito pra colocar essa música [no CD], por duas razões. Primeiro: os músicos estavam “super a fim”, a banda estava “super a fim” de tocar... os caras querem tocar, querem improvisar, querem mostrar ela, porque o arranjo, ele é interessante... o arranjo a nível de performance ele é interessante... tem coisas diferentes, coisas mais... de contraponto... de coisas daquela época. Hoje eu não faria mais isso, mas naquela época era legal... tinha um arranjo que mostrasse um pouco assim como é que é que a gente

pensava, como é que a gente buscava as soluções... como é que a gente pensava nesse encontro [nessa busca] da música brasileira”. Então, eu pensei: “Vamos assumir essa música e gravar, pra ter como referenciada década de 1990, quando a Banda se formou”, porque nos outros [CD’s] a gente não mostrou esse começo ... Porque era importante a gente ter muita força no começo, pra não ter nenhuma dúvida. E nesse terceiro [CD] a gente resolveu colocar, como informação do nosso contato também, de como foi o nosso contato com o *jazz*. Então, essa música [*Airegin*], é uma forma de mostrar o nosso contato com essa música, que é o *jazz*, que de alguma forma, no começo da década de 80, fez parte da [escola] da maioria dos músicos de sopro... sopro e base, vamos dizer assim... foi muito forte... E eu não queria esconder isso, eu não podia deixar e falar: “Não, eu nunca toquei *jazz*”, não... tocamos, estudamos... e ainda a gente tem admiração por aqueles músicos norte-americanos, porque eu acho que eles lutaram pela música deles de uma forma muito brava, assim como nós estamos lutando com a nossa música brasileira hoje em dia. Então, por exemplo, a Banda Mantiqueira, quando a gente chegou, na década de 90, tinha muito grupo de *jazz*. E a gente estava com a banda, lutando, fazendo um som que era nosso [brasileiro]... só tinha a gente... A *Banda Savana* já não existia mais, fazia pouca coisa... é o tempo dela, que a gente tinha participado também... Mas, por exemplo, hoje em dia, você olha nas bandas que estão se formando, a *Cacique*, a *Urbana*, a *Canavial*... tem uma série de *big bands* que estão aparecendo por aí que vêm seguindo a linhagem da *Banda Mantiqueira*. São bandas novas... Então eu acho que a gente acabou, de uma certa forma, abrindo um caminho, abrindo uma possibilidade... foi bonito o que aconteceu. Tem uma ou duas bandas [*big bands*] de *jazz* aí, que é a *Soundscape* e a outra *banda do Zerró* [*Santos*], eu acho legal, tem que ter... Agora, eu, particularmente, não tenho mais nem idade em nem tempo... acho que é isso, a gente chega numa idade em que você tem que definir o que é que você quer, se bem que eu já defini faz tempo... essa questão minha brasileira...”. Por isso, essa música, essa *Airegin*, é mais um agradecimento a essa cultura [o *jazz* norte-americano] aí que, de uma certa forma, ajudou muito aos músicos brasileiros, e assumindo a postura de ser brasileiro, como eles foram [americanos] lá. Eu, certa vez, estava tocando num lugar e um americano chegou e falou assim: “Hey, man! Por que você não toca a sua música?”. E a gente estava tocando *jazz*, ainda moleque... E a gente tinha tocado umas coisas brasileiras, mas ele queria dizer assim: “Porque você não tem a atitude, firme”... E eu acho que é isso... assim como o Hermeto Pascoal está deixando uma escola bonita, Egberto [Gismonti]... Arismar [do Espírito Santo]... eu acho que essa geração nossa, que veio com a Banda Mantiqueira, está tentando ajudar de alguma forma... apesar de que é uma época um pouco mais difícil, um pouco mais de interesse [contrário]... a indústria não ajudou em nada, o comércio, a televisão, nada ajuda... mas a atitude que fica, que é a atitude de “vamos fazer”.

Campos: Qual a importância de Pixinguinha na formação da sua personalidade musical? Comente sobre os arranjos, escritos por ele, que você utiliza em oficinas de prática de *big band*.

Proveta: A influência dele é muito grande. Para mim, é o músico que, como saxofonista e flautista, deixou uma linguagem definitivamente muito brasileira. “Saxofonisticamente” falando, “contrapontisticamente” falando, eu me inspiro muito nele.. Sobre estes arranjos de Pixinguinha, quem me conseguiu o material foi o Maurício Carrilho, isso na década de 1990... quando ele ouviu falar de mim... eu o conheci... ele me arrumou muita coisa pra tocar, e me deu esses arranjos na época. Na Banda Mantiqueira, a gente teve uma temporada tocando eles... e quando tive a oportunidade, comecei a levar pra dar umas aulas, pra ouvir, pra tocar com os alunos

aquelas músicas... Então, inclui no repertório as músicas de Pixinguinha, com os anos eu vim estudando as coisas dele e, definitivamente, é uma pessoa que me influencia muito até hoje.

Campos: E Radamés Gnattali? Ele influenciou, de alguma forma, a sonoridade dos arranjos confeccionados para os projetos em parceria com a OSESP?

Proveta: Cheguei a ouvir os trabalhos de Radamés Gnattali. Tive informações à respeito. Já tinha ouvido na *Jazz Sinfônica* [Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo] ... tocando Radamés... coisas bonitas... Enfim, a gente vinha ouvindo o que era possível fazer nessas coisa “do Brasil” [da música brasileira] com orquestra [sinfônica]. Mas, quando a gente teve a oportunidade com a OSESP, foi no final de 1999, que a gente tocou em Campos do Jordão/SP e o maestro [Roberto] Minczuc estava lá. Ele viu e falou pra gente : “Puxa, vamos fazer alguma coisa lá com a OSESP”. Eu respondi: “Vamos”. Não custa nada a gente falar “Vamos”, não é? [risos]. E aí o negócio “pegou”! Quando eu vi, o [maestro John] Neschling [regente titular e diretor artístico da OSESP] estava lá no porão do *Supremo [Musical]*, aquele lugar cheio de fumaça... Ele [Neschling] falou: “E aí, vocês estão a fim tocar com a gente? Todo mundo lê [partitura] aqui?”, [Proveta] “Ah, todo mundo ‘lê’!”, [Neschling] “Então ‘tá bom... ‘tá marcado... a gente tem uma reunião e ‘vê’ as músicas”... Putz... imagina!... popular é assim: “Vamos?... ah... não tem dinheiro...”. Ali, não! Chegou a reunião: “Quanto vai custar os arranjos? Quanto vai custar o pacote?”... [Proveta] “É tanto”... e eles[a direção da orquestra]: “Tanto, tanto, tanto...” [Proveta] “Só falta tocar agora... e vai ter que tocar muito!... porque vai dar um trabalho danado!”. Mas foi uma experiência fabulosa! O primeiro disco foi maravilhoso! Foi impressionante. A experiência de tocar “ao vivo”, de “misturar” aquela orquestra com a banda, foi uma experiência que nunca mais se esquece.

Campos: Como foi o relacionamento com os músicos da OSESP?

Proveta: Foi um espetáculo, porque a orquestra... como músicos, reconhecem o nosso trabalho, sabem da nossa dificuldade... Porque eles sabem que eles têm uma casa, que eles têm salário... e sabem também que estão recebendo ali 14 pessoas que não têm absolutamente nada disso... nem a casa e nem a grana, e... como é que uma banda com 14 músicos tinha tanta força quanto a orquestra de 80 , 100 ? . Então, a gente tocava um número [uma música], eles tocavam os negócios deles, impressionantemente difíceis... e aí o público aplaudia... Aí a banda: “tec,tec, tec...tec, tec, terec...”[Proveta imita o som de um tamborim fazendo a introdução de uma das músicas, em ritmo acelerado de samba]... do *Linha de Passe*... aí “arrebentava” aquele lugar! E a orquestra toda olhando, assim, impressionados... “Como é que esses caras estão fazendo isso?...”. Então, eu acho que o que aconteceu foi maravilhoso! Porque, de certa forma, ninguém estava preparado... tecnicamente... pra fazer os arranjos... imagina! Eles [a direção da orquestra] falaram: “Você escreve pra orquestra?”, [Proveta] “Escrevo. Claro!”. Eu escrevia assim... era uma coisa que a gente escrevia pra banda já... Mas os caras que foram [convidados] para escrever os primeiros arranjos foram impressionantes! O Branco escreveu, o Tio [Laércio de Freitas] escreveu, o [André] Mehmar escreveu, o Alexandre Mihanivich, o Edson [Alves], eu [Proveta] e o Nelson Ayres. Então tinha 7 arranjadores escrevendo... foi maravilhoso! Foi uma coisa bonita. Foi o encontro dos músicos, numa atitude assim de encontro de orquestra sinfônica com banda, e tocando música brasileira!

Campos: Como você sentiu a receptividade do público da Sala São Paulo em relação à apresentação da B. Mantiqueira com a OSESP?

Proveta: Nossa! Eles ficaram loucos! A primeira vez foi a mais empolgante, porque era muito fresco [muito novo]. E era instrumental. Então tinha muita força. Depois, nas outras duas vezes, foi já muito mais sofisticado, com duas cantoras: uma foi a Luciana Souza e a outra, última, foi a Mônica Salmaso. Foram dois concertos muito bonitos, e já tinham a voz como participação nesse ato. Mas o público, eu acho que gostou muito... todas as vezes que a gente tocou, porque é um encontro muito brasileiro. Com todos os níveis de dificuldade postos assim francamente... mas é uma coisa fresca!... está nascendo aqui nesta terra... não é uma coisa que vem pronta de outro lugar, pra fazer sucesso. É uma coisa que a gente está arriscando. Você corre o risco... o máximo que pode acontecer é você cair em algum lugar, mas, se você cai, é na sua terra mesmo. Não tem aquele negócio: “Puxa, machuquei o pé, mas estou num terreno diferente”. Não. Você pode “machucar”, mas você está na terra brasileira. E o público vê isso, sabe disso, percebe isso.

Campos: Vocês tiveram ensaios conjuntos com a OSESP antes das apresentações?

Proveta: Sempre. Sempre com ensaios. O último concerto [em dezembro de 2006] começou há 1 ano atrás. Todo o mapeamento de repertório, todas as partituras, todos os arranjos, etc. Então, uma semana antes, fazemos os ensaios e tocamos.

Campos: E como é a relação dos músicos da Banda com a figura do maestro? Como vocês encaram a situação de ter alguém regendo as músicas?

Proveta: A gente fica sob o encargo dele, do maestro Neschling. Eu respeito muito a posição, a postura dele. Porque ele lutou por aquela orquestra, colocou a orquestra num lugar merecedor, ele tem uma das melhores orquestras do mundo na mão dele hoje, e brigou muito por isso. E quando ele convida a gente, a cada dois anos, pra fazer esse trabalho, ele sabe que está fazendo uma coisa boa pra gente, está ajudando de uma certa forma... Ele é uma pessoa muito bacana... eu gosto muito dele. É claro que às vezes tem aquelas coisas: “Ah. Vocês estão ‘correndo’”, ou “Vocês estão ‘atrasando’”. Para a gente é difícil, mas a Banda superou bem essas coisas, e a música acaba saindo no final.

Campos: Em relação aos novos arranjos que são constantemente acrescidos ao repertório da banda, são todos experimentados diretamente no palco, durante a performance, ou existe alguma preparação prévia, algum tipo de ensaio?

Proveta: A gente faz sempre um ensaio ou dois antes. Mas, na realidade, a música vai amadurecendo tocando “ao vivo”. Sempre tem os ensaios... um [dos motivos é] pra reconhecimento, pra verificar a sonoridade da música... Cada músico ter o seu contato, “reconhecer o terreno”, saber como é que vai trabalhar... E também pra ver qual é a reação à música, porque a coisa mais importante é que muitas vezes a gente deixa a música no repertório e não percebe que ela não faz parte do repertório! E leva porque é um arranjo... nossa, tem tantas músicas que a gente experimentou na Banda e não deram certo... A música que mais está dando certo, atualmente, é o *Segura ele*, do Pixinguinha. É impressionante como essa música “colou” na banda. Ela está num momento dela bonito... tem muita energia, e está “mexendo” com a banda. Quando toca essa música, a banda “acende” de uma forma impressionante!

Campos: Existem muitos arranjos no repertório da banda que são adaptações de canções, como, por exemplo, *Linha de Passe* e *Feminina*, entre tantas outras. Como é o processo de transformação das mesmas para o formato instrumental?

Proveta: É... eu acho que o João Bosco [que interpreta a versão original de *Linha de Passe*] é um dos cantores que têm mais ritmo na voz.... eu acho que tem muita afinidade

o ritmo dele com a banda. A Joyce [intérprete e compositora de Feminina] também. Nossa! Porque eles têm uma característica de músicos [instrumentistas] além da de cantores. A Joyce, por exemplo, quando canta, ela pensa como um músico! Tem muito ritmo! Agora, tem cantor que é mais “cancioneiro” mesmo. Tem mais coisas ligadas à canção, no aspecto do lirismo... e é bonito!... Eu gosto também. O Edson [Alves] tem esse caráter na banda. Ele já é mais ligado à canção do que ao ritmo. É mais lírico. Então, a gente tem essa consciência, de que ele dá um lado de equilíbrio pra banda... ele traz um lado da música popular brasileira, assim, da canção mesmo! E a gente tem o lado do ritmo, sai brincando com o ritmo... a gente quer o ritmo que “bota fogo” nas coisas, entendeu? Se não tiver ritmo, não “acende”! A baqueta... se você esfregar, ela sai fogo! [risos]. Então, você tem que achar o ponto de equilíbrio! Esse é um dos ingredientes da Banda também. Ver o que é que está “a mais”... se está “muito mole” o repertório... se está muito intenso, se está muito rítmico... Achar esse equilíbrio, só tocando! Experimentando “ao vivo” pra ver o que funciona e o que não funciona.

A banda funciona de uma forma muito franca. Os músicos estão “a fim” de tocar, eu escrevo... e... acontecem problemas de atrasos... coisas complicadas... mas eu tenho sempre que conversar com todo mundo... porque eles sabem que é um lugar onde têm um desafio!... Porque, saiu dali, não tem mais onde tocar. E eles sabem que se eles estiverem comigo eles vão “estar sempre correndo o risco”... porque quando a gente sai pra trabalhar com outras pessoas, em outros lugares, é mais fácil... sempre é mais fácil... E, na *Banda Mantiqueira* é um lugar difícil de tocar. É um lugar que põe a gente em desafio! Essa é uma característica minha, eu é que não consigo ficar sossegado... desde criança... no fundo a gente é uma criança, sempre querendo coisa nova... você sabe que ali é perigoso, mas você quer ir... É uma forma de viver, buscando pela coisa fresca [nova]... tem que correr alguns riscos. Então, na Banda, as pessoas sabem que os próximos arranjos vão ser um pouco mais complicados. Sabe criança, quando quer assistir filme de terror, que fica com a mão na cara e um dedinho aberto pra enxergar? Esses “caras” são assim! Quer dizer, eles “ficam com a mão na cara” mas querendo saber o que vem depois... Porque é de uma forma franca. A gente está ali pra correr o mesmo risco! Tudo que eles pediram eu já fiz: a gente já viajou, já foi pra Europa... já foi pra Alemanha, já foi pra Portugal... Estados Unidos... Então, eles falam: “Tudo o que a gente queria já aconteceu!”, quem quer mais?... Bom, não aconteceu tudo ainda! A gente precisa tocar, descobrir coisas novas... Agora isso é... por exemplo, às vezes tem algum substituto que toca na banda pra “dar uma força”... e tudo isso daí, às vezes, é difícil pra todo mundo... Mas, a banda continua, porque ela tem essa flexibilidade e sempre mantém sua “mira” no principal! O importante é manter o foco... se alguém for participar de algum projeto, é outra coisa, mas primeiro a gente tem que manter a nossa palavra! Buscar as coisas novas e correr os riscos de forma igual.

Walmir Gil – entrevista realizada em 20/04/2007.

Cláudio Campos: Quando e onde você nasceu?

Walmir Gil: Eu nasci na Zona Leste [São Paulo, capital], em 1957. Sou neto e filho de militares. Meu pai, Walter de Almeida Gil, foi transferido para Santos/SP e a gente teve que ir junto. Eu voltei para São Paulo para aprender música. Fui para São Bernardo do Campo para aprender o instrumento com meu avô, o Capitão PM Sebastião Gil, que era maestro de banda civil. Voltamos eu e meu irmão para fazer a iniciação musical com meu avô. Foi quando eu entrei na Banda Mirim do Rudge Ramos [em São Bernardo do Campo]. Toquei também numa banda “de adultos” chamada Lira Musical Pedro Salgado, mas eu queria tocar com a ‘molecada’ da minha idade e depois que meu avô se desligou dessa banda eu fui para a do Rudge Ramos.

Campos: Você começou tocando trompete?

Gil: Não. Eu comecei estudando trompa na minha iniciação, mas a meta era passar para o trompete. A troca foi um pouco precoce porque, mais ou menos depois de um ano com a trompa, o meu avô [maestro da banda] brigou com um trompetista da banda. Ele me chamou e disse: “Bom, amanhã você começa no trompete. Pode pegar o instrumento aí e levar pra casa!”. E estou até hoje com o trompete.

Campos: Como foi a trajetória desde a Banda do Rudge até sua profissionalização?

Gil: Depois de me desligar da Banda do Rudge, voltei pra Santos pra viver com os meus pais, ainda na década de 70. Aí eu entrei numa banda musical de lá, para não perder o contato com a música. Fui estudar com um professor aposentado, amigo de meu avô, capitão da polícia militar, o Professor Inácio. Eu estudava teoria, harmonia, contraponto e instrumentação com ele e tocava na banda de Santos, subsidiada pela prefeitura. Dali eu passei a tocar num conjunto de baile, que foi a minha iniciação profissional. Esta minha estréia como profissional foi 1973. Eu me lembro que na época, com dezesseis anos, ganhava mais que meu pai, que era 1º Sargento da polícia. Depois, eu passei a estudar na Escola Municipal de Música [de São Paulo], enquanto continuava a morar em Santos/SP. Estudei com Oswaldo Lacerda, com o professor Haroldo Paladino [o “Lelé”, que também foi professor do maestro José Roberto Branco]... Ali arrumaram uma banda para eu tocar aqui em São Paulo. Esta banda foi uma referência musical para mim. Tudo faz parte dessa bagagem, mas ali eu tenho um carinho muito especial porque eu aprendi muito. Foi ali que eu comecei a improvisar, a ouvir os grandes músicos de jazz. Foi a banda do *Opera Cabaret*, em 1978. Aí, já com dois filhos, eu me mudei de volta para São Paulo e comecei a fazer shows com diversos artistas. Ainda mesmo no Opera eu trabalhei com Adoniran Barbosa, Clementina de Jesus, Noite Ilustrada, entre muitos outros. Enfim, foi onde começou a abrir [a carreira como profissional]. O *Opera Cabaret* ficava na Rua Rui Barbosa, no “coração” do Bixiga. Na época era chamado Café do Opera Cabaret. Era uma casa de shows. Depois disso eu comecei a fazer shows e entrei no mercado de gravações. Trabalhei com Fábio Junior, Fafá de Belém, Simone, Roberto Carlos, Djavan... Aí eu fui pra banda do *150 Night Club*, no Maksoud Plaza, e ali eu encontrei o Proveta. Apesar da gente já ter se encontrado antes, tocando esporadicamente em alguns serviços.

Campos: Na banda do *Opera* já havia alguma pessoa que depois viria a integrar a Banda Mantiqueira?

Gil: Não. Mas [na banda] do *150 Night Club* tinha o Proveta e o Ubaldo [Versolato]. O François, da Banda Mantiqueira, é um companheiro da Banda Mirim do Rudge Ramos – em 2007 está completando 40 anos que a gente se conhece. Aí eu me separei da minha mulher e a gente criou uma “república” que era sediada no Bixiga também, na Conselheiro Carrão com a Rui Barbosa, perto do antigo *Opera*, que, nesta altura, já não existia mais. Quem morou mais tempo ali fui eu e o Proveta. Nós moramos aproximadamente 17 anos juntos. Eu e o Ubaldo é que fundamos a “república”. Na época a gente trabalhava no *Opera* e tocava com o Fábio Junior, então era interessante morar ali perto. Aí o *Opera* acabou, a gente foi pro *Maksoud*, e o Proveta veio morar com a gente. Veio também o Cacá Malaquias. Era uma “república”, veio muita gente morar ali. Eu me lembro que a gente tinha a idéia de ter uma formação, uma banda. O Proveta mesmo que falava. A gente ouvia Thad Jones, Woody Herman, e o Proveta falava: “Pô, mas quando é que a gente vai ter uma banda tocando a nossa música, que possa ter essa liberdade de improvisação, de sonoridade?”. E a gente respondia: “É... mas a gente precisa correr atrás pra poder chegar nesse ponto...”. Então a gente a foi correr atrás do que era necessário. Eu fui estudar com o Cláudio Leal Ferreira. Já havia estudado um pouco com Nelson Aires, com Amilson Godoy, Roberto Sion, mas o camarada que mais deu aula pra gente e pra essa turma toda aí foi o Cláudio Leal Ferreira. Então tinha uma classe que era eu, o Proveta, o Cacá [Malaquias], o Ubaldo [Versolato], o Jarbas Barbosa. Mas essa coisa da Mantiqueira ainda estava longe, mas estava no pensamento. Aí eu saí do *Maksoud* e fui tocar numa banda de um maestro que era do *Opera* também, que era o Branco. Essa banda era chamada **Banda Savana**. Nós somos da segunda formação da Savana. A primeira foi na época da boate ‘O Beco’, na década de 70. Esta segunda formação foi pra tocar numa casa do [empresário] José Vitor Oliva. Ele queira a mesma formação da banda que ele tinha no *Gallery*, mas uma banda de jovens tocando nessa *Pool Music Hall*, uma casa em Pinheiros. Ali a gente foi desenvolver mais esta parte de improvisação mesmo, de querer fazer um som mais brasileiro.

Campos: Como você conheceu o maestro Branco?

Gil: O Branco eu conheci na década de 70, na época da Escola Municipal de Música. Ele foi quem me convidou para ir para o Opera. Ele era o maestro no *Opera* [junto com o maestro Elson Álvares]. E foi o Branco que começou a me aplicar dentro da música [popular], dentro do jazz, da improvisação, estas coisas, sempre com bons conselhos, me dando a oportunidade de praticar ganhando, escrevendo músicas para eu solar. Ele foi um grande colaborador. E é, até hoje, um grande colaborador da B. Mantiqueira em vários projetos. Aí o Branco me apresentou o Tio, que é o [maestro] Laércio de Freitas, uma outra grande influência para mim e para a banda [Mantiqueira]. Saindo da Pool, a gente montou uma banda chamada *291*, para experimentar aquelas coisas que a gente vinha estudando com o Cláudio. Era um grupo pequeno, era eu, o François, o Proveta e o Cacá. Com o Cláudio Leal a gente estudou muito, Harmonia I, Harmonia II, Arranjo I, Arranjo II, Instrumentação, Orquestração, Re-harmonização. Na verdade nós éramos as ‘cobaias’ dele. Ele tinha o curso de Arranjo I e de Harmonia. Então ele experimentava com este grupo aí e, quando ele via que o curso “pegava” ele dava continuidade. Aí a gente montou mais uma banda, a *Aquárius*, para tocar no [Cafê] Piu-Piu, aos domingos. Era uma *big band*, com uma formação grande – 5 trombones, 5 trompetes, 5 saxofones, baixo, piano, bateria, guitarra e percussão – e tocava *standards* da música americana e algumas coisas da música brasileira. Tinha um arranjo do João Cristal, uma música dele chamada *Baifrevo*, tinha alguma coisa do Branco. Mas a idéia nossa era tocar música brasileira. Então acabou essa banda aí, ficou um tempo parado, todo

mundo trabalhando com artistas. Aí, tocando num grupo de pagode, eu e o François, pra fazer um aquecimento, a gente tinha o costume de tocar um *bebop* lá com os caras. Os caras ficavam lá “batendo uma samba” e agente começava a tocar um *bebop*. Então a gente acabou fazendo um grupo para tocar essa onda de *bebop* com samba. A princípio era eu, o François, três ritmistas desse grupo *Arte Final*, mais uma bateria e um baixo que a gente resolveu colocar. Depois eu sugeri chamar mais dois músicos e trouxemos o Proveta, que disse pra gente levar também o Cacá, porque aí “fechava o voicing”. Aí a gente começou a tocar aquele repertório de *bebop*, depois o Proveta trouxe uns arranjos com uns três choros pra gente tocar, re-harmonizou algumas coisas para “dar uma organizada”, e essa banda chegou até a gravar, mas não saiu o disco, não saiu nada. Ela se chamava *Sambop Brass*. Essa banda que originou a Mantiqueira. Foi daí que saiu a Mantiqueira, por que o repertório, quando a Mantiqueira foi criada, o repertório foi adaptado para a Mantiqueira, foi muita coisa que a gente fazia ali, que tinha bolado, a parte de solo, solo coletivo, foi levado pra Mantiqueira. E na Mantiqueira, o guitarrista era o Edson Alves, o baixista era um baixo acústico, o Jorge Oscar. Quando o Jorge saiu da banda, o Edson passou pro baixo e o Jarbas entrou na guitarra. Nós decidimos ficar com o Edson porque ele acrescentou muito na banda, ensinou muita coisa com essa história dele de música brasileira, ele botou uma ordem, ele é o “braço direito” do Proveta. O Proveta sempre fala isso aí, ele ajudou a gente a pegar essa linha aí que a gente estava querendo.

Aí a banda [Mantiqueira] começou tocando no *Sanja Jazz Bar*, com as esposas e as namoradas pra fazer público. Quando fechou o *Sanja* a banda foi tocar no bar *Vou Vivendo*, ficamos uns 4 ou 5 anos tocando lá toda segunda-feira. Fechou o *Vou vivendo*, a banda foi pro *Supremo [Musical]*, e ficou mais uns 5 ou 6 anos também ali. Então a gente tentou fazer uma residência no *Bourbon [Street]*, que não deu muito certo, depois a gente fez uma residência no *Tom Jazz*, que também não deu muito certo... e aí agora a gente está voltando [para o *Tom Jazz*]. É legal você ter um local em que você possa tocar, uma sede.

O repertório do primeiro CD da Mantiqueira, *Aldeia*, foi amadurecido durante 5 ou 6 anos. Então, quando a gente foi gravar este primeiro CD foi tudo no primeiro *take* – ao vivo –, a gente montou tudo e gravou, aliás a gente sempre grava desta maneira. O primeiro CD saiu [foi lançado] entre o *Vou Vivendo* e o *Supremo*.

Campos: Há quanto tempo existia a banda quando foi lançado este primeiro CD?

Gil: Há uns 7 anos aproximadamente. A banda começou no final de 90 para 91, mais ou menos. Em 90 ainda tinha o Sambop, e em 91 acabou o Sambop e começou a Mantiqueira. Na primeira formação tinha outro trompetista também, não era o Nahor. Era o Tenisson Caldas que era o primeiro trompete, o Nahor entrou depois. Ele ficou com a banda um tempão, mas não chegou a gravar o primeiro CD. O CD foi nominado ao *Grammy* em 96. Aí a gente ficou um tempinho sem gravar disco, somente tocando, e a banda entrou para gravar o segundo CD, também pelo selo *Pau Brasil*, o CD *Bixiga*. Cada CD da banda tem, aproximadamente, duas composições [próprias] e o resto são os *standards* da música brasileira, arranjos para serem tocados. Todos os três CD's têm uma seleção de choros, porque o Proveta vem desta escola de choro. No primeiro CD tem um arranjo de *Carinhoso* muito bonito que o Edson fez. Este arranjo ele escreveu, na verdade, pro Paulo Moura, que foi convidado da banda uma época no *Vou Vivendo*, e quem gravou na banda foi o Proveta.

Eu acho que essa idéia da banda tocar os *standards* da música brasileira fez com que ela ficasse popular. Isso porque é uma banda que tem muito solista, tem muita gente improvisando, quase toda música tem um entrando, mas você tem uma mensagem forte,

que é a música popular, os *standards* da música brasileira, porque se você tem uma banda dessa aí em que você toca composições próprias e que ninguém entende nada, aquilo fica muito prolixo. Existiram muitas bandas assim que não vingaram. Então essa política que a banda tem, de inserir as composições aos poucos, de saber dosar, tocar os *standards*, eu acho que é o que a fez atingir o *status* que ela alcançou.

E outra coisa que eu posso dizer sobre a Banda é que todos os músicos, sem exceção, se projetaram muito, tiveram uma grande projeção através da Banda. O foco está em cima da Banda [Mantiqueira], então, quando você está tocando ali, você faz parte daquilo, você é um artista daquilo, você cresceu junto àquilo. Quando você está trabalhando com um artista [acompanhando], que é bom também, porque é o nosso ganha pão – todo mundo da banda trabalha com artista –, mas você está ali trabalhando *para alguém*. Na Banda você está fazendo o *seu trabalho*, que é um trabalho muito digno, em que a gente já saiu fora do Brasil, na Alemanha, nos Estados Unidos, na Argentina, no Chile, Uruguai, tocou já fora do Brasil com muito sucesso, porque você está vestindo uma camisa que você pode vestir, você está tocando a sua música, com o pé no chão mesmo, e isso é legal, a Banda tem essa história.

Campos: Existe alguma preocupação da banda no tocante ao seu relacionamento com o público, mais especificamente sobre sua receptividade e compreensão?

Gil: A gente tem essa preocupação sim. Até chegar nessa banda aí custou muito. A gente teve que amadurecer, porque a idéia não era essa, a gente era o tipo de músico egoísta, só pensava na gente, por isso que até chegar aí tiveram muitas formações. A gente estava preocupado com o que a gente ia tocar e não com o público. Só que aí você vai amadurecendo e você vai percebendo que é o seguinte: você depende do público e é legal você tocar pra alguém. Se for pra você tocar sozinho você se tranca no seu quarto e toca aí pra você, não precisa mostrar, não precisa gravar, não precisa fazer nada, é ou não é? E a gente foi crescendo e foi deixando de ser radical, porque a gente tinha uma política de ‘estar *no som*’, se você tinha um trabalho você já ‘não está mais *no som*’. Hoje em dia não, por isso que essa Banda dura até hoje, mas demorou pra gente chegar neste consenso. Uma das coisas que ajudou a banda a chegar até aí foram os diálogos, porque eu e o Proveta, agente morou muito tempo junto, a gente praticamente fundou esta banda. Esta banda foi formada por músicos. O Ubaldo morava com a gente, mas ele é o terceiro baritonista da banda. Primeiro veio o Sbrighi, depois o Maurício de Souza, e depois entrou o Ubaldo. Depois entrou um percussionista a mais, que é o Guelo. O Vinícius [Dorin] entrou no lugar do Vítor Alcântara. O Vítor era da primeira formação, ele era aluno do Proveta. O Vítor tocava na Aquárius. Parte dos músicos que eram da Banda Aquárius vieram para a Mantiqueira. Ou então que tocaram na Banda Savana. O Valdir [Ferreira, trombonista] tocou na Savana e na Aquárius. A gente conversa muito, tem muito diálogo, não a banda inteira, mas duas ou três pessoas ali, que seguram a coisa não pra desandar. Por ironia do destino, o cachê que a banda paga é maior do que muito cachê que você ganha por aí tocando com artista, e é uma banda de música instrumental! Não dá pra você viver da banda, porque não é uma coisa que acontece sempre, mas essa banda já ajudou muita gente. É muito bom você tocar num trabalho que você viu nascer, que você faz parte!

A banda tem conquistado muita coisa, tem tocado com a OSESP, a gente se associou com a orquestra do Estado, é uma boa parceria, em que a gente aprende, os arranjadores têm oportunidade de escrever para uma formação diferente, uma formação grande, e eles também têm desenvolvido. É a terceira temporada já, fora uma turnê que nós fizemos com a OSESP. O primeiro trompete da orquestra foi meu professor.

Campos: Todos os integrantes da Banda Mantiqueira sofreram, de certa forma, alguma influência do jazz, denotada inclusive pelo tipo de formação adotada, a *big band*, de origem norte-americana. Por que então esta opção pela música brasileira?

Gil: A gente ouvia jazz sim. Existiram outras bandas [*big bands*], como a Tabajara, do Severino Araújo, Os Cariocas, a orquestra do [maestro] Cipó, que tocavam música brasileira, mas nós não pegamos esta fase. Quando a minha geração chegou, não tinha mais isso aí, já tinha acabado esta fase das orquestras. O que existia eram as orquestras-baile, que tocavam *standards* americanos, alguma coisa brasileira pra dançar... Mas não tinha música instrumental para orquestra. Tinha o *Show Up*, em que de vez em quando a gente tocava também, mas era o mesmo repertório que depois a gente apresentaria na Banda Aquários, isto é, os *standards* das *big bands* americanas. Aí o Proveta comentava quando é que a gente ia ter uma banda como aquelas, do Thad Jones ou do Woody Herman, tocando a nossa música. E aí que nós começamos a nos preparar para chegar nesse ponto. Fomos estudar!

Campos: Retomando o assunto de sua formação musical, você estudou música erudita na Escola Municipal de Música de São Paulo?

Gil: Sim. Estudei toda a parte teórica. Fiz contraponto com o Oswaldo Lacerda, trompete com o Lelé [Oswaldo Paladino]. E eu toquei primeiro trompete na Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo. O regente era o Neschling. Toquei um ano e pouco lá. Mas eu acabei indo para o *Opera* e fui mudando de rumo, porque eu queria mais liberdade, queria improvisar... Eu e o Proveta também fizemos um curso com Koellreutter, sobre a música contemporânea do século XX.

Campos: Como você vê a questão das influências e da formação da identidade da banda?

Gil: É uma troca. Você pega um pedaço desse cara aqui, um pedaço daquele outro ali, vê o que ele pode te acrescentar... Então você vai criando uma identidade. Isso é difícil, você criar uma identidade, você criar uma linha. A música brasileira de banda [*big band*] estava carente. Não tinha uma *big band*. Agora tem uma ou outra por aí, já pegando carona na Mantiqueira. O que é legal, por que a Banda já está influenciando os outros. Quando você começa a influenciar é porque você já tem uma personalidade. Uma das razões para a banda conseguir ter uma personalidade sonora é por não ter muita gente escrevendo para ela. Tem o Edson e tem o Proveta. Esses caras conhecem o som da banda. Você sabe quando um arranjo é do Edson e quando um arranjo é do Proveta. Se você misturar... Muita gente já escreveu lá, mais dificilmente a gente toca. Primeiro a gente toca o que os nossos arranjadores fizeram. Por quê? Pra você não perder a identidade também. Tem uma sonoridade que o arranjador vai trazer, baseado no que ele conhece do músico, no que ele espera que seja alcançado.

Campos: Quando é acrescentado um arranjo novo ao repertório da banda, vocês realizam algum ensaio prévio ou deixam para ler à primeira vista, durante a *performance*, ao vivo?

Gil: Quando chega algum repertório novo a banda realiza um ou outro ensaio, mas vai ajustando o repertório durante as apresentações, observando o comportamento dos músicos e a receptividade do público. Música instrumental, você tem que tocar com o público, pra você aprender, você vê a reação, saber encaixar a ordem [do repertório]. E depois você grava. Você não vai primeiro para o estúdio gravar para depois fazer shows, pegar a estrada, como os artistas [comerciais] fazem. Música instrumental, não. É primeiro “estrada” [os shows] e depois você grava.

Campos: Algumas das músicas do repertório do grupo foram compostas originalmente como canções e transformadas em arranjos instrumentais para a Mantiqueira. Como é feita a escolha destas músicas, como, por exemplo, no caso de *Linha de Passe*?

Gil: O [arranjo de] *Linha de Passe* [de João Bosco, Aldir Blanc e Paulo Emílio], o Proveta que escolheu. Ele escreveu quando a gente estava viajando de navio, saindo com as mulheres, a passeio num cruzeiro na “época das vacas gordas”. Chegou um final de ano e a gente falou “vamos fazer um cruzeiro aí, vamos até a Argentina” e compramos as passagens. E ele levou o clarinete dele e papel de música. Eu não levei nada. E lá ele esboçou esse arranjo do *Linha de Passe*. Ele [Proveta] experimentava muito as coisas. Ele foi o aluno mais aplicado do Cláudio Leal, porque ele experimentava as coisas dentro da banda, ele usou a banda como o laboratório dele. E acabou dando certíssimo, porque ele fez “um senhor arranjo”. O João Bosco, inclusive, é padrinho da banda, ele tocou com a gente no lançamento do primeiro CD e a gente já fez outros trabalhos com o João. Se a gente está tocando no Rio [de Janeiro] ele vai e dá canja. Outro cara que acrescentou um pouco na banda também foi o Guinga. A gente fez uma parceria com o Guinga e fizemos algumas coisas juntos, inauguramos um teatro no Rio, etc.

E agente vem caminhando assim. Acho que na banda, graduado em música, só eu e o Proveta. Eu me graduei na [Faculdade] *Mozarteum* [de São Paulo]. O Proveta também. O Proveta se formou dois anos depois. Eu falava: “Proveta, estuda, faz música, amanhã quando precisar de gente pra dar aula em faculdade, pelo menos a gente tem um diploma na mão aí”. E acho que até por isso a cabeça da gente abriu um pouco mais, porque você é obrigado a ler mais, se interessar por outras coisas.

Campos: No terceiro CD da banda, *Terra Amantiquira*, vocês incluíram um arranjo de um *standard* norte-americano, *Airegin*, de Sonny Rollins. Porque esta diferenciação no repertório após tantos anos dedicados exclusivamente à música brasileira?

Gil: Isso vem da época do Sambop. Esse arranjo do Sonny Rollins está encostado na Banda desde antes da gravação do primeiro CD. Este arranjo aí saiu quase junto com o do *Linha de Passe*. Essa [*Airegin*] era uma música em que a gente estudava *playback* [estudava improvisação com o acompanhamento pré-gravado] em casa, quando a gente morava junto [na república] a gente estudava lá, no volume [álbum] do Sonny Rollins, porque era uma música que a gente gostava. E ela tinha uma matéria que a gente tinha acabado de estudar, que era cadência modulatória de engano, que tem muito ali. Então o Proveta escreveu esse arranjo aí, que a gente tocou um tempo e depois encostou. Tem um arranjo do *Giant Steps* [de John Coltrane] pra Mantiqueira, isso tudo vem do Sambop. Lá a gente tocava *Donna Lee* [de Charlie Parker], tem arranjo de *Donna Lee* também pra Mantiqueira, e muitos outros. E aí a gente começou a ficar mais na música brasileira, e a gente começou a afastar mais esse negócio aí e ficar mais na música brasileira. Mas o “tempero” desse arranjo aí é da música brasileira.

Se você pegar o *voicing* da Banda, a sonoridade do *voicing*, lembra muito os caras de fora, lembra Thad Jones. Ela [a banda] soa brasileira porque também tem a maneira que cada um está tocando, a maneira que o cara escreveu, mas a escola é essa. No mundo inteiro é assim. A *big band* nasceu nos Estados Unidos, então não tem como você fugir. Você pega grandes bandas antigas aqui do Brasil, tinham essa influência, porque o cara comprava os arranjos impressos, ouvia a sonoridade, e o cara escrevia naquela onda. Precisa ter uma sonoridade que você consiga identificar: “Ah! Isso aqui é uma *big band*”. Então tem várias formações que te ensinam a escrever com limite de *range*, *drop 2*, *drop 3*, *four way close*, etc.

A banda também presta algumas homenagens, como ao Tom Jobim. A banda tem arranjos de músicas do Tom Jobim. Quando ele morreu o Proveta fez o arranjo de *Insensatez*. Foi no dia em que ele morreu. É um arranjo simples, mas muito bonito. Foi feito num momento em que o cara estava inspirado pra fazer aquele arranjo e pensando num grande músico que foi recolhido. O arranjo salva muito a banda. Às vezes um ou outro músico não está tão inspirado e o arranjo salva a banda, um ou outro músico também acaba ‘incendiando’ lá e aí “a coisa pega”.

Campos: Nos projetos com a OSESP, como é a relação entre os dois grupos? Vocês ensaiam com a orquestra?

Gil: Nos projetos com a OSESP, a escolha dos arranjadores é feita pelo Proveta. A banda estuda separadamente a sua parte e depois senta pra ensaiar com a orquestra. Alguns músicos da banda, que só têm a formação popular, estranham um pouco a regência, o fato de tocar com um maestro/regente, por não terem passado anteriormente por esta experiência. Na verdade isso pega dos dois lados. A banda fica em xeque, mas o regente e a orquestra também ficam em xeque, porque a orquestra está convidando a banda, então você tem que ter uma postura de solista.

Edson José Alves – entrevista realizada em 10/05/2007.

Cláudio Campos: Quando e onde você nasceu?

Edson José Alves: Eu sou natural da cidade São Paulo, capital. Nasci em julho de 1951. Vou completar 56 esse ano [2007].

Campos: Como foi sua iniciação musical?

Alves: O meu pai era músico de regional. Antigamente existia muito músico que era funcionário público e que tocava em regional, isso tinha bastante em São Paulo. E São Paulo era muito rico de trabalho pra músico nessa época em que eu era criança, nos meus 10/11 anos. Porque a maioria das rádios grandes tinha orquestras: a Rádio Bandeirantes, a Rádio América, a Rádio Nacional, que é a atual Rádio Globo... e as televisões tinham [orquestras], a TV Bandeirantes, a TV Tupi... Então tinha muito trabalho. Na verdade, eu acho que eles [os músicos] se reergueram nessa fase de orquestra, porque, quando fecharam os cassinos, muito músico perdeu o emprego. Aqui em São Paulo não tinha [cassino], mas no Balneário de Santos/SP tinha. Então, tinha o [cassino da] Urca, no Rio [de Janeiro]... nos lugares mais litorâneos tinha bastante coisa, e isso fez muitos músicos mudarem de profissão. Foram trabalhar em outra área. O meu pai trabalhava em regional e eu sempre o acompanhei nas coisas que ele fazia. Ele tocava no regional do [Antônio] Rago, na Organização Victor Costa, antes dela [a rádio] sair do ar, e eu, já desde menino, gostava daquele negócio, e já ia prestando atenção... Aí eu comecei. Eu tinha três irmãos mais velhos que tinham um violãozinho. Eles não mexiam, eu comecei a ‘mexer’ no violão, e comecei a me interessar por músicas. Nessa época meu pai tocava com o Orlando Silva, e eu perguntava “Como é que é isso?” e ele falou assim “Não... deixa disso aí...”. Um pai nunca quer que o filho siga uma profissão que pra ele é sacrificada... Então ele falava: “Não!...Vai fazer outra coisa... [risos] Vai estudar...”. Eu gostava muito de seresta, ouvia muito choro, seresta... Um dia, enquanto ele tocava numa turnê com o Orlando Silva, eu ‘tirei’ *A deusa da minha rua*, uma valsa, em MIB maior. Aí quando eu mostrei pra ele [seu pai], falei: “ Olha aqui, ó...”, ele falou “Nossa! Tá certinho...Você tirou bonitinho... Agora passa pra três tons diferentes pra mim”. Eu falei: “Como três tons?!?”. E ele: “Ah! Tem doze, você tocou em um... quero mais três!”. Isso aí me chamou muito a atenção, porque eu comecei a fazer a relação de uma coisa com outra, e aí eu vi que o buraco era grande, não é tão simples como a gente imagina. É que música é assim mesmo, é infinito... É bom, é muito bom isso. Porque você sabe que não param as combinações... Se você estiver num tom ‘X’, aquela música tem um timbre, se você mudar meio tom, ela muda completamente. Eu comecei a aprender bastante coisa de harmonia desde pequeno, com ele [seu pai] por causa dessa coisa do regional. Músico de regional acompanhava tudo, em qualquer tom, todo dia... inúmeros cantores que vinham fazer programa [no rádio ou na televisão], faziam programas de calouros, faziam programas de... tudo... até publicidade se gravava nas rádios. Se falava para os funcionários [músicos] da rádio: “Olha, vocês não vão embora porque tem que gravar um comercial aí, hein!?”. A pessoa [o músico] ficava lá, e não ganhava por aquilo! Era um trabalho que fazia parte do recebimento mensal deles... fazer propaganda pra sustentar a rádio, na época... você vê como inverteu a coisa.

Campos: E de que modo se deram sua formação como músico e sua trajetória profissional?

Alves: Eu estudei violão. Primeiro, eu “conheci a casa pelo telhado”. Comecei a tocar em casa e depois é que eu fui estudar música. Aí, quando o meu pai viu que eu me interessei mesmo, ele falou: “Então você vai estudar isso aí sério!”, e me pôs com professor. Ele [seu pai] não era assim um grande leitor de partituras. Lia bem cifras, essa coisas... ele se virava bem... mas ‘nota’ ele tinha um pouco de dificuldade... ele nunca estudou também... não tinha muito acesso... E aí eu fui estudando. Estudei com Salvador Viola, que era um violonista também de regional, um grande professor! Depois estudei com Antonio Carlos Sarno, que era um outro violonista. E cheguei a pegar um pouquinho do Henrique [Pinto]. Então eu peguei essa fase de grandes violonistas, safra do Isaías Sávio: o Henrique [Pinto], o Silvio Santisteban, o falecido “Macumbinha”, eram os colegas, contemporâneos. Eu tive essa formação, foi muito legal, porque aí eu comecei a conviver com músicos muito bacanas dessa época. Aí tinham trabalhos, estudos em São Paulo, gravações diariamente...

Eu fiz o Conservatório Villa-Lobos. Terminei lá e já tocava profissionalmente. Comecei a entrar em estúdio em 69, eu estava fazendo 18 anos. Comecei a fazer uma gravação ou outra... ia devagarinho... Eu comecei a fazer alguns shows com artistas... aquela coisa que é bacana, mas é perigoso... se você fica com um vínculo de muito tempo [acompanhando o artista/cantor]. Eu acho que quanto mais na sua profissão você conseguir não depender disso, você conseguir fazer a sua carreira, acho melhor do que você ter um vínculo assim, com um artista ou com uma orquestra só. Mas, enfim, aí comecei a fazer as gravações, comecei a gravar com o Jair Rodrigues, que também estava no auge de trabalho dele, já tinha feito aquela coisa d’*O Fino da Bossa*, já estava fazendo a carreira dele [individualmente], ele e a Elis [Regina] separados. Tinha essa época do auge dos trios: o Zimbo Trio, o Jongo Trio... o César Camargo Mariano... depois vinha o Wilson Simonal, e gravavam também o negócio “da onda da pilantragem”... Tropicalismo... e foi... então “a coisa fervia” muito em São Paulo. E foi muito bom, porque tudo o que a gente fez acrescentou. A cada trabalho você vai aprendendo. Tem coisas que são engraçadas, porque quando você começa a gravar, você grava de tudo, e quando eu comecei a “entrar em estúdio”, e começou a aumentar a quantidade de gravação, então se começava a gravar assim, por exemplo: se gravava das 9 da manhã às 3 da tarde, na Continental/Chantecler; depois a gente pegava das 15 [horas] às 21 [horas], e às vezes tinha das 21 [horas] às 2 (duas) da manhã, depois tinha de manhã de novo; e aí tinha o arregimentador, que é quem chama o músico [para fazer a gravação] de uma empresa, e um outro, de outra empresa; se eles chamavam o mesmo músico pra um mesmo horário começava aquela disputa acirrada: “Pô, mas eu tô te chamando já faz tempo... você não pode ir lá... tem que vir aqui...”, a ponto, de, às vezes, te ameaçarem: “Se você for lá, você vai se queimar...”. Tinha muito trabalho e não tinha tanto músico que lesse [que soubesse ler partitura], porque a gravação é isso: você vai, o maestro pede a formação, o instrumento, você chega, ele põe a partitura, todo mundo dá uma ensaiada, e sai gravando. E gravava-se assim. Tinha um LP, por exemplo, 3 dias, 4 dias [de gravação], com orquestra grande... e gravava-se diariamente... pagava-se a tabela, que o sindicato põe, da Ordem dos Músicos. Foi uma época muito boa... que hoje acabou! Hoje você fala assim para um músico, se toca o telefone, o pessoal brinca: “Será que é gravação?”, e eles falam assim: “Imagina! Você acha que vai acertar na loteria?” [risos]...

E assim foi, sempre na área de violão, guitarra... eu gostava muito de clássico, mas precisava optar. E comecei a tocar outros instrumentos, um pouco por necessidade, e por gosto também! Eu adoro tocar guitarra. Toco viola caipira, um pouco... Eu falo que é um pouco de cada e nenhum direito... [risos]... Aí os trabalhos começaram a ficar bem diversificados. Eu conheci o [Rolando] Boldrin... comecei a trabalhar com o Boldrin há

uns 25 anos... Estou com ele hoje lá na [TV] Cultura, com o [programa] *Sr. Brasil*... Agora, há 12 anos eu já trabalho com o Antônio Nóbrega, um músico lá de Recife/PE, um grande artista, dançarino, compositor... Trabalho na Banda [Mantiqueira]... e faço *arranjos* pra diversas formações, coisas sob encomenda, pra [Orquestra] *Jazz Sinfônica [do Estado de São Paulo]*... Quando tem os trabalhos da Mantiqueira com a OSESP também... Faço uns arranjos pra gravação de amigos... em estúdio... às vezes me pedem “Você não escreve um quarteto pra mim?”, entre estes, tem o Toninho Ferraguti, que fez um disco só com quarteto de cordas, e o Renato Brás, cantor, e a gente agora vai trabalhando assim.

Campos: E como você ingressou na Banda Mantiqueira?

Alves: Eu comecei a trabalhar com publicidade uma época, quase uma década, na verdade, que foi de 88 a 97. Aí eu comecei a adoecer um pouco, porque aquela coisa era uma pressão muito grande... é sempre “de última hora” que você tem que fazer... Aí você faz e não tem nada a ver com o que o diretor pensou, você muda completamente... e aí é meio sob pressão e com gastos... Na época em que eu fazia era com gastos grandes, porque a gente gravava com orquestras grandes, fazia trilhas, e etc. Então eu comecei a ter dores de coluna, a usar colete cervical... e o Proveta, que gravava sempre comigo – somos amigos há 20 anos, quando eu o conheci ele era pequeno – montava sempre o grupo de sopros. Eram ele [Proveta] ou o [Walmir] Gil, quando eu pedia: “Olha, eu quero um sexteto... eu quero um octeto de sopros... um trio”, quase diariamente a gente se encontrava. Isso foi em 91... E ele [Proveta] falou: “Você está precisando tocar! Você vai lá pra Banda Mantiqueira, porque o Jorge Oscar”, que era o baixista, “está indo pro Rio, e nós estamos sem baixista lá, você vai entrar ‘de baixo’”. Eu falei: “Como, entrar de baixo? Eu toco baixo de brincadeira, às vezes... aqui e ali... porque eu gosto do instrumento...”. Ele respondeu: “Então! Por isso mesmo! Você gosta... o Jarbas já toca guitarra, você vai tocar baixo!”. Eu falei: “Ah... mas eu não tenho prática de leitura na clave...”. E o Proveta: “Ah, mas você pega!”. Aí eu fui! No primeiro dia foi um vexame tão grande que eu falei pra ele: “Não... chama um baixista, ‘pelo amor de Deus’... porque não vai...”. Ele falou: “Não senhor! Você vai ficar aí! Pode levar a pasta pro estúdio, lá você tem tempo... vai estudando...”. E foi indo... eu fui, no começo, vergonhosamente. Mas aí fui acostumando com a transposição, aquela terça de transposição, e hoje eu me adapto bem com as duas claves. E foi maravilhoso! Porque fiquei entre amigos, bons músicos! A Banda nasceu em 90... no final de 90. E eu entrei no final de 91, um ano depois. O Jorge [Oscar] ficou um ano. E são praticamente os mesmos elementos. Trocou o Maurício de Souza, que hoje toca na Jazz Sinfônica e tem a Soundscape, e entrou o Ubaldo Versolato no lugar dele. Aliás, na primeira formação, ainda antes do Maurício, ainda era o Vidal, que era [saxofone] barítono e piccolo. E no lugar do Vitor Alcântara entrou o Vinícius Dorin. O resto é a mesma turma, desde então... Não... eu comecei tinha um trompete também, que era o Tenison! E [no lugar dele] entrou o Nahor”.

Eu acho muito prazeroso estar com esse pessoal [da Mantiqueira]... grandes músicos... amigos... e sempre acrescenta... todo som, toda apresentação nossa sempre tem uma coisa, assim, grandiosa... porque a vantagem da área popular é que você não tem muita regra, assim... você toca, dependendo do seu “estado de espírito”, digamos assim, você pode fazer um solo de um jeito hoje, amanhã de outro... você pode fazer uma coisa brilhante, linda, num dia, e no outro não sair muito... mas nunca é ruim! Tanto que a gente brinca “De 0 a 10, quanto que a Banda leva hoje?”... “Leva...8,5...”, nunca tirou 4... 5... é sempre uma média boa. Tem um tropeço ou outro... mas é raro.

E tem aquela coisa do músico que vem de banda... isso é um outro lado! O músico que vem de banda do interior. No interior tinha muita banda, então... isso aí é muito bacana... esses músicos de sopro que vieram dessa bandas... no Nordeste, por exemplo, tem muito ainda! Então você vê... a banda, por exemplo, a Banda do Spok, lá de Recife/PE... são todos músicos de banda ou de quartel do exército que tornaram-se músicos profissionais. Aí na Banda Mantiqueira tem também: Cacá Malaquias, Jericó, Nahor... todos tocaram em bandas. O Gil tocou, o Proveta tocou desde os oito anos de idade!... o Ubaldo eu não sei, mas o Vinícius tocou, Valdir tocou, o François tocou, quase todo mundo tocou em banda, que é lindo! Eles têm uma prática e som, de tocar, que é maravilhoso! Uma coisa que você fica estudando muito... o piano é piano mesmo... e lá, naquele coreto, criança, banda infantil, o maestro baixava a mão e todo mundo já “pim, pim...”[Edson faz, com a voz, um som muito fraco, pianíssimo]. Essa dinâmica de rua, maravilhosa, com o som aberto!

Campos: Como você conheceu o Proveta, o Gil e os demais integrantes da B. Mantiqueira?

Alves: Eu tocava numa *big band*, de um trompetista de Leme/SP, o apelido dele era “Butina”... Sebastião José Gilberto. Foi um grande primeiro trompete, por anos, de várias *big bands* de São Paulo: do Carlos Piper... todas... do Luís Arruda Paes... Ele era excelente. E ele era da terra do Proveta [Leme/SP]. E ele montou uma *big band* que tocava um repertório de música americana, pra tocar jazz. Era uma coisa super divertida, aqui no *Opus 2004*. O José Briamonte que dirigia, um maestro amigo nosso, pai do Miguel [Briamonte], um músico que está na ativa aí. E o Proveta, o Sebastião, o Butina, o trouxe pra apresentar para os músicos, ele era menino de tudo... devia ter, acho que 13, 14 anos nessa época... e ele veio com o pai, com um jeitinho do interior assim... com um [saxofone] tenor da Weril... aqueles primeiros ainda, não como os de hoje que têm um som bom... Ele chegou e o Butina apresentou “Esse é o Nailor”, não tinha ainda o apelido de “Proveta”, “Nailor... ele é lá de Leme... vai tocar um pouquinho com a gente”. Aí ele [Proveta] sentou numa daquelas estantes e saiu tocando, lendo tudo o que estava escrito... arranjo que ele nunca tinha visto... americano... cheio “de nota”... e já fazendo improviso!... bons!... bonitos!... o [saxofone]tenor encostava no chão quando ele ficava em pé, porque ele era um menino...então o tenor ficava maior do que um barítono pra ele...mas ele já tinha um som tão lindo... com aquele instrumento... então as pessoas ficavam... ficou todo mundo encantado!... “O que é isso... de onde veio esse menino... não é possível!... como é que toca desse jeito?!?... e essa leitura...”. Aí vem um pouco da história: “Não... isso é músico de proveta!”, porque tinha acabado de nascer um [o primeiro] bebê de proveta.... “Isso não é músico normal, é músico de proveta!...”. Aí ele ganhou o apelido... ficou Nailor, o Proveta. A gente chegou a se conhecer assim, mas depois eu não o vi mais. Ele voltou [pra Leme]... Depois, em 81, eu fui fazer um trabalho na *Catedral do Samba*, que tinha na Rui Barbosa, aqui em São Paulo, em frente ao Opera Cabaret, que era uma casa... como se fosse um clube... grande... pra dança... em que tocava a orquestra do Elcio Álvares, um grande maestro amigo nosso, e ele tinha um monte de músicos que tocavam lá nessa orquestra... e eu tocava em frente, na Catedral do Samba. Eu estava fazendo uma temporada de shows lá... atravessava a rua, ia ao Opera Cabaret, e aí comecei a encontrar com os músicos que eu já conhecia: o Bolão, o Carlinhos Bala [baterista], que hoje está no Rio, eu conheci lá... e aí eu comecei a ouvir um trompetista a tocar choro... é difícil isso acontecer, geralmente eles praticam estudos de formação... vem de banda, dobrado... ou métodos de arpejo... e aí eu comecei a ouvir um cara tocar choro... tocar *Espinha de Bacalhau*... Eu pensava: “Quem é que está tocando choro, aí de trompete?”. E era o Gil!

Menino de tudo... Aí eu falei pra ele “Puxa que legal! Você está tocando choro...”, e ele “Pois é, rapaz... o meu avô sempre falava que tinha que estudar isso aqui, por causa de Pixinguinha..., etc”... E eu conheci o Gil ali. Ficamos amigos... eu falei “Que legal você gostar de choro... é difícil... mas eu acho que é um caminho legal...”, e ele falou “Pois é... eu estou com um amigo aqui que veio do interior, o Proveta... ele também toca muito isso...”. Eles estavam morando juntos, ali perto, no Bixiga. Foi quando começou uma “república” deles, de músicos bons... começou o Gil e o Proveta, isso novinhos... então eu fui escrever uns arranjos para um disco – naquela época eu já comecei a me interessar por escrever... eu comecei a escrever [arranjos] lá por 77, 78...isso era 81... – aí eu escrevi uns arranjos pro Nando Cordel, foi o primeiro disco dele, antes dele conhecer o Dominguinhos... e eu cheguei pro Ubaldo [Versolato], que tocava comigo na Orquestra do *Gallery* e que também foi morar com eles e eu falei pra ele: “Eu queria montar um sexteto de sopros, mas não queria levar os músicos de sempre... eu queria mudar um pouco o som... levar uma moçada nova pra gente experimentar como é que fica... você monta pra mim?...”. Aí o Ubaldo falou com o Gil, com o Proveta, e montou um sexteto já com parte da Banda Mantiqueira. Era ele [Ubaldo Versolato], Proveta, Gil, Tenison, Cacá e, se eu não me engano estava o Pique Riverti, ou talvez já era o François... Daí não paramos mais de nos encontrar. Mas essa gravação ficou muito legal! O Nando [Cordel] fala desse disco até hoje.... E de lá pra cá só foi aumentando o nosso contato... já são 26 anos de convívio... Aí o Proveta montou uma *big band* chamada *Aquarius*... mas era uma *big band* completa, grande, 17/18 músicos... Durou um tempo também... ele [Proveta] sempre gostou de ficar fazendo grupos... aí ele quis montar um... que era um grupo de samba misturado com sopros. Chamava-se *Sambop*. Porque era samba com *bebop*... muito legal... era percussão e sopro. Aí acabou caindo na *Banda Mantiqueira*, que já está sobrevivendo há 16 anos... Não vive dela ainda, hein?... Está aí, tentando... Seja através dos concertos com a OSESP, que o [maestro John] Neschling nos convidou... Pra nós foi uma honra... ele foi muito cordial conosco... uma pessoa super bacana, em todos os aspectos... e através dele... a gente conseguiu fazer uma viagem com eles [OSESP] para os Estados Unidos... fizemos dois concertos muito bonitos com eles lá... aí a Banda [Mantiqueira] se apresentou sozinha em San Francisco, em Chicago [cidades dos Estados Unidos]... conseguimos ir pra Alemanha, através do técnico [de som] que ele [Neschling] trouxe pra nos gravar... Então essas conquistas não são fáceis, porque o Brasil é longe... e um grupo grande... instrumental é mais difícil ainda!... passagem pra todo mundo, hotel pra todo mundo... não é como lá fora, não é um país rico... num país rico eles têm apoio, eles têm bancos e empresas, que falam “Quantos são? 60? Tá aqui: passagens pra 60... estadia pra 60...diária...”, e no nosso caso é mais difícil... Então, a gente não pode reclamar. A banda ainda não vive dela mas... eu acho que já é um patrimônio nosso... que a gente não pode esmorecer de jeito nenhum... tem que manter a hombridade e seguir em frente.

Campos: De que modo surgiu seu interesse pela área de arranjo e orquestração?

Alves: Eu comecei como instrumentista, mas meu pai sempre ouvia muita orquestra, ele tinha muitos discos de orquestra... Les Brown... tinha os Les Helbert, que eram uns irmãos saxofonistas... tinha a obra do Count Basie, muita coisa... e vários outros, muita orquestra... tinha... Henry Mancini, que, por exemplo, foi um cara que me influenciou muito!... por causa das trilhas de televisão, dos seriados, que ele fazia... e eu gostava muito daquele jeito... de ouvir o timbre da orquestra... aí, um belo dia eu estou vendo o César Camargo Mariano, que tocava com o Wilson Simonal, antes... “pré-Elis” [Regina]... e ele estava com esse livro, sentado ao piano, dando uma olhada... aí eu fui lá e folhee, e perguntei pra ele sobre o material... ele falou assim: “Ah. Isso aqui é um

livro do Mancini, arranjadador de filmes...”, eu falei: “Eu sei... eu conheço...”, ele falou: “Ah, você conhece?”... eu era um menino, tinha uns 15, 16 anos... Aí eu perguntei todo o nome do livro... Depois quando eu comecei a trabalhar profissionalmente, já comecei “a correr atrás” desse livro... Então, quando chegou em 74, um amigo meu da *Casa Bevilacqua* conseguiu importar o livro. Eu tenho ele até hoje, a edição de capa dura ainda... terceira edição... e os disquinhos que vêm nele são de vinil... Eu aprendi muita coisa com esse livro... porque eu já gostava muito de timbres de orquestra, eu adorava aquilo... o Nat King Cole cantando... e aquele Gordon... aquelas cordas... eu pensava: “Pô, mas que interessante... como é que ele escreve isso?”... eu comecei a me interessar muito por timbre de orquestra... E aí fui escrevendo assim meio autodidata... a princípio... e acompanhando, estudei uns outros métodos... eu gostava muito, prestava muita atenção em cinema... e fui fazendo. Arriscava aqui uma coisinha ou outra... tessitura eu fui aprender nesse livro, todas as tessituras... depois eu me aprofundei mais nos eruditos pra me aprofundar nos outros instrumentos... E assim é que eu fui me interessando. Depois, o Nelson Ayres, quando chegou da *Berklee*, dos Estados Unidos, deu um curso pros músicos profissionais, quem quisesse aprender um pouco de harmonia, como é que distribuía vozes... e eu fui fazer, junto com outros músicos... Bolão, Carlos Alberto, o Arlindo trombone... um monte de gente. Mas, praticamente, o que ele passou ali, era uma coisa que intuitivamente a gente já fazia. Aquela coisa de aproximação cromática, substituição de notas dobradas por nonas, por décimas terceiras... Aí foi, na verdade, só pra acrescentar e confirmar que mais ou menos o que eu estava fazendo estava certo. Além de algumas dicas muito boas sobre linha de contracanto... Mas confesso que eu uso mais a minha intuição e a parte autodidata... que apareceu mais na parte de arranjo... Mas eu achei isso bacana, porque quando você ouve arranjos, você sabe de quem é... tem uma marca registrada... então, por exemplo, eu escuto as coisas do Proveta, eu sei que são dele. Eu escuto do Laércio de Freitas, só numa introdução eu “já mato”, e digo : “Ah, isso é do Laércio”. Como dos antigos também, você pega o Cyro Pereira, grande arranjadador, da *Jazz Sinfônica*, ele fez aquela *Suíte Latina*, maravilhosa, 16 minutos de música... você ouve e sabe que é dele. O Branco, o Roberto Branco também, soa e você sabe que é dele. Isso é legal, porque o temperamento acaba indo pro papel. Você pode aprender regras e regras e regras... mas o legal é você poder usar o teu temperamento... assim como vai pro instrumento eu acho que vai pro papel também... quando você está escrevendo um arranjo você tem sua marca também... Porque é o jeito de cada um tocar e de ser... E eu acho que isso fica bem claro na música. O Nelson Ayres fez um arranjo pra nós [Mantiqueira] agora com a OSESP, do *Uno*, um tango... e é a cara dele. Você ouve a introdução e você diz “Isso aí é do Nelson Ayres!”.

O Proveta, por exemplo, é um cara que pesquisou muito. Ele ouve muita música erudita... ele ouve os [compositores] russos... os impressionistas todos... Fauré, Debussy, Ravel... ele vai fundo em toda essa área... ele foi buscar... as sinfonias de Glasnov, que o Laércio [de Freitas] apresentou pra gente... ele foi lá ouvir como é que é... Borodin... e todos eles... Tchaikowsky, que ele adora... Ele [Proveta] foi buscar... “como eles fazem pra achar esse timbre?”... não veio de graça! Tem muitas horas de estudo!

Campos: Durante a confecção de seus arranjos para a Banda Mantiqueira, você tem algum tipo de preocupação para com o público ao qual eles são direcionados?

Alves: Na verdade, a preocupação maior é com o som, o resultado sonoro... e quem da banda vai tocar. Porque, mais ou menos, você escreve pro músico que está tocando ali. Então, se você quer um solo de trompeta, de qual trompetista você vai querer? Porque

os que mais solam ali são o Jericó e o Gil. Se for pro Gil é um tipo de som, se for pro Jericó é outro tipo de som. Os solistas trombones: se for o François é um tipo de “calço”, diria assim, se for pro Valdir é outro. E assim, a cada um deles. Tem muitos bons solistas nessa banda. Então se pensa sempre... o arranjo já é mais ou menos “calçado” [construído] em função de quem vai solar. Claro que a preocupação, o resultado, na verdade, tem que ser musical. Eu acho que isso não é nem pensando em público, mas acaba, naturalmente, passando para o público, pela energia que você colocou... por exemplo, eu fiz [o arranjo] as *Canções Nordestinas* – que são os dois pernambucanos que solam, o Jericó e o Cacá Malaquias – que é feito [o arranjo] para aqueles músicos específicos. Por causa do *baião*... e eles têm essa história com o Luiz Gonzaga... e acaba passando isso pro público. Porque já foi feito “com a cara” deles, com aquele ritmo, aquela coisa jogada... Eu tenho uma preocupação sempre de não passar muito dos 100%, que eu digo... porque tem arranjos que o músico está adorando tocar, mas o público detesta... porque fica aquele monte de solo, de solo, de solo... que ninguém já sabe mais onde está a história. Eu tenho essa preocupação. Eu não gosto de que fique muito tempo só pro músico se divertir e o público não gosta. Eu me preocupo com isso, então programo: “Você sola 2 *chorus*”... “E mais dois você”. Quando começa a prolongar muito isso, eu já fico preocupado... Mas músico adora. Só que não adianta nada também. Tinha um tema que a gente tocava e eu falava pro Proveta: “Proveta, diminua esses solos... porque cansa quem está assistindo, fica um número muito longo, e a pessoa já perde a referência... não sabe mais o que está acontecendo...”, e o músico está “morrendo” de se divertir ali, mas é só ele... e cento e poucos que estão assistindo não. É uma preocupação que eu acho que a gente deve ter... de respeito com quem está ouvindo.

Campos: Como é a relação dos músicos da Banda Mantiqueira com o maestro Neschling e os demais músicos da OSESP nos projetos e concertos que vocês têm desenvolvido em parceria?

Alves: Bem, o primeiro encontro é com o maestro, para decidir o repertório e quem vão ser os arranjadores. Isso com uma antecedência de 7 a 8 meses dos concertos. E fica combinado um prazo para a entrega dos arranjos. Na entrega, é feita uma revisão para verificar se está tudo em perfeita ordem para os arranjos serem copiados da maneira adequada para o regente e para a orquestra e se imprimir todas as partituras. Por exemplo, se o concerto é em dezembro, esses arranjos têm que estar prontos, no máximo, em agosto. Na primeira série de concertos que nós fizemos juntos não houve ensaio prévio... a orquestra eu acho que deve ter feito uma leitura antes porque era a primeira vez que eles estavam tocando alguma coisa dessa área popular... mas o nosso encontro foi lá [durante o concerto]. Atualmente [nos projetos seguintes], a gente tem uma média de 5 ou 6 ensaios junto com a OSESP e mais as apresentações. Estes ensaios já servem para ir posicionando os microfones, o técnico vai ajustando, verificando qual a melhor posição para quem vai solar... Na segunda turnê, nós recebemos as pastas [com as partituras] da banda antes, e fizemos dois ensaios prévios para ler o que a gente ia tocar com a OSESP. O que foi muito bom... porque lá é um outro ritmo pra nós... tem um regente, e você está em função dele... E na terceira turnê, nós ensaiamos juntos só 4 dias e já fizemos o concerto.

Mas a primeira vez, o primeiro impacto foi muito divertido, porque nós estávamos lá... e nos deparamos com tudo aquilo... o maestro [Neschling] sempre foi muito cortês conosco... muito!... Não sei se porque nós éramos convidados... complacente, educado... em hipótese alguma ele foi agressivo, em nenhum momento, nunca!... nem uma vez!... nem com os músicos [da OSESP] também, ele respeita todo mundo... ele tem uma coisa

enérgica, assim... de falar: “Pô! Vocês estão...”, se passa uma vez, duas vezes, três vezes e a pessoa continua persistindo no erro... de divisão, ou alguma coisa... claro, você tem que chamar a atenção... mas nunca o vi ser indelicado com ninguém... enérgico, sim... Mas foi engraçado, por que a primeira vez em que ele levantou um pouco o tom de voz e falou algo como “Preste atenção ao que eu estou falando!”, com alguém dos metais lá da orquestra, o François... nosso músico... pegou e falou assim: “Tiih... rapaz... eu não tô gostando, hein!?!?”... Foi muito divertido... ele continuou: “Se gritar comigo eu vou embora, hein!?!?”... porque eu não tenho vínculo nenhum com essa turma aqui...” [risos]. O Jericó pôs um par de óculos que eu nunca tinha visto ele usar, com uma lente maravilhosa... parecia um mergulhador... Eu falei: “Jericó...”, e ele: “Rapaz... você já imaginou se eu erro uma nota aqui?!?!... E tomo um grito desse aí?!?!...Se eu tomo um grito... Deus me livre!!!”...[risos].

Então teve essa preocupação... tocar junto... então teve umas coisas divertidas assim. É que nunca aconteceu isso no meio deles [dos músicos da OSESP]... pra eles foi um relaxamento... para os músicos [da OSESP], tocar esse repertório de música popular, também foi difícil... [absorver] a linguagem que chegou... aquele *medley* de choros que o Proveta escreveu, por exemplo... aí já é difícil!... a linguagem... E eles perguntavam pro Proveta: “Como é que você faz essa frase?”... Aí o Proveta tocava pra eles ouvirem... muito legal... E os músicos da orquestra: “Como é que é?”... Porque não está dentro do que eles estão habituados... dos padrões de execução e interpretação da música erudita... os acentos...

E teve um ensaio em que o amplificador da guitarra estava com um zumbido... e lá naquela sala [Sala São Paulo] é um silêncio absoluto!... E aí ficava no ar aquele zumbido “*bzzzzzzz...*”. Então, o [maestro] Neschling pára o ensaio e diz: “Escuta! Que barulho é esse?!?”. Aí o Jarbas [Barbosa], guitarrista, responde: “Não... o ‘ampli’ [amplificador da guitarra]... o ‘ampli’ tá bichado véio...”. Ele [Neschling] nunca ouviu algo como isso aí... E o maestro falou: “TÁ O QUÊ?!?!?”. Jarbas, mais uma vez: “Tá bichado... Não... tá com problema no...”. E o Neschling interrompe dizendo: “ENTÃO MANDA RESOLVER ISSO LOGO PRA NÃO FICAR ESSE ZUMBIDO!!!” [risos]. Tem umas coisas muito divertidas no meio da história... essa mistura deles [músicos da OSESP] conosco... É muito bom trabalhar com a OSESP.

Integrantes da Banda Mantiqueira

Apresento, a seguir, os perfis dos atuais integrantes da Banda Mantiqueira, exibidos no site oficial do grupo (www.bandamantiqueira.com.br):

Nailor Azevedo (Proveta)

(sax-alto, sax-soprano, clarinete, arranjos e composições)

Pode-se dizer, sem engano, que Proveta ocupa lugar de destaque na galeria dos principais músicos do Brasil.

Aprendeu as notas musicais, antes das letras do alfabeto. De calça-curta, aos 6 anos de idade, tocava clarinete na banda da sua cidade natal – Leme-SP. Passou depois a tocar em bailes no conjunto liderado por seu pai o tecladista e acordeonista Geraldo Azevedo e em outros grupos musicais da região. Mudou-se para São Paulo e, aos dezesseis anos de idade, já integrava a orquestra do Maestro Sylvio Mazzucca, famosa em todo o Brasil.

Foi convidado para acompanhar os principais artistas do Brasil – Milton Nascimento, Gal Costa, Edu Lobo, Raul Seixas, Guinga, Jane Duboc, Joyce, César Camargo Mariano, Maurício Carrilho, Yamandú Costa, etc. e também artistas internacionais como, Joe Williams, Anita O'Day, Bobby Short, Benny Carter, Natalie Cole, Ray Conniff, Sadao Watanabe, entre outros.

Atua intensamente nos estúdios de gravação como instrumentista e arranjador, tendo participado de centenas de gravações dos mais importantes artistas brasileiros.

Ubaldo Versolato

(sax barítono, flauta e piccolo)

Iniciou seus estudos musicais em 1968, na Banda Mirim Baeta Neves, em São Bernardo do Campo, sua cidade natal. Profissionalizou-se em 1979, tocando em bandas de música, conjuntos de baile, orquestras de dança, shows com renomados artistas nacionais e internacionais, tais como Tom Jobim, Roberto Carlos, Ângela Maria, Cauby Peixoto, Paulinho da Viola, Nana Caymmi, Leila Pinheiro, Sivuca, Milton Nascimento, Les Elgart, Ray Conniff e muitos outros.

Sua carreira registra participação em centena de gravações de cantores dos mais variados gêneros e em grupos de música instrumental, além de trilhas publicitárias e de cinema.

Desde 1990, faz parte da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo e, desde 1997, da Banda Mantiqueira.

Caracteriza-se por sua versatilidade, tocando do sax barítono ao piccolo, passando pelo sax soprano, alto e tenor e, ainda, flauta e clarinete.

Edson José Alves

(baixo-elétrico, violão, arranjos e composições)

No violão, seu pai, Jucy Alves, foi o primeiro professor. Completou seus estudos musicais no Conservatório Musical Villa-Lobos.

Assumiu a carreira musical profissionalmente e, desde então, tem atuado junto aos mais importantes estúdios como arranjador, compositor e instrumentista. Tem, também, participado de vários shows com artistas nacionais e internacionais, entre eles: Burt Bacharat, Ray Conniff, Shirley Bassey, Chico Buarque, Simone, Rolando Boldrin, João Gilberto, Cartola, Dominguinhos e Antônio Nóbrega.

Gravou três discos instrumentais com arranjos de clássicos da MPB e composições próprias: “Meu Violão Brasileiro”, “Preamar” e “Rádio”, este último lançado recentemente na Europa.

Faz arranjos e orquestrações para diversos artistas e conjuntos, atua no ramo publicitário compondo e fazendo arranjos para trilhas e “jingles”. Desenvolve também intensas atividades pedagógicas.

Valdir José Ferreira

(trombone de vara)

Iniciou seus estudos do instrumento, em 1975, numa banda de música de São Bernardo do Campo-SP, com o professor Romilso Curvelo da Silva. Em 1980, entrou na Escola Municipal de Música de São Paulo e teve como professores Gasparo Pagliuso, Gilberto Gagliardi, Naomi Munakata e Osvaldo Lacerda. Nessa época, começou sua carreira profissional e passou a integrar importantes grupos musicais como a Banda Savana, o LF Combo, do pianista Laércio de Freitas e acompanhar renomados artistas como Milton Nascimento, Natalie Cole, Ivan Lins, Caetano Veloso e outros. Tem, ainda, intensa atividade nos estúdios de gravação. Participa da Banda Mantiqueira desde a sua formação e também é professor de trombone na Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

Luiz Carlos Xavier Coelho Pinto (Guello)

(percussão)

Guello é um dos mais destacados e requisitados percussionistas brasileiros. No início dos anos 80, foi membro fundador do Grupo Livre Percussão. Há mais de duas décadas, vem integrando os mais importantes grupos musicais brasileiros, Banda Mexe com Tudo, Orquestra Popular de Câmara, a banda de cantora Mônica Salmaso, Trio Bonsai, Trio de Toninho Ferraguti, Grupo Sossega Leão, Banda Mantiqueira, entre outros.

Gravou, com a cantora Zizi Possi, o CD “Valsa Brasileira”, recebendo o prêmio de melhor disco de 1994 e realizando turnê pelo Brasil, Estados Unidos e Europa. Com a cantora Joyce, gravou, em 1998, o CD “Astronauta” que contou também com a participação de renomados músicos, como Romero Lubambo, Joe Lovano, Dori Caymmi, Mulgrew Miller, Tutty Moreno, entre outros.

Wesley Izar (Lelo)

(bateria)

Começou a tocar profissionalmente aos 14 anos de idade, em bandas que se apresentavam pelo interior do estado de São Paulo. Aos 17 anos, concorreu a uma bolsa de estudo pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e obteve o 1º lugar. Kursou, em São Paulo, o CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical), onde, depois, passou a lecionar.

Sua carreira profissional registra participações em grupos das mais diversas formações – LF Combo, do pianista e maestro Laércio de Freitas, Hector Costita Banda, Banda do maestro Nelson Ayres, Banda Savana, do maestro Branco, e bandas de apoio de artistas como Cauby Peixoto, Milton Nascimento, Johnny Alf, Martinho da Vila, Beth Carvalho, entre outros. Em 1985, realizou temporada de 6 meses no Japão, com seu trio de música brasileira. Lidera o grupo Lelo Izar Quinteto, com apresentações regulares nas melhores casas de jazz de São Paulo. É o baterista da Banda Mantiqueira desde a sua formação.

Walmir De Almeida Gil

(trompete e flugelhorn)

Bacharel em trompete pela Faculdade Mozarteum Paulista, Walmir Gil começou a tocar trompa, aos 10 anos de idade, na banda de música Lira Musical Pedro Salgado, em São Paulo, da qual era regente o seu avô Capitão PM Sebastião Gil. Na mesma banda, mudou de instrumento e passou para o trompete. Percorreu o caminho que a grande maioria dos músicos percorre: tocando em bailes, casas noturnas e acompanhando artistas. Participa freqüentemente de gravações em estúdios.

É um dos mais notáveis trompetistas brasileiros. Integrou bandas de consagrados artistas, entre elas a da cantora Ângela Maria, Djavan, Guinga, Gal Costa, César Camargo Mariano, Simone, Fafá de Belém, etc. Acompanhou, também, artistas internacionais como Anita O'Day, Bobby Short, Natalie Cole, Sadao Watanabe, Benny Carter, entre outros.

Frederico Penteado Neto (Fred Prince)

(percussão)

Iniciou-se na música tocando tamborim em grupos de samba do seu bairro paulistano, Casa Verde. Depois, integrou inúmeras bandas de apoio de uma gama variada de artistas – Wilson Simonal, Jair Rodrigues, Beth Carvalho, Martinho da Vila, Alcione, Velha Guarda da Portela, Língua de Trapo, Baden Powell, Trio Mocotó, Originais do Samba, etc.

Participou das gravações dos depoimentos de Braguinha, Paulinho da Viola e Marçal, para o programa Ensaio, do jornalista Fernando Faro, da TV Cultura de São Paulo.

Durante 5 anos, fez parte da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo.

Atua, com freqüência, nos principais estúdios de gravação de São Paulo.

José Francisco de Lima (François de Lima)

(trombone de válvulas)

Começou a tocar com 10 anos de idade, na Banda Mirim de Rudge Ramos, na região do ABC Paulista. Durante a juventude, integrou bandas de baile e veio a profissionalizar-se tocando em casas noturnas e clubes.

Junto com Proveta e Walmir Gil, formou o Sambop Brass, grupo instrumental que fez bastante sucesso no meio musical paulistano e que é um dos embriões da Banda Mantiqueira.

Formou, também, seu grupo próprio, François e Banda, realizando apresentações nas unidades do SESC de São Paulo, além de Chile e Uruguai. Integrou, ainda, bandas de

renomados artistas brasileiros como, Djavan, Gal Costa, Fafá de Belém, Flora Purim, entre outros.

É o primeiro trombone da Banda Mantiqueira, muito elogiado pela criatividade de seus improvisos e pelo suíngue de sua interpretação.

Vinicius Assumpção Dorin

(sax-tenor e flauta)

Vinicius Dorin é, também, integrante do grupo de Hermeto Pascoal, tendo realizado vários concertos no Brasil e no exterior.

É presença constante nos estúdios de gravação. Seus últimos trabalhos incluem CDs gravados com Hermeto Pascoal, o baterista Nenê, Arismar do Espírito Santo, Fernando Corrêa, entre outros.

Como professor, lecionou no CLAM e no Conservatório Dramático e Musical de Tatuí “Dr. Carlos de Campos”. É freqüentemente convidado a realizar workshops e ministrar cursos nos principais festivais de música do país, como os de Ouro Preto, Campos do Jordão, Tatuí, Itajaí, Londrina, etc.

Vinicius é, ainda, excelente pianista.

Jarbas Alves Barbosa Junior

(guitarra elétrica)

Jarbas Barbosa iniciou seus estudos de violão com o professor Gilberto Varella. Após 3 anos, estudou violão clássico com o professor Henrique Pinto e, no CLAM, com o professor José Pires Neto, estudou guitarra elétrica.

Aperfeiçoou-se em análise harmônica, harmonização em bloco, arranjo e análise estrutural com os professores Cláudio Leal Ferreira, Roberto Sion e José Máximo Sanches.

Foi integrante da banda Pé Ante Pé, com a qual gravou 2 discos e participou do Festival de Jazz de Brasília. Com a banda Zonazul, participou do Festival de Jazz do Rio de Janeiro, tocando ao lado de George Benson.

Já dividiu o palco com renomados artistas brasileiros, entre eles: Alceu Valença, Altamiro Carrilho, Raul de Souza, Johnny Alf, Guinga, Gal Costa, Moacir Santos, Hermeto Pascoal, João Bosco, etc.

Carlos Antônio Malaquias (Cacá)

(sax-tenor e flauta)

Cacá Malaquias começou a aprender música aos 8 anos de idade, tocando clarinete na banda de música de Carnaíba, em Pernambuco, sua cidade natal. Esta banda era dirigida por seu pai – o professor de música, tocador de tuba e violão, seresteiro, compositor e arranjador Petronilo Malaquias.

Aos 10 anos, passou a tocar sax alto e, por um período de 10 anos, participou de várias formações musicais tocando forró pé-de-serra com os sanfoneiros da região do Pajeú. Em 1978, mudou-se para São Paulo e teve a oportunidade de relacionar-se com importantes músicos, como o baixista Pedro Ivo, o maestro Branco, Walmir Gil, Proveta, Roberto Sion, Guilherme Vergueiro, Nico Assumpção, entre outros.

Como instrumentista, participou de inúmeras gravações em trabalhos de variados artistas nacionais e internacionais como Raul Seixas, Leila Pinheiro, Leandro e Leonardo, Trio Mocotó, Ray Conniff, Natalie Cole, Julio Iglesias, além de movimentos

musicais como o Lira Paulistana, a banda Jazzco e de festivais como o MPB Shell, da Rede Globo.

Aperfeiçoou-se em cursos lecionados por Cláudio Leal Ferreira e Armando Ferrante.

Odésio Jericó da Silva

(trompete e flugelhorn)

Jericó nasceu na cidade de Petrolina-PE, na divisa com o estado da Bahia. Sua formação musical vem das bandas e orquestras de frevo de Pernambuco. Em 1959, mudou-se para São Paulo, onde deu impulso à sua carreira profissional.

Notável solista e improvisador, integrou as melhores bandas e orquestras de São Paulo – Osmar Milani, Carlos Piper, Sylvio Mazzucca, Nelson Ayres, Elcio Álvares, Hector Costita –, durante as décadas de 60 e 70. Tocou, também, com importantes artistas internacionais como Sammy Davis Jr., Les Elgart, Earl Hines, Nico Fidenco, Julio Iglesias, entre outros.

Durante 28 anos, fez parte da orquestra da SBT – Sistema Brasileiro de Televisão – e participa, com frequência, de gravações nos estúdios paulistanos, além de atuar na Banda Mantiqueira.

Nahor Gomes Oliveira

(trompete e flugelhorn)

Nahor Gomes iniciou sua carreira em 1977, na cidade de Itu-SP. Em 1982, transferiu-se para São Paulo e ingressou no grupo Placa Luminosa. A partir daí, sua carreira passou a registrar trabalhos ao lado de vários renomados artistas, nacionais e internacionais, entre os quais: Roberto Carlos, Armando Manzanero, Daniela Mercury, Rita Lee, Elba Ramalho, Caetano Veloso, João Donato, César Camargo Mariano, etc. Atua intensamente, como instrumentista, em diversos estúdios de gravação.

Foi primeiro trompete da banda do 150 Night Club e da banda da boite Gallery. Ocupa, também, o posto de primeiro trompete na Banda Mantiqueira e na Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo.

ANEXO II

Carinhoso (Pixinguinha / João de Barro)²³⁰

Meu coração
 Não sei porque,
 Bate feliz
 Quando te vê...
 E os meus olhos ficam sorrindo,
 E pelas ruas vão te seguindo,
 Mas mesmo assim,
 Foges de mim!

A

Ah! Se tu soubesses como eu sou tão carinhoso,
 E o muito e muito que te quero!
 E como é sincero o meu amor
 Eu sei que tu não fugirias mais de mim!
 Vem, vem, vem...
 Vem sentir o calor
 Dos lábios meus
 A procura dos teus,
 Vem matar esta paixão
 Que me devora o coração
 E só assim, então,
 Serei feliz,
 Bem feliz.

B

²³⁰ In. *O Melhor de Pixinguinha: melodias e cifras*. Coordenação de Maria José Carrasqueira. 2a Edição. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997, p. 28 e 29.

Baião de Lacan (Guinga / Aldir Blanc)²³¹

A terra em transe franze
 Racha pela beira
 Feito cabaço de freira
 Solta e lá vem um!
 E o Brasil ainda batuca na ladeira
 Bafo, Congo, Exu, Taieira
 Mais Cacique e Olodum
 Deus salve o budum!
 Viva o murundum!
 E é tuntum, tuntum!

A

Eu ouço muitos elogio à batucada
 Procuro as nossa por aqui
 Não vejo nada
 Só tomo arrote
 E perdigoto no meu molho
 Se tento ver mais longe
 Tacam o dedo no meu olho
 Quem fica na barreira
 Pode até ficar roncolho

B

Um empresário quis
 Que eu fosse a Massachusitis
 Oquêi, my boy! Cheguei pra arrebentar e putz!
 Voltei sem calça e quase que um me sequestrava...
 Ao conferir o saldo,
 No vermelho fui parar
 Tô com João Ubaldo:
 Chega dessa Calcutá.

B'

Eu tô Amil por aí
 Atleta do Juqueri
 Um sócio a mais da Golden Cross
 de carteirinha...
 Tanto sofri nesse afã
 Que um seguidor de Lacan
 Diagnosticou stress
 E me mandou pra roça descansar...

C

Eu fui pra Limeiro
 E encontrei o Paul Simon lá
 Tentando se proclamá
 Gerente do mafuá...

D

Se o peão não chiá
 O Boi Bumbá vai virar vaca.

Coda

²³¹ Texto retirado do site oficial do compositor, www.guinga.com.

ANEXO III

Discografia – Banda Mantiqueira

Aldeia (1996)

8. *Linha de Passe* (João Bosco / Aldir Blanc). Arranjo: Nailor Proveta. Solista: François de Lima (trombone de válvula);
9. *À Procura* (Nailor Proveta). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Cacá Malaquias (saxofone tenor), Walmir Gil (trompete) e Vitor de Alcântara (saxofone soprano);
10. *Seis no Choro* – medley (Azevedo / Ferreira / Abreu / Pixinguinha / Lacerda / Nazareth). Arranjo: Nailor Proveta;
11. *Carinhoso* (Pixinguinha). Arranjo: Edson José Alves. Solistas: Nailor Proveta (clarinete) e Edson José Alves (guitarra);
12. *Insensatez* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Odésio Jericó (trompete) e Jarbas Barbosa (guitarra);
13. *Cubango* (Edson José Alves). Arranjo: Edson José Alves. Solistas: Cacá Malaquias (saxofone tenor) e Walmir Gil (trompete);
14. *Aldeia* (Nailor Proveta). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Maurício de Souza (saxofone barítono), François de Lima (trombone de válvula), Fred Prince (percussão) e Lelo Izar (bateria).

Bixiga (2000)

8. *Prêt-à-porter de Tafetá* (João Bosco / Aldir Blanc). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: François de Lima e Jarbas Barbosa ;
9. *Três no Choro* – medley (Rossi / Pernambuco / Pessoa / Florence / Brito). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Ubaldo Versolato, Cacá Malaquias, Nailor Proveta e Vitor de Alcântara;
10. *Bixiga* (Nailor Proveta). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Walmir Gil, Vitor de Alcântara e Ubaldo Versolato. Músico convidado: Théo da Cuíca (cuíca);
11. *Catavento e Girassol* (Guinga e Aldir Blanc). Arranjo: Nailor Proveta. Solista: Ubaldo Versolato;
12. *Cartola e Cavaquinho* – medley (Cartola / Cavaquinho / Brito / Caminha / Bahia). Arranjo: Edson José Alves. Solista: Odésio Jericó;
13. *Baião de Lacan* (Guinga / Aldir Blanc). Arranjo: Nailor Proveta. Solista: Nailor Proveta. Músicos convidados: Arismar do Espírito Santo (guitarra) e Guello (zabumba);
14. *Urubu Malandro* (Carvalho / João de Barro). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Nailor Proveta e Walmir Gil.

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e Banda Mantiqueira (2004)

9. *Ária das Bachianas Brasileiras nº 4* (Heitor Villa-Lobos). Arranjo: Nelson Ayres;
10. *Homenagem ao Malandro* (Chico Buarque). Arranjo: Laércio de Freitas (o Tio);
11. *Forrolins* (Cacá Malaquias). Arranjo: André Mehmar e Nailor Proveta;
12. *Naquele Tempo / 1 x 0* (Pixinguinha) – *O Vão da Mosca* (Jacob do Bandolim) – medley de Choros. Arranjo: Nailor Proveta;
13. *Valsa 1* (Edson Alves) – *Ave Maria* (Erotides de Campos) – Seresta. Arranjo: Edson Alves;
14. *Nana* (Moacri Santos). Arranjo: José Roberto (Maestro Branco);
15. *Insensatez* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes). Arranjo: Alexandre Mihanovith e Nailor Proveta;
16. *Baião de Lacan* (Guinga / Aldir Blanc). Arranjo: Nailor Proveta.

***Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo,
Banda Mantiqueira e Luciana Souza (2005)***

9. *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso). Arranjo: Laércio de Freitas;
10. *Três no Choro* – medley (Rossi / Pernambuco / Pessoa / Florence / Brito). Arranjo: Nailor Proveta;
11. *Olha a Lua* (John Neschling / Geraldo Carneiro) Arranjo: Edson Alves;
12. *Doce de Coco* (Jacob do Bandolim / Hermínio Bello de Carvalho). Arranjo: Laércio de Freitas;
13. *Assanhado* (Jacob do Bandolim). Arranjo: Edson Alves;
14. *Brasileirinho* (Waldir Azevedo). Arranjo: Laércio de Freitas;
15. *Feminina* (Joyce). Arranjo: Nailor Proveta;
16. *Samba da Minha Terra / Saudades da Bahia* (Dorival Caymmi). Arranjo: Nailor Proveta.

Terra Amantiquira (2005)

8. *Vovô Manuel* (Nailor Proveta). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Waldir Gil, Jarbas Barbosa, Valdir Ferreira, François de Lima, Vinicius Dorin, Nailor Proveta, Guello e Lelo Izar;
9. *Samba da minha terra / Saudade da Bahia* – medley (Dorival Caymmi). Arranjo: Nailor proveta. Solistas: Waldir Gil, Vinicius Dorin, Ubaldo Versolato e Cacá Malaquias;
10. *Pau de Arara / Último Pau de Arara / Qui nem jiló [Canções Nordestinas]* – medley (Luiz Gonzaga / Guio de Moraes / Venâncio / Corumbá / J. Guimarães / Humberto Teixeira). Arranjo: Edson José Alves. Solistas: Odésio Jericó, Cacá Malaquias, Jarbas Barbosa e Guello;
11. *Eu e a Brisa* (Johnny Alf). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Valdir Ferreira e Ubaldo Versolato;
12. *Santos Jundiá* (Edson José Alves). Arranjo: Edson José Alves. Solistas: Jarbas Barbosa, Vinicius Dorin, Ubaldo Versolato e Fred Prince;
13. *Airegin* (Sonny Rollins). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Waldir Gil, François de Lima e Vinicius Dorin;
14. *Feminina* (Joyce). Arranjo: Nailor Proveta. Solistas: Nailor Proveta, Guello, Vinicius Dorin, François de Lima e Lelo Izar.

***Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo,
Banda Mantiqueira e Mônica Salmaso (2007)***

12. *A rã* (João Donato / Caetano Veloso). Arranjo: Laércio de Freitas;
13. *Beatriz* (Edu Lobo / Chico Buarque). Arranjo: Nailor Proveta;
14. *Uno* (Mariano Mores / Henrique Santos Discepolo). Arranjo: Nelson Ayres;
15. *Conversa de Botequim* (Noel Rosa / Vadico). Arranjo: Edson José Alves;
16. *Eu te amo* (Tom Jobim / Chico Buarque). Arranjo: André Mehmari;
17. *Beijo Partido* (Toninho Horta). Arranjo: Alexandre Mihanovich;
18. *Linha de Passe* (João Bosco / Paulo Emilio / Aldir Blanc). Arranjo: Nailor Proveta;
19. *Menina, amanhã de manhã* (Tom Zé / Perna). Arranjo: Chiquinho de Moraes;
20. *Apanhei-te, cavaquinho* (Ernesto Nazareth). Arranjo: Laércio de Freitas;
21. *Vovô Manuel* (Nailor Proveta). Arranjo: Nailor Proveta;
22. *Chiclete com banana* (Gordurinha / Almira Castilho). Arranjo: Roberto Sion.

ANEXO IV

Índice das músicas registradas no CD de áudio – Anexo IV

- Faixa 1. *Carinhoso* – Orquestra Pixinguinha-Donga, 1928;
- Faixa 2. *Carinhoso* – Orlando Silva / Radamés Gnattali, 1937;
- Faixa 3. *Carinhoso* – Banda Mantiqueira, 1996;
- Faixa 4. *Baião de Lacan* – Guinga e Leila Pinheiro, 1993;
- Faixa 5. *Baião de Lacan* – Banda Mantiqueira, 2000;
- Faixa 6. *Aldeia* – Banda Mantiqueira, 1996;
- Faixa 7. *À procura* – Banda Mantiqueira, 1996;
- Faixa 8. *Linha de Passe* – Banda Mantiqueira, 1996;
- Faixa 9. *Feminina* – Banda Mantiqueira, 2005;
- Faixa 10. *Airegin* – Banda Mantiqueira, 2005;
- Faixa 11. *Canções Nordestinas* – Banda Mantiqueira, 2005;
- Faixa 12. *Ária das Bachianas Brasileiras nº4* – Banda Mantiqueira e OSESP, 2004;
- Faixa 13. *O Ovo* – Quarteto Novo, 1967.