

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

AUGUSTO BRAMBILLA DE OLIVEIRA

A trajetória antropofágica do grupo Pau Brasil: do jazz à Villa-Lobos

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

SÃO PAULO - SP

2023

AUGUSTO BRAMBILLA DE OLIVEIRA

A trajetória antropofágica do grupo Pau Brasil: do jazz à Villa-Lobos

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração: Musicologia.

Linha de pesquisa: Teoria e análise musical.

Orientador: Dr. Paulo de Tarso Camargo
Cabraia Salles.

SÃO PAULO – SP

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

de Oliveira, Augusto Brambilla
A trajetória antropofágica do grupo Pau Brasil: do jazz à Villa-Lobos / Augusto Brambilla de Oliveira; orientador, Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles.. - São Paulo, 2023.
271 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Grupo Pau Brasil. 2. Música instrumental brasileira. 3. Villa-Lobos. 4. Análise Musical. 5. Modernismo. I. Salles., Paulo de Tarso Camargo Cambraia. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

OLIVEIRA, Augusto Brambilla de. **A trajetória antropofágica do grupo Pau Brasil: do jazz à Villa-Lobos**. 2023. 243 p. Tese (Doutorado em música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovado em: _____

Banca examinadora

Prof. Dr (a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr (a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr (a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr (a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr (a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles que, após o mestrado, reafirmou a sua confiança em mim, me orientando a trilhar esta segunda jornada acadêmica com a sabedoria, paciência e firmeza características de um grande mestre e professor.

Agradeço também aos professores do programa de pós-graduação em música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA-USP - que não mediram esforços para garantir um ensino de qualidade, mesmo vivenciando um período extremamente turbulento devido às estressantes consequências da pandemia de Covid-19 e da perseguição político-ideológica que as universidades públicas sofreram nestes últimos quatro anos por parte de um governo reacionário e seus apoiadores inconsequentes e negacionistas.

Este é um momento de felicidade, mas também de reflexão. Se a universidade pública brasileira está viva, seus professores, funcionários e alunos são os maiores responsáveis. Com isso, estendo os meus agradecimentos a todos os professores que compreendem a grandiosidade de sua profissão.

Agradeço à professora Ana Luisa Fridman e aos professores Walter Nery Filho, Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, Ciro Paulo Visconti Canellas, cujas valiosas contribuições feitas durante os processos de qualificação e defesa desta tese, com certeza melhoraram em muito o resultado final deste trabalho, bem como colaboraram de forma definitiva na minha formação como pesquisador.

Agradeço à Rodolfo Stroeter, Paulo Bellinati, Marlui Miranda, Nenê, Teco Cardoso, Zé Eduardo Nazário, Lelo Nazário, Nelson Ayres, Bob Wyatt, Ricardo Mosca, Roberto Sion e Azael Rodrigues (*in memoriam*) por construírem um dos mais sólidos e duradouros projetos da história da música instrumental brasileira.

Obrigado grupo Pau Brasil, por sua música e sua arte!

Agradeço à minha esposa e companheira Flávia Giroldo por toda a sua ajuda, incentivo e compreensão, sem os quais essa missão teria sido impossível.

“Só a Antropofagia nos une”

(Manifesto Antropófago - Oswald de Andrade, 1928)

“A síntese

O equilíbrio

O acabamento de *carrosserie*

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom.

Poesia Pau-Brasil”

(Manifesto da Poesia Pau-Brasil – Oswald de Andrade, 1924)

OLIVEIRA, Augusto Brambilla de. **A trajetória antropofágica do grupo Pau Brasil: do jazz à Villa-Lobos**. 2023. 243 p. Tese (Doutorado em música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

RESUMO

A proposta desta tese é, através de análises estéticas e musicais, especular sobre os aspectos do discurso musical contidos em parte da produção fonográfica do grupo Pau Brasil, um dos mais duradouros grupos de música instrumental nacional. Partindo da informação de que o grupo mudou a sua formação em várias ocasiões, o foco deste trabalho também será refletir sobre as possíveis alterações nos referenciais culturais, estéticos e musicais em sua produção, bem como as contribuições de cada novo integrante a cada novo disco. Como o nome do grupo indica possíveis elos entre a sua produção e os ideais do movimento modernista brasileiro, principalmente à ideia do antropofagismo cultural, as especulações aqui propostas serão articuladas em relação ao *jazz*, elemento estrangeiro presente na obra do grupo, assim como a obra de Villa-Lobos, um dos compositores mais constantes no repertório do grupo Pau Brasil. Desta forma, o aspecto que se refere às alterações na formação do grupo será um fator organizacional dos elementos que aqui serão levantados, e o nome de Villa-Lobos também servirá como o ponto de chegada do recorte aqui proposto, uma vez que após algumas versões, em 2012 o grupo gravou *Villa-Lobos SuperStar*, álbum inteiramente com obras do compositor. Tal delimitação temporal também se deve ao fato que o grupo ainda está em atividade, permitindo assim um certo distanciamento histórico ao trabalho que aqui será desenvolvido.

Palavras-chave: Grupo Pau Brasil. Música instrumental brasileira. Villa-Lobos. Análise Musical. Modernismo.

OLIVEIRA, Augusto Brambilla de. **The anthropophagic trajectory of the Pau Brasil Group: from jazz to Villa-Lobos.** 2023. 243 p. Thesis (Doctoral in musica) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

ABSTRACT

The proposal of this thesis is, through aesthetic and musical analysis, to speculate about the aspects of musical discourse contained in part of the phonographic production of the Pau Brasil group, one of the long-lasting national instrumental music groups. Starting from the information that the group has changed its formation on several occasions, the focus of this work will also be to reflect on the possible changes in cultural, aesthetic and musical references in its production, as well as the contributions of each new member on each new album. As the group's name indicates possible links between its production and the ideals of the Brazilian modernist movement, especially the idea of cultural anthropophagism, the speculation proposed here will be articulated in relation to jazz, a foreign element present in the group's work, as well as the work from Villa-Lobos, one of the most constant composers in the Pau Brasil Group repertoire. Thus, the aspect that refers to changes in the group formation will be an organizational factor of the elements that will be raised here, and the name of Villa-Lobos will also serve as the point of arrival of the clipping proposed here, since after some versions, in 2012 the group recorded Villa-Lobos Superstar, album entirely with works by the composer. This temporal delimitation is also due to the fact that the group is still active, thus allowing a certain historical distancing to the work that will be developed here.

Keywords: Pau Brasil Group. Brazilian Instrumental Music. Villa-Lobos. Musical Analysis. Modernism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Organização de elementos músico-culturais brasileiros, proposta por Salles (2018).	24
Figura 2 - Organização de elementos músico-culturais do Estilo Contemporâneo.....	31
Figura 3 - Transformações cromáticas e seus efeitos com relação aos centro modais.....	41
Figura 4 - <i>Jongo</i> (Bellinati) - Forma.	75
Figura 5 - <i>Jongo</i> (Bellinati) – Tema (a), cc. 1-8 - (min: 0:00 - 0:14)	76
Figura 6 - <i>Jongo</i> (Bellinati) - Transição para o tema (b), cc.17-28 – (min: 0:14 à 0:24)......	77
Figura 7 - <i>Jongo</i> (Bellinati) - Tema (b), cc. 25-36 – (min.: 0:24 à 0:41).	78
Figura 8 - Tema (c), cc. 37-52 – (min: 0:41 - 0:55).	79
Figura 9 - <i>Jongo</i> (Bellinati) - Comparação entre os motivos dos temas (a). (b) e (c).	80
Figura 10 - <i>Jongo</i> (Bellinati) - Comparação entre as estruturas dos temas (a), (b) e (c).	80
Figura 11 - <i>Jongo</i> (Bellinati) - Seção B - desenvolvimento, cc. 53-68 – (min: 0:55 – 1:49).	81
Figura 12 - <i>Jongo</i> (Bellinati) 1º tema da seção B, resultante do prolongamento das notas repetidas.....	82
Figura 13 - <i>Jongo</i> (Bellinati) –1º tema da seção B – contraponto entre vozes, cc. 53-68 – (min: 0:55 – 1:49).	82
Figura 14 - <i>Jongo</i> (Bellinati) – Sobreposição dos temas da seção B.	83
Figura 15 - <i>Jongo</i> (Bellinati) – Redução dos temas da seção B.	83
Figura 16 - <i>Jongo</i> (Bellinati) – Seção B, solo de saxofone - uso de quartas justas, cc. 101-130 - (min.: 1:50 – 2:30).	84
Figura 17 - <i>Jongo</i> (Bellinati) – Seção B, solo de violão, cc. 133-140 – (min.: 2:31).	85
Figura 18 - <i>Jongo</i> (Bellinati) – Seção B, solo de violão. Sobreposição rítmica entre divisões rítmicas binárias compostas e ternárias simples, cc. 157-164 - (min.: 2:51 – 2:58).	86
Figura 19 - <i>Jongo</i> (Bellinati) – Seção B, final do solo de violão, cc. 181-8 – (min.: 3:11 – 3:24).	87
Figura 20 - <i>Jongo</i> (Bellinati) - Solo piano – (min.: 3:33)	88
Figura 21 - <i>Jongo</i> (Bellinati) - Solo piano – (min.: 3:57)	88
Figura 22 - <i>Jongo</i> (Bellinati) - Solo piano – (min.: 4:22)	88
Figura 23 - <i>Jongo</i> (Bellinati) - Organização formal.	89
Figura 24 - <i>Jongo</i> (Bellinati) – relações tonais em larga escala”.	90
Figura 25 - Forças cinéticas das resoluções do acorde V7, seus substitutos e do Vm7.	94
Figura 26 - <i>Pindorama</i> - introdução, cc. 1 - 11 – (min.: 0:00 – 0:24).	105
Figura 27 - <i>Pindorama</i> - tópica 5 - #5 - 6, cc. 12-17 – (min.: 0:24 – 0:37).	106

Figura 28 - : <i>Pindorama</i> , melodias com perfis ascendentes e descendentes, cc. 18-9 – (min.: 0:37 – 0:42).....	107
Figura 29 - <i>Pindorama</i> – Comparação entre as melodias de <i>Pindorama</i> e <i>Aquarela do Brasil</i> , cc. 23-35 – (min.: 0:43	108
Figura 30 - <i>Pindorama</i> - tónica 5 - #5 - 6 diluída e sobreposta ao ritmo de partido alto, cc. 36-51 – (min.: 0:57 – 1:12).....	109
Figura 31 - <i>Dança do Saci Pererê</i> (Nenê) - Introdução - ritmos cruzados (<i>cross rhythm</i>), c. 1 - (min. 0:00 – 0:05).....	124
Figura 32 - <i>Dança do Saci Pererê</i> (Nenê) - seção A, melodia, cc. 2-6 (min.: 0:06 - 0:43).	125
Figura 33 - <i>Dança do Saci Pererê</i> (Nenê) - seção B, tema, cc. 9-13 e 17-20 (min.: 0:43 - 1:00).....	127
Figura 34 - <i>Dança do Saci Pererê</i> (Nenê) - seção B, tema, cc. 24-27 – (min.: 1:00 – 1:05).....	127
Figura 35 - <i>Dança do Saci Pererê</i> (Nenê) – seção B - baião em 7/4, cc. 35-38 – (min.: 1:11 - 1:19)	128
Figura 36- <i>Dança do Saci Pererê</i> (Nenê) – seção C - baião em 4/4, cc. 39-42 – (min.: 3:10).....	128
Figura 37 - <i>Dança do Saci Pererê</i> (Nenê) – Seção C – Polirritmia produzida através de polifonia, c.48 (min.: 3:27 ao fim).	129
Figura 38 - <i>Dança do Saci Pererê</i> - Original - cc. 7-8.	131
Figura 39 - <i>Dança do Saci Pererê</i> (Nenê) - Forma e estruturas harmônicas	132
Figura 40: - <i>Dança do Saci Pererê</i> (Nenê) -Resoluções do acorde de A7.....	134
Figura 41 - <i>Dança do Saci Pererê</i> (Nenê) - alterações dos centros modais.....	135
Figura 42 - <i>Lá vem a tribo</i> (Stroeter/Bellinati) – paisagem sonora da introdução – 1º segmento (min.: 0:00 – 1:27).....	144
Figura 43 - <i>Lá vem a tribo</i> (Stroeter/Bellinati) – introdução – 2º segmento (min.: 1:27- 1:50).	146
Figura 44 - <i>Lá vem a tribo</i> (Stroeter/Bellinati) – introdução – 3º segmento (min.:1:50 – 2:05).	146
Figura 45 - <i>Lá vem a tribo</i> (Stroeter/Bellinati) – introdução – 5º segmento (min.:2:21 – 2:59).	147
Figura 46 - <i>Lá vem a tribo</i> (Stroeter/Bellinati) – Tema.....	149
Figura 47- <i>Lá vem a tribo</i> (Stroeter/Bellinati) – Segmento do solo de saxofone (min.: 6:46 – 7:59).....	150

Figura 48 - <i>Lá vem a tribo</i> (Stroeter/Bellinati) – elementos músico-culturais.....	151
Figura 49 - <i>Espíritos da mata</i> (Nenê e Stroeter) – Forma, estilos e tipos.	159
Figura 50 - <i>Espíritos da mata</i> (Nenê e Stroeter) – Seção A: melodia, cc. 1 – 15 (min.: 0:00 – 0:37).....	160
Figura 51 - <i>Espíritos da mata</i> (Nenê e Stroeter) – Introdução, cc. 5-8 – (min.: 0:15 - 0:16).....	161
Figura 52 - <i>Espíritos da mata</i> (Nenê e Stroeter) – Interpretações harmônicas do compasso 7.....	162
Figura 53 - <i>Espíritos da mata</i> (Nenê e Stroeter) – Transformações cromáticas, cc. 6-10.	163
Figura 54 - <i>Espíritos da mata</i> (Nenê e Stroeter) – Análise linear - Introdução, cc. 1-15 - (min.: 0:00 – 0:37).....	164
Figura 55 - <i>Espíritos da mata</i> (Nenê e Stroeter) – Comparação entre a rítmica do toque de guerra dos cabocolinhos e a rítmica básica do arranjo do grupo Pau Brasil.	166
Figura 56 - <i>Espíritos da mata</i> (Nenê e Stroeter) – tema da seção B (min.: 2:50).	167
Figura 57 - <i>Espíritos da mata</i> (Nenê e Stroeter) – cromatismo do primeiro tema.....	168
Figura 58 - <i>Espíritos da mata</i> (Nenê e Stroeter) – modo mixolídio com a 4ª aumentada resultante da soma das duas vozes do primeiro tema.....	168
Figura 59 - <i>Espíritos da mata</i> (Nenê e Stroeter) - Segundo tema: abordagens diferentes do baião feitas por Rodolfo Stroeter ao contrabaixo (min.: 7:19).....	170
Figura 60 - <i>Cordilheira</i> (Nenê) - CD <i>Metrópolis tropical</i> (1991), cc.1-8 - (min.: 0:00 – 0:07).....	173
Figura 61- <i>Cordilheira</i> (Nenê) - CD <i>Metrópolis tropical</i> (1991), exposição do 1º tema - (min. 0:15 – 0:28).....	173
Figura 62 - <i>Cordilheira</i> (Nenê) - CD <i>Metrópolis tropical</i> (1991), progressão harmônica – introdução.....	175
Figura 63 - <i>Cordilheira</i> (Nenê) - CD <i>Metrópolis tropical</i> (1991) - (min.: 0:28 – 0:43).	176
Figura 64 - <i>Cordilheira</i> (Nenê) - CD <i>Metrópolis tropical</i> (1991), Ponte para os solos (min.: 1:11 – 1:18).....	176
Figura 65 - <i>Cordilheira</i> (Nenê) - versão do CD <i>Metrópolis tropical</i> (1991), 2º tema - (min. 4:43).....	177
Figura 66 - <i>Cordilheira</i> (Nenê) - CD <i>Música viva</i> (1993), Introdução - (transcrição) (min.: 0:00 – 0:24).....	179
Figura 67 - <i>Cordilheira</i> (Nenê) – 2º Tema – Fragmento do solo de Teco Cardoso sobre a melodia executada por Marlui Miranda (min.: 6:57 – 7:14).	180

Figura 68 - <i>Cordilheira</i> (Nenê) - CD <i>Babel</i> (1995), Introdução - (transcrição), cc. 1-17 - (min.: 0:00 – 0:20).....	182
Figura 69- <i>Cordilheira</i> (Nenê) – comparação entre as interpretações de Marlui Miranda nas versões <i>Música viva</i> (1993) (min.: 6:07) e <i>Babel</i> (1995) (min.: 6:08).....	183
Figura 70 - <i>Cordilheira</i> (Nenê) - CD <i>Babel</i> (1995), 2º tema - (transcrição) (min.: 7:36 – 7:54).	183
Figura 71 - Mapa dos territórios indígenas com a localização atual dos Ka'apor e Paresí....	193
Figura 72 - Transcrição da versão do tema <i>Kã kã</i> registrada no LP <i>Kaapor</i> – cantos e pássaros não morrem (UNICAMP – Minc – SEAC), cc. 1-6 (min. 0:00 - 0:16).....	195
Figura 73 - <i>Kã kã</i> - Versão de Marlui Miranda gravada no CD <i>Babel</i> (1995) do Grupo Pau Brasil – primeira parte do tema (min.: 1:12 – 1:25).....	196
Figura 74 - <i>Kã kã</i> - Versão de Marlui Miranda gravada no CD <i>Babel</i> (1995) do Grupo Pau Brasil – segunda frase do tema (min.: 1:25 – 1:36).....	197
Figura 75 - <i>Mokocê cê-Maká</i> dos índios Paresí. Transcrição de Villa-Lobos.....	198
Figura 76 - <i>MOKOCÊ CÊ-MAKÁ</i> – escansão.....	198
Figura 77 - : apresentação do motivo indígena pelo fagote, no início do segundo movimento do <i>Choros No.10</i> de Villa-Lobos (compassos 149-150).	198
Figura 78 - <i>Choros N. 10</i> . Motivo indígena diatonizado (c. 166-171).....	199
Figura 79 - : <i>Nozani-ná</i> – tema.....	200
Figura 80 - <i>Nozani-ná</i> -versão de Villa-Lobos.....	200
Figura 81 - <i>Nozani-ná</i> - versos da segunda parte.	201
Figura 82 - <i>Kã kã</i> . Versão de Marlui Miranda e grupo Pau Brasil. Interlúdio – 1ª parte (min.: 3:06 – 3:37).....	202
Figura 83 - <i>Kã kã</i> . Versão de Marlui Miranda e grupo Pau Brasil. Interlúdio – 2ª parte (min.: 3:37 – 4:04).....	203
Figura 84 - <i>Kã kã</i> . Versão de Marlui Miranda e grupo Pau Brasil. Mapa estrutural.	203
Figura 85 - <i>Kã kã</i> – transcrição da frase diatônica de Lelo Nazário – (min.: 0:50).....	204
Figura 86 - <i>Kã kã</i> – intervenções de Lelo Nazário e Teco Cardoso – (min.: 1:22).....	204
Figura 87 - <i>Babel</i> (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) - Introdução - contrabaixo (min.: 0:00 – 0:05).....	206
Figura 88 - <i>Babel</i> (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) - Introdução completa (min.: 0:00 – 0:25).	207
Figura 89 - <i>Babel</i> (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) - Seção A - uso de síncopas (min.: 0:25 – 0:52).....	207

Figura 90 - <i>Babel</i> (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) - 1º interlúdio - uso de síncopas (min.: 0:52 – 1:01).....	208
Figura 91 - <i>Babel</i> (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) - Base para o primeiro solo, após primeiro interlúdio.....	208
Figura 92- <i>Babel</i> (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) - Base para o primeiro solo, após primeiro interlúdio (min.: 1:26 – 1:41)	209
Figura 93 - <i>Babel</i> (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) – Progressão harmônica com estrutura constante (X7M).....	210
Figura 94 - <i>Babel</i> (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) – Progressão harmônica com estrutura constante (Xm7(9)).....	210
Figura 95 - <i>Babel</i> (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) – Progressão harmônica final do interlúdio.	211
Figura 96 - <i>Babel</i> (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) – Transição entre interlúdio e introdução (Modal x Tonal).....	211
Figura 97- <i>Babel</i> (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) – Tema da seção B (min.: 2:00 – 2:37).....	212
Figura 98 - <i>Babel</i> (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) - Tema B - caixa da bateria emulando um tamborim (min.2:00 – 2:06) - transcrição.....	213
Figura 99 - : Exemplo de uma das figuras rítmicas típicas do samba ao tamborim.....	213
Figura 100 - <i>Babel</i> (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) – Solo saxofone 3:15 – 3:36 min – transcrição.....	214
Figura 101- <i>Babel</i> (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) – Coda (min.: 5:15).....	214
Figura 102 - <i>Babel</i> (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) - Mapa estrutural - análise linear.	215
Figura 103- <i>Babel</i> (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) – Transformação entre os sistemas Modal e Tonal.....	216
Figura 104 - <i>Babel</i> (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) – Estilo contemporâneo.....	217
Figura 105 - Villa-Lobos: <i>Ária (Cantiga)</i> – <i>Bachianas Brasileiras N. 4</i> cc. 40-1.	230
Figura 106 - Luiz Gonzaga – <i>Baião</i> : registro do grupo 4 Ases e um Coringa (1946).	230
Figura 107 - Luiz Gonzaga - <i>Juazeiro</i> (1949).	231
Figura 108 - Sobreposição rítmica típica do baião após a estabilização do tipo realizada por Luiz Gonzaga.....	232
Figura 109 - <i>Ária (Cantiga)</i> - <i>Bachianas Brasileiras N. 4</i> - Introdução: comparação entre as versões de Villa-Lobos e	235

Figura 110 - <i>Ária (Cantiga) - Bachianas Brasileiras N. 4</i> - Arranjo Nelson Ayres: cc. 40-1 (min.: 1:37 – 1:41).....	236
Figura 111 - : <i>Ária(Cantiga) - Bachianas Brasileiras N. 4</i> - arranjo de Nelson Ayres, cc. 40-4 - (min.: 2:02 – 2:09) – Transcrição.....	236
Figura 112 - <i>Ária (Cantiga) Bachianas Brasileiras N. 4</i> - frase inicial do sol de piano (min.: 2:22 – 2:31).....	237
Figura 113 - <i>Ária (Cantiga) Bachianas Brasileiras N. 4</i> - comparação entre o tema original e o transposto para o modo Lócrio - Transcrição.....	237
Figura 114 - <i>Ária (Cantiga) Bachianas Brasileiras N. 4</i> - solo de piano (parte 1) – paisagem sonora.	238
Figura 115 - <i>Ária (Cantiga) Bachianas Brasileiras N. 4</i> - solo de piano (parte 2) – paisagem sonora.	239
Figura 116 - <i>Ária (Cantiga) Bachianas Brasileiras N. 4</i> - solo de saxofone – transcrição....	240
Figura 117 - <i>Ária(Cantiga) Bachianas Brasileiras N. 4</i> – frevo.....	242
Figura 118 - <i>Sexteto Místico</i> - Paulo Bellinati - introdução, cc. 1-6 (Redução) (min.: 0:00 – 0:18).....	244
Figura 119 - <i>Sexteto Místico</i> - Original, cc. 65-8.	245
Figura 120 - <i>Sexteto Místico</i> – Bellinati, cc. 65-8 – (min.: 2:32 - 2:39).....	246
Figura 121 - <i>Sexteto Místico</i> - Paulo Bellinati - ritmo da bateria concebido a partir de uma elemento rítmico da própria composição, cc. 31-2 – (min.: 1:17 – 1:23).	247
Figura 122 - <i>Sexteto Místico</i> - Paulo Bellinati - ritmo de marcha na bateria, cc. 38-40 (1:35 – 1:42).....	248
Figura 123 - <i>Sexteto Místico</i> - Original, cc. 90-2.	248
Figura 124 - <i>Sexteto Místico</i> - Bellinati - Adagio/Marcha Rancho, cc. 89-91 (min.: 3:15 – 3:31).	250
Figura 125 - <i>Sexteto Místico</i> : Bellinati, cc. 85-90 (3:06 – 3:18).	251
Figura 126 - <i>Sexteto Místico</i> : Bellinati, cc. 199-203 (Final).	253

LISTA DE TABELAS

Tabela 2: Fases do grupo Pau Brasil - formações, discos e repertório.....	65
Tabela 3: Disco <i>Pau Brasil</i> (1983) – Ficha técnica.....	67
Tabela 4: referências contidas no disco <i>Pau Brasil</i> (1983).....	72
Tabela 5: Disco <i>Pindorama</i> (1983) – Ficha técnica.....	96
Tabela 6: referências contidas no disco <i>Pindorama</i> (1986).	100
Tabela 7: CD <i>Cenas Brasileiras</i> (1987) – Ficha técnica.....	115
Tabela 8: referências contidas no disco <i>Cenas Brasileiras</i> (1987).	120
Tabela 9: CD <i>Lá vem a tribo</i> (1989) – Ficha técnica.....	136
Tabela 10: referências contidas no CD <i>Lá vem a tribo</i> (1989).....	142
Tabela 11: CD <i>Metrópolis tropical</i> (1991) – Ficha técnica.....	153
Tabela 12: referências contidas no CD <i>Metrópolis tropical</i> (1991).....	158
Tabela 13 - CD <i>Música Viva</i> (1993) - Ficha técnica.....	171
Tabela 14: referências contidas nas três versões de <i>Cordilheira</i>	184
Tabela 15: CD <i>Babel</i> (1995) – Ficha técnica.....	185
Tabela 16: CD <i>Babel</i> (1995) referências contidas no CD <i>Babel</i> (1995).	189
Tabela 17: Grupo Pau Brasil - referenciais explorados nas duas primeiras fases do grupo, entre 1983 e 1995.	220
Tabela 18: Cronologia das fases dos processos de criação do baião de Villa-Lobos e Luiz Gonzaga.....	233

Sumário

Introdução	18
1 O roteiro dessa trajetória	23
1.1 Estilos, tipos e símbolos	23
1.2 Significação musical	35
1.2.1 Musicalidade e tópicas	35
1.2.2 Intertextualidade	38
1.3 Análises músico-estruturais	40
2 Grupo Pau Brasil	44
2.1 Contexto inicial	46
2.2 Histórico	53
2.3 Repertório	64
3 Primeira fase – 1983-1986	67
3.1 PAU BRASIL – 1983	67
3.1.1 O protótipo do programa	74
3.2 PINDORAMA – 1986	96
3.2.1 Brasilidade, ufanismo e ironia	102
3.3 Fim da primeira fase	114
4 Segunda fase – 1987-1995	115
4.1 CENAS BRASILEIRAS – 1987	115
4.1.1 Um saci rítmico e modal	121
4.2 LÁ VEM A TRIBO – 1989	136
4.2.1 O índio imaginado	143
4.3 METRÓPOLIS TROPICAL – 1991	153
4.3.1 Um saci caipira e um Curupira ameríndio	159
4.4 MÚSICA VIVA – 1993	171
4.4.1 Três Cordilheiras	172
4.5 BABEL – 1995	185

4.5.1	O índio “real”	190
4.5.2	Uma Babel contemporânea	206
4.6	Fim da segunda fase	218
5	Terceira fase – 2005	221
5.1	Pau Brasil & Villa-Lobos.....	222
5.1.1	Três danças com Villa-Lobos	223
5.1.2	A intuição do baião e do frevo	226
5.1.3	Se apropriando do sexteto	244
	Considerações finais: a antropofagia do grupo Pau Brasil	255
	Referências	262

Introdução

A presente tese visa dar sequência ao processo que se iniciou com o trabalho de conclusão de curso da minha graduação de bacharel em música com o título, *Bachianas Brasileiras N. 9: processos de hibridação com a música instrumental brasileira*, no qual propus investigar alguns assuntos caros na minha formação, tais como: compreender técnicas e ferramentas de análise musical, questões sobre hibridação e apropriação cultural de gêneros musicais na construção de linguagens composicionais e a música instrumental brasileira, minha principal linha de atuação.

A proposta do trabalho final de graduação foi a de investigar aspectos da hibridação cultural dos gêneros musicais envolvidos nesta obra de Villa-Lobos e produzir um arranjo desta mesma obra, para um quinteto com formação típica da música instrumental, com bateria, contrabaixo, piano, saxofone e trompete, que possibilitasse aos intérpretes a liberdade também típica do gênero, tal como improvisos e formas de acompanhamento não formalizadas em partitura.

Essa primeira experiência me impulsionou para uma segunda etapa dessa jornada, com a realização do mestrado em musicologia também voltado para as áreas de análise musical e hibridação cultural, cujo título é *Bachianas Brasileiras N.1: análise transformacional e hibridismo cultural*, na qual o objetivo principal foi especular a apropriação dos gêneros musicais brasileiros, modinha, choro e embolada, efetuada por Villa-Lobos.

Segundo a minha ótica, para realizar esta nova etapa, que de certa forma promove uma volta à minha área de origem, a música instrumental brasileira, seria necessário contudo manter a figura de Villa-Lobos como uma espécie de pivô na construção de um fio condutor que proporcionasse um giro nesta trajetória, bem como que os pilares dos trabalhos anteriores fossem mantidos, uma vez que a conjunção dos universos da análise musical e das questões culturais envolvidas nos processos de criação musical se revelaram infinitos e por isso, extremamente instigantes para mim.

Desta forma, revirando o meu arquivo musical, no qual constam poucos, mas importantes discos e CDs de ícones da música instrumental, que foram os principais responsáveis pelas minhas escolhas musicais iniciais, verifiquei que nomes como Hermeto Pascoal, Egberto

Gismonti, Zimbo trio, grupo Medusa e o grupo Pau Brasil, entre outros, seriam os caminhos naturais que eu deveria seguir.

Destes, me chamou a atenção a audição do CD *Babel* do grupo Pau Brasil pela linguagem musical produzida pelo grupo e principalmente, pelo uso da temática indígena em algumas das composições deste álbum, temática esta que é de central importância nos estudos sobre a obra de Villa-Lobos e com a qual me deparei várias vezes ao longo das minhas leituras e participações em diversas disciplinas no programa de pós-graduação em música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Estava, portanto, justificado o elo com Villa-Lobos que me fazia necessário para a continuidade da minha trajetória acadêmica e assim, me coloquei a ouvir a discografia do grupo a fim de lembrar e buscar novos subsídios para a pesquisa.

Após a audição de toda a discografia do grupo, outros elos se revelaram na medida que o grupo fez algumas versões de obras de Villa-Lobos, porém em épocas bem distantes; com uma primeira experiência no disco *Pindorama* (1986) e posteriormente, mais duas versões no disco *2005* (2005), culminando com o CD *Villa-Lobos SuperStar* (2012), totalmente destinado a versões de obras do compositor. Assim, parte do título atribuído a esta tese estava totalmente justificado, pois também a partir do ano de 2005, período que neste trabalho será classificado como terceira fase do grupo, também ocorreu um afastamento em relação à linguagem do *jazz*.

É importante frisar que subtítulo desta tese não propõe determinar ou mesmo induzir que esta tenha sido de fato a trajetória do grupo, bem como não contém a ideia de descrever sua linha evolutiva. Desta forma, assume-se que outras trajetórias seriam perfeitamente possíveis.

Assim, me preocupei em procurar por trabalhos acadêmicos sobre o grupo Pau Brasil, a fim de subsidiar e auxiliar na escolha de um recorte analítico para este trabalho, uma vez que se tratava de um grupo com mais de trinta anos de atividade e com uma produção discográfica extensa. Para minha surpresa não havia, no campo da musicologia, um trabalho dedicado exclusivamente à obra do grupo Pau Brasil, o que não significa que o grupo não tenha sido citado em outras obras que versam sobre a música instrumental brasileira, bem como que os seus integrantes não tenham sido alvos de outras investigações acadêmicas e muito menos que outros trabalhos que focam na música instrumental não estejam, direta ou indiretamente, ligados ao grupo e à esta tese.

Neste sentido encontram-se nos estudos de Giovani Cirino (CIRINO, 2005), cujo trabalho, que tem como um dos principais interlocutores Nelson Ayres, aborda em vários momentos o aspecto antropofágico da música instrumental brasileira. Débora Levy (LEVY, 2016) que, ao tratar do *brazilian jazz* na década de 1980 desenvolvido no eixo Rio-São Paulo, cita alguns aspectos dos projetos estéticos dos grupos Pau Brasil e Medusa, em que um teria como base a antropofagia e outro a colonização.

Da mesma forma, como o trabalho de Marcus Facchin Bonilla (BONILLA, 2013), que tratou sobre aspectos violonísticos contidos na obra *Jongo*, de Paulo Bellinati, ou a dissertação de Renan Branco Ruiz (RUIZ, 2017), que discorreu sobre a trajetória artística do grupo Um, fundado por Zé Eduardo e Lelo Nazário, que contou com a participação do Rodolfo Stroeter, ou seja, todos que em algum momento, também foram membros do grupo Pau Brasil.

Assim, esses e vários outros trabalhos que se debruçaram sobre a música instrumental brasileira ou sobre seus personagens, por certo, tangenciam os assuntos que aqui serão tratados, cujo resultado final pretende fornecer mais uma contribuição para a musicologia brasileira.

Neste momento da pesquisa, julguei pertinente estipular como recorte, toda a obra do grupo, registrada fonograficamente até o CD *Villa-Lobos SuperStar* (2012), permitindo assim uma redução no espectro de obras a serem abordadas e um certo distanciamento histórico com relação às composições a serem analisadas.

Outro aspecto importante deste recorte é abranger as várias mudanças que ocorreram na formação do grupo ao longo do tempo e assim, através das especulações e análises que serão aqui produzidas, fornecer subsídios para se especular sobre possíveis efeitos destas mudanças na linguagem composicional ao longo da sua discografia.

Contudo, esta pesquisa não possui um caráter biográfico o que, por si só, seria um recorte muito pertinente e importante devido à rede de conexões de profissionais que os personagens envolvidos com o grupo criaram ao longo de sua trajetória.¹

¹ A título de exemplo, os bateristas que passaram pelo grupo, Azael Rodrigues, Bob Wyatt, Nenê e Zé Eduardo Nazário, desenvolveram paralelamente aos seus trabalhos artísticos, uma longa carreira como docentes, sendo responsáveis pela formação de um incontável número de músicos profissionais brasileiros. Ou mesmo o papel central de Rodolfo Stroeter na condução e manutenção do grupo, uma vez que permaneceu em todas as suas formações, bem como a sua atuação como produtor musical.

Destarte, como essa pesquisa está inserida no âmbito da teoria e análise musical, os contatos com os músicos do grupo serão limitados à confirmação de algumas informações, a respeito de disponibilizações de partituras ou conferências de transcrições e assuntos afins, o que não constituirá em entrevistas estruturadas. Assim todas as informações acerca da história do grupo, serão obtidas por meio de entrevistas e matérias já publicados ou de contatos esporádicos com alguns dos integrantes. Desta forma, o primeiro capítulo deste trabalho será destinado para descrever as bases teóricas nas quais este trabalho será desenvolvido.

No segundo capítulo, serão tratados os principais aspectos que se julgou serem mais importantes do contexto inicial em que o grupo Pau Brasil estava inserido, uma vez que o grupo surgiu em uma fase importante da história brasileira, na qual o país se encontrava em um processo de abertura política, portanto, ainda sofrendo as consequências perversas que a ditadura militar causou à sociedade, à cultura e às artes em geral no Brasil.

Este momento marca também o início de uma profunda modificação no mercado fonográfico brasileiro, que foi marcado por diversas crises que possibilitaram alguns anos após, o surgimento do mercado musical independente no país, do qual o grupo também se beneficiou.²

A segunda parte deste capítulo será destinada a organizar cronologicamente a trajetória do grupo pontuando alguns aspectos das mudanças em sua formação. Tal abordagem proporcionou uma perspectiva que dividiu a trajetória do grupo em três fases que dizem respeito tanto à sua formação, quanto ao repertório explorado a cada disco, além de algumas reflexões acerca das perspectivas modernista e antropofágica que permeia o discurso do grupo até o presente momento.

Os capítulos terceiro e quarto serão destinados a explorar a produção fonográfica das duas primeiras fases do grupo, cujo método adotado partirá de uma perspectiva geral na qual, através de processos auditivos, serão catalogadas e tabeladas as principais referências temporais, culturais, territoriais e relacionadas aos gêneros musicais encontrados em cada uma das composições de cada disco. Para tanto, serão utilizadas as ideias de estilos, tipos e símbolos delineadas por Paulo de Tarso Salles (SALLES, 2018).

² Tais aspectos se tornam mais relevantes na medida que, no momento em que esta pesquisa está se desenvolvendo, o país sofre novamente com ameaças à sua democracia, à ciência e às artes de uma parcela pequena, mas influente da sociedade brasileira. Da mesma maneira, o mercado fonográfico mundial passou por uma profunda mudança estrutural, com o advento e estabilização do *streaming*.

A partir desta perspectiva geral, serão escolhidas para análises mais detalhadas, algumas composições de cada álbum que, sob a ótica desta pesquisa, melhor contextualizem a linguagem composicional do grupo, e que possibilitem especular sobre mudanças ou acréscimos em seu discurso musical, bem como possíveis influências de novos integrantes.

O quinto capítulo desta tese será destinado à terceira fase do grupo, que se inicia no ano de 2005, coincidindo com uma presença mais assídua da obra de Villa-Lobos em seu repertório. Neste capítulo, o foco das análises será investigar como se deu a apropriação de algumas obras de Villa-Lobos pelo grupo Pau Brasil.

Neste sentido, uma abordagem adotada terá como base as teorias que versam sobre significação musical adaptadas para o contexto brasileiro principalmente por Paulo de Tarso Salles (2016 e 2018) e Acácio Tadeu Piedade (2005, 2011, 2012 e 2013).

No âmbito da análise músico estrutural, esta pesquisa utilizará autores atrelados à *jazz theory*, tais como: Mark Levine (1995), Ted Pease (2003), Robert Rawlins e Nor Eddine Bahha (2005), aos quais se juntarão principalmente, Steven Rings (2011), Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (2010), entre outros autores não necessariamente vinculados à tal vertente teórica.

Através destas abordagens teóricas, pretende-se assim especular sobre como aspectos da significação musical, culturais ou intertextuais podem ser encontrados dentro da estrutura musical, ou seja, como aspectos melódicos, harmônicos, formais, timbrísticos ou de outra sorte, podem conter referências a significados extramusicais.

1 O roteiro dessa trajetória

Para tratar de um repertório que abrange mais de trinta anos de produção musical, esta tese se valerá de dois grandes eixos analíticos. O primeiro, que visa abranger todo repertório estipulado pelo recorte proposto neste trabalho, que trata de aspectos músico-culturais delimitados através de estilos, símbolos, tipos da música brasileira, conforme será detalhado no capítulo 1.1.

Outro grande eixo analítico que será adotado neste trabalho, descrito nos capítulos 1.2 e 1.3, tratará de abordagens acerca da *significação musical* e de aspectos músico-estruturais respectivamente, que serão aplicadas à algumas obras escolhidas cujas características se destacaram e se mostraram pertinentes para serem trazidas à tona, pretendendo assim ilustrar os principais aspectos da trajetória do grupo através de suas composições.

1.1 Estilos, tipos e símbolos

Preocupado com algumas generalizações provocadas por terminologias que pretendem englobar e classificar diversas manifestações musicais brasileiras em um único rótulo, Paulo de Tarso Salles (2018, p. 232) propôs uma reorganização destes estudos, partindo de categorizações mais amplas, ou *estilos*, que podem agrupar subcategorias, ou *tipos* e estes serem representados por seus *símbolos* característicos, que podem se transformar em *tópicas*, quando usadas fora do seu contexto original e dependendo do seu uso histórico. No âmbito de Villa-Lobos, afirma Salles (2018, p. 232-3).

No caso de Villa-Lobos, podemos dizer que poucas tópicas se estabeleceram antes dele (como o “canto do sabiá da mata”), enquanto a maioria delas parece cristalizar-se desde que o compositor representou certos símbolos com figurações estilizadas e características (por exemplo, a tópica tamborim), *que se tornaram modelos para gerações posteriores de músicos e ouvintes* (SALLES, 2018, p. 232-3, grifo nosso).

Citando como exemplo da produção cultural do nordeste brasileiro, Salles (*op. cit.*) alegou que classificar todas as suas tradições em um único rótulo – nordestino – seria uma maneira reducionista de referenciar um amplo leque de manifestações culturais muito diferentes entre si, propondo assim uma categoria anterior a essas classificações que fosse primeiro capaz de agrupar tais manifestações, antes de designá-las. Assim, para o musicólogo a categoria estilo teria uma espécie de função “guarda-chuva” e sob ela estariam agrupados gêneros musicais que possuíssem algum elo, seja ele étnico, religioso, geográfico ou de outra ordem.

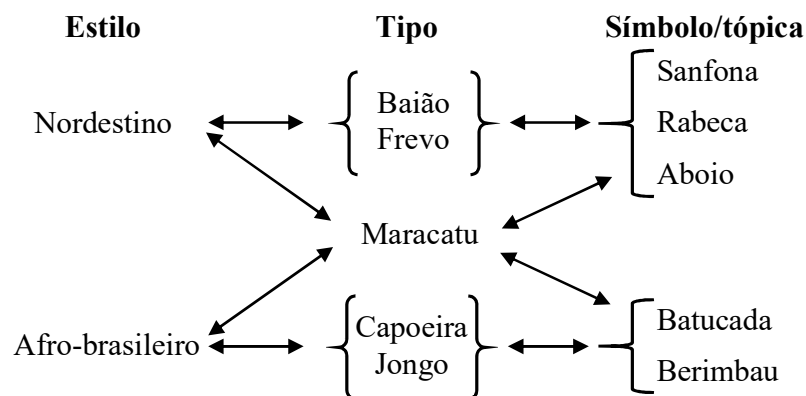
Contudo Salles reservou o termo “gênero” para outra categoria, anterior e mais ampla que a própria categoria estilo. Desta forma, aos elementos que compõem um determinado estilo, comumente chamados de “gêneros musicais”, o musicólogo aplicou o termo *tipo* e aos seus principais elementos característicos, a classificação de símbolos/tópicas.³

O raciocínio de Salles (2018) pode ser interpretado como um esquema que possui uma via de mão dupla, isto é, pode ser pensado tanto como um caminho que parte de uma classificação mais ampla, em direção ao aspecto mais específico, quanto do específico para alcançar uma categoria mais geral.

Deste modo, um estilo pode abarcar vários tipos e estes serem caracterizados por seus símbolos/tópicas, bem como o mesmo símbolo/tópica podem apontar para mais de um *tipo* específico que, por sua vez, pode pertencer a mais de um estilo. Como exemplo, verifica-se que o maracatu é um destes casos pois, ao mesmo tempo que é um tipo musical que remete ao nordeste brasileiro, possui sua origem em manifestações afro-brasileiras.

A Figura 1 abaixo busca representar graficamente o pensamento de Paulo de Tarso Salles sobre as categorias estilo, tipo e símbolo/tópica.⁴

Figura 1 - Organização de elementos músico-culturais brasileiros, proposta por Salles (2018).



Fonte: do autor.

³ A partir deste momento, será utilizado o termo *tipo* ou sua variante, *tipo musical*, no lugar de *gênero musical*.

⁴ Nota-se que no *tipo* maracatu pode ser enquadrado em mais de um *estilo* e o *símbolo* aboio foi equiparado aos gritos de guerra das diversas nações de maracatu. Outro aspecto dessa figura é que este esquema pode ser lido nos dois sentidos: do mais geral (*estilo*) até o mais específico (*símbolo*) e vice-versa, aspecto este destacado pelas setas duplas.

No âmbito da obra de Villa-Lobos, Paulo de Tarso Salles (2018) encontrou os estilos *afro-brasileiros*, *ameríndio*, *infantil*, *pictórico (icônico)*, *caipira*, *nordestino* e *carioca*, muitos destes baseados no agrupamento geográfico ou no compartilhamento de práticas culturais que já eram estáveis no contexto histórico do compositor, descritos a seguir.⁵

Estilo Caipira.

Referente à cultura interiorana do Brasil, Salles destaca alguns dos tipos musicais deste estilo, tais como: a toada, cateretê, a moda de viola, o fandango, sendo os seus principais símbolos os timbres a viola caipira e a rabeca. Segundo musicólogo, este estilo compartilha de vários aspectos comuns aos estilos Ameríndio e Nordestino, entre eles, o diatonismo, a articulação em *staccato/marcato* e melodias por graus conjuntos, contudo a sua principal característica músico-estrutural está nos dobramentos de melódicos em terças ou sextas.

Estilo Nordestino.

No âmbito dos quartetos de cordas de Villa-Lobos, Salles (2018, p. 274-6) encontra predominantemente referências ao tipo baião como representante do estilo nordestino, sendo os seus símbolos representativos, *a tópica rabeca* e das estruturas melódicas baseadas nos modos mixolídio, dórico (com quarta aumentada ou não) ou lídio, além das “cadências nordestinas”, catalogadas por Acácio Tadeu Piedade (2011, pp. 106-7).

Contudo, no ciclo das *Bachianas Brasileiras*, Villa-Lobos explorou outros tipos, tais como: a embolada, martelo, desafio, além de temas alusivos ao sertão, como “Lembrança do sertão” e “Canto do sertão”.

No caso do grupo Pau Brasil, as referências e usos do estilo nordestino pode ser considerado como um dos pilares do seu repertório. Apesar de uma certa predominância do baião, também é marcante a presença de outros tipos, entre eles: como o frevo, xote e o maracatu, este último também com profundas raízes afro-brasileiras.⁶

⁵ Paulo de Tarso Salles (2018) demonstra uma preocupação em articular os aspectos os socioeconômicos, culturais e musicais na elaboração do seu estudo, procurando, na medida do possível, cercar as principais características que contribuem para a construção de um determinado estilo. Neste momento será dada ênfase para os aspectos musicais, deixando os demais aspectos para os capítulos que cuidarão das análises do repertório do Grupo Pau Brasil.

⁶ As características do frevo, serão abordadas durante a análise do arranjo de Nelson Ayres para a *Bachianas Brasileiras N. 4 – Ária (Cantiga)*.

Estilo Afro-Brasileiro.

Também no contexto dos Quartetos de Corda villalobianos, Salles (2018, pp. 250-8) classificou este estilo como afro-brasileiro de câmara, pela transposição da representação de estereótipos africanos e suas características rítmica e percussiva, para um contexto predominantemente harmônico.

Salles (*op. cit.*) relacionou alguns os tipos oriundos de tradições, ritos e divindades afro-brasileiras, entre eles, o maracatu, o candomblé, a congada e o Xangô, este último classificado com um *tipo estilístico* e tendo um grande destaque por sua recorrência na literatura sobre Villa-Lobos (e outros compositores eruditos).

O *Canto de Xangô*, transcrito por Mário de Andrade, foi arranjado por Villa-Lobos em três oportunidades. Transformado em tópica, por sua aplicação em diferentes contextos e uso continuado por compositores como Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Almeida Prado, entre outros, suas principais características são o *ostinato* estilizado da figuração rítmica dos tambores do candomblé e superposição de quartas e quintas, geralmente atribuída a uma noção de “primitivismo” e, conseqüentemente, uma oposição às tradições europeias.

Outro tipo destacado por Salles é o *Capoeira*, tradição afro-brasileira associada tanto à coreografia, quanto a arte marcial, cuja gestualidade remete à individualidade do executante e a sensação de surpresa do gingado do hábil capoeirista. A principal tópica deste tipo é o toque do berimbau, cujo timbre é automaticamente associado à prática.

Estilo Ameríndio.

Em se tratando da representação da temática indígena na música brasileira, Villa-Lobos pode ser considerado como um dos paradigmas do uso de deste elemento na construção da identidade nacional, devido à recorrente presença desta temática ao longo da sua obra e desta forma, o compositor se apresenta como exemplo, cujos procedimentos composicionais poderão ser confrontados com o caso do grupo Pau Brasil.

Gabriel Ferrão Moreira (2010, p. 127) traçou as principais características da representação indígena em algumas obras de Villa-Lobos dentre as quais, sobre as melodias, destaca que o compositor utilizou: a) melodias originais transcritas; b) fragmentos de melodia original, utilizado em um processo de *bricolagem* na composição livre e c) composição livre de

melodia, isto é, sem relação com alguma etnia, sendo uma criação própria do compositor.

Quanto aos recursos composicionais utilizados por Villa-Lobos na representação da imagem indígena, Moreira (2010, p. 140) destaca:

- Predominância do uso graus conjuntos;
- Modalismos;
- Pulso constante nas construções melódicas;
- Estruturas em quartas e quintas justas;
- Paralelismo melódico, bem como rítmico e harmônico;
- Uso do *ostinato*.

Aspectos que muitas vezes se ocupam da função de criar uma *textura musical ambientadora* através de uma espécie de *biodiversidade musical* contida na linguagem composicional e de orquestração do compositor.⁷

Quanto ao paralelismo de quartas e quintas, Salles afirma:

[...] trata-se algo bastante curioso já que se pode afirmar que essa característica praticamente não existe, ou talvez ocorra com pouquíssima frequência, nas práticas musicais dos indígenas brasileiros.[...] Além do contexto da música brasileira, o paralelismo de quartas e quintas é frequentemente empregado como representação musical de quaisquer culturas fora da tradição, como se observa em Debussy evocando Bali, Stravinsky reverenciando o canto ortodoxo russo, Ravel sugerindo a China etc. Por outro lado, o sistema triádico é marcado como europeu, o que é convencionalmente tratado como música ocidental. (SALLES, 2018, p. 260).

Salles (*op. cit.*) pontua que o uso desses intervalos faz referências à série harmônica como sendo uma oposição aos acordes triádicos convencionais, cuja função seria fazer uma alusão ao “primitivismo” ou “negação do mundo civilizado”, representado pela cultura europeia, sendo que tal relação de negação seria, em termos semióticos, associados não só a cultura indígena, mas também às manifestações afro-brasileiras.

Destarte, um dos aspectos a serem abordados ao longo deste trabalho tratará das possíveis aproximações e dos prováveis afastamentos entre os recursos composicionais de Villa-Lobos e do grupo Pau Brasil, utilizados na construção das suas respectivas linguagens musicais para representar uma identidade nacional e refletir sobre quais seriam as pontes entre as duas

⁷ Moreira (2010, p. 229), enxerga por exemplo, uma relação metafórica entre a grandiosidade da orquestração villalobianas e a Floresta Amazônica, como um dos exemplos dessa ambientação proposta pelo compositor em sua linguagem musical.

abordagens e como estas foram construídas pois, uma vez que a presença da obra de Villa-Lobos é marcante em um período de seu repertório, quais seriam as influências composicionais e estéticas do compositor na linguagem musical do grupo Pau Brasil? Qual o grau de proximidade entre as duas linguagens? Por exemplo, como as duas obras retrataram o indígena brasileiro? Em quais aspectos estas linguagens se distanciam?

Para esta última questão, uma das respostas poderia estar no fato que no contexto histórico do grupo Pau Brasil e da música instrumental brasileira pós 1980, outros tipos musicais acabaram se estabelecendo e algumas fronteiras geográficas/culturais se dissiparam, obrigando a adaptação de alguns dos estilos acima descritos, bem como o estabelecimento de outros.

Estilo Eixo RJ/SP.

Percebeu-se a necessidade de renomear o estilo *carioca* para *eixo RJ/SP*, uma vez que apesar do samba ter alcançado o reconhecimento como o grande tipo musical brasileiro durante os anos contemporâneos de Villa-Lobos, e de ter a sua imagem fortemente associada à cidade do Rio de Janeiro, no contexto do grupo Pau Brasil, já haviam se estabelecido o choro, a bossa nova e o samba jazz, entre outras variantes do samba, cujo desenvolvimento se deu principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, ao longo das décadas de 1960 e 1970, década em que também se estabeleceu, tanto na MPB quanto, na música instrumental, uma vertente estilizada do samba de partido alto.⁸

Estilo Jazz Fusion.

O *jazz* norte-americano começou a fazer parte do universo musical brasileiro a partir do advento do rádio, mas é principalmente a partir da década de 1960 que o tipo ganhou mais força, muito devido ao seu alegado parentesco com a bossa nova.

O *jazz fusion* é uma vertente do *jazz* se estabeleceu nos Estados Unidos da América do Norte nas décadas de 1970 e 80, tendo como os principais nomes Miles Davis e muitos de seus discípulos, entre eles, Herbie Hancock, Chick Corea, Joe Zawinul, Wayne Shorter, com os grupos *Head Hunters*, *Return to Forever* e *Weather Report* respectivamente e, em uma segunda fase, Jeff Lorber, Pat Metheny, Lyle Mays, Russel Ferrante, John Scofield, entre outros.

⁸ O que não exclui a importância das demais contribuições aos estilos citados oriundas de outras regiões do país.

Apesar de não ser filiado às ideias Paulo de Tarso Salles (2018) sobre estilos, tipos e símbolos, algumas das características do *jazz fusion* resumidas abaixo por Ted Pease (2003, p. 185-7), podem ser utilizadas de forma análoga ao que Salles (op. cit.) chamou de símbolos. São elas:

- Melodia:
 - Redução na ênfase na escala blues, em contextos diferentes do funk;
 - Predominância de escalas diatônicas, maiores, menores ou modais;
 - Cromatismo apenas ocasionalmente (momentaneamente);
 - Uso de notas de tensão;
 - Sincopa;
- Harmonia:
 - Evita-se o uso de progressões harmônicas típicas do jazz (IIIm – V7) e dominantes secundários;
 - Paralelismos (estrutura constante);
 - Modalismo;
 - Harmonia cromática obtida através da condução de uma ou mais vozes do acorde por semitom;
 - Tendência para o uso de progressões harmônicas livres, que não confirmam uma tonalidade ou modalidade, podendo criar deslocamentos efetivos surpreendentes em uma progressão, e retardar as cadências finais quase indefinidamente com objetivos dramáticos;
 - Acordes em quartas ou quintas, sendo menos comum uso de abertura de vozes em terças;
 - Uso de *slash chords*, isto é, todo procedimento harmônico em que o baixo do acorde não coincide com a fundamental ou baixo pedal;
 - Sobreposição de tríades;
 - Redução do uso do trítone e assim, os acordes dominantes geralmente aparecem na forma SUS4, sendo mais comum no *funk fusion*, o uso de acordes dominantes com tensões da escala *blues*;
 - Ausência de acordes aumentados, diminutos e meio diminutos;
 - Tétrades maiores e menores contendo tensões diversas;
- Ritmo:
 - Predominância de compassos binários ou quaternários, porém outras métricas não são descartadas;

- Influências latinas, principalmente brasileiras;
- Ausência de *walking bass*;
- Contrabaixo e bateria sincronizados com ritmos sincopados e fragmentados;
- Linhas de contrabaixo constantes e repetitivas (*riffs*);
- Instrumentação:
 - Uso intenso de instrumentos elétricos ou eletrônicos, junto de instrumentos acústicos, tais como: saxofone e bateria. Também é comum o uso de instrumentos de percussão latinos.

Estilo Gaúcho.

Referente às composições com caráter regional, próximas do chamamé, da rancheira e a *chacarera*, tipos tradicionais do Rio Grande do Sul e de países vizinhos da região. Um dos principais responsáveis pela difusão destes tipos no âmbito da música instrumental brasileira é o músico gaúcho Renato Borghetti, cuja primeiro disco de 1984 fez um grande sucesso nacional e internacional.

Estilo Erudito.

No caso da música instrumental brasileira, uma referência a um estilo erudito pode encontrada na valsa ou em composições ternárias que não configuram um tipo brasileiro, tal como a rancheira ou a *chacarera*, nem se caracterizem como o *jazz waltz* norte americano.⁹

Estilo Canção.

Estilo destinado às versões para composições que contenham letra. Apesar de se tratar de versões instrumentais, os significados das poesias, em geral, estão diretamente ligados aos contextos históricos, revelando outros sentidos além do musical, através das opções estéticas do grupo.

Estilo Contemporâneo.

Como será visto no capítulo 4, no período que compreende os discos *Lá vem a tribo* (1989) e *Babel* (1995), as composições do grupo passaram gradativamente a ter tratamentos cada

⁹ JAZZ WALTZ “A term which might be applied to any jazz piece in 3/4 time in Oxford Music Online” In: Oxford Music Online. Disponível em < <https://www.oxfordmusiconline.com/> > Acesso em: 06/05/2023.

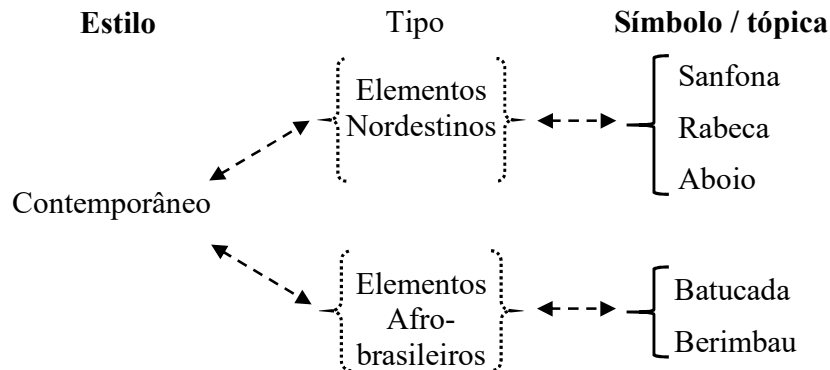
vez mais *sui generis*, a ponto de inviabilizar uma categorização clara de tipos musicais e conseqüentemente, impossibilitando também as classificações em relação aos seus estilos de uma forma clara.

Apesar destas composições conterem símbolos ou tópicos da música brasileira ou norte-americana, estes foram trabalhados de maneira tão sutil e desconstruída que, incapaz de caracterizar um determinado tipo musical, se mostrou referente direto a um estilo.¹⁰

Como exemplo, em vários momentos o grupo desenvolveu elementos típicos dos *estilos* nordestinos e afro-brasileiros, porém sem reproduzir ou sem estabelecer um tipo específico, por exemplo: o baião, frevo, maracatu, jongo etc. e assim, estes elementos ou símbolos foram classificados como referências diretas a um determinado estilo.

A Figura 2 abaixo procura ilustrar esse processo em que as setas e colchetes pontilhados representam as características ou elementos musicais que não se estabelecem de forma clara.

Figura 2 - Organização de elementos músico-culturais do Estilo Contemporâneo.



Fonte: do autor.

Para os casos acima foi necessária a criação da categoria estilo *contemporâneo*, sendo que tal classificação foi escolhida pelo fato de que o grupo ter se afastado das abordagens tradicionais de tais tipos, já estabilizados no seio da cultura musical brasileira. Esta classificação foi baseada na ideia de contemporâneo desenvolvida por Giorgio Agamben (2009).

¹⁰ Contudo esta é uma característica que também pode ser encontrada em outros trabalhos da música instrumental brasileira.

Segundo Agamben (2009, p. 58-9), o verdadeiro contemporâneo seria aquele que, pertencendo ao seu tempo, mas não coincidindo plenamente com ele, por possuir um certo deslocamento com relação ao seu próprio tempo, seria mais capaz de percebê-lo do que os demais que estão completamente ajustados às suas épocas, portanto, incapazes de enxergá-las em sua plenitude. Contudo e obviamente, o contemporâneo sabe que pertence a sua própria época, não sendo assim um nostálgico que vive em outro tempo.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que a este adere e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, *essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. (AGAMBEN, 2009, p. 58).¹¹

Uma vez que o grupo Pau Brasil nunca se propôs a reproduzir uma abordagem folclórica da música brasileira, entendeu-se como representantes da sua época os principais tipos musicais estabelecidos no âmbito da música instrumental brasileira, entre eles, a bossa nova, baião, frevo, maracatu, o *jazz* e seus derivados, principalmente o *samba jazz*.

A não reprodução desses tipos nas suas formas tradicionais, já estabilizadas no âmbito ao qual o grupo e seus pares estavam inseridos foi percebida como o certo deslocamento com relação ao seu próprio tempo, que o contemporâneo deve ser capaz de manter, como propõe Agamben (2009).

Uma das características que marcam a segunda fase do grupo é o fato de seus integrantes terem se dedicado somente ao registro de composições próprias. Assim, as referências diretas a outros compositores bem como a carga de significados que as acompanha, podem desaparecer ou se enfraquecem.¹²

Uma consequência dessa mudança no repertório foi que, sob a ótica aqui adotada, as referências temporais contidas em algumas de suas composições passaram a ser menos específicas, apontando imagens de um Brasil *original* através dos estilos *ameríndio* e *afro-brasileiro*; de um Brasil *tradicional*, com os estilos *nordestino*, *gaúcho* e *Eixo RJ/SP* e de um Brasil *moderno*, através de abordagens que manipularam elementos de música eletroacústica, timbres eletrônicos e do *free jazz*.

¹¹ Dissociação e anacronismo: ideias que o autor buscou em *Considerações intempestivas* de Nietzsche.

¹² Tais referências também podem ser tratadas sob a ótica das relações intertextuais, como será visto mais à frente.

Estas relações temporais menos específicas, apontam para outra característica da contemporaneidade que Agamben (2009, p. 69-71) traduz como “uma arqueologia que não regride” pois, a contemporaneidade seria um fratura do tempo em “outros tempos”, possuindo uma relação particular com o passado e, talvez com o futuro, percebendo no moderno os índices e as assinaturas do arcaico e este arcaico significaria a origem, porém não uma origem localizada no passado cronológico, mas contemporânea ao devir histórico.

É neste sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado pela origem, sem jamais poder alcançá-la. [...] o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos. [...] faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações. (AGAMBEN, 2009, p. 70-1).

Tais relações temporais também podem ser encontradas em algumas composições do grupo que, entretanto, não foram classificadas como *contemporâneas*. Isto se deveu ao fato que, em certa medida, tais composições não demonstraram um afastamento suficiente das abordagens tradicionais dos tipos musicais brasileiros, isto é, apesar de não configurarem plenamente um tipo, as características destes ainda se mostraram perceptíveis.

Outro aspecto que contribuiu na proposta do estilo *contemporâneo* foi a utilização de timbres eletrônicos programados e elementos de linguagem da música eletroacústica pois, apesar de tais características não serem novidades na música instrumental brasileira e o grupo Pau Brasil não ter sido precursor neste sentido, tais características se mostraram novidade dentro da própria trajetória do grupo, particularmente a partir da entrada de Lelo Nazário.¹³

Em algumas composições, o grupo utilizou vários tipos pertencentes a um mesmo estilo e em outras, o grupo manipulou elementos pertencentes a mais de um estilo. Nestes casos o grupo adotou, em geral, duas estratégias.

Algumas composições foram arranjadas através da *justaposição de tipos*, estratégia que muitas vezes demonstrou uma função de organização formal em que cada seção foi desenvolvida sobre um *tipo* específico. Como a maior parte destes exemplos foi composta por tipos que também possuem aspectos coreográficos, para alguns destes casos foi proposta a classificação de Suíte.

¹³ Tais elementos foram explorados anteriormente por exemplo, pelo Grupo Um, dos irmãos Lelo e Zé Eduardo Nazário, que contaram também com as colaborações de Rodolfo Stroeter, Teco Cardoso e Paulo Bellinati.

Segundo Houaiss, a definição de suíte é:¹⁴

- Sequência de diferentes danças que tem origem no fim da Idade Média, e se estrutura nos séculos XVII e XVIII como série de composições instrumentais estilizadas com alternância de movimentos vivos e lentos, em geral no mesmo tom (mas variando de modo);
- Em seu apogeu, a suíte comportava normalmente um prelúdio, *sarabanda*, uma *alemanda*, uma corrente, uma peça opcional e uma giga.;
- Séc. XIX - composição instrumental com sequência de movimentos de caráter diverso;
- Séc. XIX - seleção livre para orquestra de trechos de bailados, óperas etc.
- No período barroco, composição instrumental feita de uma série de movimentos com características de danças.

Já em outras composições, encontradas principalmente nos discos finais da segunda da fase do grupo, a organização de alguns arranjos apresentou *sobreposições de tipos*, configurando o que se considerou como estilos *híbridos*, isto é, *ameríndio/contemporâneo* ou *afro-brasileiro/contemporâneo*, suscitando também questionamentos sobre *fusão* ou *fricção* de musicalidades, conforme os estudos de Acácio Tadeu Piedade (PIEADADE, 2005 e 2013).¹⁵

¹⁴ SUÍTE. In Dicionário Houaiss corporativo. Disponível em: <https://www.houaiss.net/corporativo/apps/www2/v6-5/html/index.php>. Acesso: 30/04/2023.

¹⁵ Aspectos estes que serão discutidos ao longo das análises elaboradas nos capítulos subsequentes.

1.2 Significação musical

O segundo eixo analítico proposto para este trabalho partirá das premissas que versam sobre *significação musical e tópicos* musicais, baseadas nos estudos de Leonard R. Ratner (1980), Kofi Agawu (1991), Elaine R. Sisman (1993) e Robert Hatten (2004), traduzidos para o contexto brasileiro por Paulo de Tarso Salles (2016 e 2018) e Acácio Tadeu Piedade (2005, 2011, 2012 e 2013), autores que serão centrais nos estudos que aqui serão desenvolvidos.

Como exposto no capítulo 1.1, o repertório dos álbuns do grupo será avaliado tendo como base as ideias de estilos, tipos e símbolos (SALLES, 2018), que foram ampliados para o contexto do grupo Pau Brasil e da música instrumental brasileira pós 1980, no sentido de revelar não só os elementos nacionais, mas também os estrangeiros que o grupo antropofagicamente digeriu ao longo da sua trajetória.

Através destas ideias, este trabalho pretende organizar e demonstrar as alterações ou as transições dos referenciais culturais, na linguagem composicional do grupo Pau Brasil durante a sua trajetória, relacionando-as também com as contribuições que cada novo integrante nas várias formações que o grupo teve ao longo do tempo. Para tal proposta serão utilizadas as seguintes ferramentas analíticas.

1.2.1 Musicalidade e tópicos

Piedade (2013, p. 45) define *musicalidade* como uma memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, constituída por um conjunto de elementos musicais e suas significações associadas, desenvolvido e transmitido culturalmente e assim, constituindo um campo onde se torna possível um processo comunicativo entre composição, performance e audição. É importante salientar que, como se trata de um processo comunicativo, portanto contendo dois polos, emissor e receptor, os significados associados aos elementos musicais podem ser revelados por uma audiência mais ou menos preparada, isto é, integrante da comunidade que compartilha de tal memória musical, mesmo que tais elementos não sejam evidentes na trama musical, ou mesmo postos nela de maneira inconsciente pelo compositor ou performance.

Desta forma, por *fricção de musicalidades* o musicólogo (*op. cit.* p. 46) entende que musicalidades diferentes podem interagir, mas em muitos casos, tal processo não pode ser tratado como complementaridade ou *fusão* pois, tal qual no entendimento mecânico, na fricção entre dois elementos, ambos se tocam, podem trocar partículas, mas tendem a manter seus núcleos intactos,

portanto não havendo uma fusão entre eles. Piedade afirma que este é caso do *jazz brasileiro* ou da “música instrumental”.¹⁶

Outra ideia importante para as análises aqui propostas é o conceito de *tópicas musicais*, que são figurações construídas no seio de uma cultura, através de processos históricos e sociais, que podem ser mais ou menos salientes no decorrer de um discurso musical, conforme nos traduz Acácio Tadeu Piedade (2012), ao fazer a sua leitura de diversos autores que abordam o tema. Para o autor, tópicos são formadas por motivos, frases, temas, padrões rítmicos, progressões harmônicas, etc., que além de possuírem funções formais, apresentam qualidades semióticas, atribuídas por meio de convenções culturais (PIEADADE, 2013, p.50).

Lembrando que para Salles (2018, p. 232-3) um símbolo poderá se transformar em tópica desde que utilizado fora do seu contexto original e dependendo do seu uso histórico, tais conceitos serão aplicados em algumas das composições escolhidas para serem analisadas e assim, averiguar se um símbolo encontrado de forma especulativa, através de um processo auditivo, poderá ser classificado como uma tópica ou não.

Segundo Piedade (*op. cit.*), as *tópicas* se concatenam de maneira interdependente, formando uma narrativa, ou uma *cadeia isotópica*, um tecido musical no qual cada elemento individualmente, na dependência do seu antecessor, projeta uma certa expectativa à frente, que pode ser realizada ou não.

Assim, o discurso musical, a sua *cadeia isotópica*, é formada, em grande parte, por estruturas convencionadas e compartilhadas culturalmente, que podem ser organizadas de tal forma que o ouvinte/analista devidamente contextualizado pode ser capaz de percebê-la de maneira mais ou menos natural e sem surpresas.

Piedade destina o conceito de *retoricidade* para, *grosso modo*, a capacidade de determinados elementos musicais se destacarem do tecido musical, por serem dotados de significados culturais dentro de uma comunidade e assim, adquirindo diferentes níveis de saliência dentro de uma narrativa musical. Desta forma, dependendo do uso deste elemento musical dentro

¹⁶ Dos diversos rótulos que pretendem classificar este amplo segmento da produção musical brasileira, entre eles, Jazz Brasileiro ou *Brazilian jazz*, Música Instrumental, Música Popular Brasileira Instrumental ou Música Instrumental Brasileira, para este trabalho será utilizado o último termo.

de um repertório, este pode se configurar como uma tópica.

As tópicas são, portanto, os sedimentos da isotopia, elas são os lugares comuns formadores do consenso musical em uma comunidade de artistas e ouvintes. Assim sendo, determinada figuração musical típica de um repertório partilhado e convencional, dependendo do ponto narrativo onde é apresentada e de como se concatena com figurações anteriores e posteriores no discurso musical, pode ou não funcionar como tópica, tudo dependendo do grau de retoricidade que ali ela adquire... (PIEDADE, 2013, p. 51).

A *figura de retórica* por sua vez, é o que provoca uma ruptura na *cadeia isotópica*, rompendo a sua redundância, surpreendendo o ouvinte, chamando a atenção deste “e assim provoca um processo de interpretação” (PIEDADE, 2012, p. 6). Desta forma, Piedade (Ibidem, p. 7) realça que uma *tópica* pode se transformar em *figura*, isto é, assumir uma saliência capaz de produzir uma *alotopia*.

Um exemplo para tal efeito seria através do deslocamento de uma tópica dentro da cadeia isotópica (o discurso musical), colocando-a em uma sequência inesperada, cabendo esse papel aos compositores ou arranjadotes, no ato da concepção de uma obra musical, ou do improvisador no âmbito da performance e ao analista, a capacidade de interromper o fluxo musical e destacar tais elementos.

Assim, o uso dos conceitos de estilos, tipos e símbolos de Paulo de Tarso Salles e de musicalidade e fricção de musicalidades de Acácio Tadeu Piedade para analisar o repertório do grupo Pau Brasil, também podem revelar conexões intertextuais relevantes e assim, contribuir para ampliar o leque de referências estéticas do grupo ao longo da sua trajetória.

1.2.2 Intertextualidade

Ruben López-Cano (2020) se mostra profundamente preocupado com a hipertrofia terminológica produzida pelos estudiosos do campo da semiótica musical, bem como pelo pouco rigor teórico de alguns autores que procuraram adaptar ao contexto ibero-americano as *teorias de referência*, mais notadamente a teoria das tópicas musicais.¹⁷

Em muitos casos o autor pensa ser suficiente falar em remissão intergenérica, alusões estilísticas ou simplesmente em signo musical, pois quando um elemento musical transmite algum significado é porque este é interpretado como tal, ou seja, permitindo compreender algo a mais, ao construir um estado mental que nos remete a outro mais amplo, ao qual chamamos de significado. Tal construção pode ser feita através de recursos intertextuais intramusicais, quando um signo remete a outro momento de uma mesma peça, intermusicais, quando uma peça remete a outra ou extramusicais, quando um signo remete a entidades exteriores ao texto e universo musical (LÓPEZ-CANO, 2020, p. 40-51).

Michael Klein (2004, p. 29) propõe uma definição ampla, na qual um texto pode ser qualquer artefato cultural, desde textos literários, acadêmicos ou documentos, até obras de arte, músicas, datas ou mesmo outros personagens históricos. Para o autor o significado não está inscrito no texto, mas é resultado de atos interpretativos, “entre os quais certamente estão as noções sobre o contexto histórico e as convenções dos signos de ligação” e nós, como leitores, usamos de outros textos para interpretar um determinado texto, sendo que “este caso não é menos verdade para a música quanto para a literatura” (Ibid., p. 52).

Assim, no âmbito da produção musical do grupo Pau Brasil, podem ser encontradas várias relações intertextuais que vão desde referências diretas e indiretas a outros compositores, como por exemplo Villa-Lobos, Luiz Gonzaga e Ary Barroso, até relações temporais, discursivas e imagéticas que tais compositores podem representar no seio da cultura brasileira.

As conexões intertextuais entre o grupo Pau Brasil e Villa-Lobos podem ser estabelecidas através das releituras que o grupo fez algumas obras do compositor, da apropriação da temática indígena realizada em ambos casos ou até mesmo pela representação do Nordeste,

¹⁷ López-Cano não se exime de uma autocrítica ao também incluir alguns de seus próprios trabalhos anteriores como responsáveis por essas confusões.

também realizada nos dois processos.¹⁸

A presença, direta e indireta, do nome de Ary Barroso na produção musical do grupo também pode representar uma intertextualidade entre a realidade do grupo e o discurso ufanista da era Vargas.

O uso do *tipo* baião em várias composições do grupo também viabilizam conexões com o nome de Luiz Gonzaga e a década de 1950, período em que tal estilo se cristalizou na cultura nacional, bem como com a figura de Hermeto Pascoal, um dos principais responsáveis pela estabilização do estilo *nordestino* no âmbito da música instrumental brasileira, pós década de 1960.¹⁹

Reforçando tal perspectiva, para López-Cano (2020., p. 33) os significados que emergem de uma análise que trata a música com tais ferramentas, não propõem elucidar mensagens ocultas dentro do discurso musical, tampouco interpretar possíveis intenções comunicativas dos compositores ou prescrever uma forma normativa de como tal obra deve ser compreendida ao ser escutada. Tais análises são atos interpretativos que, mesmo estando baseados em aspectos formais históricos, culturais e semiótico-hermenêuticos, são frutos da íntima relação entre obra e analista, portanto, sujeitos a intenções autorais, ficções e desejos que, contudo, não pretendem produzir leituras fechadas e definitivas.

¹⁸ Como no caso do baião conforme será analisado no capítulo 5.1.2.

¹⁹ Importante salientar que apesar de ser considerado o “O Rei do baião”, não se propõe reduzir o *tipo* apenas a Luiz Gonzaga. Após tantos anos o baião deixou de ser uma “propriedade” de Gonzaga e de Humberto Teixeira, pois outros compositores se estabeleceram e contribuíram com o este tipo. Assim como no caso de Hermeto Pascoal, pois não se pode esquecer do Quarteto Novo, cujo sucesso foi anterior à carreira solo do músico alagoano. Junto com ele, Théó de Barros, Airto Moreira e Heraldo do Monte, influenciaram toda a geração posterior da música instrumental brasileira. Na esteira deles, outros nomes vieram, contudo, Hermeto por sua projeção, além de ter participado da gravação de um dos discos do Pau Brasil, é aqui tratado como um dos principais representantes do tipo no âmbito da música instrumental brasileira.

1.3 Análises músico-estruturais

No âmbito das análises harmônicas, este trabalho terá como pilares principais conceitos vinculados a *jazz theory*, extraídos principalmente de trabalhos como Levine (1995), Rawlins e Bahha (2005), Pease (2003) e Almada (2012). Contudo, outros autores, não necessariamente atrelados a tal vertente, também serão utilizados para auxiliar as investigações que aqui serão desenvolvidas.²⁰

Em conjunto com as propostas dos autores acima, as análises que serão aqui desenvolvidas também se valerão das ideias de Steven Rings (2011), que procuram demonstrar através de gráficos transformacionais e schenkerianos, aspectos sintáticos e semânticos de passagens musicais, aos quais o autor aplica o conceito de *apercepção*, cuja definição é a atribuição de significado a um sinal sonoro percebido, conforme o contexto tonal estabelecido. Tal enfoque visa ressaltar e amplificar o aspecto estésico da análise, convidando o analista, intérprete e leitor a reconstruir a experiência sonora explorada, evitando assim, uma postura meramente cartesiana com relação ao objeto analisado.

Rings (2011) propõe a notação analítica através do par (sd, pc), onde sd = scale degree (grau de escala) e pc = pitch class (classe de altura). Desta forma, ($\hat{1}$, F) representa a *apercepção* de que a nota Fá (pc = 5 = Fá e todas as suas possibilidades enarmônicas), possui o significado auditivo de primeiro grau, em qualquer agrupamento de notas diatônicas iniciada pela nota Fá.

Apesar de Rings ter dedicado o seu trabalho para explorar o sistema tonal, este pode ser adaptado para explicar abordagens que se valem de procedimentos modais pontuais, isto é, a notação ($\#\hat{4}$, B) indicando que a nota Si é uma quarta aumentada em qualquer modo escalar cujo primeiro grau seja a Fá por exemplo e assim, configurar o modo de Fá lídio ou mixolídio com a quarta aumentada.

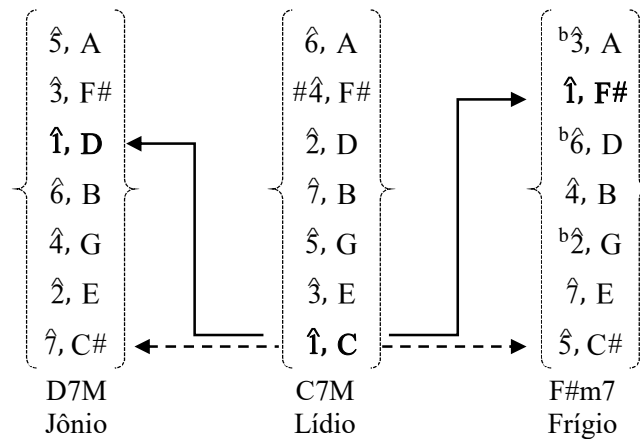
Em um contexto um pouco mais amplo, esta notação pode ser utilizada para demonstrar escalas ou modos, como por exemplo a escala de Lá menor diatônica ou no modo Eólio:

$$[(\hat{1}, A) (\hat{2}, B) (\flat\hat{3}, C) (\hat{4}, D) (\hat{5}, E) (\flat\hat{6}, F) (\flat\hat{7}, G)].$$

²⁰ Por motivos editoriais, não foi possível anexar neste trabalho, as partituras fornecidas pelo grupo. As análises aqui desenvolvidas serão baseadas em reproduções de fragmentos destas partituras e transcrições dos fonogramas.

Assim, este sistema também pode ser aplicado em relações mais complexas, tal como o efeito de uma transformação cromática na mudança de centros modais. A Figura 3 abaixo, demonstra como apenas o deslizamento da nota Dó natural para Dó sustenido, age na alteração do centro modal de C7M (Lídio) para F#m7 (Frígio) ou D7M (Jônio) e, conseqüentemente, provoca uma total mudança na maneira de como todas as notas passam a ser percebidas em relação aos novos centros modais.²¹

Figura 3 - Transformações cromáticas e seus efeitos com relação aos centros modais.



Fonte: do autor.

No caso do grupo Pau Brasil, muito da sua produção musical não se enquadra nos moldes estritamente tonais, contendo outras perspectivas harmônicas, entre elas, procedimentos modais oriundos tanto da própria música folclórica brasileira quanto do *jazz* ou da música europeia, mais notadamente de influências impressionistas. Desta forma, os gráficos transformacionais e schenkerianos, serão adaptados para o conteúdo aqui analisado.

Segundo Paulo Tiné (2008, p. 44-53), o uso de procedimentos modais no repertório popular e folclórico do Brasil pode ter origens ibéricas, africanas, mouriscas, gregorianas e indígenas, bem

²¹ A definição do centro modal (ou tonal) é contextual que só pode ser capturado através da atribuição do significado (apercepção) de 1̂ à alguma nota, como por exemplo: (1̂, D = Ré Jônio), (1̂, E = Mi Dórico), (1̂, F# = Fá # Frígio), (1̂, G = Sol Lídio), (1̂, A = Lá Mixolídio), (1̂, B = Si Eólio) ou (1̂, C# = Dó # Lócrio).

como fruto de adaptações aos instrumentos temperados, como no caso dos cantos nordestinos. Para o autor, outras fontes de procedimentos modais da música brasileira possuem origens em influências de compositores impressionistas e do *modal jazz*, cujo um dos primeiros teóricos foi George Russel, autor do trabalho *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (1953).

Tiné (2008, p. 49) destaca que no caso de Russel, *grosso modo*, apesar de alguns procedimentos sugerirem abordagens modais, estas não seriam plenas pois, ainda mantinham relações tônica-dominantes características do sistema tonal, diferente das abordagens feitas por compositores, tais como: Bartók, Stravinsky e Debussy.

No entanto, se tais modos tiveram largo uso em Bartók, Stravinsky e Debussy, por exemplo, sua aplicação difere completamente do jazz. Enquanto os compositores da primeira metade do século XX usavam tais escalas para se afastar do tonalismo, propondo uma escuta não direcional e particularizada, os jazzistas os aplicavam exatamente nos acordes dominantes, forçando-os a um direcionamento na relação D-T. (TINÉ, 2008, p. 50)

Tiné também aponta para os principais representantes deste tipo de produção musical, rotulada de *modal jazz*, construindo uma despretensiva linha cronológica do estilo, que parte de Miles Davis, até uma série de compositores cujos nomes são, em sua maioria, atrelados ao selo da gravadora alemã ECM Records.

Para Ted Pease (2003), o modalismo seria também umas das características do *jazz fusion* cuja função principal seria evitar abordagens tonais tradicionais, bem como progressões harmônicas convencionais do jazz, com suas tensões ou *blue notes*.

Neste sentido, Ron Miller e seu trabalho *Modal jazz composition & harmony*. (1996) também será de grande importância para as análises que aqui serão desenvolvidas.

Nota-se aqui que, em conjunto com os conceitos de significação musical, musicalidade, estilos e tipos, a ideia de *apercepção* de Rings (2011) pode ser ampliada.

Como exemplo, no contexto puramente musical (intrassistêmico), a percepção e consequente atribuição da qualidade (#4) a um sinal sonoro qualquer, contém um significado que pode ser compreendido como o estabelecimento de um modo (lídio, mixolídio (#4) etc.), ou de acordes que contenham esse intervalo (#11). Contudo, dependendo do contexto geográfico e cultural em que esta obra e principalmente o analista/ouvinte estão inseridos, outros significados (extrassistêmicos) podem ser revelados.

Neste sentido, no caso brasileiro, o exemplo acima pode suscitar no âmbito melódico o estabelecimento do modo mixolídio (#4) e assim apontar para uma referência ao estilo nordestino (conforme descrito no capítulo 1.1), ou constituir o que Paulo Tiné (2008) chamou de procedimentos modais na música popular brasileira, que neste caso também envolve questões harmônicas.

Caso seja possível identificar no discurso musical (intrassistêmico) outros elementos, rítmicos ou timbrísticos, que apontem para um determinado tipo como o baião por exemplo, essa hipotética cadeia de significados, que se iniciou com atribuição de uma qualidade um elemento musical (#4), pode estabelecer uma relação intertextual (conforme o capítulo 1.2.2) com as imagens de Luiz Gonzaga, Hermeto Pascoal, Sivuca e outros músicos que ajudaram a estabilizar esse tipo musical no seio da cultura brasileira, ou o que Piedade (2013, p. 45) chama de “musicalidade”, ou “uma memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade”.

No âmbito harmônico a revelação de um procedimento “modal”, por exemplo, poderia indicar para referências distintas, isto é, tanto para o *jazz fusion*, quanto para os procedimentos da música brasileira descritos por Tiné (*op. cit.*), como também, conforme o caso, revelar tensões, fricções ou fusões entre estes dois ambientes, também conforme as palavras de Piedade (1997, e 2005).

Há ainda a possibilidade de que elementos extrassistêmicos, isto é, títulos de disco, composições, fotos, capas, *releases* etc., possam atuar de forma colaborativa com informações intrassistêmicas na construção de um discurso analítico possível, isto é, através de mensagens que estão no entorno de uma obra musical, indicar um caminho investigatório a ser perseguido pelo analista, a fim de corroborar ou não se informações externas estão de alguma forma representadas no interior da obra, podendo ser nos âmbitos melódicos, harmônicos, timbrísticos, formais etc.

2 Grupo Pau Brasil

Iniciar um capítulo sobre a biografia de um personagem é sempre uma tarefa difícil, principalmente para estabelecer um ponto de partida, uma vez que um momento histórico, em muitos casos, pode ser dependente de um contexto anterior, mesmo que não imediato. Assim, há sempre o perigo de se tentar contar toda a história e quanto mais se recua nela, maiores serão os riscos de se cometer generalizações e omissões que podem ser fatais para sustentar qualquer análise.

No caso de um grupo musical, que passou por uma série de mudanças, esse problema se agrava, pois, haveria de se fazer um confronto entre diversas biografias e tentar reproduzir de forma lógica e ordenada um relato coerente de fatos acrônicos ou cronologicamente diversos, como alerta Pierre Bourdieu em “A ilusão biográfica” (1986).

A narrativa, seja ela biográfica ou autobiográfica, assim como aquela do entrevistado que se dirige ao entrevistador, propõe acontecimentos que, por não se desenrolarem em uma estrita sucessão cronológica (qualquer um que coletou histórias de vida sabe que os entrevistados perdem constantemente o fio da sucessão cronológica), tendem ou pretendem se organizar de acordo com sequências ordenadas por relações inteligíveis. O sujeito e o objeto da biografia (o entrevistador e o entrevistado) têm, de alguma maneira, o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência relatada (e, implicitamente, de toda a existência) (BOURDIEU, 1986, p. 2).

Apesar de considerar uma perspectiva muito interessante e pertinente, essa não é a proposta dessa pesquisa, que pretende revelar aspectos do discurso musical do grupo Pau Brasil contidos na sua produção fonográfica, através da abordagens estéticas e músico-estruturais. Apesar deste trabalho se valer de alguns documentos históricos, declarações de personagens, partituras, textos produzidos sobre o assunto em questão, as informações colhidas serão destinadas para subsidiar as análises que aqui serão desenvolvidas.

Neste sentido, optou-se por estipular como ponto de partida os anos de 1970 para iniciar a contextualização histórica desse trabalho, por ser esse o período imediatamente anterior à criação do grupo Pau Brasil e por conter elementos sociais, musicais, políticos e mercadológicos importantes que refletiram na sua criação e desenvolvimento. Posteriormente, serão explorados alguns aspectos relevantes da história do grupo, principalmente referentes às mudanças em sua formação, assim como algumas características pontuais sobre as alterações na constituição do seu repertório ao longo do tempo.

Tais aspectos foram importantes de serem abordados pois, através deles, foi possível dividir a trajetória do grupo em três fases distintas, que estarão resumidas na Tabela 2, ao final deste capítulo.

2.1 Contexto inicial

Ao refletir sobre alguns aspectos relacionados ao mercado e relações de trabalho da música instrumental brasileira, Ana Maria Bahiana (2005 [1980]) apontou que este vivia de ciclos que iam da fartura, como no período da bossa nova, à penúria, como na primeira metade dos anos de 1970.

Segundo a autora, no início da década de 1970 tais problemas estavam relacionados, entre outros motivos, pela falta de interesse mercadológico da indústria fonográfica, pela atrofia dos criadores do tipo musical após anos acompanhando cantores e, principalmente, por uma total falta de engajamento e organização profissional por parte dos músicos, sendo estes, alguns dos fatores que também contribuíram para a evasão de grandes nomes deste nicho da produção musical, principalmente para o mercado norte-americano, em busca de uma forma de sobrevivência diante da instabilidade da profissão no Brasil na transição entre os anos de 1960 e 1970.

Sobre esse período, em entrevista ao Museu da Imagem e do Som – MIS, em 28/03/1990, Nelson Ayres discorreu acerca vários aspectos do mercado musical, cultural e político do final dos anos de 1960, pontuando que no período inicial do golpe militar de 1964 a cultura nacional se desenvolveu com uma certa liberdade, através dos festivais de música, da música de protesto, a bossa nova etc., contudo após o ato institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, a coação do governo militar acabou por estrangular o mercado cultural como um todo e em pouco tempo ocorreu uma grande escassez de trabalho.

Ayres avaliou também que houve uma conjunção de fatores que contribuíram para esse fato, entre eles, um certo desgaste da bossa nova em relação ao público e a abertura econômica indiscriminada, combinada com o poder político e cultural norte-americano com os quais, a indústria fonográfica daquele país passou de certa forma, a ditar os rumos do mercado musical brasileiro. Nessa entrevista, o diálogo sobre esse tema, entre Nelson Ayres, Rodolfo Stroeter, Carlos Calado e Sônia Maria, revela bem o sentimento da época:

[Rodolfo Stroeter]: E o que aconteceu com esses trios (da bossa nova)? Com todas essas pessoas que tocavam juntas? Isso foi lentamente se desmanchando, ou isso foi uma coisa muito rápida?

[Nelson Ayres]: Foi muito rápido. O Pessoal ficou traumatizado! [...] eu cheguei a sentir o clima da derrota, né? Você fala, “Pô, estávamos no auge, a três meses atrás, agora não tem nada para fazer.”²²

Estes ciclos de fatura, que podem ser percebidos nas demais áreas da sociedade brasileira e em toda América latina, são frutos do que Nestor Garcia Canclini (2008) avaliou como os efeitos que toda região sofre por ter produzido um “modernismo exuberante”, porém com “uma modernização deficiente”, impossibilitando os países latino americanos de criarem um mercado cultural autônomo, com um desenvolvimento econômico democrático e perene.

Indo ao encontro da constatação de Ana Maria Bahiana sobre a migração de talentos brasileiros para o exterior, Nelson Ayres, também percebendo a falta de perspectivas no país, resolveu, em setembro de 1969, buscar preencher as deficiências na sua formação musical indo para nos Estados Unidos da América do Norte, sendo um dos primeiros brasileiros a estudar na Berklee College, ao lado do saxofonista Victor Assis Brasil.

Dentre a incontável quantidade de músicos brasileiros que migraram para o exterior nesse período, estimulados pelo contexto político, sócio e econômico na transição dos anos de 1960 e 1970, encontram-se nomes como Flora Purim (1967), Airto Moreira (1967), Moacir Santos (1967), Eumir Deodato (1967), Raul de Souza (1969), Sergio Mendes (1964), Dom Salvador (1971), Dom Um Romão (1966), Walter Wanderley (1966), entre outros.²³

Após estudar e trabalhar com vários músicos brasileiros e norte-americanos, Ayres retornou definitivamente ao Brasil em meados de 1972, porém a situação do mercado de trabalho no país se encontrava pior do que quando ele havia saído.

[Stroeter]: O que estava acontecendo na música do Brasil quando você voltou, qual foi a sua impressão?

[Ayres]: A minha impressão foi a pior possível! [...] porque eu saí do Brasil, apesar do AI-5, ainda tava acontecendo alguma coisa. Não tinha acabado de uma vez. Eu voltei e não tinha nada!

[Calado]: Eu lembro que nessa época só tinha rock, né? Tinha os Mutantes que ainda continuavam um pouquinho... os baianos que estavam na Europa... tinha aquele rock anos sessenta na verdade, né?

²² Nelson Ayres: depoimento ao MIS em 28/03/1990. <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-nelson-ayres-parte-13-0>. Acesso em 24/10/2020.

²³ Entre parêntesis está aproximadamente o ano de migração. Fonte: <https://dicionariompb.com.br> Acesso em 09/03/2021.

[Ayres]: Isso, mas de música brasileira nada e de música instrumental menos ainda!

[Sônia Maria]: Era a época do “ame-o ou deixe-o”.

[Ayres]: Exatamente... então foi um negócio meio brutal nesse sentido.²⁴

Verifica-se que em sua primeira afirmação, Nelson Ayres constatou que após o AI-5, a repressão contra as liberdades individuais que a sociedade brasileira sofreu, causou um impacto imediato na produção cultural do país. Já na segunda, o compositor afirmou que, apesar do AI-5, ainda “estava acontecendo alguma coisa”, mas em 1972 a situação estava pior ainda. Essa aparente contradição revela, entretanto, que tal processo, iniciado em 1964, foi se agravando e gradualmente sufocando a produção cultural no Brasil, assim como em várias áreas da sociedade brasileira.

Outro aspecto contido nesse fragmento do diálogo acima, o predomínio do *Rock and Roll* no final dos anos de 1960 e início dos 70 também foi abordado por Ana Maria Bahiana, porém segundo a autora, mais como um falso motivo para a derrocada da música instrumental, sendo que uma vertente desse tipo, paradoxalmente, teria sido responsável pelo impulso para o novo ciclo da música instrumental que se iniciará alguns anos mais tarde.

Ana Maria Bahiana apontou para o início de um novo ciclo da música instrumental na segunda metade dos anos de 1970, portanto quase uma década após seu auge, na época da bossa nova. Segundo a autora, essa modificação gradual do panorama seria fruto, entre outros fatores, de lançamentos de discos e shows de grupos de *rock progressivo*, uma vez que o estilo teria uma certa proximidade com o jazz e “os clássicos”, o que acabou atraindo a audiência de um público que havia tido contato com estes tipos na juventude.

Nesse período, o crescimento do mercado fonográfico brasileiro em geral teria também contribuído para um novo ciclo positivo para a música instrumental uma vez que, mesmo situado às margens desse mercado, se aproveitou do advento das primeiras experiências de gravadoras e selos *independentes* que, por sua vez, teriam sido frutos da própria reestruturação que as grandes empresas transnacionais do ramo sofreram ao longo da década, como será visto mais à frente, entretanto, tal movimento se consolidaria apenas na década seguinte.²⁵

²⁴ Nelson Ayres: depoimento ao MIS em 28/03/1990. <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-de-nelson-ayres-0>, Acesso em 26/10/2020.

²⁵ O termo *independente* é aqui entendido como a produção musical não relacionada com as grandes empresas transnacionais do ramo, isto é, uma produção autônoma ou vinculada à pequenas empresas com alcance regional, conforme classificação de Eduardo Vicente (2006).

Bahiana apontou também para alguns esforços da imprensa e da crítica musical para chamar a atenção do público e de projetos que ajudaram a fomentar a música instrumental no país, entre eles, o projeto Trindade de Luis Keller e Tânia Quaresma, bem como o sucesso do Festival de Jazz de São Paulo, em 1978, o que remete a outra personagem que teve grande influência no mercado fonográfico brasileiro, desde o início da bossa nova, André Midani.

Midani, que construiu uma sólida carreira em todas as esferas da indústria fonográfica, passando por diversas multinacionais do ramo, foi também um dos principais atores no estabelecimento da parceria com o produtor do *Montreux Jazz Festival*, Claude Nobs para a organização da versão brasileira do festival em São Paulo, bem como da criação da noite brasileira no festival em Montreux. André Midani, que atuou na descoberta de novos valores da música nacional desde a bossa nova, também foi responsável por inserir no mercado fonográfico brasileiro, o movimento *Black Rio*, que já era um sucesso na periferia do Rio de Janeiro, mas desconhecida pelo mercado em geral. No âmbito da música instrumental, saiu desse movimento a banda Black Rio, com o disco de estreia *Maria fumaça* (1977).

A gravação que o Mazzola produziu com a Banda Black Rio foi um momento muito importante na vida musical do país, pois o grupo reunia os mais importantes músicos *Black* do Rio de Janeiro. Oberdan, líder da banda, desenvolveu arranjos surpreendentemente ousados e modernos, que fizeram com que o álbum *Maria Fumaça* se tornasse uma referência entre os músicos brasileiros. Seu conceito inovador alterou o destino musical do funk brasileiro, que estava nascendo, inicialmente pela influência musical do Jorge Ben Jor, do Tim Maia e, a partir daquele momento, dessa banda. O negro podia se expressar com autenticidade de muitas maneiras — não precisava ficar confinado ao samba. Depois deste disco, a Warner passou a ser um ponto de convergência para muitos eventos relacionados com o movimento *Black*, promovidos por DJs nos subúrbios do Rio e de São Paulo. (MIDANI, 2015, p. 88).

Concomitantemente, na cidade de São Paulo, os anos finais de década de 1970 apresentaram uma conjunção de fatores que proporcionaram o surgimento de uma série de grupo, formando uma cena musical *independente*, a *Vanguarda Paulista*, cuja maioria orbitou em torno do teatro Lira Paulistana, no bairro da Vila Madalena, na capital paulista. Dois estudos essenciais abordam tal fenômeno: *Em um Porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a Produção Alternativa* (2002) de Laerte Fernandes de Oliveira e *De um Porão Para o Mundo - A Vanguarda Paulista e a Produção Independente de LP's através do selo Lira Paulistana nos anos 80* (2003) de Daniela Ribas Ghezzi.

Laerte Fernandes de Oliveira (2002) analisou, entre outros aspectos, a transformação do bairro da Vila Madalena em um novo *espaço de sociabilidade* que culminou em uma região de referência cultural na cidade de São Paulo. Segundo o autor, um dos primeiros impulsos nessa direção teria sido o fechamento da moradia estudantil da cidade universitária, o CRUSP, pelo regime militar em 1968. Com a proximidade entre a USP e a Vila Madalena, vários estudantes migraram para o bairro, também motivados pelos aluguéis relativamente baixos. O fato do bairro ser próximo e equidistante da USP (universidade de São Paulo) e da PUC (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), duas das principais universidades da cidade de São Paulo, também teria sido um dos fatores para atrair a atenção de um público jovem.

Durante a década de 1970, artistas, jornalistas, escritores, poetas, intelectuais, estudantes e toda uma gama de pessoas que mantinham alguma relação com a cultura também migraram para a região, sendo que ao final da década já havia um universo social, cujos atores, “oriundos sobretudo de frações de classe média e do meio universitário”, comungavam de um ideal classificado como *vanguarda, alternativo, independente e marginal*, expressões que foram elaboradas pela imprensa, mas adotadas pelos agentes do campo artístico dessa geração, orientando principalmente os rumos da produção musical da época (OLIVEIRA, 2002, p. 61).

Foi dentro deste paradoxo de repressão e inventividade que a região de Pinheiros, e principalmente o bairro da Vila Madalena, foi se tornando a referência alternativa para jovens e artistas na cidade de São Paulo, sobretudo para aqueles que militavam na área cultural – e, que a partir dos anos 70 foram responsáveis pela criação de uma nova sociabilidade que paulatinamente se expande pelas várias ruas da região. (OLIVEIRA, 2002, p. 53).

Daniela Ribas Ghezzi (2003) estudou o fenômeno da *Vanguarda Paulista* através da teoria dos campos de produção simbólica de Pierre Bourdieu, delineando dois campos distintos para o evento paulista: o *fonográfico* e o *musical*, investigando tanto as relações internas de cada campo, assim como as suas inter-relações. No *campo fonográfico*, entre outros aspectos, a autora avaliou que os fatores responsáveis pelo surgimento do fenômeno de uma produção musical *independente* foram a falta de acesso de alguns artistas às grandes gravadoras, em sua maioria transnacionais e a própria lógica capitalista pela qual passaram a grandes e médias empresas do ramo fonográfico no final dos anos de 1970, visando a maximização dos lucros.

Assim, as inovações tecnológicas, a especialização e a autonomização de algumas funções no interior da grande indústria fonográfica, inclusive as do produtor e do diretor artístico, não só possibilitaram o surgimento de gravadoras independentes (através da possibilidade de terceirização de estúdio, editora, gráfica e fábrica), como também inauguraram novas tendências nos procedimentos padrão da racionalidade capitalista no setor fonográfico (como a terceirização da fase de prospecção de artistas, e a consequente possibilidade de teste de novos lançamentos – independentes - no mercado de discos) (GHEZZI, 2003, p. 87)

A autora destacou que o contexto histórico vivido no final dos anos de 1970, também proporcionou uma conjuntura na qual a única saída para os atores do movimento independente seria uma tentativa de subversão da ordem no campo da produção musical popular, a fim de se conquistar uma legitimação e reconhecimento, tanto por seus pares, quanto pela audiência e do mercado consumidor. Tal subversão, entretanto, não implicaria em ruptura, uma vez que os objetivos almejados pelos *independentes*, seriam os mesmos que legitimaram o próprio campo de produção musical, isto é, o acesso às facilidades de produção, divulgação e distribuição dos produtos fonográficos que poderiam ser proporcionados pelas grandes empresas do ramo, chamadas de *majors*.

Segundo a autora, tal conjuntura teria como principais aspectos (GHEZZI, 2003, p. 90):

- O novo palco propiciado pela abertura política e moral do regime militar para novos talentos;
- A anistia aos presos políticos em 79;
- A liberação estética e temática que o Tropicalismo proporcionou à música;
- O monopólio do mercado fonográfico exercido por empresas transnacionais;
- A dificuldade de acesso a tais gravadoras.

Contudo, outros eventos aliados aos destacados até aqui, demonstram que havia uma demanda por novas fórmulas musicais por parte de uma parcela da sociedade da capital paulista, que ajudaram a criar e ampliar o espaço criado pelo teatro Lira Paulistana, entre eles: o 1º Festival Universitário MPB da TV Cultura, em 1979; o festival de artes da Vila Madalena, em 1980 e a inauguração do espaço cultural do SESC Pompéia, em 1982.

Através dos relatos de André Midani (2015) e dos estudos de Laerte Fernandes de Oliveira, (2002), Daniela Ribas Ghezzi (2003) e Eduardo Vicente (2002) e (2006), verifica-se que, até a primeira metade dos anos de 1980, ao segmento da música instrumental é destinado uma fatia

muito pequena do mercado fonográfico nacional, tanto nas grandes empresas, quanto nos selos independentes. Paradoxalmente, um dos fatores para a ampliação da participação da música instrumental no mercado fonográfico, ainda que tímida, seriam os reflexos da crise econômica no início dos anos de 1980 e a consequente crise da indústria fonográfica.²⁶

Na esteira desses acontecimentos, a partir da segunda metade dos anos de 1970, surgiram no cenário da capital paulista grupos como Nelson Ayres Big Band, “Divina Increnca”, Grupo Um, Pé-Ante-Pé, Grupo Alquimia, Symmetric Ensemble, entre outros, cada um com uma linguagem musical muito particular, demonstrando o vigor e a diversidade da música instrumental brasileira no eixo Rio-São Paulo, culminando nos primeiros festivais de jazz no país, São Paulo (1978 e 1980), Rio Monterrey Jazz Festival (1980) e Free Jazz Festival, entre 1985 e 2001.

Tais estudos acerca da cena musical *independente* de São Paulo são importantes para a presente pesquisa, na medida que o próprio grupo Pau Brasil esteve ligado ao movimento, a ponto do seu primeiro disco *Pau Brasil* (1983), ter sido lançado através da parceria entre o selo Lira Paulistana e a gravadora Continental. Também participaram dessas experiências o Grupo Um, dos irmãos Lelo e Zé Eduardo Nazário que, por sua vez, também foram integrantes do grupo Pau Brasil em algumas das suas diversas formações.

É nesse contexto, ao final dos anos 1970 que surge também o grupo Pau Brasil, cujos integrantes que passaram pelas suas diversas formações, criaram uma extensa rede de conexões com vários dos grupos citados acima.

²⁶ Esse cenário seria alterado para melhor, apenas a partir década de 1990, principalmente a partir 1993, após a superação de mais uma crise econômica brasileira e com a recuperação da indústria fonográfica no país, consolidando o que Eduardo Vicente chamou de “sistema aberto”, com a terceirização da cadeia produtiva das grandes empresas do ramo e, conseqüentemente, com o surgimento de um amplo leque de produtores e selos independentes que passaram a explorar segmentos do mercado musical ignorados pelas grandes empresas (VICENTE, 2002, p. 146-155).

2.2 Histórico

O nome do grupo é uma clara referência à dois textos fundadores do pensamento a respeito de uma arte genuinamente brasileira, os “Manifesto da poesia Pau Brasil” (1924) e “Manifesto Antropófago” (1928), ambos de Oswald de Andrade. As ideias projetadas por Oswald e alguns dos modernistas da sua época reverberaram sobre vários agentes da cultura nacional, em praticamente todos os segmentos artísticos posteriores ao advento deste movimento, sendo uma demonstração a sua influência nesse grupo de músicos paulistas aproximadamente cinquenta anos depois da publicação destes manifestos.

Enquanto o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” pregava um olhar para dentro do Brasil, com uma “nova perspectiva” e uma “nova escala”, pela “síntese, invenção e surpresa” e “contra cópia e a morbidez romântica”; “ser regional e puro em sua época – floresta e escola”; o “Manifesto Antropófago” determinaria “a lei do homem” e “do antropófago”: “Só me interessa o que não é meu”, deglutir e regurgitar. É a partir dessas ideias que o grupo não nasce, mas se transforma em Pau Brasil (ANDRADE, 1976).

O grupo teve uma fase anterior ao Pau Brasil a partir de 1978 quando o pianista, maestro, compositor e arranjador Nelson Ayres (1947) resolveu apostar em um grupo com menor estrutura, após se sentir desgastado com o trabalho de liderar a sua própria Big Band, um dos projetos ao qual se dedicou após retornar de uma temporada em solo norte-americano, onde estudou no *Berklee College of Music* em Boston, além de ter atuado ao lado de Flora Purim e Aírto Moreira, Victor Assis Brasil, entre outros. Assim, procurando por novas energias, o maestro resolveu apostar em dois jovens talentos que estavam despontando no cenário da música instrumental brasileira, o contrabaixista Rodolfo Stroeter (1958) e o baterista Azael Rodrigues (1955-2016).

Rodolfo Stroeter que, apesar de jovem, já atuava em alguns grupos de música instrumental, foi indicado pelo seu professor Zeca Assumpção (1945), contrabaixista da Big Band de Ayres e também egresso da *Berklee College of Music*. Um pouco mais velho, Azael Rodrigues foi o primeiro aluno do baterista Zé Eduardo Nazário que, por sua vez, também participou do grupo Pau Brasil em uma de suas formações posteriores.²⁷

Antes de integrar o grupo de Nelson Ayres, Azael já havia estudado música por alguns

²⁷ Conforme entrevista para Renan Branco Ruiz (RUIZ, 2017, p.198).

anos na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, curso que abandonou pela distância que existia entre a grade curricular e as suas pretensões musicais. Nesta época também Azael Rodrigues também passou por um período em Londres e Paris, onde aprimorou os seus estudos. Um pouco antes de ser convidado por Nelson Ayres para formar o seu grupo, Azael também passou alguns meses estudando nos Estados Unidos com o baterista Bob Moses, famoso na época por ter atuado ao lado de grandes nomes como Pat Metheny e Jaco Pastorius.

Antes de integrarem o grupo de Nelson Ayres, Azael e Rodolfo também foram parceiros no grupo “Divina Incrência”, junto com Félix Wagner, pianista alemão radicado no Brasil, com o qual gravaram um disco homônimo em 1980, cujo repertório era calcado principalmente no jazz contemporâneo e *free jazz*.

Stroeter também participou do Grupo Um, dos irmãos Lelo Zé Eduardo Nazário, futuros integrantes do grupo Pau Brasil. Neste grupo a linguagem do jazz contemporâneo e do *free jazz* também era muito marcante. Outro grupo de Stroeter ainda dessa época era o “Symmetric Ensemble”, junto com os pianistas Lelo Nazário e Felix Wagner.²⁸

Posteriormente, Ayres convidou para se juntar ao grupo o amigo e saxofonista Roberto Sion, que também teve uma passagem pela *Berklee Scholl of Music* e, em seguida, Hector Costita, saxofonista argentino radicado no Brasil, completando a primeira formação do grupo. No entanto, a passagem de Costita pelo grupo foi breve, abandonando o projeto após ser convidado para gerenciar a programação artística do lendário clube de jazz 150 Night Club do hotel Maksoud Plaza.

Neste período o repertório era composto por alguns arranjos de músicas brasileiras e *standards* de jazz, entretanto o desejo dos integrantes era produzir um repertório mais autoral, com linguagem e personalidade brasileiras, desejo este que levou Rodolfo Stroeter a idealizar o nome do grupo, influenciado pelas leituras dos modernistas brasileiros, principalmente Oswald de Andrade.

O violonista Paulo Bellinati, que estava morando na Suíça por aproximadamente 6 anos, onde estudou no conservatório de Genebra e posteriormente lecionou no conservatório de

²⁸ Percebe-se, através dos nomes envolvidos e nos grupos que surgiram nessa mesma época, a existência desde o início, de uma rede de contatos de músicos que fariam parte do grupo Pau Brasil.

Lausanne, teve uma intuição de que deveria voltar para o Brasil, atraído por notícias sobre ‘um certo movimento de música independente em São Paulo’ e também pela efervescência da cena da música instrumental da cidade, impulsionada pelo primeiro festival de jazz São Paulo/Montreux, em 1978. Assim, Bellinati desembarcou em São Paulo em dezembro de 1980 e logo após os primeiros contatos com os músicos da cidade, recebeu o convite para substituir Hector Costita no grupo Pau Brasil.

Uma vez consolidado na cena da música instrumental paulistana, o grupo teve a primeira oportunidade para se apresentar na Europa, ao ser convidado para fazer parte da edição de 1982 do *Paris Jazz Festival*, além de uma turnê por algumas cidades francesas, bem como na sede da *Association la Musique de Recherche*, em Genebra. Após essa turnê, já em solo brasileiro, o grupo preparou o repertório para o seu primeiro disco, *Pau Brasil* (1983), gravado pelo selo Lira Paulistana, em parceria com a gravadora Continental.

Neste disco de estreia, o repertório contou com praticamente composições dos integrantes do grupo, com exceção apenas para o tema *Na baixa do sapateiro* de Ary Barroso com arranjo de Nelson Ayres, o que demonstrou logo no início uma proposta que seria desenvolvida pelo grupo, ao longo da sua carreira e independente das suas futuras formações, o de criar um repertório autoral, mesclado com alguns arranjos de clássicos da música popular brasileira.

Em 1984 o grupo teve outra oportunidade para excursionar pela Europa, desta vez passando pela França, Suíça, Áustria, Alemanha. Posteriormente uma terceira turnê ainda maior seria realizada, ampliando o roteiro anterior e incluindo países como Japão, Dinamarca, Suécia e Bélgica.

Em 1985, uma polêmica interna em torno de motivos “filosóficos” (sic), culminou com a saída de Azael Rodrigues, baterista e fundador do grupo. Segundo relato do baterista à revista *Modern Drummer*, em setembro de 2009:

“... Saí por divergências filosóficas, pois sempre achei que a tradição pode ter modernidade, mas valeu. E muito! Já tinha mesmo virado do avesso aquele arranjo de “Na baixa do sapateiro” em sete”. (RODRIGUES, 2009).

Para o lugar de Azael Rodrigues foi chamado o baterista norte-americano Bob Wyatt (1946), radicado no Brasil desde 1981. Com Wyatt, o grupo Pau Brasil gravou em 1986 o disco *Pindorama*, considerado pelo grupo como um marco em sua na história.

Desenvolvido sobre um projeto programático idealizado por Rodolfo Stroeter, o repertório busca descrever “de uma maneira anárquica” o desenvolvimento formal da música brasileira, o que pode ser confirmado pelas referências temporais contidas nas escolhas do repertório do disco, aspecto que será discutido no capítulo destinado às análises do disco.

No disco consta além de composições próprias, constam ainda *Alakãï*, tema de Hermeto Pascoal, a *Dança (Martelo) das Bachianas Brasileiras N. 5* de Villa-Lobos, *Só por Amor* de Baden Powell e Vinícius de Moraes e *Bye bye Brasil* de Roberto Menescal e Chico Buarque.

A participação de Bob Wyatt foi breve, pois em 1987 o baterista e compositor gaúcho Realcino Lima Filho, mais conhecido como Nenê (1947), assumiu o seu lugar, causando uma importante modificação na linguagem musical no grupo.

Nenê desenvolveu ao longo de sua carreira uma grande intimidade com diversos ritmos brasileiros, além da experiência acumulada com participações nos grupos de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, fatores que influenciaram em muito não só a maneira de tocar, como também na forma com que o grupo passaria a compor e fazer arranjos.²⁹

Já integrado ao grupo, Nenê participou da gravação do disco inteiramente autoral *Cenas Brasileiras* de 1987, contribuindo com três composições, sendo que em “Dança do Saci Pererê”, Bellinati lembra da dificuldade do grupo em assimilar a estrutura polirrítmica da composição, considerando “uma experiência muito rica” a execução dessa peça.

“O Nenê inventou umas polirritmias que deram muito trabalho. Demoramos semanas para acertar essa música, porque cada um tinha que tocar num ritmo diferente. Foi uma experiência muito rica”, considera o violonista³⁰

Sob o olhar dessa pesquisa, considera-se que o disco *Cenas Brasileiras* reflete um momento de inflexão na trajetória do grupo Pau Brasil, marcando o início de uma segunda fase pois, se por um lado, a sua estrutura permanece muito próxima do original, mantidas as presenças de Ayres, Stroeter, Sion e Bellinati, a partir desse disco e nos próximos cinco, o grupo passará a explorar um repertório exclusivamente autoral, abandonando os arranjos sobre temas de outros compositores que marcaram os dois primeiros lançamentos, além de Nenê se consolidar como um

²⁹ Aspectos sobre a construção da linguagem composicional e *baterística* de Nenê são explorados por Guilherme Marques Dias (MARQUES, 2020).

³⁰ <http://grupopaubrasil.com/cenas-brasileiras/>.

dos principais compositores do grupo, seja individualmente ou através de parcerias com outros membros.

Por último, a partir desse momento o grupo também passará por sucessivas alterações, com praticamente uma formação diferente a cada novo trabalho, tornando o processo de modificações na sua linguagem composicional muito mais dinâmico ao longo desse período.

Os discos *Pindorama* e *Cenas Brasileiras* causaram uma excelente impressão na mídia especializada, proporcionando mais uma vez excursões para o exterior, consolidando a imagem do grupo fora do Brasil. Entretanto tal sucesso não impediu outra crise no grupo, culminando com as saídas de dois dos seus fundadores, Roberto Sion e de Nelson Ayres. Também em 1987, apesar de não abandonar definitivamente o grupo, o baterista Nenê decidiu retornar para a França, país onde morava. Assim, a existência ou resistência do grupo ficaria a cargo de Rodolfo Stroeter e Paulo Bellinati.

Com as deserções no grupo Pau Brasil, Lelo Nazário (1956) foi convidado para o lugar de Nelson Ayres. Cabe lembrar aqui que Lelo e Stroeter já haviam trabalhado juntos anteriormente, o que poderia também ter influenciado no convite, porém tanto Stroeter quanto Bellinati viram no pianista uma possibilidade de agregar uma sonoridade mais contemporânea ao grupo, a partir da sua linguagem calcada na música eletroacústica. Sobre essa linguagem, em entrevista para Renan Ruiz Branco (2017), Lelo Nazário afirma que:

[...] eu, por exemplo, meu pai era diretor dos Diários Associados que compreendia televisão, rádios, jornais. Era o maior complexo de mídia da época. E eu, sempre tive gravador em casa. Gravador profissional e tudo. Então, desde pequenininho eu comecei a fazer experiências com fita, cortava elas. Quando eu descobri a música concreta, não era nem eletrônica ainda, era concreta; aquela que se faz só com sons da natureza. Você grava leva pro estúdio, modifica e edita e constrói. Pierre Schaeffer que é o ícone, e o primeiro dessa leva de compositores. Ele trabalhava na Radio France e começou a fazer as primeiras experiências compondo com os sons da natureza e modificando em estúdio: isso chama-se música concreta. Com 4, 5 anos de idade, eu ganhei um disquinho desses (de música concreta) e ouvi e fiquei louco, ne? E eu tinha os gravadores e já adorava mexer com as fitas, ne, então comecei a gravar. Eu gravava sons da natureza, eu abria a janela e gravava sons da rua, de carros também, e trazia pra casa e começava a modificar tudo isso nos gravadores. Tudo isso ainda muito garoto. Pois eu tinha os meios, ne? Eu tinha um gravador muito bom em casa e, eventualmente, pedia umas coisas pro meu pai que as vezes até levava o técnico de som e explicava o que podia fazer. E comecei a construir essas experiências com sons já nessa fase. (NAZÁRIO, Lelo apud BRANCO, 2017, p. 160)

Em outra passagem da entrevista de Lelo Nazário para Renan Ruiz Branco (2017, p. 177-8), o músico cita como outras influências: do universo jazzístico, nomes como Miles Davis, Herbie Hancock, Chick Corea, Keith Jarret e John Coltrane, ao lado de Stravinsky, Messiaen, e Pierre Boulez da música erudita, traduzindo um pouco as referências da sua formação musical, além da sua passagem, assim como a de seu irmão, no grupo de Hermeto Pascoal.³¹

Teco Cardoso (1960) que também já havia atuado com Rodolfo em outros trabalhos paralelos também foi convidado para participar do grupo, iniciando assim uma nova fase, com a música brasileira sendo executada de uma forma mais livre, mas com um tratamento não regional.

Já com a nova formação, o grupo produziu em 1988 o álbum *Lá vem a tribo*, lançado em 1989 e, após algumas turnês, o grupo foi convidado pelo selo Divina Comédia, do produtor francês Frédéric Pagès, para produzir o disco *Metrópolis Tropical* (1991), gravado no lendário estúdio *Rainbow Studio*, em Oslo (Noruega), no qual foram gravados centenas de discos da tradicional gravadora ECM, um dos ícones da época em excelência na gravação e produção de discos.³²

Descontente com o repertório final escolhido para esse disco, Paulo Bellinati decidiu deixar o grupo. Apesar de não admitir na época, Bellinati ficou chateado com a ausência de uma composição sua no disco, *O pulo do gato*, tema que o grupo inclusive utilizava para encerrar os shows. Tendo contribuído com apenas uma composição para o disco e apesar de ter sido até então um dos principais compositores do grupo, Bellinati não participou da fase final da produção do CD, o que também contribuiu para o desgaste no relacionamento entre os membros do Pau Brasil. Por outro lado, também acabou pesando para essa decisão de Bellinati o fato da excelente repercussão no mercado norte-americano do seu álbum dedicado ao violonista Garoto e assim o violonista decidiu se dedicar à sua carreira solo.³³

³¹ Tais nomes citados se referem às influências em relação ao Grupo Um, que Lelo criou em parceria com seu irmão Zé Eduardo Nazário, contudo, acredita-se que tais referenciais também podem ser aplicados ao grupo Pau Brasil, porém adaptados e negociados com as ideias dos integrantes do grupo, uma vez que os dois grupos partem de conceitos estéticos diferentes e, conseqüentemente, chegaram a produtos finais diferentes.

³² Dentre os diversos artistas que foram produzidos pelo selo e passaram pelo *Rainbow Studio*, encontram-se nomes como Keith Jarret, Pat Metheny, Ralph Towner, Chick Corea, Carla Bley, além dos brasileiros Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos.

³³ <http://grupopaubrasil.com/historia/>. Acesso 24/03/2020.

Nesta mesma época o baterista Nenê também abandonou definitivamente o grupo para se dedicar à projetos pessoais e, mais uma vez, o grupo Pau Brasil se veria num impasse uma vez que Rodolfo Stroeter seria o único remanescente da formação original, além do grupo ter perdido dois de seus principais músicos e compositores.

Para resolver essa situação, Rodolfo usou a mesma estratégia anterior, pois em vez de tentar substituir um integrante por outro com as mesmas características, preferiu chamar alguém com uma linguagem completamente diferente, para agregar outras possibilidades ao grupo. E assim, convidou a cantora, compositora e pesquisadora Marlui Miranda (1949) para entrar no grupo.

Marlui possuía duas características que viriam a ser fundamentais para a construção da nova sonoridade do grupo: a voz utilizada como um instrumento musical, integrado ao arranjo e não atuando como uma cantora nos moldes tradicionais; a outra característica se demonstraria através da sua linguagem fundada em uma extensa pesquisa sobre a música indígena, elementos até então pouco explorados pelo Pau Brasil.

Para Teco Cardoso, que já era um pesquisador e colecionador e de flautas, o contato com Marlui também foi muito importante para desenvolver mais ainda este seu perfil:

Simultaneamente ao Pau Brasil, fiz um trabalho com ela em que fui apresentado ao universo mais sério da música indígena [...] eu já estava pesquisando a coisa dos pifes e das flautas de bambu, naquela época, mas não adianta só saber tocar um instrumento. Você tem que saber como ele funciona em termos de linguagem. Tive o privilégio de descobrir isso com a Marlui”, reconhece Cardoso.³⁴

Para o lugar de Nenê, o grupo decidiu chamar Zé Eduardo Nazário (1952), com quem Rodolfo Stroeter também já havia trabalhado anteriormente. Outro fato importante para a sua escolha foi a grande afinidade musical com possuía com o seu irmão Lelo, construída desde os tempos do Grupo Um, criado por eles em meados 1970. Um ponto a se destacar nessa nova formação do grupo Pau Brasil é que Zé Eduardo Nazário também havia participado dos grupos de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, assim como Marlui Miranda que, em diversos momentos, trabalhou em parceria com estes dois grandes nomes da música instrumental brasileira. Sobre essa fase, Zé Eduardo Nazário declarou:

³⁴ <http://grupopaubrasil.com/historia/>

Com o Lelo, faço esse trabalho criativo desde antes dele se tornar profissional, quando ele começou a compor e ficávamos tocando junto ainda na casa de nossos pais, depois o levava para assistir os ensaios quando eu já fazia parte do grupo do Hermeto e de vez em quando rolava uma *jam* da qual ele participava até que recebeu o convite para ingressar no grupo. Naquela época o Hermeto também me deixava à vontade para criar e mudar coisas, colocar minha personalidade mesmo em músicas que já tinham sido gravadas, mas ele justamente queria que eu fizesse diferente do que já tinha sido feito. Com a Marlui, trabalhei desde 1977, no grupo do Egberto, com o Rodolfo e o Teco nossa relação pessoal e musical remontam ao início dos anos 80 quando eles passaram a integrar o Grupo Um. Então sempre existiu essa confiança e a liberdade para que eu pudesse colocar minhas ideias e sugestões que eram sempre aceitas.³⁵

Com essa formação, o grupo produziu dois CDs, *Música Viva* (1993) e *Babel* (1995). O CD *Música Viva* é, em termos de mudança na linguagem musical do grupo, uma espécie de trabalho intermediário, contendo composições algumas do CD anterior *Metrópolis tropical* e outras que seriam também regravadas no CD *Babel*, contudo, este CD é um marco na história do grupo por ser o primeiro gravado totalmente ao vivo.³⁶

Após outra longa turnê pela Europa, em 1993 o grupo desembarcou em Oslo para a gravação do álbum *Babel*, que seria lançado apenas em 1995.

A demora no lançamento do CD *Babel*, que só aconteceu em 1995, é justificada por Stroeter, produtor do álbum, pelo fato de seu trabalho para o selo Pau Brasil ser feito de forma bastante artesanal. “Naquela época não tínhamos lei de incentivo ou algo assim. O dinheiro para executar as várias fases da produção dos discos demorava a entrar”, justifica. Por outro lado, *Babel* já chegou ao mercado, ao mesmo tempo, na Europa, pela gravadora ACT, e nos EUA, pela Blue Jackel.³⁷

Nesse disco, Marlui colaborou de forma expressiva no papel de compositora, sendo que três dos nove temas são de sua autoria, além de ter participado também na composição coletiva de “Tocaia”, ao lado de Lelo, Zé Eduardo, Rodolfo e Teco Cardoso.

Lançado apenas em 1995, o CD *Babel* proporcionou ao grupo mais uma conquista em termos de reconhecimento internacional, com a indicação do álbum para o Grammy norte-americano, na categoria “melhor performance em jazz”, concorrendo na mesma categoria de Oscar Peterson, Pat Metheny e Brandford Marsalis, grandes nomes do jazz norte-americano.

³⁵ Conforme relato enviado por E-mail em 26/07/2021.

³⁶ Como o aspecto central dessa pesquisa é especular sobre as mudanças na linguagem composicional do grupo Pau Brasil ao longo da sua trajetória e o CD *Música viva* ter sido tratado como um trabalho intermediário nesse sentido, conforme os motivos expostos acima, não será objeto de maiores análises, o que não diminui a sua importância em relação aos demais trabalhos aqui analisados, contudo, o fato de ter sido gravado ao vivo pode trazer informações relevantes pelo fato de ter sido gravado ao vivo.

³⁷ <http://grupopaubrasil.com/babel/>

Com a apropriação da temática indígena na construção da identidade nacional, utilizada de maneira mais contundente neste trabalho do grupo Pau Brasil, o CD *Babel* pode ser posto em paralelo com outros projetos musicais que se alinham a este aspecto importante dos discursos modernistas brasileiros, mesmo que de forma indireta ou momentânea, como nos casos de Egberto Gismonti no âmbito da música instrumental, em *Dança das Cabeças* (1977), Milton Nascimento no âmbito da MPB, com seu disco *Txai* (1990) e, com maior destaque no âmbito erudito, Heitor Villa-Lobos, entre outros.

Com o CD *Babel*, se encerra a segunda fase do grupo Pau Brasil, conforme a proposta dessa pesquisa, uma vez que Lelo Nazário, Zé Eduardo Nazário e Marlui Miranda passaram a se dedicar a seus trabalhos individuais e o grupo Pau Brasil passaria assim por um hiato na sua produção fonográfica por aproximadamente dez anos.

Um aspecto interessante da segunda fase aqui delimitada é que, com exceção de Teco Cardoso, os demais integrantes que passaram pelo grupo tiveram experiências anteriores com os grupos de Hermeto Pascoal e/ou Egberto Gismonti o que, contudo, não gerou uma proximidade evidente entre as propostas estéticas do grupo Pau Brasil e esses dois pilares da música instrumental brasileira, pertencentes a uma geração anterior.

Assim, a terceira fase do grupo Pau Brasil se inicia a partir de 2005, quando o grupo voltou a se reunir, contando novamente com Nelson Ayres e Paulo Bellinati, integrantes da formação original.

Após um breve retorno de Bob Wyatt ao grupo, a bateria passou a ser comandada por Ricardo Mosca. Com esta formação o grupo gravou o álbum, intitulado *2005*, no qual faz uma retrospectiva com releituras do repertório dos álbuns anteriores, com exceção para as faixas “Pulo do gato” de Bellinati, “Ciranda” de Bellinati e Stroeter, composições gravadas na década de 1990 que não foram aproveitadas nos discos anteriores e a *Ária e Dança* (Martelo) da *Cantilena das Bachianas Brasileiras N.5* de Villa-Lobos.

Esta nova fase marcou também o início de uma transição para uma sonoridade mais acústica, uma vez que, apesar de Nelson Ayres ainda utilizar alguns teclados eletrônicos, os timbres futuristas de Lelo Nazário seriam substituídos por uma sonoridade predominante do piano acústico. Bellinati por sua vez não empunhará mais a sua guitarra elétrica, refletindo uma necessidade dos

integrantes do grupo de se distanciarem da sonoridade adquirida ao longo dos anos de 1980.

Aparentemente os retornos de Nelson Ayres e Bellinati também alteraram a postura do grupo com relação à escolha do repertório, uma vez que os álbuns anteriores do grupo foram totalmente autorais e a partir dessa fase haverá uma presença maior de releitura de outros compositores.

A convite do maestro John Neschling, em 2008 o grupo desenvolveu, apresentou e gravou em conjunto com a Orquestra do Estado de São Paulo (OSESP) e a cantora Mônica Salmaso o *Concerto Antropofágico*, lançado apenas em 2012.

Para este projeto o grupo elaborou um concerto em três movimentos: o primeiro “O estado natural”, um retrato da vida do índio antes da chegada do homem branco, no qual também faz parte um arranjo de *Lá vem a tribo*, gravado originalmente em 1989. O segundo movimento *A visão do paraíso*, retratando a viagem dos portugueses, a descoberta e contato com as culturas nativas; o terceiro movimento *Misturanga de raças*, o grupo inclui a cultura africana através dos temas *Chamada dos Orixás* de Ricardo Mosca e *Kaô*, parceira de Rodolfo Stroeter e Gilberto Gil, na voz de Salmaso. Completam ainda o álbum os arranjos para *O velho Francisco* de Chico Buarque e *Melodia sentimental* de Villa-Lobos e Dora Vasconcellos.³⁸

Em 2011 o Pau Brasil gravou *Villa-Lobos Superstar*, que segundo Nelson Ayres, em entrevista ao site Álbum Itaú Cultural de 22 de junho de 2012, consumiu cinco anos de trabalho do grupo. Lançado em 2012, este disco contou com a participação do quarteto de cordas *Ensamble SP*, formado por Betina Stegman e Nelson Rios aos violinos, Marcelo Jaffé na viola e Bob Suetholtz ao violoncelo, além do cantor Renato Braz.³⁹

Ainda no ano de 2011 o grupo ainda gravou o CD *Daqui*, mais uma vez mesclando um repertório autoral com releituras de clássicos da música brasileira. Dentre as composições autorais, destaca-se a primeira composição assinada unicamente por Teco Cardoso, *Sarapuindo*.

³⁸ Nota-se, através dos títulos das obras, que após dez anos a imagem do índio, o primitivo - “Estado Natural”, “Visão do paraíso”, ainda faz parte das referências culturais do grupo do grupo. Da mesma forma, uma provável indicação que o nome de Villa-Lobos passaria a se tornar uma referência mais assídua no repertório do grupo.

³⁹ <http://albumitaucultural.org.br/notas/villa-lobos-super-star> acesso em 08/12/2012.

Em 2016 lançou o DVD *De lá*, com uma retrospectiva áudio visual do grupo.

Assim, é importante salientar que todos os relatos colhidos acima, oriundos de poucas fontes, não refletem todas as possíveis tensões naturais dos relacionamentos humanos, principalmente quando estão envolvidos aspectos profissionais e artísticos.

Assume-se que ao construir este breve histórico, muitas vozes ficaram caladas, contudo e como exposto na introdução, este trabalho não tem um caráter biográfico e limitou-se a demonstrar quando estas alterações ocorreram, com algumas poucas informações que contextualizassem minimamente como estas se deram, a fim de fornecer subsídios para especulações sobre as possíveis influências dos membros na construção da linguagem musical do grupo, que serão exploradas ao longo dos capítulos destinados às análises.⁴⁰

⁴⁰ Dentre os diversos e importantes aspectos não abordados nesse histórico, destacam-se aqui as tensões acerca do espaço da mulher no âmbito da música instrumental brasileira, um ambiente predominantemente masculino e sexista, bem como sobre as origens culturais e socioeconômicas ou as formações musicais dos integrantes., bem como o papel de Rodolfo Stroeter na condução do projeto do grupo Pau Brasil em todas as suas mudanças.

2.3 Repertório

Ao explorar a discografia do grupo Pau Brasil verificou-se a princípio, que as alterações que ocorreram em sua formação aparentemente tiveram um impacto na escolha do repertório ao longo do tempo, bem como o tratamento dispensado às composições abordadas.

Compilando tais informações, verifica-se que o grupo iniciou a sua trajetória com uma estratégia de mesclar obras autorais com versões de outros compositores, fazendo uma transição para uma fase totalmente autoral para, em seguida, retornar para a estratégia parecida com a inicial. Além disso, estas alterações ainda fornecem dicas de como a participação dos integrantes podem ter contribuído para a construção da linguagem musical do grupo.⁴¹

Outro aspecto importante desse repertório é que no primeiro momento, os compositores que o grupo escolheu para realizar releituras pertencem em sua maioria à música popular, entre eles, Ary Barroso, Baden Powell e Vinícius de Moraes, Roberto Menescal e Chico Buarque. Apesar de uma experiência no segundo disco, Villa-Lobos surge com presença marcante na terceira fase do grupo, culminando no disco inteiramente dedicado ao compositor no CD *Villa-Lobos Superstar* (2012), indicando o acréscimo de mais um referencial na construção da linguagem musical do grupo.

Olhando para o aspecto das obras autorais, a maioria dos integrantes participou ativamente na construção do repertório do grupo, indicando mais uma vez a possibilidade de se especular sobre quais as influências de cada membro na construção dessa linguagem musical e como estas se deram.⁴²

A Tabela 2 abaixo, procura organizar uma melhor visualização das alterações na formação do grupo e a relação destas com os repertórios ao longo da sua discografia. Tal organização suscitou a divisão do recorte dessa pesquisa em três fases: a primeira, englobando os dois primeiros discos, nos quais o repertório demonstra um certo equilíbrio entre composições

⁴¹ Alterações que serão melhor analisadas ao longo deste trabalho, porém que o próprio histórico do grupo apresenta algumas pistas, isto é, a presença de Marlui Miranda coincidindo com o uso mais amplo da temática indígena; a relação de Lelo Nazário com a música eletroacústica e a coincidência entre o retorno de Paulo Bellinati e Nelson Ayres ao grupo, com a volta de uma proposta mesclar peças autorais e arranjos de composições de outros autores.

⁴² Entende-se que se trata de um conjunto amplo de aspectos, dentre os quais serão destacados para o interesse dessa pesquisa questões relativas aos timbres escolhidos, à instrumentação, questões técnicas de mixagem e masterização dos fonogramas. Entende-se também que nessas questões, aspectos históricos e mercadológicos estão envolvidos, responsáveis por padronizações estéticas adotadas em diferentes épocas.

autorais e releituras de outros compositores. A segunda fase, entre 1987 e 1995, o grupo passou a apresentar um repertório exclusivamente autoral e na terceira, com o retorno de Nelson Ayres e Paulo Bellinati e o grupo voltando novamente a dividir o repertório em composições próprias e releituras de outros autores, o que pode também ser compreendido como uma espécie retorno ao “projeto original” do grupo.

Tabela 2: Fases do grupo Pau Brasil - formações, discos e repertório

Fases	Músicos Os nomes realçados destacam os novos integrantes a cada novo disco	Discos	Repertório
1ª Fase	Nelson Ayres (piano) Rodolfo Stroeter (contrabaixo) Azael Rodrigues (bateria) Roberto Sion (flautas e saxofones) Paulo Bellinati (violão e guitarra)	Pau Brasil (1983)	Autorial e Arranjos de outros compositores
	Nelson Ayres (piano) Rodolfo Stroeter (contrabaixo) Bob Wyatt (bateria) Roberto Sion (flautas e saxofones) Paulo Bellinati (violão e guitarra)	Pindorama (1986)	
2ª Fase	Nelson Ayres (piano) Rodolfo Stroeter (contrabaixo) Nenê (Realcino Lima) (bateria) Roberto Sion (flautas e saxofones) Paulo Bellinati (violão e guitarra)	Cenas Brasileiras (1987)	Autorial
	Lelo Nazário (piano) Rodolfo Stroeter (contrabaixo) Nenê (Realcino Lima) (bateria) Teco Cardoso (flautas e saxofones) Paulo Bellinati (violão e guitarra)	Lá vem a tribo (1989)	
		Metrópolis Tropical (1991)	
	Lelo Nazário (piano) Rodolfo Stroeter (contrabaixo) Zé Eduardo Nazário (bateria) Teco Cardoso (flautas e saxofones) Marlui Miranda (voz e violão)	Música Viva (1993) Babel (1995)	
3ª Fase	Nelson Ayres (piano) Rodolfo Stroeter (contrabaixo) Ricardo Mosca (bateria) Teco Cardoso (flautas e saxofones) Paulo Bellinati (violão)	2005 (2005)	Autorial e arranjos de outros compositores
		Villa-Lobos Superstar (2012)	Arranjos de obras de Villa-Lobos
		Daqui (2015)	Autorial e arranjos de outros compositores
		De Lá (2016) DVD	

Fonte: do autor.

Por se tratar de um grupo com mais de 35 anos de existência, até o momento em que essa pesquisa se iniciou, foi necessário impor um recorte ao seu repertório que, ao mesmo tempo se mostrasse abrangente e revelasse aspectos importantes tanto da obra autoral do grupo quanto de suas versões e arranjos para obras de outros compositores.

Desta forma, para as análises das obras autorais, foram escolhidas algumas que além de representativas, pudessem demonstrar as influências e mudanças na linguagem musical do grupo, a cada alteração em sua formação, e assim, permitir especulações sobre uma trajetória do grupo, tendo como pano de fundo as suas composições e arranjos.

Com relação às versões e releituras de outros compositores, outro aspecto importante do repertório do grupo, o recorte desta pesquisa delimitará a sua abordagem sobre as versões de algumas obras de Villa-Lobos, por se tratar do compositor mais recorrente no repertório do grupo, no período em que esta pesquisa visa tratar, ou seja, até disco dedicado à sua obra, *Villa-Lobos Superstar* (2012).

Assim, concluída a contextualização histórica do grupo Pau Brasil, a segunda parte dessa pesquisa se dedicará a explorar a sua obra fonográfica, buscando aprofundar aspectos determinantes da linguagem musical do grupo a cada disco, bem como fazer análises músico estruturais de algumas obras escolhidas que demonstrem de que maneira tais aspectos foram aplicados pelo grupo na sua obra.

3 Primeira fase – 1983-1986

3.1 PAU BRASIL – 1983 ⁴³

Tabela 3: Disco *Pau Brasil* (1983) – Ficha técnica.

Formação	Faixas	Informações
Nelson Ayres	01 Azas nos Ayres (Azael Rodrigues/Nelson Ayres)	Gravado em março de 1983 Estúdio Interson – São Paulo
Rodolfo Stroeter	02 Na Baixa do Sapateiro (Ary Barroso)	Técnico de gravação – Renaldo Maziero Técnico de mixagem – Roberto Marques
Paulo Bellinati	03 Europa (Roberto Sion)	Produção executiva – Azael Rodrigues Foto dos músicos – Paulo Vasconcelos
Roberto Sion	04 Frevo do Pastochia (Paulo Bellinati)	Foto da capa – Meca
Azael Rodrigues	05 Jongo (Paulo Bellinati)	Capa – Odir Grecco
	06 Pau Brasil (Nelson Ayres)	Disco originalmente lançado pela gravadora Continental.

Fonte: <https://grupopaubrasil.com/pau-brasil/>



O disco de estreia do grupo, gravado para o selo Lira Paulistana/Continental, contém seis faixas que, sobre os aspectos composicionais e das releituras, demonstram as características do repertório do grupo relacionadas no capítulo anterior, contendo composições autorais, individuais e em parcerias, além da versão da obra de Ary Barroso, *Na baixa do sapateiro*.

Em termos gerais esse disco possui uma *sonoridade* muito característica de sua época, com notada influência do *jazz fusion*, como dos grupos Weather Report, Mahavishnu Orchestra e Return to Forever. ⁴⁴

⁴³ <https://open.spotify.com/album/3ZqRI9gprcwvOyfG5C6Gf6?si=JNXWVAMfQf2AA7O5YOSekw>.

⁴⁴ Como todo e qualquer rótulo, a classificação *fusion* ou *jazz fusion* possui problemas que mascaram questões acerca de tensões sociais, culturais e raciais dentro de determinados contextos históricos e mercadológicos, ao tentar limitar uma gama de possibilidades transculturais sob o mesmo guarda-chuva estético e teórico. Assumindo que se trata de uma classificação um tanto restrita, arbitrária e colonizada, nessa pesquisa o termo *fusion* terá como referência inicial os discos *In a silent way* (1969) e *Bitches Brew* de Miles Davis, em que o compositor e trompetista norte americano fez as suas primeiras experiências unindo instrumentos acústicos e eletrônicos, dos quais participaram músicos como Joe Zawinul, John MacLaughlin, Tony Williams, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Chick Corea e Dave Holland, que se transformaram nos principais expoentes desse gênero nas décadas de 1970 e 1980 ao criarem e liderarem os grupos Weather Report, Mahavishnu Orchestra, Return to Forever e Head Hunters, cujas experiências envolveram prioritariamente a fusão, em diversos níveis, entre gêneros musicais como o jazz, rock, funk, música africana e oriental. Uma discussão mais profunda sobre o assunto pode ser encontrada em Anderson (2007) e Fellezs (2011).

Tal tipo musical foi muito difundido nas décadas de 1970 e 1980, no qual instrumentos como teclados e sintetizadores, a guitarra elétrica com efeitos e distorções e o contrabaixo elétrico *fretless*⁴⁵, também com alguns efeitos típicos da época, se unem ao saxofone e à bateria acústica, entretanto tendendo mais para uma sonoridade elétrica/eletrônica. Na vertente brasileira deste estilo, o samba, frevo e baião e outros tipos nacionais substituem o *Rock* e o *Funk* norte-americanos.

Percebe-se nos temas *Azas nos Ayres*, *Na baixa do Sapateiro* e *Pau Brasil*, em maior ou menor grau o uso de pedais de efeito tanto na guitarra, quanto no contrabaixo, assim como *riffs* de baixo e guitarra sincronizados com a bateria, ostinatos no baixo, também em sincronia com a bateria, entre outros aspectos do *jazz fusion*, elencados no capítulo 1.1.

Apesar de do uso de distorções na guitarra, a composição *Frevo do Pastochia* se distancia do *jazz fusion*, enquanto que os temas *Europa* e *Jongo* não se encaixam no nas características do tipo.

Outra característica importante na construção da *sonoridade* do grupo nesse primeiro disco está relacionada com a forma com que o mesmo foi gravado, mixado e masterizado, privilegiando a ambientação de estúdio, isto é, sem promover uma sensação de espacialidade típica das gravações e apresentações ao vivo. Cabe ressaltar que essa também era uma característica da época, adotada por muitos grupos ligados à música instrumental brasileira da época, conforme recorda Paulo Bellinati:

“O Pau Brasil evoluiu junto com a amplificação sonora”, explica Paulo Bellinati. “Era difícil fazer uma música muito brasileira com uma instrumentação tão elétrica como a daquela época, com violão Ovation, baixo Fender, teclado DX7 e outras coisas que a gente usava. Era muito *Los Angeles sound*. O Brasil ficou bem mais próximo com piano, violão e baixo acústico”.⁴⁶

Entende-se aqui *sonoridade* como uma categoria que pode ser compreendida de maneira análoga ao que Acácio Tadeu Piedade chama de *musicalidade* que o musicólogo entende como uma memória musical-cultural desenvolvida e transmitida em comunidades estáveis, permitindo a comunicabilidade de valores compartilhados por um agrupamento social, *territorializado* ou não.

⁴⁵ Um dos ícones do *jazz fusion* no início dos anos 1980, Jaco Pastorius foi o principal nome a difundir o contrabaixo *fretless*, cujo timbre, também associado a pedais de efeito, foi imitado por vários de seus pares. Ouve-se no timbre de Rodolfo Stroeter uma clara influência do contrabaixista norte-americano.

⁴⁶ <http://grupopaubrasil.com/pau-brasil/>. Acesso em 28/06/2020.

Compreende-se também nas especulações aqui propostas que essa “memória musical-cultural” defendida por Piedade é moldada um conjunto de fatores que podem vir a ser desde opções estéticas dos membros de um grupo, imposições de fatores colonizadores e mercadológicos ou até mesmo questões de limitações técnicas de uma determinada época, como a que Bellinati atribuiu ao termo “*Los Angeles sound*”.⁴⁷

Tal perspectiva pode ser corroborada com os trabalhos posteriores do grupo nos quais os mesmos elementos musicais-culturais, ou quase os mesmos, apresentaram resultados finais cada vez mais distantes da sonoridade *fusion*.

Quanto ao repertório do disco, o grupo buscou explorar diversas representações imagéticas do Brasil de diferentes regiões e temporalidades. A imagem do Brasil profundo, através da matriz afro-brasileira pode ser encontrada em *Jongo* de Bellinati, assim como o Brasil popular, não menos africano, mas já urbanizado, pode ser relacionado com o samba, principalmente com o samba jazz e de partido alto, encontrados nos temas *Azaz nos Ayres*, *Na baixa do sapateiro* e *Pau Brasil*, além do frevo em *Frevo do Pastochia*, todos antropofagicamente tensionados com relação ao jazz, seja através de elementos típicos do tipo norte-americano, quanto através da estética do *jazz fusion*.

Com relação ao tipo partido alto, explorado nesse e no disco seguinte *Pindorama* (1986), trata-se de uma abordagem estilizada do tipo com alguma influência do *funk* e *soul* norte-americanos que pode ser encontrada alguma descendência, na introdução do arranjo de César Camargo Mariano para a composição *Ladeira da preguiça* (Gilberto Gil), no disco *Samba, jazz e bossa* (1973) de Elis Regina⁴⁸.

Posteriormente, Mariano adotou uma figuração rítmica parecida ao partido alto na sua versão de *Cobra criada* (João Bosco e Paulo Emílio), registrada no show do festival de jazz de Montreux em 1979, também de Elis Regina.⁴⁹

O tema *Partido alto* do disco *Light As A Feather* (1979)⁵⁰ do grupo Azymuth se transformou em um paradigma do tipo para a música instrumental brasileira, sendo também

⁴⁷ Entendeu-se aqui a declaração de Bellinati sobre o “*Los Angeles Sound*” como uma limitação técnica da época em utilizar ou mesclar instrumentos acústicos com eletrônicos.

⁴⁸ https://youtu.be/2TCOe_nyA0

⁴⁹ <https://youtu.be/eEQMnuTzaD4>

⁵⁰ <https://youtu.be/6hwP7mDVbIQ>

explorado mais ou menos nos mesmos moldes pelo grupo Medusa nos discos *Medusa* (1981) e *Ferrovias* (1983)⁵¹, o próprio Pau Brasil, entre outros.

O tema *Europa* de Roberto Sion, possui características de uma *balada*, com andamento lento e suave, executado em *ad libitum*, com uma melodia construída por notas repetidas e sem ornamentos cromáticos.

No jazz e na música popular, balada se refere a uma música com caráter sentimental em tempo lento [...] executadas em tempo relaxado, como estilo suave e íntimo, sem a presença de um pulso forte e marcado. O termo (balada) é frequentemente usado, de maneira vaga, para qualquer peça lenta independente de sua forma, estilo ou assunto.⁵²

O tema *Na baixa do sapateiro* (1938) revela através do nome de Ary Barroso, a presença do discurso ufanista do Brasil dos anos de 1930 e 1940 como um componente importante no referencial imagético nesta fase do grupo Pau Brasil. Por outro lado, o arranjo de *Na baixa do sapateiro* possui elementos de *samba jazz*, que por sua vez remete aos anos de 1960.

A composição icônica do discurso ufanista brasileira é *Aquarela do Brasil* (1939) que, apesar de não fazer parte do repertório do grupo, será responsável por uma sutil conexão com o repertório do trabalho seguinte do grupo, *Pindorama* (1986), como será visto no próximo capítulo.

A citação aqui da imagem ufanista do Brasil, construída nos anos de 1930, ao longo da era Vargas, não significa que a se propõe aqui uma adesão por parte do grupo a um discurso oficial de um regime ditatorial, da mesma forma que também não deve ser feita de forma automática essa associação no caso de Ary Barroso (NAPOLITANO, 2007).

No plano poético, *Aquarela do Brasil* tem sido tomada como exemplo de patriotismo oficial, bem de acordo com o ambiente ideológico do Estado Novo. Entretanto, a canção, em seu conjunto, apresenta questões mais complexas e, antes de relacioná-la de maneira mecânica e unívoca ao contexto político da ditadura varguista, é preciso lembrar que o patriotismo solene de Ary Barroso era anterior às investidas do governo federal no mundo do samba. (NAPOLITANO, 2007, p. 8).

⁵¹ <https://youtu.be/B5LzqfauilQ>

⁵² Conforme no dicionário Grove online: *Ballad (jazz)*. In jazz and popular music a slow, sentimental love-song; the ballad forms an important part of the jazz repertory, particularly in the swing era. Ballads are generally cast in 32-bar song form (see Forms §1, (i), (a) and 4/4 or 12/8 meter; they are performed at a relaxed tempo, in a soft, intimate style, and lack the rhythmic drive and intensity of four-beat jazz. The word is often used, loosely, of any slow piece, regardless of its form, style, or subject matter. (P. Clayton and P. Gammond: *Jazz: A-Z*, Enfield, nr London, 1986). <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000023200?rsk=JJJgaj>. Acesso 28/06/2020.

Sobre a ótica do trabalho aqui desenvolvido, no caso do grupo Pau Brasil dos anos de 1980, o contexto histórico aponta para uma retomada de uma imagem do Brasil que havia sido sequestrada pela ditadura militar imposta com o golpe de 1964, como sugere os relatos de Nelson Ayres, conforme descrito no capítulo 2.1.⁵³

Assim, conforme as definições de estilos, tipo e símbolos/tópicos descritos anteriormente, a Tabela 4 abaixo apresenta as principais referências, diretas e indiretas, encontradas nas composições do disco *Pau Brasil* (1983).

Para a construção desse quadro foram feitas algumas adaptações para o contexto do grupo Pau Brasil com indicações de referências temporais. Como exemplo, assim como a presença do tipo musical Jongo pode apontar para a imagem de um Brasil original, fato do grupo ter feito uma versão de *Na baixa do sapateiro*, indica uma referência direta ao compositor Ary Barroso, contudo, a referência indireta à Hermeto Pascoal é justificada no contexto em que o grupo produziu esse disco, o compositor alagoano já havia se transformado em um ícone de inegável influência em muitos compositores da música instrumental brasileira pós 1970, principalmente com relação aos tipos musicais nordestinos.⁵⁴

Apesar do grupo Pau Brasil não ser rotulado pela crítica (e nem por essa pesquisa) como um grupo de samba jazz, verifica-se através da audição do repertório, uma clara predominância de formas estilizadas do samba no primeiro disco do grupo. Tal fato pode ser creditado a maneira como o grupo elabora os seus arranjos que, em sua grande maioria, não apresentam o esquema tema-improviso-tema, mais comum aos grupos de samba jazz da década de 1960.⁵⁵

⁵³ Este tema será retomado na análise do disco *Pindorama* (1986)

⁵⁴ O fato de o grupo realizar versões sobre obras de outros compositores, justificam tais classificações na medida que estas escolhas para compor os repertórios dos discos são importantes indícios sobre quais perspectivas nacionalistas foram relevantes na construção da identidade do grupo. Tais referências à épocas e compositores se demonstraram úteis para fomentar bases para especular sobre possíveis ligações temáticas entre os dois primeiros discos do grupo.

⁵⁵ Como por exemplo, os grupos Meireles e os Copa 5, Rio 65 trio, Sambalanço trio, Sambrasa trio etc.

Tabela 4: referências contidas no disco *Pau Brasil* (1983).

Composição	Estilos	Tipos	Símbolos/Tópicos	Intertextualidade
Jongo	Afro-brasileiro	Jongo	Batucada	Séc. XVII ⁵⁶ Brasil original
Frevo do Pastochia	Nordestino	Frevo	Flauta (Pífano) Bateria (Alfaia)	Séc. XIX Hermeto Pascoal (Ref. indireta) Brasil tradicional
Na baixa do sapateiro	Canção Eixo RJ/SP	Samba jazz	Samba estilizado e improvisos	Ary Barroso - Atualização do discurso ufanista dos anos 1940/50, em um período em que o país vivia o fim da ditadura militar, representando a retomada de símbolos nacionais.
Azaz nos Ayres	Eixo RJ/SP	Samba jazz		O samba jazz também é uma referência aos anos 1960/70
Pau Brasil	Eixo RJ/SP	Samba de Partido alto		Oswald de Andrade e o Manifesto Pau Brasil Antropofagia do <i>jazz</i> e da <i>Black music</i> norte-americana
Europa		Balada		

Fonte: do autor.

A obra escolhida para representar este disco foi *Jongo* de Paulo Bellinati, pelos fatos de pertencer ao repertório do grupo até os dias atuais, ser uma das obras de Bellinati mais reconhecidas e integrada ao repertório violonístico internacional, além de conter aspectos que viriam a ser reincorporados posteriormente ao grupo o que, em certa medida, também faz com que essa obra possua uma ligação estética entre a primeira e a terceira fases do grupo por sua sonoridade mais acústica e uma linguagem com poucos traços *jazzísticos*, destacando-a das demais registradas nesse disco de estreia.

Outro aspecto característico dessa obra em detrimento das demais do disco é a sua estrutura formal, que aponta para um processo que permeou a história do grupo pois, apesar de se valer de alguns elementos da linguagem *jazzística* em outras composições, o grupo sempre evitou a forma tradicional do *jazz*, isto é, a de executar a melodia e abrir seções para improvisos sobre a mesma forma do tema.

⁵⁶ As épocas aqui destacadas se referem aproximadamente aos primeiros indícios das manifestações culturais, não significando que pertencem somente a estes períodos, mas continuaram a fazer parte da cultura brasileira até os dias atuais.

“Jongo”, composição de Paulo Bellinati tocada até hoje nos shows do grupo, era uma peça escrita para violão, originalmente, que foi adaptada para o quinteto, assim como “O Frevo do Pastochia”, também de Bellinati. “Levamos um tempo para assimilar o material composicional do Paulo, porque era bem diferente do repertório mais jazzístico que vínhamos tocando até então”, comenta Stroeter.⁵⁷

O terceiro aspecto que será destacado nessa análise é o fato dessa obra possuir um complexo desenvolvimento temático, mais uma vez diferenciando-a tanto do *jazz* mais tradicional, quanto da música instrumental brasileira, mais notadamente daquela com influência da bossa nova ou do samba jazz, que geralmente são monotemáticas, cujos formatos mais usados são a exposição temática, solos e reexposição.

Um quarto aspecto importante dessa obra, revelado através da sua análise, foi que elementos estruturais da composição, ou seja, suas características rítmicas, melódicas e das estruturas harmônicas, foram determinantes para a elaboração motivico-melódica dos integrantes em seus solos e improvisos.⁵⁸

⁵⁷ Conforme consta no site do grupo: <http://grupopaubrasil.com/pau-brasil/>. Acesso em 28/06/2020.

⁵⁸ Considera-se aqui necessário estabelecer uma diferença clara entre os dois termos: por “solo” entende-se que se trata de um momento na estrutura da obra em que um integrante se destaca dos demais, porém com ideias e construções melódicas que aparentam ser pré-estabelecidas, não necessariamente escritas pelo solista ou sendo parte integrante do arranjo ou da composição. Como “improviso”, entende-se como um momento em que o solista possui maior liberdade para a construção das suas ideias rítmico e melódicas, evidentemente muitas destas também pré-concebidas, contudo que se diferenciam das estruturas rítmicas e melódicas mais salientes da obra, contendo outras propostas nesse sentido.

3.1.1 *Jongo*: um protótipo do projeto ⁵⁹



A composição *Jongo* possui uma organização formal que, aos olhos dessa análise, é uma espécie de protótipo da proposta que o grupo perseguirá ao longo da carreira, isto é, o equilíbrio entre uma organização mais rígida dos arranjos e a liberdade na performance dos músicos, mantendo um equilíbrio entre a presença de solos mais ou menos pré-estabelecidos e improvisos que apresentam mais liberdade criativa.

Composta em 1978 para um grupo liderado por Bellinati durante a sua estadia na Suíça, essa obra foi posteriormente rearranjada para violão solo em 1981, com estreia em 1982 no Teatro de Arte de São Paulo – MASP. Ainda em 1982, Bellinati fez outro arranjo para o grupo Pau Brasil, registrada no disco *Pau Brasil* (1983). Após a gravação de Cristina Azuma, no disco *Violão* (1986), Bellinati elaborou mais um arranjo de *Jongo* em 1989, desta vez para um duo de violões, que foi gravado no projeto *Violões*, do teatro Cultura Artística de São Paulo e lançado no CD de mesmo nome. Após o lançamento em partitura pela *Guitar Solo Publications – GSP* em 1992, essa obra teve centenas de gravações pelo mundo, registrada por importantes nomes do violão internacional, entre eles, John Williams e Timothy Kain em 1996 e pelo Duo Assad, em 2015. ⁶⁰

Alcançando grande importância no âmbito do repertório violonístico mundial, *Jongo* já foi alvo de alguns estudos acadêmicos, que versaram sobre aspectos técnicos do violão, análises estruturais e sobre aproximações dessa obra com o tipo *Jongo*.

Marcus Facchin Bonilla (BONILLA, 2013), baseado no arranjo desta peça para violão, destacou elementos da obra que podem ser correlacionados com procedimentos da prática do *Jongo*, tendo como destaque a alternância entre divisões binárias e ternárias, além da polirritmia gerada pela sobreposição dessas divisões. No âmbito harmônico, Bonilla analisou as escalas e modos utilizados, bem como no uso do que ele definiu como *violonismos*.

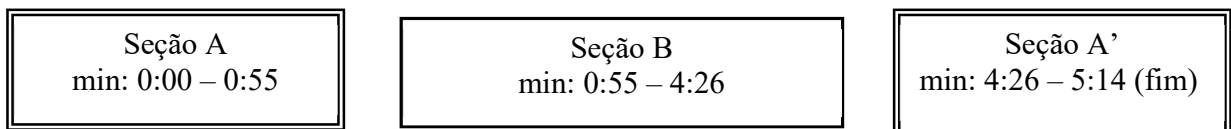
⁵⁹ <https://open.spotify.com/track/2uNSDxsHXgYjyMLD5eabNM?si=d2d640692fe24fc0>

⁶⁰ Informação confirmada pelo compositor em correspondência por e-mail em 30/01/2021.

“ [...] para não confundir as características particulares das obras de um compositor com as soluções técnicas inerentes ao violão, defini para esse trabalho “idiomatismo” como o resultado sonoro proveniente das condições particulares que envolvem determinado meio expressivo, assim como soluções adotadas por determinados compositores para lidar com as limitações e potencialidades dessas condições. Quando esse meio expressivo for o violão, usado de forma tradicional, com recursos e soluções adotados de forma recorrente por diferentes compositores, chamei esses elementos de “violonismo”[...]” (BONILLA, 2013, p. 39).⁶¹

O foco desta análise de *Jongo* é sobre a versão dessa obra feita para o grupo Pau Brasil, registrada em seu disco de estreia. A análise que se desenvolverá neste capítulo parte da ideia que a versão que o grupo Pau Brasil registrou deste tema possui a forma conforme descrita na Figura 4.

Figura 4 - *Jongo* (Bellinati) - Forma.



Fonte: do autor.

Apesar da armadura de clave inicial da obra determinar a tonalidade de Ré Maior verifica-se, no entanto, que essa obra é desenvolvida com o centrismo em torno do acorde de Lá, alternando entre as suas variantes maior com sétima menor, sétima menor com quarta suspensa, ou sobre a tríade maior, os quais serão referenciados ao longo dessa análise com as cifras A7, A7sus4 e A, respectivamente. Com uma estrutura formal dividida em três partes, a seção A é destinada à exposição dos três temas principais da composição, denominados (a), (b) e (c).⁶²

Bonilla (2013, p. 97) avaliou que, no tema (a) da composição, Bellinati apresentou a maior parte do material rítmico utilizado em toda a obra, com primeiro destaque para a utilização do compasso de 6/8, tanto na sua forma composta binária, nos compassos 1-2 e 5-6, quanto na sua forma simples ternária, nos compassos 3 e 7.

⁶¹ BATTISTUZZO, Sérgio Antônio Caldana. Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo. Dissertação de mestrado –Campinas: IA/UNICAMP, 2009.

CARDOSO, Thomas F. Saboga. Um violonista-compositor brasileiro: Guinga a presença do idiomatismo em sua música. Dissertação de mestrado -Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.

⁶² A versão de *Jongo* registrada pelo grupo Pau Brasil está na mesma “tonalidade” da versão para violão, contudo, não há uma partitura específica para o grupo e por motivos comerciais e de direitos autorais, a partitura da versão para violão não pode ser anexada a este trabalho. Assim, as análises que aqui serão desenvolvidas, serão feitas com base em transcrições da versão do grupo Pau Brasil que poderão ser confrontadas com a versão para violão, devido à proximidade entre ambas.

A combinação da primeira frase, que possui uma resolução com movimento ascendente sobre a $\hat{5}$, e a segunda frase sobre a $\hat{1}$, através de um movimento descendente, garantem a esse tema um caráter responsorial, característica dos cantos típicos do jongo, demonstrando ao mesmo tempo o caráter “primitivo” do tipo, porém apresentado através de uma construção melódico e harmônica sofisticada (“civilizado”), proposta pelo compositor.

Nos compassos 3 e 4, as fundamentais e baixos da harmonia proposta foram destacadas pois serão utilizados na expansão da forma da seção B, destinadas aos solos. (Figura 5).

Figura 5 - *Jongo* (Bellinati) – Tema (a), cc. 1-8 - (min: 0:00 - 0:14) .

The musical score for Tema (a) is presented in two systems. The first system (measures 1-4) features a melodic line starting on G4 and moving up to A5, and a bass line with chords G, Dadd9/F#, Em7, and Asus4. A box labeled 'A' is placed above the first measure. A dotted line connects the end of the first system to the beginning of the second system. The second system (measures 5-8) continues the melodic line and features chords A7sus4, Em7, F#m7, G, and Aomit3. Bass notes are indicated with hats and numbers 4, 3, 2, and 1. A bracket under the bass line of the second system is labeled 'Segmento que será expandido na seção B.'

Fonte: do autor.

Após a execução do tema (a), que é repetido duas vezes (cc. 1-16, min:0:00 – 0:14), ocorre uma transição para o tema (b) na qual os mesmos aspectos rítmicos e harmônicos são explorados, tais como: o uso dos compassos binários compostos e ternários simples e, a partir da nota Lá e a construção gradual do acorde de A7sus4, este com uma distribuição de notas em quartas. A partir do compasso 21, com o início do acompanhamento do contrabaixo, verifica-se outro recurso importante que será aplicado ao longo da obra, a sobreposição rítmica de compassos binários compostos e ternários simples.

O ostinato sobre a nota Lá será uma característica do tema (b), bem como de outros segmentos da obra. Tanto a alternância quanto a sobreposição de compasso ternários simples e binários compostos são características típicas de várias comunidades jongueiras (Figura 6).⁶³

Figura 6 - *Jongo* (Bellinati) - Transição para o tema (b), cc.17-28 – (min: 0:14 à 0:24).

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 17-20) is for Piano/Sax/Violão/Bateria and shows a sequence of rhythms: Binário composto (6/8), Ternário simples (3/8), Binário composto (6/8), and Ternário simples (3/8). The second system (measures 21-24) is for Violão and Contrabaixo. It features a 'Sobreposição rítmica' (rhythmic overlap) between the Violão's ternário simples (3/8) and the Contrabaixo's binário composto (6/8). The third system (measures 25-28) continues the Violão and Contrabaixo parts with similar rhythmic patterns.

Fonte: do autor.

No tema (b) de *Jongo*, Bellinati explorou configurações do acorde de Lá com aberturas em quartas e sob as quais o ostinato sobre a nota Lá, característico deste segmento. Este tema contém um caráter rítmico totalmente diverso do anterior, além de sua extensão, que vai de Dó#5 até Dó#4, executando o movimento $\hat{3} - \hat{4} - \hat{3}$, também diverso do tema (a). Ainda sobre o seu caráter rítmico, advoga-se nessa análise que este tema será utilizado de forma expandida e transposta na seção B, segmento destinado aos solos. (Figura 7).

⁶³ Conforme analisaram Bonilla (2013, p. 97) e Queiroz (2011, p. 39 e 141).

Figura 7 - *Jongo* (Bellinati) - Tema (b), cc. 25-36 – (min.: 0:24 à 0:41).

The musical score for 'Jongo' (Bellinati) - Tema (b) is presented in three systems. The first system shows the melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system, starting at measure 29, includes a guitar accompaniment part with the instruction 'Acorde em quartas' (Chords in quartas). The third system, starting at measure 33, continues the guitar accompaniment. Chord symbols are provided above the guitar staff: A7add11, A9sus4, A13, A7sus4, A13(11), and A6. The score ends with a double bar line.

Fonte: do autor

O segmento de apresentação do tema (c) é dividido em quatro partes. Nas duas primeiras o tema é apresentado sobre a harmonia de F7sus4 e na sequência, sendo transposto de forma exata para Ab7sus4. Na terceira parte ocorre uma quebra de padrão, pois a melodia deste segmento difere do tema (c) tanto em relação ao contorno melódico, quanto pelo fato de ser realizada sobre o acorde de Gb7sus4.⁶⁴

⁶⁴ Este segmento sobre o acorde Gb7sus4 será reutilizado posteriormente nessa peça, de forma transposta, como um elemento desenvolvido na seção de solos.

Na quarta, o tema (c) é executado novamente, desta vez com uma nova transposição para Bb7sus4. Neste segmento, em todas as repetições as terças maiores (marcadas com retângulos) estão em locais fracos do compasso, bem como as quartas justas em tempos fortes reafirmando a característica sus4 da passagem (Figura 8).

Figura 8 - Tema (c), cc. 37-52 – (min: 0:41 - 0:55).

37 Tema (c): F7(sus4)

41 1ª Transposição: Ab7(sus4)

45 Quebra no padrão: G7(sus4)

49 2ª Transposição: Bb7(sus4)

Conclusões diferentes

Fonte: do autor

Excluindo os compassos conclusivos dos temas (a), (b) e (c), pois a cada repetição eles possuem contornos melódicos diferentes, verifica-se uma grande conexão entre os temas (a) e (c), tanto no aspecto da estrutura intervalar quanto em relação ao contorno melódico. Por outro lado o tema (b) contrasta com os demais por conter um contorno melódico inverso e por promover uma expansão rítmica (Figura 9).

Figura 9 - *Jongo* (Bellinati) - Comparação entre os motivos dos temas (a), (b) e (c).

Figura 9 displays three musical themes from the piece *Jongo* by Bellinati. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. Tema (a) is a melodic line consisting of eighth notes with various slurs. Tema (b) is a bass line consisting of dotted half notes with slurs. Tema (c) is a melodic line consisting of eighth notes with slurs and some accidentals. Arrows and brackets indicate relationships between the themes, such as Tema (c) being derived from Tema (a) and Tema (b).

Fonte: do autor.

Por fim, a Figura 10 abaixo procura demonstrar as estruturas dos três temas principais de *Jongo*. No tema (a), a conclusão em $\hat{5}$ e $\hat{1}$, se refere à cada uma das repetições, respectivamente. Esta figura evidencia que tema (b) foi elaborado através de uma progressão $\hat{3} - \hat{3}$ e assim como o tema (a), também sobre uma centricidade em torno do acorde de Lá (Maior ou sus4), bem como o tema (c), que é elaborado sobre uma progressão $\hat{7} - \hat{7}$, sobre a centricidade do acorde de F7sus4 (e de maneira transpota, conforme analisado acima).

Figura 10 - *Jongo* (Bellinati) - Comparação entre as estruturas dos temas (a), (b) e (c).

Figura 10 illustrates the harmonic structures of the three main themes. Tema (a) shows a melodic line with chord symbols $\hat{1}$, $\hat{4}$, $\hat{7}$, and $\hat{5}$. Tema (b) shows a melodic line with chord symbols $\hat{3}$, $\hat{2}$, $\hat{7}$, $\hat{5}$, and $\hat{3}$. Tema (c) shows a melodic line with chord symbols $\hat{7}$, $\hat{4}$, and $\hat{7}$.

Fonte: do autor.

A seção B, que se inicia no minuto 0:55, é destinada aos solos e contém a mesma característica harmônica e rítmica dos temas (b) e (a) respectivamente, promovendo assim, uma inversão da ordem dos temas explorados, com relação à seção A. Em primeiro lugar, verifica-se

que a melodia é executada pela voz escrita em semínimas (destacadas por linhas pontilhadas). No agrupamento de colcheias, a terceira é responsável por um ostinato sobre a nota Mi 5, durante todo o segmento. A segunda nota dos agrupamentos, destacadas por colchetes, realizam um movimento descendente de Lá 5 até Dó 5, formando um contraponto em relação à melodia do segmento (em semínimas) (Figura 11).

Tanto a melodia, quanto as segundas colcheias, são responsáveis pela conexão harmônica modal do segmento, garantindo as mudanças nas qualidades dos acordes de Lá. As transições entre os acordes A7sus4 – A6 e A7sus – A, executam o que Ron Miller chama de *resolução modal* (MILLER, 1996, p. 28), por representarem um movimento de uma sonoridade instável para outra estável.⁶⁵

Desta forma esse segmento possui uma harmonia implícita semelhante à do tema (b), ao iniciar com o acorde de A7sus4 e finalizar com a tríade de A.

Figura 11 - *Jongo* (Bellinati) - Seção B - desenvolvimento, cc. 53-68 – (min: 0:55 – 1:49).

Fonte: do autor.

⁶⁵ Miller (1996, p. 28-9), define o termo “contraste modal” estipulando uma ordenação entre os modos, determinando quais são mais claros (estáveis) e escuros (instáveis): 1-Lídio, 2-Jônio, 3-Mixolídio, 4- Dórico, 5-Eolio, 6-Frígio e 7-Lócrio. Uma resolução modal seria qualquer conexão entre sonoridades que representem um movimento instável para estável, desde que sobre a mesma fundamental.

Analisando as notas escritas com semínimas, destacadas acima com linhas pontilhadas e tratando suas repetições como prolongamentos destas, tem-se como resultado uma melodia também com características semelhantes às do tema (b), isto é, promovendo uma expansão rítmica (ainda maior neste caso), porém realizando um movimento $\hat{5} - \hat{1}$, diferente do tema (b) que realiza um movimento $\hat{3} - \hat{3}$ (Figura 12).

Figura 12 - *Jongo* (Bellinati) 1º tema da seção B, resultante do prolongamento das notas repetidas.

Fonte: do autor.

A Figura 13 demonstra a redução desse primeiro segmento da seção B, analisando as três vozes executadas em contraponto pelo violão. As notas com hastes para baixo representam o tema expandido, as notas com hastes para cima o contraponto executado pelas segundas colcheias e as notas Mi, com e sem hastes, representam o ostinato do segmento. As notas que formam díades, demonstram a relação de quarta justa entre o tema e o seu contraponto, com exceção da última que, por formar um intervalo de terça maior, demonstrando a resolução do segmento em Lá maior.

Figura 13 - *Jongo* (Bellinati) - 1º tema da seção B - contraponto entre vozes, cc. 53-68 - (min: 0:55 - 1:49).

Fonte: do autor.

Este segmento é repetido quatro vezes, sendo a primeira, o solo de violão conforme descrito acima. A partir da segunda vez, ocorre a sobreposição de uma nova melodia, executada pelo contrabaixo e piano (min.: 1:09), em uníssono e em oitavas. A partir da terceira e quarta vez (min.: 1:22), ocorre a sobreposição de uma terceira melodia, executada ao saxofone. Essas duas novas melodias possuem características rítmicas e intervalares do tema (a), por serem compostas por colcheias e por conterem o mesmo contorno melódico (Figura 14 e 15).

Figura 14 - *Jongo* (Bellinati) – Sobreposição dos temas da seção B.

Ritmo e contorno melódico = tema (b)

Violão
min:0:55

Contrabaixo/Piano
min:1:09

Saxofone
min:1:22

Fonte: do autor.

Figura 15 - *Jongo* (Bellinati) – Redução dos temas da seção B.

Fonte: do autor.

No solo de saxofone (min.: 1:50), a ordem dos temas explorados foi alterada para (c), (a) e (b) (Figura 16).

No primeiro momento o Roberto Sion, usou como motivo principal para compor o seu improviso, o intervalo de quarta justa e a sua inversão (alguns destacados por colchetes na figura). Percebe-se aqui um diálogo entre os pensamentos do compositor e do solista (ou improvisador), na medida em que Sion utiliza um aspecto estrutural da composição para também, em certa medida, compor o seu improviso.

Um aspecto estrutural da obra utilizado no segmento de solos está nas inversões do baixo nos acordes $A7_{sus4}/G$, $A7_{sus4}/F\#$ e $A7_{sus4}/E$, realizadas pelo contrabaixo, aparentando ser expansões dos compassos 3 e 4 da peça, conforme analisado anteriormente.

No segundo momento do solo (min.: 2:16), Sion alterou completamente o caráter da sua performance ao utilizar uma linguagem idiomática mais próxima do *free jazz*, seja no uso de aproximações cromáticas, frases sem construções motivicas ou temáticas aparentes e com uma liberdade harmônica maior, independente do centro harmônico do segmento, com o contrabaixo executando um baixo pedal em Lá.

Figura 16 - *Jongo* (Bellinati) – Seção B, solo de saxofone - uso de quartas justas, cc. 101-130 - (min.: 1:50 – 2:30).

101 $F7_{sus4}$ **Progressão harmônica do tema (c)**

105 $A\flat 7_{sus4}$

109 $G7_{sus4}$

113 $B\flat 7_{sus4}$

117 $A7_{sus4}$

121 $A7_{sus4}/G$ **Expansão dos compassos finais do tema (a).** $A7_{sus4}/F\#$ $A7_{sus4}/E$

128 $A7_{sus4}$ **16 compassos com baixo pedal em Lá:**
min.: 2:16

Característica do tema (b).

Fonte: do autor.

Após o solo de saxofone é a vez do solo de violão (min.: 2:31), cujo conteúdo é muito semelhante ao arranjo dessa mesma obra para violão solo e duo de violões.⁶⁶

Este solo possui a mesma estrutura do solo de saxofone, adicionado de um último segmento com estrutura igual ao tema (c) ao final, funcionando como uma ponte para o próximo solista. No primeiro segmento do solo de violão (min.: 2:31 ao 2:58), Bellinati desenvolveu uma ideia que foi apresentada uma única vez na primeira exposição do tema (c), o uso de uma melodia sem aspectos temáticos e evidenciando a principal característica do acorde de quarta suspensa e o intervalo de quarta justa, demonstrando mais uma vez um domínio no desenvolvimento temático da obra (Figura 17).

Figura 17 - *Jongo* (Bellinati) – Seção B, solo de violão, cc. 133-140 – (min.: 2:31).

Fonte: do autor.

Outro aspecto importante apresentado no solo de violão executado por Bellinati está na sobreposição rítmica que ocorre entre o baixo e as tríades que compõem a harmonia. Em um primeiro momento os baixos apresentam uma divisão binária composta enquanto as tríades são executadas com divisão ternária simples para, logo em seguida ocorrer uma inversão nessa sobreposição, isto é, o contrabaixo passando a executar uma divisão ternária simples e o violão uma divisão binária composta.

Neste segmento, verifica-se também que a relação harmônica entre o baixo e as tríades

⁶⁶ O segmento a seguir será tratado como um solo de violão e não improvisado, pelo fato de ser praticamente o mesmo que consta no arranjo desta obra para duo de violões, portanto uma parte previamente escrita e arranjada. Entretanto, nas versões posteriores dessa obra, percebe-se uma maior liberdade do violonista, se aproximando mais das características de um improvisado.

pode, em certos aspectos, ser percebida como duas camadas independentes, mas que se inter-relacionam, não significando somente inversões de acordes (Figura 18).

Figura 18 - *Jongo* (Bellinati) – Seção B, solo de violão. Sobreposição rítmica entre divisões rítmicas binárias compostas e ternárias simples, cc. 157-164 - (min.: 2:51 – 2:58).

157 F#m⁷ Em⁷

Baixo com divisão rítmica binária e tríades com divisão ternária

161 A^{7sus4} A tríades de Em com baixo em Lá

Inversão dos papéis rítmicos entre o baixo e as tríades

Fonte: do autor.

O solo de violão é finalizado sobre a estrutura do tema (c), como uma espécie de ponte para a próxima seção, momento em que uma nova melodia é apresentada ao contrabaixo, cujas características apontam para o tema (b) da composição, ao ser construída com notas longas (min.: 3:11 – 3:24).

Na sequência, é apresentada uma terceira melodia que possui características do tema (c), ao ser constituída por semicolcheias, sendo que esta sobreposição entre os temas que possuem características dos temas (b) e (c), constitui uma novidade na composição.

Outro diferencial deste segmento dos demais que exploram o tema (c) está no fato do agrupamento de quatro colcheias na parte do violão, sugerindo que enquanto o violão tem uma subdivisão quaternária simples, enquanto o contrabaixo possui uma divisão binária composta, solução esta que ainda não tinha sido explorada pelo compositor (Figura 19).⁶⁷

⁶⁷ Com relação ao agrupamento de notas do violão, ver (BONILLA, 2013, p.107-8).

Figura 19 - *Jongo* (Bellinati) – Seção B, final do solo de violão, cc. 181-8 – (min.: 3:11 – 3:24).

F7sus4

181 Quaternário simples

Melodia contrabaixo/sax

185 Ab7sus4

189 G7sus4

193 Bb7sus4

Fonte: do autor.

No solo de piano, que é executado em duo com a bateria, Nelson Ayres procede de forma parecida com a de Roberto Sion, ao utilizar frases construídas em quartas justas e suas inversões (Figura 20).

No segundo exemplo um padrão semelhante, com arpejos e inversões em quartas, finalizado por um acorde com abertura em quartas (Figura 21).⁶⁸

⁶⁸ Da mesma forma, as cifras não constam na partitura e são resultado das análises.

Assim como no segmento final do solo, preparando a recapitulação temática, em que Ayres também executa uma frase construída por intervalos de quarta, mas desta vez baseada na escala, enfatizando as notas pertencentes ao acorde de A7sus4, marcando também o retorno ao centro modal inicial da peça (Figura 22).

Figura 20 - *Jongo* (Bellinati) - Solo piano – (min.: 3:33)

The musical notation for Figura 20 consists of three staves in G major. The first two staves show melodic lines with various intervals and accidentals. The third staff features a series of chords, with the final chord labeled D^b7sus4 .

Fonte: do autor.

Figura 21 - *Jongo* (Bellinati) - Solo piano – (min.: 3:57)

The musical notation for Figura 21 is a single staff in G major. It includes chords labeled $A7sus4$, A^b7sus4 , and $A7sus4$.

Fonte: do autor.

Figura 22 - *Jongo* (Bellinati) - Solo piano – (min.: 4:22)

The musical notation for Figura 22 is a single staff in G major, featuring a series of chords and melodic lines.

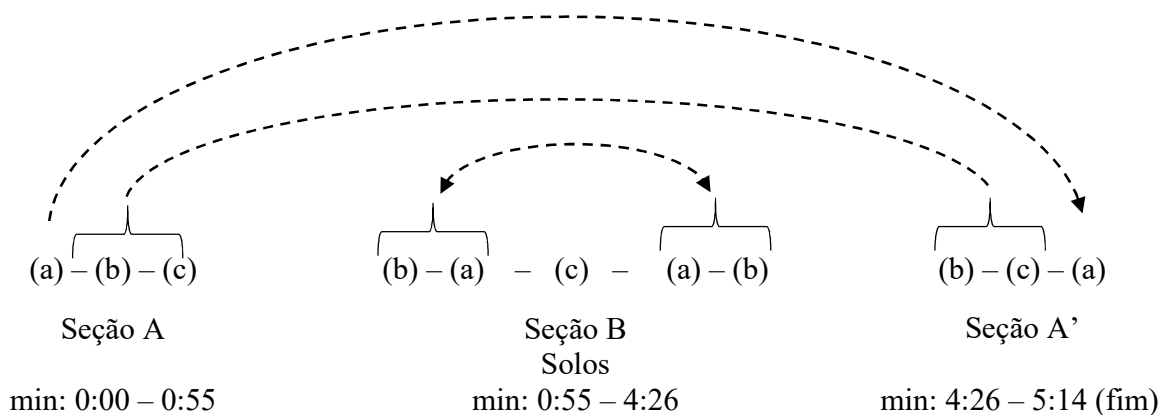
Fonte: do autor.

Após a seção de solos, a obra é concluída com a reapresentação dos temas principais, porém com a ordem de execução sendo mais uma vez alterada para os temas (b), (c) e (a), respectivamente (min.: 4:25).

A Figura 23 abaixo demonstra aspectos simétricos da organização formal de *Jongo*, conforme a análise que foi desenvolvida ao longo deste capítulo.

Considerando as seções A e A', verifica-se que a alteração na ordem das apresentações dos temas configura uma organização temática [(a) (b) (c)] [(b) (c) (a)], conforme na parte superior da figura. Já na seção B, a ordem em que os temas foram explorados também configura uma organização simétrica, tendo o segmento que corresponde ao tema (c) como centro.

Figura 23 - *Jongo* (Bellinati) - Organização formal.



Fonte: do autor.

Analisando a peça através da perspectiva das centricidades estabelecidas nos temas (a), (b) e (c), percebe-se que, em larga escala, esta obra revela algumas estruturas *análogas* as relações tonais (Figura 24).⁶⁹

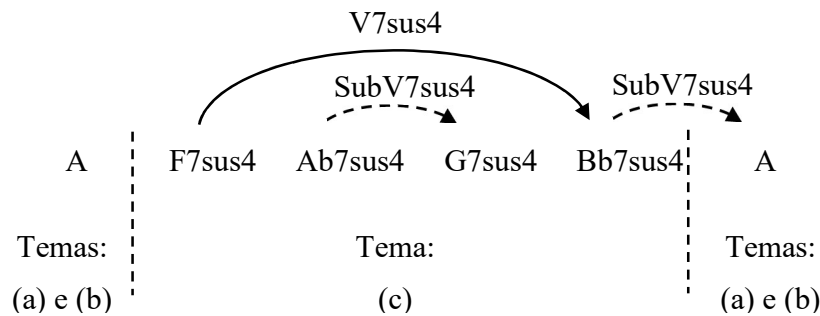
Os arcos contínuo e tracejado representam aqui uma analogia entre funções tonais e as centricidades estabelecidas nas transposições do tema (c) ou as suas relações com as centricidades dos temas (a) e (b).

Assim a primeira versão do tema (c), construída sobre o acorde de F7sus4 pode ser analisada como possuindo uma função análoga à dominante (V7sus4) de Bb7sus4, centricidade estabelecida na última repetição deste tema. Da mesma forma, a segunda repetição do tema (c) pode ser analisada como possuindo uma relação análoga à de substituto do dominante (SubV7sus4) do terceiro segmento desta passagem (arco tracejado).

⁶⁹ Essa relação “em larga escala” não é necessariamente perceptível através da escuta, entretanto, realça outros detalhes da organização formal desta peça, que só poderiam ser trazidos à tona através do ato analítico.

Como ao longo da composição o tema (c) é seguido tanto pelo tema (a), quanto pelo (b) e ambos são construídos sobre a centricidade em torno do acorde de A (Lá maior ou sus4), entende-se que o movimento entre as centricidades de Bb7sus4 e A, também constituem uma relação análoga à de dominante substituta. (SubV7sus4).

Figura 24 - *Jongo* (Bellinati) – relações tonais em larga escala”.



Fonte: do autor

Como um dos pontos de atrito entre a *jazz theory* e as abordagens mais tradicionais está relacionada com a normalização de certos procedimentos harmônicos, sentiu-se a necessidade de uma explanação sobre este assunto que será recorrente nas demais análises que aqui serão desenvolvidas.

Alguns autores que desenvolveram trabalhos, atrelados à *jazz theory* ou não, questionam sobre a necessidade da presença da sensível para a configuração da função dominante nos acordes V7sus4 e Vm7, bem como desenvolveram uma normalização adaptando as funções dos acordes de sexta aumentada, transformando-os em uma única categoria, contudo, com uso diferente destes.

Trata-se do acorde SubV7 (substitutos da dominante) cujas definições contém um insolúvel problema entre sintaxe e semântica musical, conforme os ditames da norma culta do sistema tonal.

No caso do acorde SubV7, (substituto do acorde de sétima dominante), temos na literatura prática, ou seja, mais destinada à performance do que ao escrutínio acadêmico, enunciados dos quais não se pode negar o poder comunicativo de suas simplificações. Entre eles:

- “Estes são acordes substitutos do dominante. [...] porque eles compartilham do mesmo trítone e suas fundamentais são separadas por trítone” (NETTLES e GRAF, 1997, p. 57);
- “SubV7 quer dizer substituto da sétima da dominante e é encontrado sobre o II grau abaixado, isto é, um semitom acima do acorde de resolução” (CHEDIAK, 1986, p. 98).

Há ainda casos em que autores pretendem equilibrar aspectos práticos e teóricos no estudo da harmonia, tal como Carlos Almada (2012), que aborda o acorde SubV7 e suas várias aplicações, contudo, também dando destaque para o despojamento desta solução harmônica, em que “O notável é que tal simplificação possui tanta originalidade e engenhosidade que, para as necessidades da música popular, ganhou status de suficiência” (ALMADA, 2012, p. 124).⁷⁰

Contudo, é no trabalho de Paulo Sérgio Freitas (FREITAS, 2010, p. 164-218), que se encontra um dos estudos mais aprofundados sobre o tema. O musicólogo efetua uma abordagem abrangente sobre o tema, discorrendo sobre a lenta e histórica sistematização do uso do acorde de sexta aumentada (francesa, italiana ou alemã), desde o seu uso com função pré-dominante, isto é, preparatório para a dominante, até a normalização de um uso expandido e generalizado, transformando-o em um acorde autônomo com função dominante.

Freitas (*op. cit.*) demonstrou, através de diversas ponderações teóricas (“superlórico”, “dominantes alteradas”, “estratégia menor melódica”, “Lídio b7” etc.), que por trás do poder das afirmações simplificadas acerca do “enigma aparentemente indecifrável do acorde de sexta aumentada” (Ibid., p. 183), existem aspectos históricos e fundamentos teóricos sofisticados, igualmente poderosos.

Sergio Freitas (2013) também discorreu sobre a possibilidade da função de “dominante menor” (Vm7), acorde desprovido de sensível, tratando das estratégias adotadas para a inclusão deste “intruso” no universo da função dominante, através questionamentos teóricos e exemplos histórico e musicais, concluindo que a sua negação seria, ao mesmo tempo, o seu reconhecimento, realçado ao de ser percebido como um erro de norma.

⁷⁰ Almada (*op. cit.*) também traça uma diferenciação simplificada do fenômeno que por um lado, na harmonia tradicional, resulta da inclusão de um intervalo de sexta aumentada por outro, o acréscimo da sétima (intervalo enarmônico da sexta aumentada), adicionando a qualidade de dominante ao acorde, advinda da harmonia funcional.

Segundo ainda outros autores da *jazz theory*, na ausência do acorde V7, o V7sus4 também pode exercer a função dominante pois, conforme Levine:

Acordes sus^{b9}, assim como outros acordes sus normalmente funcionam como acordes de V grau e tendem a querer resolver quinta (justa) abaixo. [...] Acordes sus^{b9} são frequentemente executados no lugar de acordes sus, dominantes com sétima (X7) e em progressões II-V. (LEVINE, 1995, p. 51).⁷¹

Para Rawlins e Bahha (2005, p. 140), “Em um acorde V7sus4, um 4º suspenso é considerado uma antecipação do acorde alvo (I)”.⁷²

Para Kostka, Payne e Byron (2018, p. 202):

Ritardo pode ou não ter sido preparada no acorde anterior e não será necessariamente resolvido no sentido tradicional. Se o *ritardo* resolver, isso pode ocorrer dentro do mesmo acorde, como no C7sus - C7, ou pode resolver no próximo acorde como um *ritardo* com mudança de baixo, como no C7sus - FM7.^{73 74}

Estes argumentos podem ser considerados da seguinte maneira: apesar da resolução da sensível ser necessária para a configuração da função dominante nos moldes tradicionais, é apenas em conjunto com o movimento entre fundamentais de quinta justa descendente (ou a sua inversão) que tal resolução é percebida com pleno vigor, configurando uma cadência autêntica perfeita (CAP). Na ausência da sensível, as demais características estão presentes.⁷⁵

Neste sentido, a contribuição que o trabalho aqui propõe, é pensar sobre o fenômeno através da proposta de Rings (2011), na qual o autor procura se valer de gráficos transformacionais para revelar aspectos cinéticos das relações tonais.

Partindo do modelo de uma cadência autêntica perfeita, que possui as principais exigências do sistema tonal, isto é, a resolução do trítone por movimento contrário de vozes, o movimento entre fundamentais de quinta descendente (ou sua inversão) e que o acorde seguinte seja o primeiro grau da tonalidade, em posição fundamental, além da melodia estar na fundamental,

⁷¹ Sus^{b9} chords, like others sus chords, usually function as V chords, and tend to want resolve down a 5th. [...] Sus^{b9} chords are often played in place of sus chords, dominant 7th chords, and II-V progressions.

⁷² In a V7sus4 chord, a suspended 4th is considered an anticipation of the target chord (I).

⁷³ The “suspension” may or may not have been prepared in the previous chord, and it will not necessarily resolve in the traditional sense. If the “suspension” does resolve, this could occur within the same chord, as in C7sus C7, or it may resolve in the next chord like a change of bass suspension, as in C7sus FM7.

⁷⁴ Uma outra compreensão de *Suspension* é *ritardo*, sendo que no caso V7sus4 - I, a dissonância da 4 suspensa é resolvida pela mudança do baixo.

⁷⁵ Que pode ser compreendido como, na ausência de algo “mais dominante”, o acorde X7sus4 cumpre bem o seu papel.

percebe-se que muitas das forças resolutivas permanecem presentes nos acordes que possuem a função de substituir o acorde V7. Assim, a Figura 25 abaixo demonstra que:⁷⁶

- a) As principais forças cinéticas da resolução de uma CAP são três: duas referentes a resolução do trítone por movimento contrário e a terceira através do movimento entre fundamentais de quarta justa ascendente (ou sua inversão), demonstrados por setas contínuas;
- b) Na resolução para tonalidades menores, o $\hat{3}$ é alcançado por um movimento de tom, como demonstrado pelo arco tracejado;
- c) O acorde V7sus4 possui duas das forças cinéticas da resolução de um acorde dominante, sendo que a suspensão da tônica é tratada como antecipação ou *ritardo*;
- d) O acorde SubV7 possui a resolução do trítone da tonalidade (enarmonizado), sendo que o $\hat{1}$ pode ser considerado como sendo alcançado por duas vozes, através de movimentos contrários de semitom.⁷⁷

A pergunta que emerge deste caso é: em conjunto com o movimento $\hat{7} - \hat{1}$, qual seria a *apercepção* da errônea condução de vozes $\# \hat{3} - \hat{3}$? Ou, na outra sintaxe proposta, em conjunto com o correto movimento $\hat{4} - \hat{3}$, qual seria a *apercepção* da errônea condução de vozes $^b \hat{1} - \hat{1}$? O significado das notas sintaticamente erradas não mudaria com a *apercepção* da chegada do I, isto é, a *apercepção* de uma resolução?

- e) A resolução do acorde SubV7sus4 possui características das resoluções dos acordes (d) SubV7 e (b) V7 em tom menor, ou seja, o $\hat{1}$ sendo alcançado por duas vozes, em movimento contrário de semitom e o $\hat{3}$ sendo alcançado por movimento de tom inteiro, isto é, quase idêntico à resolução V7 – Im.

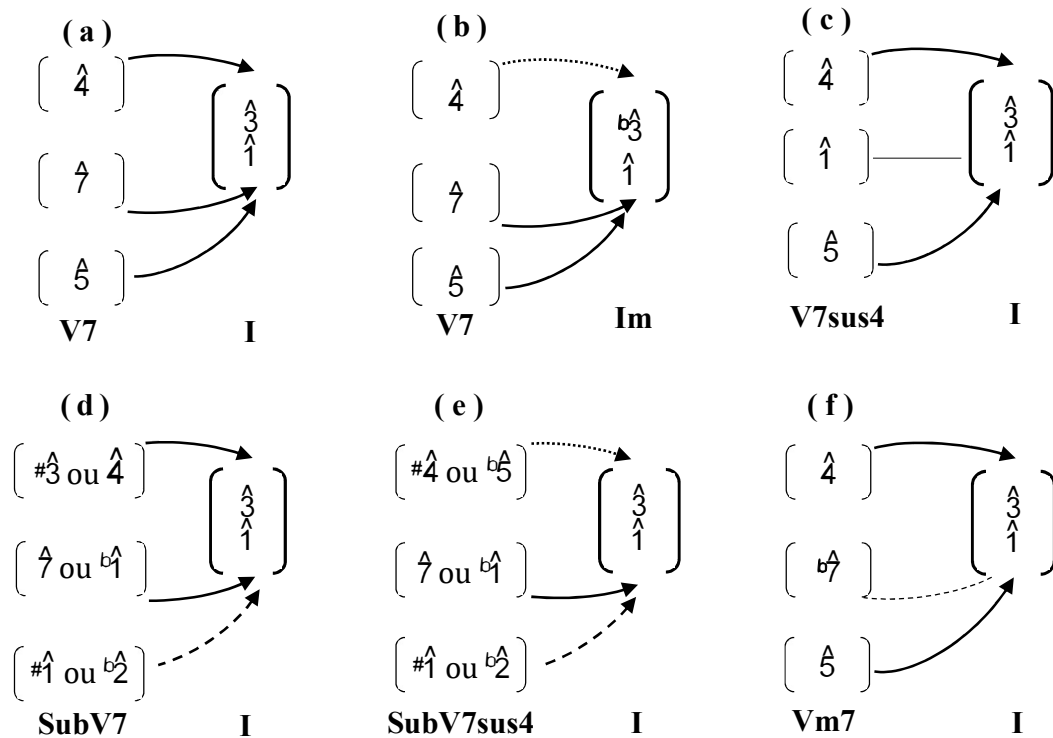
Da mesma forma, para este caso a questão pode ser reformulada para: em conjunto com o movimento $\hat{7} - \hat{1}$, qual seria a *apercepção* da errônea condução de vozes $\# \hat{4} - \hat{3}$? Seria a mesma *apercepção* atribuída ao movimento $\hat{4} - ^b \hat{3}$, conforme o caso de uma resolução no modo menor? Haveria uma nova atribuição de significado após a chegada do I?

- f) Apesar do Vm7, “dominante menor” (FREITAS, 2013), não possuir a sensível, efetua dois dos movimentos essenciais de uma CAP.

⁷⁶ Todos exemplos consideram que as resoluções ocorrem com a nota fundamental na voz do soprano ou da melodia e acordes na posição fundamental, aspectos também essenciais para uma cadência autêntica perfeita.

⁷⁷ Foram indicadas duas interpretações (apercepções) de grau de escala para demonstrar a insolúvel relação entre semântica e sintaxe na construção deste acorde SubV7. Se por um lado a sensível for analisada como $\hat{7}$ (do acorde C#7, por exemplo), isto é, com sintaxe e semântica corretas, as notas $\# \hat{1}$ e $\# \hat{3}$ serão sintaticamente erradas, pois induzem um movimento resolutivo diferente do realizado pelos arcos na figura. Da mesma forma, corrigindo estas duas notas para $^b \hat{2}$ e $\hat{4}$ respectivamente (Db7), a “sensível” seria $^b \hat{1}$, portanto sintaticamente errada, por também de induzir uma condução de voz diferente do realizado na figura. Assim como no exemplo (e), SubV7sus4.

Figura 25 - Forças cinéticas das resoluções do acorde V7, seus substitutos e do Vm7.



Fonte: do autor.

Em *Jongo*, Bellinati explorou de várias formas a sonoridade de estruturas harmônicas com aberturas de vozes em quartas, além da organização harmônica modal, características que atribuem a essa obra duas importantes qualidades impressionistas, uma vez que tais aspectos foram explorados por compositores do século XX, entre eles Debussy.

Segundo Paulo Tiné no século XX, o impressionismo do século XX fará um uso harmônico dos modos mais livre, independente do uso de consonâncias ou da formação triádica de acordes (TINÉ, 2008, 45-6), sendo o modalismo um dos recursos adotados na construção de uma linguagem artística brasileira e, conforme Mônica Pedrosa Pádua:

O programa nacionalista coincide com uma época de pluralidade de estilos musicais (Impressionismo, Expressionismo, Neoclassicismo, Neorromantismo) e de linguagens (atonalismo, dodecafonismo, modalismos, politonalidade), além de procedimentos musicais como a polirritmia e a introdução de ruídos na música. As tendências musicais internacionais eram do conhecimento de músicos brasileiros (Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone) [...] (PÁDUA, 2009, p. 42).

Aspectos estes encontrados por exemplo, nas obras *Jongo*, na *Terceira Suíte Brasileira* para piano solo de Lorenzo Fernandez (MAINHARD, 2012), nas *Dansas Brasileiras n. 1* de Cláudio Santoro (HARTMAN, 2018).

Assim sendo, as citações e comparações acima são naturais, pois Bellinati se formou no Conservatório Dramático de São Paulo, estudou no conservatório de Genebra e lecionou no Conservatório de Lausanne, ambientes não necessariamente destinados ao repertório popular brasileiro ou ao jazz, mostrando possíveis influências de técnicas e procedimentos composicionais eruditos contidos na linguagem do compositor. Some-se a isso o fato de que a versão de *Jongo* para violão alcançou um grande sucesso no repertório erudito internacional para o instrumento, sendo peça constante em concursos de violão e objeto de várias gravações.

Um reflexo dessa formação musical de Bellinati pode ser fruto do que a análise aqui desenvolvida demonstrou, isto é, a capacidade do compositor de construir um sofisticado desenvolvimento temático que, a partir de basicamente três temas, apresentou diversas variações, expansões e sobreposições, mantendo uma grande coesão e coerência tanto nos âmbitos melódicos, quanto rítmicos e harmônicos, além da complexa organização temática. Por outro lado (popular ou *jazzístico*), sonoridade do acorde sus4 também é uma característica do *jazz fusion*, tipo que também pode ser atribuído ao contexto do grupo Pau Brasil neste disco, traduzido por Bellinati como “*Los Angeles sound*”.

Neste sentido, outro aspecto importante revelado na seção destinada aos solos, foi o fato dos integrantes do grupo terem adotado várias estratégias, tais como: o desenvolvimento temático, abordagens que se valeram de características harmônicas da composição, entre elas, o uso do intervalo de quarta na construção dos improvisos, além do uso de elementos idiomáticos do *free jazz*, este último indo ao encontro sobre o que Acácio Tadeu Piedade (1997 e 2005) considera como fricção de musicalidades, uma vez que uma linguagem *jazzística* é tensionada com relação ao que o grupo traduziu como características rítmico-melódicas do *Jongo*.

A despeito de *Jongo* ter sido composta anteriormente ao seu ingresso no grupo Pau Brasil, Bellinati demonstrou que já possuía uma linguagem que se encaixaria na proposta antropofágica do grupo, unindo elementos da cultura musical brasileira, através de uma linguagem modal, técnicas de desenvolvimento formais e motivicos típicos da música erudita, além de influências do *jazz fusion*.

3.2 PINDORAMA – 1986 ⁷⁸

Tabela 5: Disco *Pindorama* (1983) – Ficha técnica.

Formação	Faixas	Informações
Nelson Ayres Rodolfo Stroeter Paulo Bellinati Roberto Sion Bob Wyatt	01 Pindorama (Ayres, Sion, Bellinati, Stroeter, Wyatt)	Direção de produção – Pau Brasil Projeto visual – Elifas Andreato Arte final e coordenação gráfica – Arte Ofício / Alexandre Huzak Foto dos músicos – Alexandre Sardá Arranjos – Pau Brasil
Participações especiais: Hermeto Pascoal Marlui Miranda (Alakãï) Dirceu Medeiros Oswaldinho da Cuíca Ubaldo (agô e surdo)	02 Alakãï (Hermeto Pascoal) 03 Lundu (Paulo Bellinati) 04 Modinha (Paulo Bellinati) 05 Fogo no Baile (Nelson Ayres) 06 Dança (Martelo) da Bachianas Brasileiras nº 5 (Heitor Villa-Lobos) 07 Só por Amor (Baden Powell/Vinícius de Moraes) 08 Bye Bye Brasil (Roberto Menescal/Chico Buarque)	Técnicos de gravação: Zé Cafí, Getúlio e Paulo Jurozo Mixagem – Vicente Salvia e Rodolfo Stroeter no estúdio Cardan Ilustrações do encarte do LP – Nássara Texto do encarte do LP – Edgard Poças Montagem – Roberto Ramos Disco originalmente lançado pela gravadora Copacabana.

Fonte: <https://grupopaubrasil.com/en/pindorama/>



Em boa parte das composições do disco *Pindorama* (1986) o grupo Pau Brasil ainda manteve a sonoridade típica de sua época, traduzida por Bellinati como “*Los Angeles sound*”, na qual o uso de guitarra e contrabaixo elétrico com efeitos, teclados eletrônicos, bem como a sua mixagem, garantiram a esse trabalho aspectos que remetem às características do *jazz fusion*.⁷⁹

Com relação a sua formação, *Pindorama* marca a substituição do baterista Azael Rodrigues pelo norte-americano Bob Wyatt, radicado no Brasil desde 1981. A escolha de um baterista norte-americano poderia resultar em uma maior influência do jazz na performance do grupo, entretanto, Wyatt já se encontrava inserido no circuito musical do eixo Rio-São Paulo e plenamente adaptado ao repertório nacional, principalmente da música instrumental brasileira, tendo atuado com Paulo Moura, Leni Andrade, João Donato, Mauricio Einhorn, Hélio Delmiro, entre tantos outros músicos brasileiros.⁸⁰

⁷⁸ <https://open.spotify.com/album/0Zqk1okuGLLKA31132wXgw?si=zflZ1RrXSpWal4JQIIfLQA>

⁷⁹ Conforme declaração do músico exposta no capítulo 3.1.

⁸⁰ http://www.bobwyatt.net.br/cms/bio_pt.html, acesso em 03/05/2021

Com idealização programática de Rodolfo Stroeter, neste segundo disco o grupo Pau Brasil buscou uma síntese de um Brasil musical, através da ampliação das referências nacionais, com relação à diferentes épocas e com relação aos tipos musicais brasileiros abordados.⁸¹

Os títulos das obras *Lundu* e *Modinha*, ambas de Paulo Bellinati, remetem a duas das principais raízes musicais brasileiras. Em *Lundu*, após uma introdução em que sintetizadores dividem espaço com sons de correntes e outros materiais sendo arrastados ou manipulados, com a intenção de aludir “às violências praticadas contra os escravos”⁸².

Essa composição, que é praticamente monotemática, foi desenvolvida em duas partes que privilegiam a rítmica estabelecida pelo violão que é acompanhada e também desenvolvida pelos demais instrumentos, particularmente pelo contrabaixo, bateria e percussão, também aludindo aos tambores africanos. Para preparar o solo de bateria, o grupo executa o tema principal da composição em forma de cânone que também pode ser compreendido como uma referência, mesmo que indireta ou não intencional, ao universo bachiano de Villa-Lobos, contudo tensionado com um breve e “primitivo” acompanhamento de berimbau.

Já a *Modinha* de Bellinati possui um caráter nostálgico e melancólico típicos do tipo. Com uma melodia contramétrica e predominantemente diatônica indica por um lado, para as características do tipo no século XVIII, contudo, o tratamento dispensado ao arranjo e a performance dos músicos, garantem a composição um caráter mais próximo de Catulo da Paixão Cearense (séc. XX), na medida que este mantinha um desejo de enobrecer a modinha, afastando-a da linguagem coloquial do lundu (SALLES, 2016, p.78-9).

Como representante do início do século XX, o disco contém uma versão de *Dança (Martelo)* das *Bachianas Brasileiras N. 5* de Villa-Lobos, primeira experiência em reler uma obra do compositor que se tornaria um dos mais recorrentes no repertório do grupo na sua terceira fase, a partir do ano de 2005. Neste arranjo, o grupo Pau Brasil utiliza elementos rítmicos de maracatu e baião, além das notas rebatidas, uma característica da composição original que, por sua vez, também é uma referência do compositor ao tipo embolada (OLIVEIRA, 2019).⁸³

⁸¹ <http://grupopaubrasil.com/en/pindorama>, acesso em 25/04/2021

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Segundo Rodolfo Stroeter, a sugestão para que o grupo Pau Brasil fizesse um arranjo de uma composição de Villa-Lobos, partiu de Antônio Madureira, líder do Quinteto Armorial, que estava em São Paulo, hospedado na casa de

A referência aos anos de 1960 vem através do nome de Baden Powell, com a versão do grupo para a composição *Só por amor*, que foi classificada nesta pesquisa como canção/balada. Como representante do final dos anos 1970, o grupo apresenta um arranjo de *Bye Bye Brasil* de Roberto Menescal e Chico Buarque, com uma versão que contém elementos do *funk*, representado através da técnica *slap* utilizada por Rodolfo Stroeter no contrabaixo, técnica essa muito utilizada neste tipo (gênero musical) norte americano. Nessa versão, as seções de improvisos são desenvolvidas sobre elementos rítmicos e timbrísticos que remetem ao *rock*, principalmente através do timbre distorcido da guitarra. A presença do tema *Bye Bye Brasil* neste disco, também traz à tona aspectos políticos atrelados ao contexto histórico ao qual o grupo estava inserido, que serão discutidos ao final desse capítulo.

O samba, está representado na faixa coletiva *Pindorama* que, particularmente ao explorar o estilizado samba de partido alto, tipo que foi muito explorado pelos adeptos da música instrumental no eixo entre Rio de Janeiro e São Paulo. Outra referência indireta encontrada nessa composição aponta para o nome de Ary Barroso, cuja análise a ser desenvolvida nesse capítulo procurará demonstrar.⁸⁴

A faixa *Fogo no Baile*, um baião de Nelson Ayres por sua vez, remete ao nome de Luis Gonzaga, personagem importante na construção da imagem do Brasil, cujo tipo que o consagrou foi desenvolvido na década de 1940 e se estabelecendo no imaginário brasileiro nos anos 50.⁸⁵

A participação especial de Hermeto Pascoal nesse disco possui alguns importantes significados. A sua própria presença na gravação do disco, que pode ser considerada como uma reverência do grupo a um dos principais nomes da música instrumental brasileira. Ao mesmo tempo, a contribuição de Hermeto com uma composição para o disco, garantiria ao grupo Pau Brasil uma espécie de legitimação e reconhecimento por parte de uma comunidade de críticos e consumidores da música instrumental brasileira.

Stroeter na época em que o grupo ensaiava para gravar o segundo disco. Informação dada por Stroeter em áudio, recebido em 14/05/2021.

⁸⁴ Conforme descrito na análise do primeiro disco *PAU BRASIL (1983)*, trata-se de uma vertente estilizada do samba de partido alto, que aparentemente se estabeleceu no final dos anos 1970 a partir de arranjos de César Camargo Mariano

⁸⁵ A relação direta e indireta de Luis Gonzaga com o grupo Pau Brasil, principalmente com Nelson Ayres, será explorada no capítulo 5.1.2.

Da mesma forma, a composição *Fogo no Baile*, um baião, por si só também poderia ser uma referência ao mestre multi-instrumentista alagoano, uma vez que o tipo faz parte do seu repertório e a presença de Hermeto nessa faixa também teria as mesmas conotações de reverência e legitimação.

A participação especial de Marlui Miranda também tem fundamental importância na concepção da faixa *Alakã*, quanto na trajetória do grupo. Logo no seu segundo disco, o grupo Pau Brasil integra a voz na sua instrumentação, porém com um caráter mais timbrístico do que melódico-textual, experiência essa que viria a se estabelecer de forma mais efetiva quase dez anos depois, com o convite para Marlui integrar o grupo, por volta de 1995.

Marlui foi a responsável por atribuir o título à composição *Alakã* (ou *Alakanã*), cujo significado é uma expressão de despedida do povo *Paiter*, que falam uma língua do grupo Tupi e da família linguística *Mondé*. Marlui também foi responsável pela criação da letra da cantiga que consta na composição, cuja letra “*Eepikã* *xameomi Paiter merewa*”, significa “Eu gosto demais da música Paiter”.⁸⁶

Essas referências indígenas, associada ao uso de maracás ou caxixis (chocalhos) e sons sutis de flautas também indígenas, *Alakã* remete a outro aspecto de um Brasil “original”, o que leva à outra característica importante desta composição no repertório do grupo Pau Brasil: a apropriação da temática indígena, pois esta característica é compreendida aqui como mais sutil elo entre a obra do grupo com o nome de Villa-Lobos cuja obra é permeada pelo uso de temas indígenas, como Mokocê cê-Maká e Nozani-ná, dos índios *Paresi*.⁸⁷

A Tabela 6 abaixo destaca as principais referências brasileiras encontradas no disco *Pindorama*, que apontam para diferentes épocas, compositores, tipos musicais brasileiros contudo, todas estas referências são articuladas com a estética da música instrumental brasileira praticada nos anos de 1980 e, em menor escala, com o *jazz fusion*.

Em comparação com o disco anterior, verifica-se que no repertório do disco *Pindorama* o samba, deixa de ter uma presença preponderante no leque de tipos musicais explorados pelo

⁸⁶ Conforme informações fornecidas por e-mail pela compositora, entre os dias 30/04/2021 e 01/05/2021.

⁸⁷ A temática indígena também será explorada pelo grupo Pau Brasil nos discos *Lá vem a tribo* (1989), *Metrópolis tropical* (1991) e *babel* (1995).

grupo, apontando para um processo que se acentuará ao longo da sua trajetória fonográfica.

Tabela 6: referências contidas no disco *Pindorama* (1986).

Composição	Estilos	Tipos	Símbolos/Tópicas	Intertextualidade
Alakãï	Ameríndio	Lenda/Dança	Flautas Chocalho Tema indígena	Brasil original e pós 1960 Hermeto Pascoal Marlui Miranda Villa-Lobos e a apropriação da temática indígena (ref. indireta)
Lundu	Afro-brasileiro Bachiano	Lundu	Batucada	Séc. XVIII e XX Villa-Lobos (ref. indireta)
Modinha	Carioca	Modinha	Contrametricidade (Síncope)	Catulo da Paixão Cearense (ref. indireta)
Dança (Martelo)	Nordestino Afro-brasileiro	Baião Embolada Maracatu	Notas rebatidas (Embolada)	1930/40 - Villa-Lobos
Pindorama	Eixo RJ/SP	Samba de partido alto	Samba estilizado e improvisos	1940 - Ary Barroso (ref. indireta)
Fogo no Baile	Nordestino	Baião	Aboio (saxofone)	1950 - Luis Gonzaga (ref. indireta)
Só por amor	Canção	Balada		1960 - Baden Powell - MPB
Bye Bye Brasil	Canção	Samba/Funk/ Rock	Técnica <i>slap</i> executada pelo contrabaixo	1970/80 Chico Buarque - MPB

Fonte: do autor.

O primeiro tema escolhido para representar esse disco na presente análise é *Pindorama*, pelo fato de possuir uma característica importante que o conecta ao disco anterior e que, de certa maneira, demonstra um processo de continuidade na abordagem do grupo das ideias do modernismo nacionalista, iniciadas no disco anterior.

Assim, o tema *Pindorama* pode ser pensado temporalmente como um marco que demonstra as características presentes do grupo em 1986, porém apontando para o seu passado recente, isto é, o disco *Pau Brasil* (1981).

O segundo tema que será abordado neste capítulo é *Bye Bye Brasil*, cuja presença no repertório deste disco, assim como a abordagem do grupo ao realizar o arranjo desta composição possuem por sua vez, uma relação forte com o contexto histórico em que o disco *Pindorama* foi elaborado.

O terceiro tema escolhido para análise nessa pesquisa é o arranjo feito para *Dança (Martelo)* da *Bachianas Brasileiras n.º 5* de Heitor Villa-Lobos que, por sua vez, pode ser compreendido temporalmente de uma maneira distinta, pois a escolha desse tema aponta para um futuro provável, entretanto ainda incerto, do grupo. Provável, pois esta seria apenas a primeira de muitas experiências do grupo em inserir uma obra de Villa-Lobos em seu cardápio antropofágico. Incerto, pois o grupo também passaria por grandes mudanças em sua formação ao longo dos anos seguintes, o que pode ter sido determinante para que este “projeto” de deglutir a obra de villalobiana tenha sido adiado por aproximadamente dezanove anos, uma vez que somente em 2005 que o grupo voltaria a realizar gradativamente novas leituras de obras do compositor.⁸⁸

Entretanto, a análise *Dança (Martelo)* será desenvolvida posteriormente, no capítulo destinado abordar aspectos de como se deu a apropriação de obras de Villa-Lobos, realizadas pelo grupo Pau Brasil.

⁸⁸ Após o disco *Pindorama* (1986), saíram do grupo, em momentos diferentes, Bob Wyatt, Nelson Ayres, Roberto Sion e Paulo Bellinati. É somente em 2005, com o retorno de Bellinati e Ayres, que o grupo voltaria a inserir obras de Villa-Lobos em seu repertório.

3.2.1 *Pindorama e Bye Bye Brasil: brasilidade, ufanismo e ironia*



*Pindorama*⁸⁹

Rodolfo Stroeter considera o aspecto mais importante do tema *Pindorama* na carreira do grupo, o fato deste ser a primeira composição inteiramente feita de forma coletiva, método que se transformaria em uma marca registrada do grupo, o que esta análise considera como algo análogo a rito tribal em que, de maneira antropofágica, o grupo digere elementos do jazz e do samba.⁹⁰

Segundo Paulo Bellinati, a composição *Pindorama* foi toda elaborada ao longo dos ensaios do grupo para a gravação do disco homônimo. Conforme o seu relato, o guitarrista usou um pedal oitavador acoplado ao instrumento “que estava na moda”, cujo efeito é acrescentar uma nota oitava abaixo da nota executada.

Com esse efeito, Bellinati começou a executar a nota Dó grave da guitarra e os demais músicos foram sobrepondo frases e texturas. Nelson Ayres teria sido responsável pela harmonização e a melodia teria sido criada por todos. Assim, a composição foi sendo criada aos poucos, levando “horas para fazer dois minutos de música”.⁹¹

Na Tabela 6 acima, o tema *Pindorama* foi classificado como tendo elementos de samba, do tipo denominado como partido alto, cujos principais símbolos característicos são, o ritmo estilizado do samba, a presença de improvisos, sendo este tipo muito difundido no eixo entre os estados do Rio de Janeiro e São Paulo, o que não exclui a sua presença em outras regiões do Brasil.

Tais características, que pertencem à superfície musical são, em certa medida, mais evidentes, principalmente para uma audiência que esteja acostumada e que tenha um conhecimento prévio dos tipos musicais envolvidos. Entretanto, neste caso, uma escuta mais atenta e particular desta análise, revelou referências à Ary Barroso e conseqüentemente ao discurso ufanista brasileiro de seu tempo, cujas características, carecem de outras ferramentas para serem trazidas à tona.

Neste sentido, as teorias que versam sobre significação musical se mostram mais apropriadas para a análise aqui proposta, principalmente utilizando como recursos, as ideias

⁸⁹<https://open.spotify.com/track/7LLznoOcg4ETAZ6gKbyOx9?si=3adeb2117b4c46d1>

⁹⁰ Informação fornecida por Stroeter em áudio, recebido em 14/05/2021

⁹¹ Conforme relato de Bellinati, enviado por e-mail em 09/04/2021.

propostas sobre musicalidade, tópicas e retoricidade desenvolvidas por Acácio Tadeu Piedade, para o caso da música instrumental brasileira ou, como prefere o autor, o *jazz brasileiro*.⁹²

Apesar de Rubén López-Cano (2020), uma das principais referências da musicologia, tecer várias críticas sobre a falta de uma unidade terminológica e discursiva dos teóricos da significação musical e da falta de critério nas adaptações destas teorias a outros repertórios, principalmente pelos teóricos latino-americanos, assume-se que tais ideias poderão ser eficazes para os propósitos analíticos aqui estipulados.

Partindo destas bases teóricas sobre os conceitos de significação musical e da teoria das tópicas, vários autores dedicaram esforços para identificar, catalogar e mapear aspectos que seriam representativos no discurso musical brasileiro, entre eles, os próprios Acácio Tadeu Piedade, Paulo de Tarso Salles, Juliana Ripke da Costa (COSTA, 2017 e 2022), Adailton Sergio Pupia (PUPIA, 2017 e 2019), Ana Judite de Oliveira Medeiros (MEDEIROS, 2020), entre outros, dos quais destaca-se aqui George Manoel Farias (FARIAS, 2014), cujo trabalho procurou mapear o estabelecimento da tópica $\hat{5} - \#5 - \hat{6}$, ou seja, o movimento harmônico de quinta justa, quinta aumentada e sexta maior, figuração associada à composição *Aquarela do Brasil* (1939).

Segundo Farias (2014), até onde o autor avançou em sua pesquisa, as obras de maior destaque na produção musical brasileira em que essa figuração pode encontrada são a ópera *O Guarani* de Carlos Gomes, cuja estreia foi em 19 de março de 1870 e, posteriormente, na composição *Carinhoso* de Pixinguinha, composta em 1917, com gravação definitiva em 1937, além de *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso.

Para FARIAS (2014, p. 150), Ary Barroso foi o responsável por “simbolizar” essa figuração $\hat{5} - \#5 - \hat{6}$ isto é, através do seu uso de forma diferenciada, em seu próprio contexto histórico-cultural, aplicando uma rítmica similar a dos tamborins do samba, acabou por transformá-la em uma nova convenção sonora que posteriormente foi associada à ideia de brasilidade, através de citações em arranjos ou como parte estrutural de algumas obras do compositor, tais como: *Aquarela do Brasil* (1939), *Brasil Moreno* (1941) e *Isto aqui o que é* (1942).⁹³

⁹² Ideias derivadas dos estudos sobre significação musical desenvolvidos para o período clássico por Leonard R. Ratner (1980), Kofi Agawu (1991), Elaine R. Sisman (1993) e Robert S. Hatten (2004), entre outros.

⁹³ O alcance dessa nova convenção, através de *Aquarela do Brasil*, foi em muito ampliada com a gravação Carmem Miranda e da presença do tema no filme *Saludos amigos*, produzido por Walt Disney, no qual um dos protagonistas principais é o personagem Zé Carioca.

Farias destaca ainda o uso de tal elemento retórico, a figuração $\hat{5} - \#5 - \hat{6}$, foi ressignificada em um breve baião na introdução canção *É* de Luiz Gonzaga Júnior (Gonzaguinha), do disco *Corações Marginais* (1988), associando a crítica contida na poesia ao uso desta figuração na forma ascendente e descendente, enquanto que em *Aquarela do Brasil*, o seu uso apenas na forma ascendente teria a conotação de “expressar apenas as ‘qualidades’ que o país possuía”.

De fato, tal figuração, na forma ascendente e descendente, pode ser encontrada em algumas canções cujas letras expressam críticas ao Brasil da década de 1970, entre elas, no refrão da canção *Comportamento Geral* (1973), do próprio Gonzaguinha⁹⁴, bem como no arranjo gravado por Elis Regina (1979) para a composição *O bêbado e o equilibrista* de João Bosco com letra de Aldir Blanc⁹⁵, contudo, considerou-se aqui a necessidade de uma pesquisa mais sistemática do repertório da música popular brasileira para que tal diferenciação seja melhor estudada.⁹⁶

Apenas a presença de uma tópica em uma composição por si só, não representa um valor analítico significante, sendo mais profícuo buscar através das suas conexões dentro do discurso musical (a *cadeia isotópica*), potenciais elementos que estejam além da estrutura musical, conforme descrito no capítulo 1.3.1.

Na introdução de *Pindorama*, a guitarra estabelece uma forma linear tanto rítmica quanto melodicamente, através das notas Dó e Láb repetidas em semicolcheias. Tal linearidade é interrompida abruptamente no compasso 11, por um ataque ascendente configurado pelo acorde de A7sus4, na segunda semicolcheia do quarto tempo (Figura 26).

Como tanto a melodia e o acompanhamento até então, são executados em sua maioria em tempos fortes, esse ataque poderia significar uma quebra no discurso musical, o que não se concretizará de imediato, contudo, fornece uma prévia tanto da oposição entre perfis melódicos ascendentes e descendentes, quanto entre elementos rítmicos ancorados no pulso e contratempos ou antecipações rítmicas, encontrados no segmento inicial da composição.

⁹⁴ <https://youtu.be/VNORzNI92rc>

⁹⁵ https://youtu.be/lg_p4Xcn5CE

⁹⁶ Na introdução de *Tarde em Itapuã* de Toquinho e Vinícius de Moraes, por exemplo, essa figuração é utilizada na sua forma ascendente e descendente, porém em um contexto poético que apenas evidencia as qualidades da praia baiana, indo de encontro à interpretação do autor.

Outro aspecto importante dessa introdução é que o grupo não estabelece de fato um tipo definitivo, porém o ataque do acorde de Ab7sus4 no compasso 11, após uma pausa de semicolcheia, anuncia mais uma peculiaridade da composição, uma vez que tal articulação também é uma característica do samba, principalmente do samba de partido alto.

Figura 26 - *Pindorama* - introdução, cc. 1 - 11 – (min.: 0:00 – 0:24).

The musical score for the introduction of 'Pindorama' (measures 1-11) is presented in 4/4 time. It features three staves: Saxophone, Guitarra, and Piano. The key signature has one flat (B-flat). The piece starts with a Cm7 chord. The Saxophone part has a melodic line with a fermata and a '4' marking. The Guitarra part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part has a complex accompaniment with chords and a '4' marking. Measure 8 is marked with Ab7(sus4). A box highlights the Ab7(sus4) chord in measure 11.

Fonte: do autor.

A linearidade da peça é mais uma vez quebrada no compasso 13 (min.: 0:24 – 0:37), por uma frase com contorno melódico descendente/ascendente e posteriormente, com um salto ascendente de sexta maior, momento em que as primeiras referências à *Aquarela do Brasil* são executadas.

Em primeiro lugar, o salto ascendente da melodia entre os compassos 15 e 16 lembra uma qualidade da melodia de Ary Barroso na qual a palavra “Brasil” e a frase “Pra mim”, que demonstra um sentimento de posse da nação são, na maioria das vezes, interpretadas com intervalos ascendentes (segunda maior e quarta justa).

Em segundo lugar, através da tópica $\hat{5} - \#5 - \hat{6}$, realizada pelos acordes E7M, E7M (#5) e E6, nos compassos 16 e 17.

Fortalecendo tal referência, é neste ponto que o tipo indefinido do início da composição, é substituído pelo samba de partido alto, executado por dois compassos (Figura 27)

Figura 27 - *Pindorama* - tópica 5 - #5 - 6, cc. 12-17 - (min.: 0:24 - 0:37).

The musical score for Figure 27 consists of three systems of staves. The first system (measures 12-14) shows a melody line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piano accompaniment consists of eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line shows chords G7/F, Fm7, and F7M(#5). The second system (measures 15-17) shows a melodic phrase G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piano accompaniment for measures 16-17 shows chords E7M, E7M(#5), E6, and E7M(#5).

Fonte: do autor.

A tópica $\hat{5} - \#5 - \hat{6}$ acima, pode ser classificada como uma *figura de retórica* (PIEDADE, 2012, p. 6), uma vez que ao criar uma ruptura, recalibra o discurso musical a partir deste ponto ao estabelecer um samba de partido alto, entretanto, não sem mais um momento de dúvida sobre a sua estabilização.

No compasso 18, o discurso musical da composição volta, por apenas um compasso, a ter o perfil descendente para, no compasso seguinte, ocorrer um choque entre a melodia do saxofone (ainda descendente) e a melodia ascendente executada em uníssono pela guitarra, piano

e contrabaixo (uma oitava abaixo), sendo que tal confronto se dá no último momento antes da estabilização do samba, cujas melodias serão em sua maioria ascendentes (Figura 28).

Figura 28 - *Pindorama*, melodias com perfis ascendentes e descendentes, cc. 18-9 – (min.: 0:37 – 0:42).

The musical score for 'Pindorama' is presented in three staves. The first staff is the melody, the second is the tenor line, and the third is the bass line. The score is divided into two sections by a vertical line. The first section (measures 18-22) features an ascending melodic profile with chords F7(#9) and G(sus4). The second section (measures 23-27) features a descending melodic profile with chords B7(b5) and C#maj13. Arrows indicate the direction of the melodic lines: ascending in the first section and descending in the second section.

Fonte: do autor.

A partir desse ponto, se estabelece na composição uma alternância entre os tipos samba e a versão estilizada do samba de partido alto, sobre os quais a melodia predominantemente ascendente pode ser associada a algumas frases da melodia de Ary Barroso.

A Figura 29 compara a melodia de *Pindorama* entre os compassos 23 e 27 (min.: 0:43 – 0:56) e *Aquarela do Brasil*, demonstrando seus contornos melódicos semelhantes. Da mesma forma, a nota Fá, entre os compassos 29 e 31, em muito se assemelha com a melodia de Ary Barroso.

Figura 29 - *Pindorama* – Comparação entre as melodias de *Pindorama* e *Aquarela do Brasil*, cc. 23-35 – (min.: 0:43 – 0:56)

Pindorama cc. 23 - 27

Aquarela do Brasil
Vou can tar te nos meus Ver sos

Pindorama cc. 28 - 35

Aquarela do Brasil
Ah A brea cor ti na do pas sa do

Contorno melódico diferente

Fonte: do autor.

Como dito anteriormente, o uso da tónica $\hat{5} - \#\hat{5} - \hat{6}$ pode ser associada ao discurso ufanista da era Vargas, através do samba exaltação, cujo símbolo máximo é *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso. Contudo, o uso de tal discurso não se daria nas mesmas bases contextuais, mas atualizado para o início dos anos de 1980, uma vez que a entre os compassos 36 e 51, segmento recorrente na composição, a tónica aqui analisada é diluída com a expansão de três compassos para cada nota, sendo apresentada somente na sua forma ascendente, em direção à sétima do acorde, além de ser sobreposta ao ritmo do samba de partido alto.

Neste segmento, um elemento ligado mais à cultura musical *pop* norte-americana do que ao jazz propriamente dito, se encontra na técnica *slap* usada por Rodolfo Stroeter, técnica essa muito associada ao *funk* e à *Black music* (Figura 30).⁹⁷

⁹⁷ Um movimento comum da técnica *slap*, consiste em puxar a corda com o dedo indicador, soltando-a em direção ao braço do instrumento, produzindo um som percussivo. Tal movimento é muito semelhante ao ato de puxar o elástico

Figura 30 - *Pindorama* - tónica 5 - #5 - 6 diluída e sobreposta ao ritmo de partido alto, cc. 36-51 – (min.: 0:57 – 1:12).

The musical score is divided into four systems, each with three staves: Teclado/Sintetizador (top), Baixo (middle), and Bateria (bottom).
 - System 1 (measures 36-39): Teclado/Sintetizador has a chord of D and a 5th interval. Baixo has a 'Slap' marking and fingerings 'i', 't', 't', 't'. Bateria has a rhythmic pattern of eighth notes.
 - System 2 (measures 40-43): Teclado/Sintetizador has a chord of D13(#5) and a #5 interval. Baixo has fingerings 'i', 't', 't', 't'. Bateria continues the rhythmic pattern.
 - System 3 (measures 44-47): Teclado/Sintetizador has a chord of D6 and a 6th interval. Baixo has fingerings 'i', 't', 't', 't'. Bateria continues the rhythmic pattern.
 - System 4 (measures 48-51): Teclado/Sintetizador has a chord of D7 and a b7 interval. Baixo has fingerings 'i', 't', 't', 't'. Bateria continues the rhythmic pattern.

Fonte: do autor.

Sob a perspectiva da significação musical, a presença da tónica 5^{\flat} - $\#5^{\flat}$ - 6^{\flat} na composição coletiva do grupo Pau Brasil, pode assim ser compreendida como mais do que uma referência musical à uma das composições mais famosas de Ary Barroso, mas também uma conexão mais profunda entre o discurso ufanista da era Vargas (1930-45) com a sensação de liberdade vivida pela sociedade brasileira após a abertura *lenta e gradual* e, conseqüentemente, com o fim da ditadura militar no Brasil.

de um estilingue, imagem muito associada pelos contrabaixistas. Outro movimento comum da técnica, consiste em bater na corda com a lateral do dedo polegar direito (para destros), simulando o movimento de uma baqueta de percussão. Tal movimento está indicado na partitura com a letra "t" de *thumb* (polegar em inglês).

Neste sentido, essa conexão é compreendida aqui como uma retomada dos símbolos nacionais pela sociedade, após os anos sombrios em que a imagem do país foi sequestrada pelo discurso oficial da ditadura militar entre os anos de 1964 e 1985.⁹⁸

Contudo e paradoxalmente, essa retomada de um símbolo nacional seria tensionado ou posto em fricção (nas palavras de Piedade) com elementos da cultura musical norte-americana, sendo esta uma característica muito marcante da antropofagia do grupo Pau Brasil nesta primeira fase, na qual o uso de elementos do *rock*, *funk*, *pop* e principalmente do *jazz* serão constantes nos dois primeiros discos desta fase.

⁹⁸ Contexto semelhante ao que ocorre com o Brasil no momento em que essa pesquisa se desenvolve.



*Bye Bye Brasil*⁹⁹

A percepção da atualização do discurso ufanista contido e revelado pela análise do tema *Pindorama* para o contexto histórico dos anos finais da ditadura militar instaurada com o golpe de 1964, pode ser ampliada pela presença no disco do arranjo sobre a canção *Bye Bye Brasil* de Chico Buarque e Roberto Menescal, tema principal do filme homônimo dirigido por Cacá Diegues, de 1979.

Conforme Eduardo Antonio Lucas Parga (2016), os embates do processo de modernização conservadora imposto pela ditadura militar brasileira, tanto nas áreas econômica quanto política, eram articulados na área da cultura refletindo a disputa pela identidade nacional, sendo este um pré-requisito para o poder político e, no caso de Cacá Diegues:

De um lado, tinha-se um cineasta identificado com a perspectiva cultural nacionalista e autoral cinema-novista; de outro, um Estado autoritário e também nacionalista, promotor de uma modernização econômica. Nessas circunstâncias, travava-se a disputa pelo predomínio no processo de produção de filmes que estavam envolvidos com questões relativas à identidade nacional (PARGA, 2017, p. 64)

Sobre esse processo de modernização (ou americanização) Diegues (apud PARGA, 2016, p. 68), afirmou que o filme “é cheio de esperança” e que “é preciso não ter medo do novo”, pois trata de um “país que começa a acabar para dar lugar a um outro que acaba de começar”.

O diretor contrapõe no seu filme um Brasil ainda desconhecido por muitos brasileiros à aspectos modernos que, ironicamente, ao mesmo tempo em que são denunciados como “inimigos” da preservação cultural do país, são utilizados para desvendar o próprio país, como no caso das TVs e suas “espinhas de peixe”.¹⁰⁰

Assim, é possível fazer um contraponto entre a letra de Chico Buarque e o próprio filme, pois enquanto o poeta diz “Eu vi um Brasil na tevê”, a cena marcante do filme em relação ao eletrodoméstico é a população de uma cidade interiorana que assiste na praça pública à novela *Dancin’ Days*, grande sucesso televisivo do final dos anos de 1970.

A letra de Chico Buarque para *Bye Brasil* aponta para vários paradoxos desse processo, entre eles, a pressa da modernidade (“Não dá prá falar muito não”), a americanização do Brasil (“O

⁹⁹ <https://open.spotify.com/track/5jpZ1sMf6VsmjxSGkMohvp?si=df48206a989648e5>

¹⁰⁰ Termo utilizado no filme para aludir as antenas das TV.

chefe dos Parintintins - Vidrou na minha calça *Lee*”), a questão ecológica e a energia nuclear (“Puseram uma usina no mar – talvez fique ruim pra pescar”), a exploração da bauxita, a questão indígena, o predomínio das estradas rodoviárias (“Bom é mesmo ter caminhão) etc., fazendo uma síntese irônica da sociedade brasileira da época, entretanto, sem se opor e muito menos, fazer uma apologia ao moderno.

Enxerga-se aqui traços da *Modernité* baudelairiana:

A modernidade baudelairiana, da qual falarei mais adiante, traz em si mesma o seu oposto, a resistência à modernidade. Todos artistas modernos, desde os românticos, se viram divididos, por vezes dilacerados. A modernidade adota facilmente uma postura provocante, mas seu interior é desesperado. Não sejamos tentados pela miragem da síntese; mantenhamos as contradições, por natureza, insolúveis; evitemos reduzir o equívoco próprio ao novo, como valor fundamental da época moderna. (COMPAGNON, 1999, p. 15).

Compagnon (1999, p. 124) afirma que somente na pós-modernidade nos curamos da visão teleológica do modernismo (*a ilusão moderna*). Apesar de se valer da *ruptura* - uma operação moderna por excelência, o pós-modernismo significou o próprio desenlace da *epopeia moderna* e teria recuperado a defasagem da narrativa da tradição moderna ortodoxa com relação ao pensamento baudelairiano, concluindo que a *ironia* seria o critério para se evitar o “Vale-Tudo” teórico que leituras apressadas sobre tal movimento, poderiam sugerir.

João Tavares Bastos, em “O longo voo da ironia: de Sócrates a Baudelaire” (2015, p. 50) avalia, a partir do estudo “O conceito de ironia” de Sören Kierkegaard (1991 [1841]), alguns exemplos da trajetória da ironia, desde a sua primeira aparição em Sócrates, até o advento da poesia de Baudelaire. Para o autor, a ironia, com o seu “potencial de produzir algo a partir da aniquilação completa de construções que se acreditavam sólidas e perenes”, se encontra presente, com diferentes usos, nas ideias de Sócrates, Montaigne, Cervantes e em Baudelaire que, ela “provém do fortalecimento e da definitiva instalação da subjetividade”.

A capacidade baudelairiana de sintetizar ironicamente a sociedade francesa fez com que o poeta viesse a ser considerado um dos precursores do lirismo moderno e verdadeiro tradutor dos sentimentos paradoxais que permeiam a modernidade. Essas características sugerem que o tom irônico com que o poeta teceu seus versos se origina no sentimento de inadequação, questionamento e repúdio às ideias e gostos dominantes de seu tempo (BASTOS, 2015, p. 50).

Kierkegaard elencou uma série de características da figura de linguagem *ironia*, bem como os principais traços de uma personalidade irônica, entretanto, a sua busca é por demonstrar uma ironia *sensu eminentiori* (no sentido mais elevado), que não se aplica a situações individuais, mas contra toda uma “realidade dada em uma certa época e sob certas condições” (KIERKEGAARD, (1991 [1841], p. 221), partindo da sua própria visão de totalidade e não de sucessivos pedaços de realidades.

Bastos (2015, p. 51) parte do pressuposto kierkegaardiano de que “A ironia é, em si, completa negatividade e *não tem*, por conseguinte, o objetivo de produzir algo real ou positivo” (grifo nosso) e assim, procura demonstrar que a criação do regime estético baudelairiano está atrelado ao desenvolvimento e posicionamento de uma subjetividade frente ao seu contexto histórico e social, no qual se delinea uma tensão entre o autor e a sociedade, com a ironia sendo a ferramenta ideal para a defesa ou preservação da sua liberdade individual e denunciar as mazelas de sua época, entre elas, a ideia de pecado original católico, o utilitarismo burguês e *a dissolução individual proposta pelo sistema produtivo industrial* (grifo nosso).

Assim, é através da melodia de Menescal, indissociável da poesia de Chico Buarque e da crítica social do filme de Cacá Diegues, que o grupo Pau Brasil propõe a sua leitura de *Bye Bye Brasil* que, por se tratar de uma versão instrumental, permite à sua audiência, *inserida ou consciente daquele contexto histórico*, reconstruir as imagens de tais paradoxos e ir além, enxergando outros mais, ao lembrar da poesia enquanto ouve a melodia.

Da mesma maneira baudelairiana que o progresso é cantado por Chico Buarque, a versão de *Bye Bye Brasil* do grupo Pau Brasil se vale, paradoxalmente, de elementos do *funk* e *rock* norte-americanos para criar uma linguagem musical de cunho nacional na qual, os elementos estrangeiros são *ironicamente* deglutidos.¹⁰¹

101 Conforme descrito no início do capítulo e resumido na Tabela 6.

3.3 Fim da primeira fase

Conforme o recorte analítico proposto nessa pesquisa, o fim da primeira fase coincide com o fato do grupo deixar de realizar versões de composições de outros autores para se dedicar a um repertório totalmente autoral.

Essa mudança é relevante, pois o grupo Pau Brasil passou a construir a sua própria imagem sonora do Brasil, consciente ou não, sem o “recurso” de atrelar o seu discurso musical a outros compositores que, igualmente, tiveram um papel importante nessa seara, notadamente até aqui Chico Buarque, Baden Powell, Villa-Lobos, Ary Barroso e indiretamente, Luis Gonzaga.

Nessa primeira fase percebeu-se uma grande relação da linguagem composicional do grupo com aspectos nacionalistas através da presença do samba, em algumas de suas vertentes, bem como de elementos que conectam o grupo ao discurso ufanista da época da era Vargas, através da obra de Ary Barroso, seja de forma direta ou indireta.

Estas referências também podem ser confirmadas através do repertório do grupo, mais precisamente nos nomes das composições que fazem referências diretas ao nome Brasil e a imagens ou tipos (gêneros musicais) relacionados ao país, tais como: *Pau Brasil*, *Na baixa do sapateiro*, *Pindorama*, *Bye Bye Brasil*, *Modinha*, *Lundu* e *Jongo*.

Como será exposto mais à frente nesse trabalho, essa primeira fase é umbilicalmente ligada à terceira, na medida que tanto Nelson Ayres, que participará de apenas um disco da segunda fase, quanto Paulo Bellinati, que deixarão o grupo para retornarem na terceira fase, na qual vários aspectos até aqui explorados farão parte novamente na construção da linguagem musical do grupo Pau Brasil.

Como será visto na próxima fase do grupo Pau Brasil, haverá uma ampliação no leque de estilos brasileiros utilizados, porém, paradoxalmente e ironicamente, o samba (e seus derivados) deixará de fazer parte quadro de tipos musicais explorados o que, sob a perspectiva das análises aqui produzidas, significará um afastamento em relação ao discurso nacional ufanista contido em algumas das composições aqui analisadas. Por outro lado, e não menos paradoxal e irônico, elementos da linguagem *jazzística*, nas suas vertentes *fusion* e *free* continuarão antropofagicamente presentes no processo composicional do grupo como elementos centrais na construção de uma linguagem musical brasileira.

4 Segunda fase – 1987-1995

4.1 CENAS BRASILEIRAS – 1987 ¹⁰²

Tabela 7: CD *Cenas Brasileiras* (1987) – Ficha técnica.

Formação	Faixas	Informações
Nelson Ayres	01 Corta Capim (Nenê)	Gravado nos estúdios Transamérica - fevereiro de 1987. Direção artística – Wilson Souto Jr.
	02 Contatos (Paulo Bellinati)	Produção executiva – Chico Pardal Engenheiros de gravação – Roberto Marques, Vanderley Loureiro e João Roberto (Cotô)
Rodolfo Stroeter	03 Dança do Saci Pererê (Nenê)	Mixagem – Roberto Marques
Paulo Bellinati	04 Cantilena (Roberto Sion)	Assistentes de estúdio – Ricardo Zeppelin, Pedro Campi, Carlos Guedes e Djalma da Silva
Roberto Sion	05 Pixote (Rodolfo Stroeter)	Direção de arte – Toshio H. Yamasaki Foto – Hilton Ribeiro
Nenê	06 Veranico de Maio (Nelson Ayres)	Produção fotográfica – Claudia Tresca Arte final – Luiz Cordeiro
	07 Flor do Mato (Nelson Ayres)	Logotipo – Odir Grecco Contracapa – detalhe da gravura Cena de Carnaval de B. Debret Disco originalmente lançado pela gravadora Continental.

Fonte: <https://grupopaubrasil.com/cenas-brasileiras/>



No disco *Cenas Brasileiras* (1987), o grupo Pau Brasil sofreu a segunda alteração em sua formação, com substituição de Bob Wyatt pelo baterista Nenê (Realcino Lima Filho); ex-integrante dos grupos de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, dois dos principais pilares da música instrumental brasileira pós década de 1960.

A participação de Nenê no grupo foi além da sua forma particular de explorar os ritmos brasileiros na bateria, passando a dividir também com os demais integrantes, o papel de compositor, contribuindo com duas peças para esse disco.

Em linhas gerais, o terceiro disco do grupo Pau Brasil, demonstra uma mudança na sonoridade em relação ao disco anterior, *Pindorama* (1986), pois apesar de ainda utilizar teclados eletrônicos com diversos timbres, guitarra e contrabaixo elétrico com efeitos, o grupo passou também a dar maior destaque para instrumentos como o violão e o contrabaixo acústico, flauta e saxofone, construindo assim uma sonoridade mais acústica.

¹⁰² <https://open.spotify.com/album/4ymUgaaEpG5YIKvjxcSMJk?si=5yItEdUFQR-yIrXFOitZ3g>

Neste trabalho há uma maior variedade de linguagens e de abordagens dos ritmos de tipos musicais brasileiros, proporcionada também por uma maior quantidade de compositores.

Paulo Bellinati foi responsável pela *violonística* peça *Contatos*, que posteriormente foi transformada em uma suíte para violão solo, registrada por Cristina Azuma no disco homônimo de 1995, lançado pelo GSP Records. Nesse tema, uma melodia lírica é sobreposta a uma camada rítmica com que remete ao choro ou à bossa nova, tipo executado de fato nas seções de solo. Tal característica sugeriu para esta análise que essa composição possui um estilo “Eixo RJ/SP”, por serem estes tipos musicais mais representativos destes estados, entretanto, diferente do disco anterior, esse estilo não estaria atrelado ao samba-jazz, apesar de conter seções de improvisos.

Roberto Sion contribuiu com a *Cantilena* que, como o nome sugere, é uma composição de caráter suave e melodioso e assim como no disco anterior, foi considerada aqui como uma canção/balada.

A composição *Pixote* de Rodolfo Stroeter é uma espécie de suíte, cuja introdução é executada com um timbre etéreo de teclado e contrabaixo elétrico *fretless*¹⁰³, com a melodia contendo traços de música caipira, ao executar algumas aberturas de vozes em terças, quintas e sextas. Posteriormente, a composição se transforma em um xote com estrutura rítmica bem típica, porém com um desenvolvimento formal mais elaborado, contendo algumas modulações. A seção de solo de guitarra, além da modulação, possui uma estrutura formal diferente da exposição do tema, assim como a estrutura rítmica que se transforma em um *rock/pop*, que é reforçado pelo timbre da guitarra, que é alterado por efeitos de distorção.

Nelson Ayres contribuiu com as composições *Flor do mato*, outro baião do pianista demonstrando mais uma vez a força da influência de Luiz Gonzaga como uma das principais referências do compositor.¹⁰⁴

Ayres ainda contribuiu com *Veranico de maio*, uma composição ternária com características gaúchas e muita próxima dos tipos musicais *rancheira* e do *chamamê* (ou *chamamê*) do Rio Grande do Sul, caracterizada pela melodia, andamento rápido e principalmente pelo

¹⁰³ Instrumento sem os trates que demarcam as casas no braço do contrabaixo elétrico.

¹⁰⁴ Mais sobre a influência de Luiz Gonzaga sobre Nelson Ayres será discutida no capítulo sobre a terceira fase do grupo Pau Brasil.

acompanhamento do contrabaixo em semínimas.¹⁰⁵

Os compassos binários e ternários predominam nos gêneros musicais gaúchos, principalmente o 2/4, o 2/2 e o 3/4. No entanto, muitas vezes há deslocamentos de acentuações, de acordo com a música propriamente dita. É o que ocorre, por exemplo, com o chamamê. Ao ser executado no acordeão, este possui uma “puxada” de fole, do 2º para o 3º tempo, ocorrendo uma acentuação no 3º tempo do compasso, ao invés do 1º. Aí, portanto, há uma diferenciação do chamamê para a rancheira. Para que se possa fazer uma ideia, o acompanhamento da “baixaria” no chamamê, em um compasso 3/4, é de três semínimas, com uma acentuação na última semínima. Na rancheira, também com as três semínimas, diferencia-se pela acentuação, que é na primeira. (WOLFFENBÜTTEL, 2020).

Nenê apresentou duas composições que além de explorar estruturas rítmicas elaboradas, uma espécie de marca pessoal do compositor, possuem também aspectos temáticos e harmônicos muito particulares. Uma característica comum nos dois temas de Nenê para esse disco está no fato do compositor explorar diversos tipos musicais na mesma composição, bem como diversas fórmulas de compassos, como no caso de *Dança do Saci Pererê*.

Em *Corta Capim*, Nenê explorou ritmos do baião, maracatu e choro. O maracatu é explorado logo na introdução com o cavaquinho executando a célula rítmica típica do tipo, assim como a condução na caixa da bateria. A seção de solos é feita sobre o ritmo de baião. Na seção B do tema, a melodia possui características de choro, guardando uma certa proximidade com o estilo de Hermeto Pascoal, tais como: nos temas: *Chorinho pra ele* (Slave Mass – 1977), *Sorrindo* (Hermeto Pascoal e grupo – 1982) e *Salve, Copinha!* (Brasil Universo – 1986).

As comparações acima pretendem ilustrar alguns possíveis aspectos da linguagem composicional de Nenê, aos quais Guilherme Marques Dias (2020) se dedicou a investigar, discorrendo acerca do estilo e identidade musical do compositor. Marques analisou as influências de Hermeto Pascoal sobre Nenê no desenvolvimento da sua linguagem composicional, bem como na importância do mestre alagoano no estímulo para direcioná-lo em busca da criação de uma linguagem musical própria. Segundo relato de Nenê à Marques:

¹⁰⁵ Segundo Nenê, que é gaúcho e participou da gravação desse tema, por se tratar de uma abordagem estilizada e muito particular, *Veranico de Maio* de Nelson Ayres, possui características de ambos os tipos (gêneros musicais), porém tendendo mais para o *chamamê*. Conforme comentários enviados pelo baterista via comunicação eletrônica em 12/07/2021.

Eu saía do ensaio do Hermeto e ficava ensaiando as minhas músicas com minha mulher em casa [...] o pai do Hermeto morava em frente da minha casa. Ele foi na casa do pai dele e ouviu aquele som, entendeu? Daí ele entrou e falou: ‘Porra, essa música que você tá tocando, se eu assinar embaixo é minha! Você tá muito influenciado por mim. Mas eu entendo que você esteja influenciado, por que você gosta da minha música e tal. É normal que você se influencie. Mas eu te dou um conselho: quando você vê que tá parecido comigo, vá pra outro lado’ (LIMA, 2016 apud MARQUES 2020, 96).

Assim como a sua passagem pelo grupo de Hermeto Pascoal foi determinante para que Nenê criasse uma linguagem musical própria, o mesmo pode se dizer do papel de Egberto Gismonti. Ainda de acordo com Marques (2020, p.104) para Nenê, Hermeto representou a proximidade com a cultura popular e na experiência prática do fazer musical, enquanto Egberto representaria uma forma musical refinada e tecnicamente apurada.

O tema *Dança do Saci Pererê* foi escolhido para representar esse disco pois, através de análise preliminar e auditiva, verificou-se que neste tema Nenê apresentou uma linguagem composicional muito particular, contendo aspectos rítmicos, harmônicos e melódicos que não apontaram para uma influência marcante de outro compositor.

Diferente do tema *Corta Capim*, que a análise aqui proposta enxergou uma certa influência da linguagem de Hermeto Pascoal, em *Dança do Saci Pererê* por sua vez, Nenê apresenta uma linguagem muito própria, o que corrobora relatos colhidos por Guilherme Marques (2020) citados acima, bem como as suas análises sobre o estilo e a identidade musical do baterista e compositor.

Nesta composição Nenê apresentou uma forma que aqui foi classificada com os estilos nordestino e erudito, cuja organização dos tipos se dá em forma de *suite*, pelo fato de possuir segmentos bem demarcados, cujos tipos musicais abordados, valsa (ou de métrica ternária) e baião, que também remetem a danças, foram justapostos. Tal tratamento formal se mostrou importante uma vez que o mesmo foi encontrado nos discos posteriores do grupo, apontando também para outra solução adotada pelo grupo, principalmente no CD *Babel* (1995), último trabalho desta fase, no qual em alguns arranjos os tipos musicais abordados não serão mais justapostos, mas sim *sobrepostos*, a ponto de impossibilitar uma classificação clara para tais composições.

Assim como todo novo integrante do Pau Brasil, Nenê contribuiu para alterar a forma do grupo se expressar musicalmente, tanto pelo fato de atuar como compositor, quanto pela sua *performance*. A simples presença de Nenê também atua no sentido de contribuir com uma mudança

na expressão musical, uma vez que é um hábito do grupo concluir as versões finais dos arranjos de maneira coletiva, nem sempre registrada em partitura, mas combinada oralmente ou de improviso, situações em que os integrantes dialogam musicalmente entre si e cada um, através de um repertório próprio de ideias musicais, provoca e interfere na linguagem do outro, característica muito comum da música que possui como um de seus elementos essenciais o improviso.¹⁰⁶

Desta forma, a Tabela 8 resume as referências abordadas pelo grupo Pau Brasil no disco *Cenas Brasileiras* (1987). Como destaques, verifica-se que o samba e samba-jazz, perdeu espaço no âmbito dos tipos musicais utilizados pelo grupo, consolidando um processo que se iniciou no disco anterior, redução esta que pode significar a falta da necessidade (inconsciente ou não) do uso de referências ufanistas do samba exaltação, proporcionada talvez pelos ares democráticos que o país já se encontrava, ou causada por uma possível mudança de paradigmas do grupo.

Neste disco, o grupo apresenta a primeira referência à música do sul do Brasil, além da diversidade de estilos abordados em uma mesma composição, como no caso dos temas assinados por Nenê e de Rodolfo Stroeter.

Outro destaque está no fato de que há poucas referências evidentes a outros compositores, mesmo que indiretas, bem como à diferentes épocas específicas, o que pode significar que em linhas gerais, essa formação do grupo Pau Brasil atingiu uma linguagem composicional particular e representante da época em que o disco foi produzido. Contudo, verificou-se que apesar de representar a sua época, uma parte significativa do repertório desse disco não apresentou “um certo deslocamento em relação à sua própria época”, conforme a proposta de estilo contemporâneo adotada nessa pesquisa e descrita no capítulo 1.1.

Assim, para as composições que refletiram esse relacionamento com o seu próprio tempo, foram classificadas como possuindo uma relação intertextual com a música instrumental brasileira (MIB) produzida na década de 1980 pois, de certa forma, o repertório do grupo Pau Brasil acaba por se relacionar mais diretamente com os repertórios dos demais grupos do mesmo período.

¹⁰⁶ Na análise aqui realizada, a partitura original, cedida pelo compositor, foi comparada com o registro fonográfico, verificando-se que certas disparidades podem ter sido interferências, adaptações ou reinterpretações dos integrantes do grupo sobre a ideia original do compositor.

Um exemplo dessa relação pode ser encontrado na composição *Veranico de maio*, que é a primeira abordagem do grupo do estilo gaúcho. Esta composição pode dialogar facilmente com a obra de Renato Borghetti, registrada nos discos *Gaita Ponto* (1984) e principalmente *Renato Borghetti* (1987), disco em que o compositor fez algumas abordagens menos tradicionais da música gaúcha, assim como no exemplo do grupo Pau Brasil.

Tabela 8: referências contidas no disco *Cenas Brasileiras* (1987).

Tema	Estilos	Tipos	Símbolos/Tópicas	Intertextualidade
Corta capim	Eixo RJ/SP Nordestino Afro-brasileiro	Choro Baião maracatu		Pós 1960 Hermeto Pascoal (ref. indireta)
Contatos	Eixo RJ/SP	Choro/Bossa nova	Improvisos	1960/70
Dança do saci Pererê	Erudito Nordestino	Suíte: Valsa e Baião explorados de maneira particular	Ritmo ternário	Monteiro Lobato Espetáculo circense
Cantilena	Canção	Balada		Outros grupos da Música Instrumental Brasileira da década de 1980
Pixote	Caipira	Suíte: Moda	Introdução: melodia com intervalos de 3ª e 6ª	
	Nordestino	Xote	Triângulo Melodia característica	
	<i>Fusion</i>	Rock	Solo de guitarra com efeito de distorção	
Veranico de maio	Gaúcho	Rancheira/ Chamamé	Dança ternária	
Flor do mato	Nordestino	Baião	Viola, Aboio (sax)	1950 Luiz Gonzaga (ref. indireta)

Fonte: do autor.

4.1.1 Dança do Saci Pererê: um saci rítmico e modal ¹⁰⁷



Antes de iniciar as análises músico estruturais dessa obra, algumas questões se apresentaram logo no início das audições da composição *Dança do Saci Pererê*, entre elas, quais seriam os aspectos musicais elaborados por Nenê para representar este ser da mitologia popular brasileira, o Saci Pererê?

Para tal resposta, serão utilizadas as ideias reunidas e traduzidas por Antônio Vicente Pietroforte (2015) sobre autores que tratam sobre semiótica musical, dos quais os conceitos de discursos *referencial*, *construtivo*, *mítico* e *obliquo*, serão importantes para as análises aqui propostas.

Segundo Pietroforte, o discurso *referencial* é atribuído à música *programática* que, por sua vez, é ancorada no texto verbal; o discurso *mítico*, estaria ligado à música *pura*, cujos valores são unicamente musicais. Destes, interessa para a análise aqui proposta o *referencial*, aquele que faz referências às “coisas do mundo”, ao qual Pietroforte articula com as ideias de Roland Barthes em “A retórica da imagem” (1984) “e de seus funcionamentos explicados via semiótica greimasiana” (PIETROFORTE, 2015, p. 41), aproximando o conceito de sincretismo nas relações entre as linguagens verbais e visuais, substituindo a última pelas linguagens musicais. No caso das imagens visuais:

[...] tendem a ser polissêmicas, mas, quando sincretizadas com linguagens verbais, essa polissemia, contrariamente, tende a se reduzir – *grosso modo*, as palavras passam a explicar as imagens, determinando o sentido a elas atribuído. Em seguida, Barthes propõe que tal redução de polissemia pode ser dar de dois modos: (1) em função de ancoragem, a linguagem verbal explica o que se passa na imagem, descrevendo-a; (2) em função de etapa, ela compõe com a imagem uma totalidade maior, que as complexifica. (PIETROFORTE, 2015, P. 38).

Da mesma maneira, Pietroforte (2015, p. 42-3) afirma sobre a música instrumental que “por sua vez, não seria arriscado afirmar, encontra-se, ainda que em graus diferentes de especificação semântica, sempre sincretizada com linguagens verbais em função de ancoragem” e assim, o discurso musical em regime referencial refere-se ao texto ancorado a ele, seja através de programas e notas de concerto ou através dos títulos das obras ou suas possíveis especificações, tais como: classificações de gênero, ou seja, “Prelúdio e Fuga” ou “Sonata”; temporais como “as

¹⁰⁷ <https://open.spotify.com/track/1L5FQld1xNpBVuGIEiayEw?si=1ac302d6d7f842ec>

quatro estações” de Vivaldi, cenários como na “Pastoral” de Beethoven, “*La mer*” de Debussy ou personagens como *Il cardellino* (o pintassilgo) de Vivaldi ou o Saci Pererê e as características de sua possível dança, no caso da composição aqui analisada.¹⁰⁸

A partir do momento que Nenê atribuiu o título *Dança do Saci Pererê* à sua composição, atribuiu a ela também uma soma de significados que constituem a imagem desse personagem da mitologia brasileira e assim, reduzindo a polissemia musical que uma obra sem o seu título poderia produzir. Todavia, para que haja tal ancoragem do discurso musical ao texto que ele se refere, é necessário pressupor uma audiência que tenha o domínio do conteúdo deste texto, no caso, as características do Saci Pererê.

Assim, o primeiro passo dessa análise será traçar um breve perfil desse personagem que se tornou famoso, principalmente a partir da obra de Monteiro Lobato, com o intuito de fornecer as bases para uma análise musico estrutural que traga à tona possíveis traços de sua personalidade.

Segundo Renato da Silva Queiroz (1995), o Saci Pererê é uma entidade fantástica brasileira, convertida em símbolo nacional; de origem rural, mas que acabou por penetrar o contexto urbano de todo o país e que se destaca das demais criaturas fantásticas (Lobisomem, Mula sem cabeça etc.), por seu tipo singular associado a astúcia, zombaria e malícia. Apesar de diversos relatos sobre a sua origem, entre eles, Tupi-Guarani, africana, ameríndia, entre outras, estes adquiriram características preconceituosas e estigmatizantes com relação aos afrodescendentes, indígenas, caipiras e caboclos, nas narrativas “oficiais” brasileiras, portanto branca e europeizada.

Segundo Queiroz, para que ocorresse essa tal essa “urbanização” da figura mítica do Saci, Monteiro Lobato precisou domesticá-lo, permitindo assim o escritor utilizar o tom zombeteiro do personagem nas suas críticas sociais ao modo de vida urbano e estrangeiro que se instaurava no Brasil das primeiras décadas de 1900. Assim, para essa domesticação, Lobato teria transformado o mito numa figura heroica, porém preservando o seu caráter *trickster*. Contudo, coube à mídia completar essa tarefa de domesticação do Saci (QUEIROZ, 1995, p. 146).¹⁰⁹

¹⁰⁸ Pietroforte se refere sempre à chamada música erudita ocidental, predominante na Europa e nas Américas, englobando desde o Renascimento até os dias de hoje.

¹⁰⁹ Além do sucesso literário da obra de Monteiro Lobato, uma mostra da penetração dos personagens do *Sítio do Pica-pau Amarelo* no imaginário popular e urbano brasileiro, pode ser comprovado por meio de suas adaptações para a teledramaturgia infantil brasileira, exibidas pela TV Tupi de São Paulo entre 1953 e 1963; TV Cultura em 1964; TV

O termo *trickster*, adotado originalmente para nomear um restrito número de “heróis trapaceiros” presentes no repertório mítico de grupos indígenas norte-americanos, designa hoje, na literatura antropológica, uma pluralidade de personagens semelhantes, de que se tem notícia em culturas diferentes. (QUEIROZ, 1991, p. 94).

Sem desconsiderar toda a carga racista e preconceituosa que acompanha a construção deste mito brasileiro, para confrontar os aspectos músico-estruturais de *Dança do Saci Pererê* com as características deste personagem, essa análise se aterá a definição de Queiroz (1995, p. 141) de que “o Saci é o senhor das artimanhas, das travessuras e dos redemoinhos de vento”, ou seja, realçando seus aspectos lúdicos.¹¹⁰

Apesar de possuir apenas uma perna, uma característica do Saci Pererê é a sua locomoção rápida e de forma aparentemente aleatória, devido ao seu poder de aparecer e desaparecer rapidamente nas matas. Desta forma, a medida em que as análises músico estruturais forem avançando, os seus resultados serão relacionados a esses e outros aspectos da personalidade do Saci Pererê.

Em *Dança do Saci Pererê*, Nenê elaborou uma composição cuja forma é dividida em três seções: A, B, C e com uma *coda* final, estabelecendo os centros modais de Fá e Ré lídios e uma passagem em torno de Ré menor, predominantemente dórico, além de utilizar várias fórmulas de compasso.

Nenê também explorou vários aspectos rítmicos em sua composição, dentre os quais destaca-se logo na introdução uma estrutura com *ritmo cruzado* (*cross rhythm*), na qual uma célula rítmica de três semicolcheias se repete, na superfície, sobre um padrão métrico (espaço) de quatro semicolcheias, provocando um deslocamento regular desta célula de uma semicolcheia a cada repetição em relação a esse padrão e assim, contradizendo o pulso métrico estabelecido (COHEN, 2007, p. 100). Desta forma, esta célula estabelece um ciclo com quatro repetições a cada três tempos do compasso, totalizando três ciclos por compasso de 9/4 (Figura 31).¹¹¹

Bandeirantes, entre 1967 e 1970; TV Globo, em conjunto com a TV Educativa e o Ministério da Educação e Cultura, entre 1977 e 1986 e TV Globo, entre 2001 e 2007, entre outras produções para TV e cinema.

¹¹⁰ Como é de domínio do imaginário popular, o (s) Saci (s) se escondem na “bagunça” dos redemoinhos de vento e, para aprisioná-los, basta jogar uma cesta ou peneira sobre tais redemoinhos e retirar-lhes da cabeça a carapuça vermelha, fonte de todo o seu poder.

¹¹¹ É importante salientar que nesse caso, a figuração rítmica é homofônica e, portanto, a “contradição” rítmica se dá somente em relação ao pulso métrico e não em relação à outra figuração rítmica, portanto não podendo ser considerada polirritmia.

Outra contradição métrica estipulada por essa figuração rítmica está no fato que a marcação realizada pelos baixos (mão esquerda do piano e contrabaixo) e pelo bumbo da bateria, são executadas doze vezes, contra nove pulsos do compasso.

Figura 31 - *Dança do Saci Pererê* (Nenê) - Introdução - ritmos cruzados (*cross rhythm*), c. 1 - (min. 0:00 – 0:05).

The musical score for the introduction of 'Dança do Saci Pererê' (Nenê) is presented in 9/4 time. It consists of three measures, each containing four groups of three eighth notes. The piano part features a treble clef with chords and a bass clef with a rhythmic pattern. The double bass part has a bass clef with a rhythmic pattern. The drum part has a drum clef with a rhythmic pattern. The score is labeled with 'F7M(#11)' and numbered 1 through 12.

Fonte: do autor.

A rítmica cruzada proposta por Nenê reproduz uma rotação que necessita de quatro repetições para completar o seu ciclo (algo análogo a translação) e este ciclo se repete três vezes por compasso. A soma desta estrutura rítmica de rotação e translação com a característica do andamento rápido da peça (aproximadamente de semínima = 160 bpm.), podem ser associadas aos redemoinhos de vento, os locais preferidos dos sacis, que giram em torno de si mesmos, assim como se deslocam no espaço. Esse “movimento aleatório” do redemoinho pode ser reforçado pelas características melódicas do tema da seção A, que é apresentada sobre a mesma estrutura rítmica *cruzada* estabelecida desde a introdução.

Baseada no modo lídio, reafirmando a harmonia proposta de F7M (#11), esse “movimento aleatório” pode ser relacionado com o fato de cada frase do tema ser finalizada alternadamente nos graus de quarta aumentada (#4), terça maior (3M), sétima maior (7M) e terça maior respectivamente, porém, nunca sobre a fundamental (mais uma traquinagem do saci?).

As frases desta melodia são constituídas por segmentos de quatro notas descendentes, característica que está intimamente ligada com a estrutura da melodia da seção B, porém neste momento enfatiza-se o fato de que cada frase se inicia na última semicolcheia do primeiro tempo de cada compasso. A correlação dessa característica com o andamento rápido da composição também pode ser associada às aparições repentinas do Saci Pererê, em meio à “confusão” rítmica causada pela bateria, piano e contrabaixo (Figura 32.).

Figura 32 - *Dança do Saci Pererê* (Nenê) - seção A, melodia, cc. 2-6 (min.: 0:06 - 0:43).

Fonte: do autor.

Na seção B, a composição contém uma mudança brusca, tanto no aspecto harmônico, com uma maior variedade de acordes, quanto rítmico e temático, apresentando uma valsa rápida que pode ser interpretada como possuindo um caráter lúdico e circense.

A valsa, assim como a marcha, é um tipo musical muito comum nas trilhas sonoras de circos principalmente nas apresentações de trapezistas, palhaços e outros momentos lúdicos do *show* circense. Um exemplo do tipo no caso brasileiro, é a trilha sonora do espetáculo musical *O grande circo místico* (1983), criada e dirigida por Chico Buarque e Edu Lobo, a qual é formada por várias valsas, entre elas: *Beatriz*, *Valsa dos Clowns*, *Meu namorado* e *O grande circo místico*.

Outro significativo exemplo, que não é uma valsa, mas em compasso ternário, é a música “Palhaço”, do álbum *Circense* (1979) de Egberto Gismonti que, apesar de não representar um tipo musical tipicamente circense, pode ser interpretada como a paradoxal solidão dos palhaços.¹¹²

¹¹² Egberto Gismonti apud Simone Dubeux (2015, p. 81).

Talvez a valsa mais famosa no ambiente circense é *Sobre las Olas*, do compositor mexicano Juventino Rosas (1868 – 1894). Com traços notadamente vienenses, a ponto de ter a sua autoria atribuída a Johann Strauss, essa obra é utilizada em toda parte como música de fundo para apresentações de trapezistas (VALENTE, 2018), transformando em lúdicos e suaves, os momentos de tensão de corpos voando pelos ares em saltos mortais.¹¹³

No caso de *Dança do Saci Pererê*, este segmento sugere um momento com aspecto infantil e brincalhão, facilmente associável ao ambiente circense e por isso, associável também às artimanhas do Saci Pererê, através do andamento rápido, do acompanhamento em contratempos e da melodia irregular e sinuosa (Figura 33).

A melodia da seção B é construída sobre o modo de Ré lídio, constituída por três fragmentos descendentes que ocupam dois, três e quatro tempos respectivamente, sendo finalizada no quarto um fragmento ascendente de cinco tempos, no entanto, sem passar pela fundamental, que é executada pelo contrabaixo e piano.

Exceto o primeiro fragmento, os demais se iniciam em momentos fracos dos compassos (terceiro tempo ou contratempo), produzindo uma defasagem em relação ao acompanhamento feito por semínimas (mão direita do piano e contrabaixo), sugerindo mais uma artimanha do saci, contraventor do pulso estipulado pelo acompanhamento rítmico do segmento.

Esta melodia ainda possui uma íntima ligação com a melodia da seção A, por ser basicamente descendente, contudo, na seção A as frases são constituídas por segmentos de quatro notas e na seção B, a primeira frase é gradativamente expandida de quatro, para seis e oito notas respectivamente, sendo reduzida para seis notas ao final.

Assim como na melodia da seção A, na seção B a melodia mais uma vez não é resolvida na fundamental, ou seja, na nota Ré, uma vez que na primeira exposição, a conclusão se dá sobre o sexto grau maior e na segunda repetição, sobre a terça maior.¹¹⁴

¹¹³ *Sobre las olas*: <https://youtu.be/N2YvhEv7ykM>. Acesso em 31.03.2021.

¹¹⁴ Neste caso a melodia não utiliza a fundamental, que é executada pelo contrabaixo e mão esquerda do piano.

Figura 33 - *Dança do Saci Pererê* (Nenê) - seção B, tema, cc. 9-13 e 17-20 (min.: 0:43 - 1:00)

4 notas 6 notas 8 notas 6 notas

D7M (9, #11, 13)

9

#5 #4 3 7 6

Piano

Contrabaixo

17

3 4 8

Fonte: do autor.

Essa composição possui predominantemente uma textura de melodia acompanhada, contudo no compasso 24, surge de forma inesperada, isto é, não preparada harmônica ou melodicamente, uma terceira melodia em textura coral. Tal procedimento demonstra, no terreno músico estrutural, o domínio do compositor em produzir alternâncias texturais ao longo da obra.

Com relação ao personagem aludido nessa peça e descrito conforme a percepção dessa análise, tal procedimento inesperado, harmônico e textural, pode ser relacionado a mais uma peça pregada pelo Saci Pererê, tal como a ideia de causar um susto no ouvinte (Figura 34).

Figura 34 - *Dança do Saci Pererê* (Nenê) - seção B, tema, cc. 24-27 - (min.: 1:00 - 1:05).

24

Piano/Guitarra

Piano/Contrabaixo

Em/G F/G G Bb/G Ab/G G Dm/G

Fonte: do autor.

Outra possível alusão à sua maneira de se movimentar e ao fato do saci possuir apenas uma perna, também pode ser relacionada com o acompanhamento de um “baião” em 7/4, tipo binário ou quaternário por excelência, sugerindo uma possível maneira particularmente, “torta” ou “quebrada” do personagem interpretar o baião (Figura 35).

Figura 35 - *Dança do Saci Pererê* (Nenê) – seção B - baião em 7/4, cc. 35-38 – (min.: 1:11 - 1:19) .

35

Fonte: do autor.

Após o solo de bateria e a segunda apresentação da seção B (min.: 1:41 – 3:10), ocorre a seção C, onde finalmente o compositor apresenta um baião em 4/4, mostrando que o que ocorreu antes, provavelmente não passou de mais uma brincadeira do Saci (Figura 36).

Figura 36- *Dança do Saci Pererê* (Nenê) – seção C - baião em 4/4, cc. 39-42 – (min.: 3:10)

39

Dmaj7(add9) Cm7(add13) B7(#9)

Bbmaj7(add9) Am7(add9) Gm9 Ebmaj7(add9) A7(6/9)

2ª vez

Fonte: do autor.

Para finalizar a composição, Nenê se valeu da polifonia, procedimento inédito até este ponto da peça, mais uma vez demonstrando um nível apurado e detalhado de concepção musical aplicado a essa obra.

Mais uma vez também um procedimento composicional, músico-estrutural, pode ser relacionado com o personagem retratado, na medida que a polifonia pode representar a balbúrdia provocada pelo Saci Pererê.

Verifica-se nesta polifonia duas camadas formadas por estruturas rítmicas semelhantes, porém com movimentos melódicos opostos ou contraditórios: a primeira camada é formada pelo violão, contrabaixo (demarcadas com setas tracejadas) e bateria; e a segunda camada é formada pela mão direita do piano e o saxofone (indicadas por setas contínuas).

Há uma terceira camada é determinada pela mão esquerda do piano que, no entanto, é enfraquecida por não conter um reforço melódico ou rítmico de outro instrumento (Figura 37).

Figura 37 - *Dança do Saci Pererê* (Nenê) – Seção C – Polirritmia produzida através de polifonia, c.48 (min.: 3:27 ao fim).

The musical score for Figure 37 consists of five staves. The top staff is labeled 'Guitarra' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is labeled 'Saxofone' and contains a similar melodic line. The third staff is labeled 'Piano' and is divided into two parts: the right hand (treble clef) and the left hand (bass clef). The right hand part contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand part contains a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is labeled 'Contrabaixo' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fifth staff is labeled 'Bateria' and contains a complex rhythmic pattern with various note values and rests. A dashed line connects the Guitarra, Saxofone, and Bateria staves, indicating they form the first melodic layer. A solid line connects the Piano staff, indicating it forms the second melodic layer. The number '48' is written above the first staff.

Fonte: do autor.

Sobre o aspecto rítmico da peça, outra característica marcante, que pode ser associada à maneira como o Saci se locomove, é o uso de cinco fórmulas de compasso distintas. Enquanto a seção A foi composta em 9/4, a seção B foi, em sua maior parte, elaborada em 3/4, porém com seu segmento final passando por 7/4 e 8/4. A seção C por sua vez, foi elaborada em 4/4 e a coda em 7/4.

Após repetidas audições, verificou-se que alguns aspectos rítmicos e melódicos, aqueles comumente descritos como constituintes da superfície musical, estariam mais próximos de uma possível representação do personagem, contudo, após algumas reflexões, percebeu-se também que alguns aspectos do caráter do Saci também poderiam ser encontrados na estrutura mais profunda da obra e assim, menos evidentes.

Ao confrontar a partitura original fornecida pelo compositor, com o fonograma, verificou-se uma alteração no compasso 8, casa 2 da seção A, no qual o acorde de Eb7(#4, #5, #9), que não foi escrito em forma de cifra pelo compositor, mas resultante da análise das vozes dos instrumentos que compõem o segmento, não foi executado de fato pelo grupo.

Assim, no registro fonográfico, tal acorde foi substituído pelos mesmos acordes da casa 1 o que na prática, eliminou um dos procedimentos tonais propostos pelo compositor nessa peça, através do uso do *substituto do dominante* SubV7 (Eb7), cuja função seria direcionar a peça para o próximo segmento (Figura 38).¹¹⁵

¹¹⁵ Optou-se por enarmonizar a nota G^b4 para F[#]4, isto é, [#]9 (nona aumentada) de Eb pois, no acorde escrito pelo compositor consta também a nota G3 (Sol natural).

Figura 38 - Dança do Saci Pererê - Original - cc. 7-8.

Fonte: Nenê (Realcino Lima Filho).

Tal confronto entre o procedimento harmônico proposto pelo compositor e o realizado de fato pelo grupo, foi exposto aqui por sugerir três aspectos, relacionados à estrutura da peça, bem como à prática do grupo ao realizar seus registros fonográficos.

O primeiro aspecto é a possível intenção inicial do compositor em adotar uma postura com procedimentos harmônicos híbridos, uma vez que ele propôs a execução de um acorde com função tonal para realizar uma cadência em direção a um acorde com características do modo Lídio, isto é, com #11 (Décima primeira aumentada).

Apesar de tal procedimento não ter sido adotado de maneira efetiva, é importante ressaltar que esta poderia ser a intenção “original” do compositor.

No segundo aspecto, a alteração dos acordes da composição, efetuada no compasso 8, poderia sugerir uma falha no encadeamento harmônico, uma vez que o acorde subV7, com função dominante e em posição cadencial foi preterido e assim, significando um suposto enfraquecimento quanto ao direcionamento para o segmento B da peça. Contudo, através de uma perspectiva modal, o procedimento realizado de fato no registro fonográfico também se demonstra eficaz e coerente na organização do discurso harmônico, uma vez que tais mudanças de centros modais são efetuadas através de transformações cromáticas (não diatônicas), como será detalhado posteriormente.

Como terceiro aspecto, essa alteração poderia mais uma vez corroborar prática recorrente do grupo em manipular uma composição antes do seu registro “final”, com os arranjos permanecendo abertos à novas interferências dos demais integrantes.

Diferente dos segmentos anteriores, na seção C, o compositor se valerá do uso de acordes de empréstimo modal, pois como o acorde de Dm não foi utilizado nessa passagem, não se configurou de fato uma mudança de centro modal, mas sim do uso de nuances de acordes de um modo menor num segmento cuja sonoridade maior foi evidenciada no início da seção e pela cadência ao final do segmento, contudo estabelecendo o modo de Ré lídio. Assim a seção C da peça possui os seguintes empréstimos modais:

- IVm7 e bVI7M, oriundos do campo harmônico menor eólio;
- Vm7, oriundo do campo harmônico menor dórico/eólio;
- bIIIm7, oriundo do campo harmônico menor frígio;

Outra característica harmônica dessa peça salientada pela análise abaixo é o uso amplo de tensões nos acordes e não apenas naqueles com características dominantes (Figura 39).

Figura 39 - *Dança do Saci Pererê* (Nenê) - Forma e estruturas harmônicas

A

$I7M \left(\begin{smallmatrix} 13 \\ \#11 \\ 9 \end{smallmatrix} \right)$
F7M

V #IVm7(b9)

Partitura [Eb7 SubV7 ($\begin{smallmatrix} \#11 \\ \#9 \\ \#5 \end{smallmatrix}$)]

1. C/G Bm7/C 2. Gravação C/G Bm7/C

9/4

cc. 1 - 4 min.: 0:00 cc. 5 - 7 min.: 0:19 c. 8 min.: 0:36

B

$I7M \left(\begin{smallmatrix} 13 \\ \#11 \\ 9 \end{smallmatrix} \right)$ $bIII \left(\begin{smallmatrix} 13 \\ 9 \end{smallmatrix} \right)$ Im(11) V7sus4/IV IV7sus4(9) bVII7sus4 ($\begin{smallmatrix} 13 \\ \#9 \\ b5 \end{smallmatrix}$) Im(11) V7 ($\begin{smallmatrix} b13 \\ \#9, \#9 \\ b5 \end{smallmatrix}$) ?

D7M F/G Dm/G D7sus4/G G7sus4 C7sus4 Dm7 A7 D.C. casa1 solo de bateria

3/4

cc. 9 - 20 min.: 0:43 cc. 21 - 28 min.: 0:55 min.: 1:03 min.: 1:09 cc. 35 - 37 min.: 1:11 cc. 38 min.: 1:17 min.: 1:41

Após solo Bateria min.: 2:34

C

$I7M \left(\begin{smallmatrix} 13 \\ \#11 \\ 9 \end{smallmatrix} \right)$ V7/II(#9) bVI7M(9) Vm7(9) IVm7(9) bII7M(9) V7 ($\begin{smallmatrix} b13 \\ \#9 \\ b5 \end{smallmatrix}$) Coda I7M ($\begin{smallmatrix} 13 \\ \#11 \\ 9 \end{smallmatrix}$)

D7M Cm7 B7 Bb7M Am7 Gm7 Eb7M A7 F7M

4/4

c. 38 min.: 3:10 c. 42 AEM: Dm cc. 43-54 min.: 3:26

Fonte: do autor.

A frustração da expectativa gerada por estes procedimentos tonais em posições cadenciais, poderia sugerir mais uma traquinagem do Saci que, procura enganar os ouvidos mais (ou menos) atentos, através de um diversionismo harmônico com a indefinição entre os sistemas tonal e modal, uma vez que as centricidades são estabelecidas em torno de acordes maiores com sétima maior e décima primeira aumentada (X7M (#11)), uma clara referência ao modo lídio.

Por outro lado, como ressalta Sérgio Freitas (2010, p. 404, 690, 704-10 e 769), estas relações harmônicas mais ou menos remotas podem ser explicadas através das ideias de “meios de preparação”, “lugares de chegada” e “ambiente de resolução”, nas quais estão embutidos os conceitos de equiparação entre relativas, cadências de engano expandidas, cadências bifocais, entre outros.

A noção de "ambiente de resolução" (mais versátil do que "acorde de resolução") é necessária, pois como já vimos [...], nem sempre um V7 se faz seguir, literalmente ou diretamente, pelo acorde-meta que de fato prepara: p.ex., um acorde de A7 que prepara Dm7 pode, em determinada situação, prosseguir para F7M. Neste caso, considerando que o acorde de chegada (F7M) é de fato maior, importa notar que a "escala" que matiza o A7 deverá tocar as tensões (b9) e (b13), posto que o "ambiente de resolução" em questão aqui é o diatonismo de Ré-menor. Com as diversas equiparações (cadências de engano expandidas, cadências bifocais, etc.), a noção de "ambiente de resolução" se aplica também em situações de "acorde interpolado", nas sequências de "dominantes secundárias", etc. (FREITAS, 2010, p. 769).

Desta forma, sobre o aspecto harmônico, o acorde A7 é utilizado para direcionar a peça tanto para D7M (#11), a sua *resolução mais esperada*, quanto para F7M (#11) que, pode ser compreendido como o bIII7M de Dm e também possui função tônica. Assim, a resolução A7 – F7M (#11) seria assim uma das formas da cadência de engano.¹¹⁶

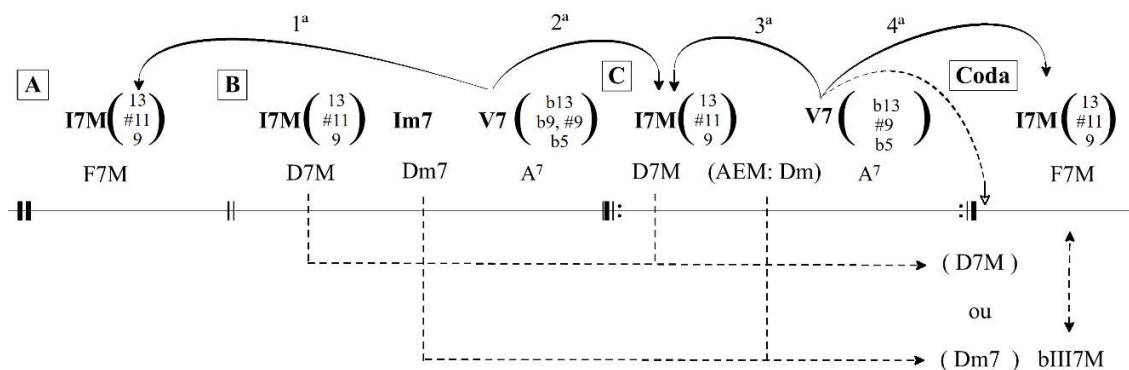
Esta abordagem pode ser reforçada pelo fato da progressão harmônica da peça conter momentos de centricidade em Dm ou com a utilização de acorde de empréstimo modal de Dm (Figura 40).

Outro aspecto importante dessas relações harmônicas (ambientes de resolução) na forma de *Dança do Saci Pererê* é revelado pelo equilíbrio que há entre os estabelecimentos das centricidades em D7M (#11) e F7M (#11) pois das quatro resoluções que ocorrem na peça:

¹¹⁶ Ou seja, os acordes de D7M e F7M formam o “ambiente de resolução” ou os alguns dos possíveis “lugares de chegada” de A7, contudo há que reforçar que os “lugares de chegada” em questão possuem características do modo Lídio, causando ambiguidade ainda maior com relação a esse procedimento “tonal”

1. A7 → F7M(#11) – seção B na volta para a seção A (min.: 1:17);
2. A7 → D7M(#11) – seção B em direção à seção C (após solo de bateria) (min.: 3:08);
3. A7 → D7M(#11) – marcando a repetição da seção C (min.:3:16);
4. A7 → F7M(#11) – seção C em direção à coda (min.: 3:24).

Figura 40: - Dança do Saci Pererê (Nenê) -Resoluções do acorde de A7.



Fonte: do autor.

Como salientado anteriormente, a substituição no compasso 8 do acorde Eb7 (SubV7), proposto pelo compositor na partitura original, pelo acorde de Bm7/C (Si menor com sétima menor e baixo em Dó), não prejudicou a transição entre os centros modais de Fá Lídio e Ré Lídio, uma vez que o acorde de Bm7 também funciona como uma preparação, ao executar um, dos três movimentos cromáticos necessários para se completar tal operação (Figura 41).

Assim, verifica-se as alterações das notas Fá para Fá# e posteriormente, de Dó para Dó# e Sol para Sol#, provocam a mudança do centro modal de Fá lídio para Ré lídio, alterando assim a percepção de todas as demais notas.¹¹⁷

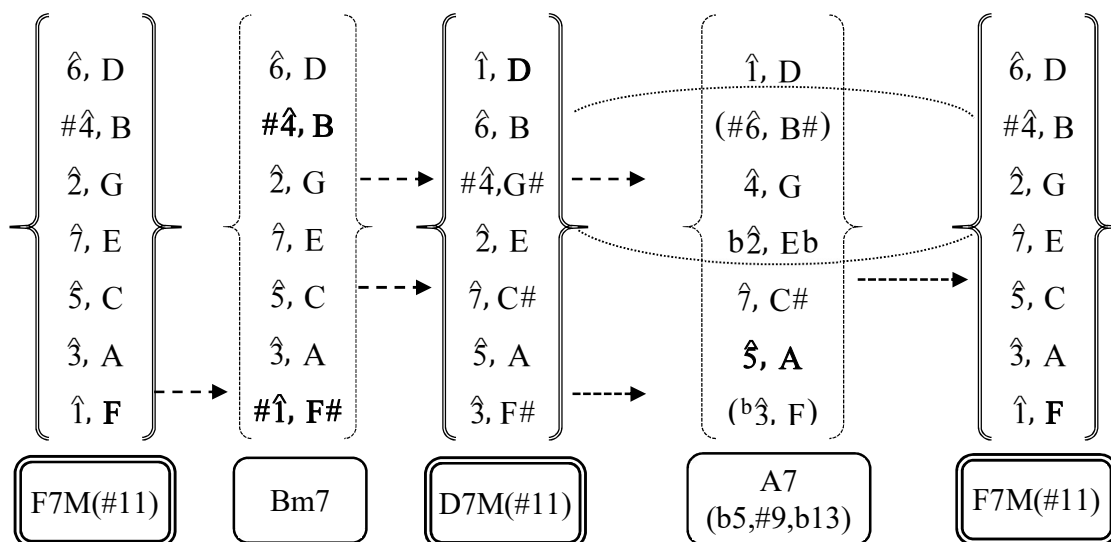
Na transição do acorde D7M (#11) para A7, percebe-se que as alterações das notas Fá# para Fá e Sol# para Sol, são responsáveis pela alteração do acorde, porém a mudança de centro modal só será concretizada após a alteração da nota Dó# para Dó, cuja consequência será novamente a alteração na percepção de todas as notas.

Os movimentos Si - Si# - Si e Mi - Mib – Mi (demarcadas por arcos pontilhados) podem ser analisadas como bordaduras ascendente e descendente, respectivamente, cuja função seria

¹¹⁷ Vide capítulo 1.3. *Apercepção* que é corroborada após a chegada do acorde D7M (#11).

ensionar a resolução em F7M, pois sem estes movimentos, a resolução se daria apenas com os movimentos Dó# - Dó.

Figura 41 - *Dança do Saci Pererê* (Nenê) - alterações dos centros modais.



Fonte: do autor.

A análise aqui desenvolvida possibilitou a atribuição de significados aos diversos elementos músico-estruturais da composição *Dança do Saci Pererê*, sejam eles rítmicos, harmônicos ou melódicos, correlacionados com aspectos desse personagem do folclore brasileiro. Um aspecto adicional que a atribuição de significados que o título da obra produz em relação ao discurso musical, também pode ser estendido ao discurso estético do grupo, no caso, relacionados às propostas de Oswald de Andrade.

Apesar do Saci Pererê já ter sido de certa forma urbanizado, conforme detalhado por Renato da Silva Queiroz (1995, p. 142), o personagem ainda pertence às florestas brasileiras, portanto dentro de um Brasil que está fora do alcance do universo urbano. Enxerga-se aqui uma postura do grupo Pau Brasil correlata àquela proposta pelo *Manifesto das Poesia Pau Brasil*, que pregava um olhar para dentro do Brasil, “com uma nova perspectiva”, neste caso da música instrumental brasileira. Por outro lado, essa apropriação também pode ser relacionada ao *Manifesto Antropófago* - só interessa o que não é meu - pois, em certa medida, para um grupo urbano, o Saci Pererê pode ser considerado tão estrangeiro, quanto os elementos de *rock/pop* e *jazz* manipulados pelo grupo Pau Brasil na concepção deste disco.

4.2 LÁ VEM A TRIBO – 1989 ¹¹⁸

Tabela 9: CD *Lá vem a tribo* (1989) – Ficha técnica.

Formação	Faixas	Informações
Rodolfo Stroeter	01 Lá Vem a Tribo (Rodolfo Stroeter/Paulo Bellinati)	Gravado no estúdio Cardan em fevereiro de 1989.
	02 Moda de Viola (Rodolfo Stroeter/Paulo Bellinati)	
Paulo Bellinati	03 Pano de Louça (Paulo Bellinati)	Produção executiva – Odair e Fá Assad
	04 Saudades e Saudações (Rodolfo Stroeter/Paulo Bellinati)	
Teco Cardoso	05 Flecha de Prata (Lelo Nazário)	Engenheiro de gravação – Sergio Kenji Okuda (Shaolin)
Nenê	06 Valsa Brilhante (Paulo Bellinati)	
Lelo Nazário	07 Flor do Sul (Lelo Nazário) / De Porto Alegre a Uruguaiana (Nenê)	Assistentes de estúdio – Fabio Rigobelo e Maria Fernanda Monteiro
	08 Funeral (Paulo Bellinati)	
	09 Tutty Legal (Nenê)	

Fonte: <https://grupopaubrasil.com/la-vem-a-tribo/>



O CD *Lá vem a tribo* marca uma grande mudança na formação do grupo Pau Brasil, com a entrada de Lelo Nazário no lugar de Nelson Ayres e de Teco Cardoso no lugar de Roberto Sion.

A saída de dois dos fundadores e responsáveis por boa parte das composições significou um abalo na estrutura do grupo, a ponto de inviabilizar uma turnê do grupo para a Europa em 1987, porém tanto Lelo quanto Teco Cardoso já haviam mantido uma parceria com Rodolfo Stroeter, em uma das formações do Grupo Um, liderado pelo pianista e seu irmão e Zé Eduardo Nazário, o que provavelmente facilitou um pouco o processo de transição do grupo Pau Brasil para a nova formação. ¹¹⁹

Como uma parte das composições deste disco já estavam prontas e sendo interpretadas pelo grupo há algum tempo antes da gravação deste CD, além da natural fase de adaptação dos novos integrantes ao repertório já elaborado, Lelo e Teco foram essenciais para a mudança tanto na linguagem composicional, quanto na sonoridade do grupo.

¹¹⁸ https://open.spotify.com/album/0W5qGWWzpYs0A2X7aQPY70?si=a1uTzoC_RmS16grEhBez1A

¹¹⁹ <http://grupopaubrasil.com/historia/>, acesso em 18/08/2021.

No caso de Lelo Nazário, além das suas contribuições para completar o repertório do novo disco, percebe-se uma grande influência tanto nas escolhas de novos timbres eletrônicos, quanto na performance dos demais integrantes do grupo como um todo, conforme relata Rodolfo Stroeter.

Quando um novo integrante ingressa no Pau Brasil, levando novas composições, o resto do quinteto interage com ele e se adapta, observa Stroeter. “O Lelo trouxe suas colaborações para o repertório e o grupo foi se moldando à maneira que ele tocava e programava os sintetizadores. Essa é a ideia: ter no grupo um movimento permanente, em função das colaborações de todos os músicos. Por isso os nossos discos são bem diferentes uns dos outros” (Grifo nosso).¹²⁰

Quanto à contribuição de Teco Cardoso para a nova concepção musical do grupo, percebe-se que, além da sua linguagem ser distinta de Roberto Sion, principalmente na sua forma de improvisar, o músico acrescenta ao grupo um novo leque de timbres ao explorar uma gama maior de saxofones e de flautas, com destaque para a inclusão de flautas étnicas, uma novidade no grupo, como no caso da composição *Lá vem a tribo*.¹²¹

Apesar desta mudança na formação, o grupo deu continuidade ao processo iniciado no CD anterior, *Cenas Brasileiras* (1987) no qual, aos poucos, foi se afastando de abordagens mais tradicionais, sendo que o aspecto mais marcante é a ausência total de referências ao samba (e seus derivados), um dos tipos mais explorados pelo grupo nos dois primeiros trabalhos.

Para este disco, Nenê contribuiu com duas composições: *Tutty legal*, que contém na sua seção central um afoxé, representando uma referência afro-brasileira estilizada pelo grupo. A segunda composição de Nenê neste disco, *de Porto Alegre a Uruguaiana*, o compositor apresentou uma fórmula de organização do arranjo que, por ser dividida em quatro partes e cada qual, explorando um tipo musical específico, foi aqui classificada como uma *suíte*.¹²²

Tal referência à organização dos tipos em forma de *suíte* dada à composição *de Porto Alegre a Uruguaiana* é reforçada pela própria estrutura desta faixa do disco, pois esta é precedida, no mesmo fonograma, pelo tema *Flor do Sul*, de Lelo Nazário, uma valsa que diferente de todas as outras composições ternárias registradas pelo grupo até então, possui um andamento lento e por vezes, com o pulso em *ad libitum*, portanto não caracterizando uma dança e assim, sendo

¹²⁰ <http://grupopaubrasil.com/la-vem-a-tribo/>

¹²¹ Ou flautas de bambu, conforme consta na ficha técnica do CD.

¹²² Tal maneira de organização também foi explorada pelo compositor no tema *Dança do Saci Pererê*, do disco *Cenas Brasileiras*.

classificada como uma referência à um estilo *erudito*.

Desta forma, a composição *Flor do Sul*, acabou por funcionar como uma espécie de introdução para a composição *de Porto Alegre a Uruguaiana*, de Nenê, podendo ser compreendida como mais um segmento da *suíte* que representa toda a sétima faixa do deste CD.

Uma das referências ao estilo nordestino do disco, está no tema *Flecha de prata*, de Lelo Nazário, composição em que o baião é articulado em relação ao *jazz*, mais particularmente com o *jazz fusion*, devido ao uso de timbres eletrônicos e de guitarra com efeitos, bem como à maneira particular com que Nenê executa o ritmo do baião na bateria, distinta da forma tradicional que em geral, emula os instrumentos de percussão típicos do tipo, mais notadamente a zabumba e triângulo.

Esta articulação entre o baião e o *jazz fusion* é compreendida aqui conforme a ideia de *fricção de musicalidades* de Acácio Tadeu Piedade (1997, 2005), na qual as musicalidades brasileira e norte-americana são tensionadas, porém com as suas fronteiras musical-simbólicas não sendo atravessadas, mas manipuladas, chegam a trocar partículas, contudo mantendo os seus núcleos separados.

Por isto não é o caso de se falar em complementaridade, como muitos discursos ingenuamente fazem, pois, o caráter não é construtivo, mas sim de tensão e flexibilidade, e muitas vezes de ironia, como nos exemplos de fricção de musicalidades envolvendo paródia no jazz (PIEDADE, 2005, p. 203).

Outra referência ao estilo nordestino está na composição *Pano de Louça*, de Paulo Bellinati; um frevo bem característico em termos harmônicos e melódicos, contudo com o solo de Lelo Nazário ao teclado emulando o som de acordeom, fugindo das características idiomáticas do tipo.

Bellinati também contribuiu com a composição *Valsa Brilhante* que, também diferente das composições predominantemente ternárias apresentadas pelo grupo anteriormente, possui andamento que caracteriza uma dança, portanto diferente de *Flor do Sul*, de Lelo Nazário. O grupo já havia gravado uma composição ternária com características de dança, a composição *Veranico de maio* (Nelson Ayres), no disco *Cenas Brasileiras* (1987), que foi classificada como um estilo *gaúcho*, devido aos seus elementos rítmicos e temáticos. Diferentemente, *Valsa Brilhante* que não possui tais elementos, foi classificada aqui como uma referência a um estilo *erudito*.

Um aparente reflexo das saídas de Ayres e Sion, é o estabelecimento da parceria entre Stroeter e Bellinati, responsáveis por três das nove composições do disco *Lá vem a tribo*, as quais demonstraram uma alteração na linguagem composicional do grupo, que se acentuará nos trabalhos posteriores.

Destas parcerias, a composição *Moda de viola*, possui características de música caipira, tanto no âmbito melódico, quanto timbrístico, com o uso da viola por Paulo Bellinati. Contudo, tal referência ao universo caipira é envolvida por uma sonoridade de timbres eletrônicos do teclado de Lelo Nazário, bem como do contrabaixo de Stroeter, responsável pela primeira exposição do tema, cujo timbre também é alterado por pedais de efeito. Assim, pela contraposição do som tradicional da viola, aos timbres eletrônicos, esta composição recebeu a classificação de *caipira/contemporâneo*.

A classificação de estilo *contemporâneo*, utilizada pela primeira vez neste trabalho, será aplicada quando uma composição se afastar de uma abordagem tradicional, ou pelo menos, de uma abordagem tradicional no meio da música instrumental brasileira, o que será recorrente neste e nos próximos dois discos do grupo, como será visto mais à frente.

Até a gravação do disco *Lá vem a tribo*, o grupo manteve uma abordagem que, apesar de própria e bem distinta das demais propostas musicais de sua geração, esteve mais próxima da linguagem estabelecida por seus pares da música instrumental brasileira, construída ao longo dos anos de 1970 e 1980, principalmente quando tratou de tipos musicais brasileiros, tais como: o baião, samba, partido alto, maracatu, frevo etc.

Um reflexo desta perspectiva pode ser confirmado através das tabelas de referências músico-culturais e temporais dos discos anteriores, uma vez que quase a totalidade das composições pôde ser vinculada à algum tipo musical brasileiro.

Assim, o estilo *contemporâneo* destinado à composição *Moda de viola*, foi motivado por uma questão timbrística, entretanto, as demais parcerias entre Stroeter e Bellinati também receberam a mesma classificação, porém por razões estético-musicais.

Apesar da composição *Saudades e Saudações* ser considerada por Rodolfo Stroeter como “quase uma bossa-nova”, esta possui tão poucos elementos do tipo que torna difícil corroborar tal classificação, a não ser levando apenas em conta a afirmação de um dos próprios compositores.¹²³

Desta forma, motivado pela própria análise de Stroeter, *Saudades e Saudações* foi aqui classificada como um estilo típico do eixo RJ/SP, entretanto, a abordagem do grupo nessa composição se demonstrou tão particular, a ponto de, aos ouvidos desta análise, encontrar tais laços com a bossa nova apenas e tão somente em alguns momentos da performance de Nenê à bateria. Assim, a distância que *Saudades e Saudações* mantém da bossa nova, fez com que fosse atribuída a ela também a classificação de um estilo *contemporâneo*, por afastar-se dos cânones do tipo.

Na terceira parceria entre Stroeter e Bellinati, o tema *Lá vem a tribo*, a segunda experiência do grupo em emular uma sonoridade “indígena”, resultou em uma abordagem composicional que se afastou totalmente dos tipos musicais brasileiros utilizados pelo grupo até então, tanto no âmbito timbrístico quanto rítmico.¹²⁴

Nesta composição o grupo não explorou esta temática através da apropriação de melodias extraídas de contextos étnicos brasileiros, o que só ocorrerá de fato no CD *Babel* (1995), mas com a emulação de timbres percussivos “indígenas”, da contraposição entre a escala pentatônica e outras escalas e de procedimentos de estúdio e mixagem, garantindo a essa composição a classificação de estilo *ameríndio*. Concomitante à temática indígena, o grupo utilizou recursos da música eletroacústica, improvisos coletivos e, em breves momentos, elementos que remetem ao *free jazz*, aspectos que também apontaram para o estilo *contemporâneo*.

Contudo e conforme o que se estabeleceu como uma das bases para as análises aqui propostas, a principal característica que indica uma abordagem contemporânea, está no fato que nesta composição não estabeleceu de fato um tipo específico brasileiro, isto é, estabilizado no âmbito da música instrumental, praticada anteriormente pelo grupo Pau Brasil ou seus pares.¹²⁵

¹²³ <http://grupopaubrasil.com/la-vem-a-tribo/>

¹²⁴ A primeira experiência do grupo com a temática indígena foi com a composição *Alakãï*, de Hermeto Pascoal, no disco *Pindorama* (1986).

¹²⁵ Vide capítulo 1.1.

Assim, a composição *Lá vem a tribo* foi escolhida para ser analisada e representar este disco pelo fato que as características aqui encontradas revelam um possível indicativo dos rumos que a linguagem composicional do grupo tomou nos trabalhos posteriores, nos quais as abordagens dos tipos musicais brasileiros não serão mais tão evidentes, afastando-se da forma tradicional de execução destes ou da tradição estabelecida pelos cânones da música instrumental brasileira, estabelecida ao longo dos anos de 1970 e 1980.

A Tabela 10 abaixo contém as principais referências encontradas no CD *Lá vem a tribo*. Devido às abordagens composicionais adotadas pelo grupo neste disco, verificou-se que diferente dos discos anteriores, as referências temporais não mais apontavam para épocas específicas, análise esta também reforçada pela ausência de referências diretas ou indiretas a outros compositores, de diferentes épocas, pelo fato do grupo ter adotado um repertório totalmente autoral.

Desta forma, as indicações de referências temporais foram alteradas de maneira que refletissem uma nova perspectiva encontrada nas construções de imagens de uma brasilidade contidas nas composições do grupo Pau Brasil para este disco, uma vez que, aos ouvidos desta análise, apontaram para as ideias de um Brasil remoto, de um passado recente, mas tradicional e para um Brasil do presente, *moderno*.

Assim, as composições que demonstraram elementos pertencentes, ou referentes aos tipos musicais brasileiros com maior estabilidade na cultura nacional, tais como: o baião, frevo, samba, bossa nova, ou referências à música caipira, foram classificadas como referentes a imagem de um Brasil *tradicional*.

Por sua vez, a classificação indicando para referências a um Brasil *moderno*, foi reservada para composições que usaram como elementos estruturais timbres eletrônicos, ou quando as referências aos tipos musicais brasileiros não foram tão evidentes, a ponto de inviabilizar uma categorização, bem como também a utilização de referências ao *jazz fusion*.

A terceira referência temporal encontrada neste disco, apontando para uma representação da imagem de um Brasil *original*, foi destinada para as composições que usaram de elementos *ameríndio* ou *afro-brasileiros*.

Tabela 10: referências contidas no CD *Lá vem a tribo* (1989)

Tema	Estilos	Tipos	Símbolos/Tópicos	Intertextualidade
Lá vem a tribo	Ameríndio Contemporâneo		Timbres eletrônicos emulando instrumentos de percussão “indígenas” ¹²⁶ Flautas indígenas Improviso coletivo livre Técnicas instrumentais estendidas	Brasil “original” e Moderno Villa-Lobos e a apropriação da música indígena
Moda de viola	Caipira Contemporâneo	Moda de viola	Viola Timbres eletrônicos	Brasil tradicional E Moderno
Saudades e Saudações	Eixo RJ/SP Contemporâneo	Bossa nova	Poucos elementos do tipo na condução da bateria	
Flecha de prata	Nordestino <i>Jazz Fusion</i>	Baião <i>Fusion</i>	Timbres eletrônicos/acústicos	
de Porto Alegre a Uruguaiana	<i>Jazz Fusion</i> Eixo RJ/SP Erudito Nordestino	Suíte: <i>Jazz fusion</i> Samba Valsa Baião	Contrabaixo e bateria sincronizados com ritmos sincopados e fragmentados Solo de piano (em samba) Ritmo ternário (após solo piano) Condução característica do baião na parte final do arranjo	
Valsa brilhante	Erudito	Valsa	Dança ternária	
Flor do sul	Erudito	Valsa	Andamento lento sem característica de dança	
Funeral		Ritual (?)		
Pano de louça	Nordestino	Frevo	Pífano (Flauta) Sanfona (Teclado) Triângulo	Brasil tradicional
Tutty legal	Afro-brasileiro	Afoxé	Agogô (Bateria)	Brasil “original”

Fonte: do autor.

¹²⁶ Conforme relato de Lelo Nazário em <http://grupopaubrasil.com/historia/>. Acesso em 10/08/2021

4.2.1 *Lá vem a tribo: o índio imaginado*¹²⁷



Como dito anteriormente, a composição *Lá vem a tribo*, foi classificada como possuindo os estilos *contemporâneo* e *ameríndio*, este último podendo ser induzido pelo título desta obra, mas principalmente, desvendado através da análise dos elementos músico-estruturais utilizados na composição, que a remetem para tal classificação, como será detalhado neste capítulo.

Assim como alguns exemplos de Villa-Lobos, Bellinati e Stroeter criaram *Lá vem a tribo* sem se basearem em fontes indígenas “originais”, ou seja, a partir de transcrições, gravações ou outro suporte que tenha como base uma fonte de alguma etnia.¹²⁸

Desta forma, essa abordagem do grupo coincide com uma das estratégias de Villa-Lobos, pois cabe lembrar que compositor trabalhou a temática indígena tanto através de transcrições de músicas ou canções dos povos originários brasileiros recolhidas e registradas por pesquisadores, quanto como através de ideias e criações próprias, isto é, inventadas.

A introdução de *Lá vem a tribo*, foi aqui dividida em cinco segmentos. Logo no primeiro, são encontrados os principais elementos que traduzem a referência indígena reproduzida nesta composição. Além dos já citados timbres “indígenas” elaborados pelo grupo, o segmento foi construído através do acúmulo de camadas sonoras que são iniciadas e repetidas alternadamente nos dois canais do fonograma, isto é, lados direito e esquerdo do espectro estereofônico.

A Figura 42 demonstra uma espécie de *paisagem sonora* deste primeiro segmento da introdução no qual, uma importante característica do fonograma, ou seja, a forma como os instrumentos foram dispostos ao preencher o espaço acústico estereofônico, também se demonstrou um fator importante na construção da representação da música indígena feita pelo grupo. Tal efeito é aqui compreendido também como um elemento composicional que proporciona ao ouvinte uma sensação de espacialidade e a emulação de uma *ambientação* coletiva ou tribal, uma vez que a cada nova camada, um novo timbre também é apresentado, cada qual com uma figuração rítmica própria, bem como recaindo em tempos diferentes do compasso, caracterizando uma relação polirrítmica entre todas as camadas.

¹²⁷ <https://open.spotify.com/track/4DMnwFIFqj92djFctjyqL?si=ba3fed082cc94c41>

¹²⁸ Conforme informação fornecida por Paulo Bellinati em correspondência via E-mail em 24/08/2021.

A polirritmia produzida neste segmento de *Lá vem a tribo* também pode ser percebida concomitantemente nos planos vertical, através do acúmulo das camadas sonoras e horizontal, através da alternância destas camadas nos canais direito e esquerdo do espectro estereofônico.

Verifica-se nesta introdução que a soma das notas nas quatro primeiras intervenções resulta na escala pentatônica, através do acúmulo das notas *Lá, Si, Ré, Mi e Sol*. Tal característica é sutilmente interrompida na quinta camada com uma intervenção da flauta que executa, entre outras, as notas *Dó e Ré* sustentidos por vezes alcançada através de portamentos ou inflexões, configurando assim uma mudança para o ambiente diatônico, o que é confirmado pela entrada da sétima camada. Enxerga-se aqui um primeiro embate entre o primitivismo, através da escala pentatônica e o “civilizado”, representado pelo diatonismo.

Percebe-se também que cada camada realiza um *ostinato* próprio, cujos fragmentos melódicos são formados em sua maioria por graus conjuntos, corroborando com os cânones da representação musical indígena. A sétima camada contém um fragmento do *ostinato* que será utilizado por quase toda a composição.

Figura 42 - *Lá vem a tribo* (Stroeter/Bellinati) – paisagem sonora da introdução – 1º segmento (min.: 0:00 – 1:27)

Fonte: do autor.

No segundo segmento da introdução (min.: 1:27-1:50), Stroeter e Bellinati apresentam o *ostinato* completo que servirá como base para praticamente toda a composição, porém executado com harmônicos, outro elemento tradicionalmente utilizado para representações *idealizadas* de um universo “não civilizado”, ao que Salles classifica como *tópica natureza*, também pertencente ao estilo *ameríndio*. Contudo tal *ostinato* é executado com um paralelismo em terças/sextas, diferente do que caracteriza o estilo (Figura 43).¹²⁹

As caracterizações do estilo musical indígena por vezes podem ser intrigantes: algumas são meras idealizações, quase convertidas em tradições simbólicas, como é o caso do dobramento melódico em quartas ou quintas. [...] outros símbolos do universo não temperado – o qual se contrapõe ao caráter “civilizado” e antinatural do temperamento igual – são o uso de sons harmônicos das cordas, dos glissandos ou ainda o uso combinado de harmônicos e glissandos. (SALLES, 2018, p. 270-1).

Tal paralelismo em terças/sextas do *ostinato* pode indicar metaforicamente, que a tribo idealizada pelo grupo Pau Brasil não seja tão “primitiva” assim, pois além de ser capaz de manipular timbres eletrônicos, também é capaz de elaborar frases mais “civilizadas”, não construídas apenas por graus conjuntos pois, tanto neste segmento da introdução, quanto ao longo da composição, este *ostinato* será interrompido diversas vezes por uma frase executada por duas vozes em uníssono e oitavas (primeira ocorrência no min.: 1:40).

Essa frase em uníssono pode ser considerada como uma intervenção individual e assim, não tribal, pois a sua estrutura formada por intervalos de 4J, 5J e 3m, difere do que prevê os cânones da representação indígena, isto é, o uso predominante de graus conjuntos, o que também pode ser analisada que por trás desta tribo, há algo de “civilizado”.

Assim, este segmento também apresenta um aspecto dicotômico entre os universos “primitivo” e “civilizado” pois, apesar do uso de harmônicos indicar para um lado, a abertura de vozes em terças aponta para outro. Da mesma maneira, enquanto a frase descendente executada em uníssono, aponta para uma característica primitivista, a sua estrutura sem o uso de graus conjuntos, indica uma certa “civilidade” na sua construção.

Fortalecendo a perspectiva aqui proposta, toda vez que tal frase é executada, o *ostinato* é interrompido, o que também pode ser considerado como uma interferência no ritual primitivo, proporcionando a emergência de um elemento “civilizado”.

¹²⁹ Este *ostinato* também é executado em uníssono e em oitavas ao longo da peça.

Figura 43 - *Lá vem a tribo* (Stroeter/Bellinati) – introdução – 2º segmento (min.: 1:27- 1:50).

Ostinato em A7

Transposição de terça menor acima

1. 4ªJ 4ªJ 5ªJ 3ªm 2. 4ªJ 4ªJ 5ªJ 3ªm

Fonte: do autor.

No terceiro segmento da introdução (min.: 1:50 - 2:05), o *ostinato* também passa a ser executado sem o uso do recurso de harmônicos, o que conseqüentemente, acaba por alterar a sua estrutura intervalar (Figura 44).

Figura 44 - *Lá vem a tribo* (Stroeter/Bellinati) – introdução – 3º segmento (min.:1:50 – 2:05).

Contrabaixo/Violão Saxofone

2ªM 2ªM 2ªM 2ªM

Violão Contrabaixo

Fonte: Grupo Pau Brasil.

Após o quarto segmento da introdução (min.: 2:05-2:21) no qual ocorre um breve solo de bateria, no quinto (min.: 2:21-2:59), o grupo repetirá incessantemente o *ostinato*, tanto em oitavas, suportadas pelas tríades paralelas de Lá, Si e Dó maiores, quanto em terças, acompanhadas pelas tríades de Dó, Ré e Mib (Figura 45).

Figura 45 - Lá vem a tribo (Stroeter/Bellinati) – introdução – 5º segmento (min.:2:21 – 2:59).

The musical score is presented in three systems. The first system shows a unison/octave melody in both hands, labeled "Uniss./Oitavas". The second system features a "Breque" (breath) in the treble clef and chordal accompaniment in the bass clef, with labels A, B, A, and C. The third system shows "Tutti" dynamics, with "Terças" (trios) in the bass clef and "Uniss. sem acordes" (unison without chords) in the treble clef, with labels C, D, C, and Eb.

Fonte: Grupo Pau Brasil

Uma característica marcante desta seção inicial é a total ausência de desenvolvimento temático e por isso aqui analisada como uma introdução do arranjo. Tal segmento tem duração aproximadamente um terço do fonograma (três minutos) e uma possível monotonia é totalmente evitada por um intenso reaproveitamento do mesmo *ostinato* que, conforme já demonstrado, é executado em uníssonooitavas e com abertura de vozes em terças, através de harmônicos e notas, e com três transposições distintas, além das frequentes quebras deste *ostinato*, executadas pelas frases descendentes destacadas pelas figuras acima.

Outro aspecto que contribui para a dinâmica da introdução é a variação timbrística executada pela alternância entre o saxofone e a flauta de bambu e entre o uso de percussões e bateria. No caso da flauta, Teco Cardoso executa pequenas frases de duas ou três notas, ou trinados, cuja função é mais textural do que melódico.

Nestas frases, Teco Cardoso executa em vários momentos as notas Ré natural e Ré sustenido, alcançadas por inflexões que, além do timbre não europeu do instrumento, portanto, não “civilizado”, garante ao segmento também uma “afinação não civilizada” porém, que em um momento sugere uma aproximação ao diatonismo que, ora aponta para o modo de Lá mixolídio (A7), ora Lá mixolídio com a décima primeira aumentada (A7^(#11)), apesar da armadura de clave indicar Lá maior (Jônio), sendo que tal aspecto, aparentemente improvisado, antecipa uma característica do tema da composição.

Após a longa introdução, o único tema da composição é apresentado e repetido sempre de forma exata, subvertendo assim alguns dos princípios composicionais ocidentais, europeu ou “civilizado”, isto é, a elaboração motivica, desenvolvimento melódico, construção de frases e variações etc., pois o “primitivo” *ostinato* possui maior relevância do que o tema ao longo da peça.

A dicotomia entre o “primitivo” e o “civilizado”, enxergada por esta análise na introdução de *Lá vem a tribo*, permanece através das características apresentadas pelo tema da composição. Apesar do uso de notas repetidas e de um equilíbrio entre graus conjuntos e terças, a rítmica da melodia possui um certo grau de complexidade que não coaduna com os exemplos idealizados de referências indígenas, elencados pelos estudos citados no início deste trabalho.

A estrutura rítmica da melodia, com preponderância de tercinas que ocupam quatro tempos por compasso, somada ao início das frases na última colcheia destas tercinas, aponta para uma complexidade rítmica, que é intensificada quando posta em relação ao *ostinato* que por sua vez é contramétrico, por ser formado por síncopas e antecipações.

Com relação às notas utilizadas nesta melodia, a presença da nota Ré sustenido configura o modo de Lá maior com sétima menor e décima primeira aumentada, ou mixolídio (#11) que, como dito anteriormente, este modo foi sugerido na introdução da composição através da execução da nota Ré sustenido (improvisada?), por Teco Cardoso, na flauta.

Apesar a armadura de clave indicar a tonalidade de Lá maior, portanto, com a nota Sol#, a tríade de Dó maior indicada pela cifra na partitura, não possui a indicação de quinta aumentada, ou de uma tríade aumentada de Dó.

Assim, a composição *Lá vem a tribo* demonstra possuir mais uma característica encontrada nos cânones da representação da imagem indígena ou “primitiva”, o paralelismo harmônico indicado pelas cifras das tríades de Lá, Si e Dó maiores (Figura 46).

Figura 46 - *Lá vem a tribo* (Stroeter/Bellinati) – Tema.

Fonte: Grupo Pau Brasil.

Em seu solo, *Bellinati* (min. 3:49 – 5:03) utilizou em grande parte, blocos harmônicos com inspiração rítmica baseada no próprio *ostinato* da composição, reforçando assim a sua relevância em detrimento do tema e desta forma, subvertendo mais uma vez as regras, na medida que, ironicamente, o próprio *ostinato* se transforma em material rítmico-temático para a elaboração do solo de violão, além de antropofagicamente se sobrepor ao civilizado, representado pelo tema que não é desenvolvido.

Neste sentido, essa subversão pode indicar que essa tribo idealizada por Stroeter e Bellinati, não veio para ser subjugada pelo “civilizado” colonizador, mas ao contrário, pois é o *ostinato* que se impõe como elemento principal da composição.

No segundo segmento da seção de solos (min. 5:03 - 6:41), o grupo executa um improviso coletivo, na qual o pulso é diluído e as intervenções dos músicos são construídas a partir de efeitos de técnicas estendidas, harmônicos, efeitos de percussão, timbres eletrônicos e flauta, elementos que procuram reproduzir uma *paisagem sonora tribal* ou *primitiva*. Ao final deste solo coletivo, o *ostinato* é brevemente restabelecido, preparando o início do solo de saxofone.

No primeiro segmento do solo de saxofone (min. 6:46 – 7:40), o grupo retoma o pulso constante da composição, porém sem seu *ostinato* característico. Neste momento, alguns poucos fragmentos referentes ao tema podem ser percebidos, através do uso de notas repetidas, sendo que o contrabaixo executa basicamente as fundamentais e oitavas dos acordes. Ainda nessa primeira parte do sol de saxofone, o ostinato começa a emergir novamente através de blocos harmônicos executados principalmente por Bellinati ao violão, momento em que o Stroeter começa a executar o baixo pedal (min. 7:40 – 7:59) (Figura 47).

Figura 47- *Lá vem a tribo* (Stroeter/Bellinati) – Segmento do solo de saxofone (min.: 6:46 – 7:59).

Impro sax
A B A C A B A C

Last x Pedal A
C D C Eb C D C Eb

Last x Pedal A
A B A C A B A C

D.S. al Coda

Fonte: Grupo Pau Brasil

No segundo momento do solo de saxofone (min.: 7:59 – 8:21), o grupo volta a executar o *ostinato* da composição, com Teco Cardoso executando alguns elementos que remetem ao *free jazz*, com o uso de cromatismos e efeitos de técnicas estendidas no instrumento. Este pequeno segmento no qual o *ostinato* é contraposto à elementos do *free jazz*, também pode ser considerado como mais um elemento que reforça a dicotomia entre o “primitivo” e o “civilizado” ou, no caso, o “contemporâneo”.

A composição é concluída com a reapresentação do tema e na sequência, com o ostinato executado através de harmônicos.

Como exposto no início dessa análise, o uso de harmônicos pode conter uma simbologia que remete à natureza (ou tópica natureza), o que aqui pode significar que com a chegada da tribo, a ordem “natural” é reestabelecida e, uma provável confirmação dessa conclusão

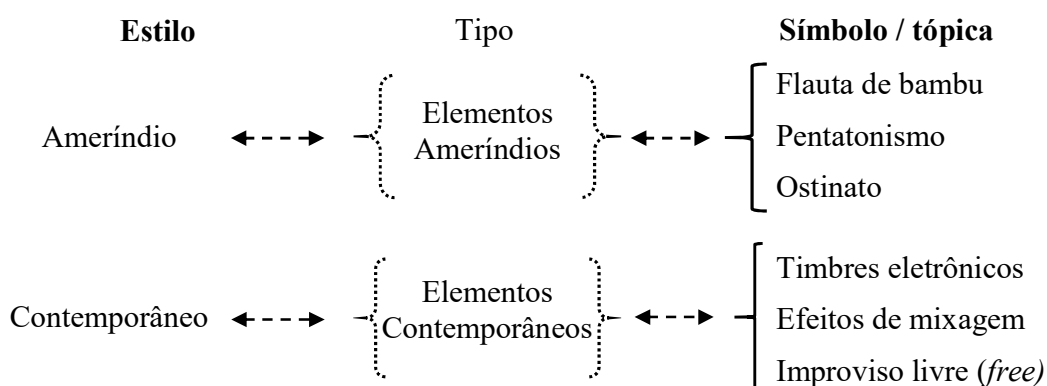
é que no último ato da composição, os integrantes do grupo executam uma espécie de “grito de guerra”, com as sílabas “He”, “Hei...”, provavelmente comemorando o êxito da tribo.

A referência ao estilo *ameríndio*, como visto ao longo das análises, é justificada tanto pelo título, quanto pelas escolhas timbrísticas efetuadas pelo grupo e principalmente pelos elementos melódicos e rítmicos, ou seja, aspectos estruturais da composição.¹³⁰

Contudo, é na atribuição do estilo *contemporâneo* que essa composição ganha relevância nesse trabalho, quando posta em perspectiva com a carreira do grupo, por se tratar de uma abordagem composicional e de performance que, além de se afastar da tradição estabelecida pelos diversos nomes da música instrumental brasileira até então, bem como das próprias abordagens que o grupo realizou nos discos anteriores, também é um indicativo dos rumos que o grupo tomaria nas próximas produções, independente das futuras alterações em sua estrutura.¹³¹

A Figura 48 abaixo ilustra como alguns símbolos identificados na composição *Lá vem a tribo* se relacionam diretamente com os estilos aqui propostos sem, no entanto, estabelecer de fato tipos específicos.

Figura 48 - *Lá vem a tribo* (Stroeter/Bellinati) – elementos músico-culturais.



Fonte: autor.

¹³⁰ Outros aspectos, tais como: fotos, capas de disco e fichas técnicas são importantes para a atribuição de significados à música instrumental, ou para suscitar outros aspectos a serem especulados sobre a linguagem musical do grupo, contudo, no que se refere exclusivamente à temática indígena, não se julgou necessário usar destas informações para corroborar o conteúdo que emergiu das análises aqui propostas. Considerou-se aqui que apenas o título da obra e o código musical foram suficientes.

¹³¹ O que não significa que tal abordagem tenha sido a primeira e muito menos a única, pois tais características podem ser encontradas em alguns momentos nas obras de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti por exemplo, contudo, aparentemente esta é a primeira composição *contemporânea* do grupo Pau Brasil, conforme as propostas analíticas desse trabalho.

De fato, seria pouco provável que o grupo se utilizasse de alguns dos tipos tradicionais da música instrumental brasileira (samba, choro, baião, maracatu, frevo, jazz, etc.) para construir a sua própria perspectiva da imagem do indígena brasileiro, entretanto, como visto no início deste capítulo, apesar do grupo ter se valido de praticamente todos os elementos músico-estruturais que diversos compositores utilizaram representar a temática indígena (e outras “primitivas”), dos quais tomou-se como espelho para essa análise elementos da linguagem composicional de Villa-Lobos, o resultado final não se aproximou destes, ao contrário, permaneceu fiel à proposta do grupo, isto é, nem erudito, nem folclórico, mas contemporâneo e próprio do grupo Pau Brasil.

Assim, não seria exagero dizer que foi no encontro com o indígena, mesmo que imaginado, que o grupo Pau Brasil se fez contemporâneo.

4.3 METRÓPOLIS TROPICAL – 1991 ¹³²

Tabela 11: CD *Metrópolis tropical* (1991) – Ficha técnica.

Formação	Faixas	Informações
Rodolfo Stroeter Paulo Bellinati Teco Cardoso Nenê Lelo Nazário	01 Planeta São Paulo (Lelo Nazário/Nenê) 02 Espíritos da Mata (Rodolfo Stroeter) 03 Queimada (Paulo Bellinati) 04 Cheguei na Capital (Lelo Nazário) 05 Perdido (Rodolfo Stroeter/Lelo Nazário) 06 Cordilheira (Nenê) 07 Metrópolis Tropical (Lelo Nazário)	Gravado no Rainbow Studio em Oslo, Noruega em julho/1991. Produzido por Frédéric Pagès e Rodolfo Stroeter Concepção e direção artística – Frédéric Pagès, Rodolfo Stroeter e Antônio Placer Engenheiro de gravação e mixagem – Jan Erik Kongshaug Masterização – Masterhuset – Oslo, Noruega Gravações nas ruas de São Paulo – Luciano di Segni Fotos – Orlando Vilas Boas, Gal Oppido, Epitácio Pessoa, Rolando de Freitas e Luis Prado Concepção gráfica – J. N. Duru Disco originalmente lançado pela gravadora Divina Comédia (França).

Fonte: <https://grupopaubrasil.com/metropolis-tropical/>



O CD *Metrópolis Tropical*, gravado em 1991, é o primeiro trabalho do grupo em que não houve alteração em sua formação, o que contribuiu para o processo de consolidação da sua sonoridade em direção a uma abordagem contemporânea da música brasileira, segundo as perspectivas analíticas aqui desenvolvidas. Destaca-se nesse processo os papéis de Teco Cardoso e Lelo Nazário.

Se por um lado o flautista e saxofonista consolidou o uso de flautas de bambu, explorando os timbres dos pifes e das flautas indígenas, fornecendo um aporte timbrístico ao grupo na construção de uma sonoridade étnica/rural ou nordestina (Tropical); por outro, Lelo Nazário contribuiu com mais ênfase na exploração de timbres eletrônicos, elementos pré-gravados, bem como também no plano composicional, trazendo a imagem do Brasil moderno ou metropolitano.¹³³

Essa simbiose entre o arcaico e o moderno foi impressa tanto no título do CD, como nos nomes das composições, que apontam para a fusão das imagens do Brasil metropolitano no caso, a cidade de São Paulo como nas composições *Planeta São Paulo*, *Cheguei na Capital* e *Metrópolis Tropical*; e outras ligadas à natureza, ao Brasil tropical, demonstrando alguma

¹³² <https://open.spotify.com/album/2V8m8nLL7bOT1KRz7ebnRg?si=IE4e1LLcSkmzysyy8q6wLg>

¹³³ O uso de gravações como elementos composicionais por parte de Lelo Nazário não são uma novidade, uma vez que há vários exemplos nesse sentido em trabalhos anteriores do músico, como no Grupo Um.

conotação ecológica, como em *Espíritos da Mata, Cordilheira e Queimada*.

O principal elemento musical utilizado pelo grupo para representar o ambiente tropical ou tradicional brasileiro foi o estilo nordestino e seus timbres característicos de percussão e flautas (pífanos), sendo que o uso da viola por Bellinati, como recurso timbrístico na criação de tais *paisagens sonoras*, remete tanto à viola dos repentistas nordestinos quanto à viola caipira do interior de São Paulo e Minas Gerais.

Para ilustrar o ambiente moderno, foram utilizados timbres eletrônicos e improvisos livres e coletivos que remetem ao *jazz fusion* ou ao *free jazz*, entretanto um elemento aqui classificado como contemporâneo, por remeter aos procedimentos da música eletroacústica - o uso de faixas pré-gravadas como componentes composicionais - também possui um profundo elo com o nordeste brasileiro ou com a ideia de um Brasil remoto, uma vez que tais faixas contêm vozes gravadas na região central da cidade de São Paulo, cujo comércio nas décadas de 1970 e 80, era povoado em sua maioria por migrantes de outros estados do Brasil, bem como de repentistas, cantadores e emboladores de coco.

Tal característica se deve ao fato do fluxo migratório para o estado de São Paulo e consequentemente para a capital paulista ter se intensificado a partir da década de 1940, chegando ao seu auge nos anos de 1970, época em que a migração foi responsável por mais de 40% do crescimento populacional do estado.¹³⁴

Ainda durante o período de 1988 e 1995, entre 54,8% e 59,4% dos migrantes residentes na região metropolitana de São Paulo tinham sua origem no Nordeste, enquanto que entre 13,5% e 17,9% e do interior do estado de São Paulo.¹³⁵

Desta forma e assim como o grupo destacou em seu repertório, qualquer retrato da cidade de São Paulo deve conter elementos culturais que representem o nordeste e as regiões interioranas do Brasil, contudo, historicamente a cultura da cidade foi moldada através da contribuição, em maior ou menor, de vários outros povos e culturas, como por exemplo, portuguesa, italiana, espanhola, japonesa, judaica, árabe etc.

Neste sentido, o grupo seguiu a mesma estratégia dos trabalhos anteriores e buscou

¹³⁴ http://produtos.seade.gov.br/produtos/spp/v10n02/v10n02_10.pdf, p. 74.

¹³⁵ http://produtos.seade.gov.br/produtos/spp/v10n02/v10n02_11.pdf, p. 87

construir uma imagem sonora do Brasil com praticamente os mesmos elementos folclóricos, isto é, através dos estilos nordestino e afro-brasileiro, aos quais foram adicionados os já citados elementos da música eletroacústica. Outra característica que o grupo apresentou no trabalho anterior e se cristalizou neste foi o total afastamento das composições dos tipos musicais classificados como de estilo eixo RJ/SP, isto é, o samba, o samba-jazz, a bossa nova e o choro.

Já na composição de abertura do CD, *Planeta São Paulo*, o grupo propõe a fusão das imagens do Brasil moderno e tradicional através do uso de timbres eletrônicos e vozes gravadas que criam uma *paisagem sonora* da vida cotidiana do centro da cidade de São Paulo no início da década de 1990, que era repleta de vendedores de quinquilharias, bilhetes da loteria federal entre outras coisas, aos quais são adicionados e sobrepostos elementos percussivos que remetem ao nordeste brasileiro, através da bateria e da sugestão do ritmo do maracatu, imposto por Paulo Bellinati ao cavaquinho e por Teco Cardoso às flautas.

Da mesma forma, na composição *Cheguei na Capital*, Lelo Nazário utiliza efeitos sonoros executados no teclado eletrônico, aparentemente improvisados, interagindo com uma gravação em fita magnética que também reproduz essa *paisagem sonora* da capital paulista.

Em *Metrópolis Tropical*, que não possui um tipo musical bem definido, foi aqui classificada como contendo um estilo contemporâneo no qual traços de *jazz fusion* são percebidos nos aspectos timbrísticos (exceto o violão acústico e da flauta); na sua complexa e elaborada melodia e na estrutura formal e harmônica, além de se valer do uso intenso de baixo pedal.¹³⁶

A sua característica rítmica também aponta neste sentido, com uma linha de contrabaixo que em muitos momentos é sincronizada com a bateria e os teclados e, em outros, executa funções melódicas. Ao final da composição, outro aspecto que aponta para uma abordagem contemporânea é o uso uma gravação contendo o registro de cantadores de capoeira e de emboladores de coco, também uma referência ao estilo nordestino, sobreposta por um improviso coletivo e livre, no sentido em que são construídos sem desenvolvimentos melódicos.

As três composições descritas acima, *Planeta São Paulo*, *Cheguei na Capital* e *Metrópolis Tropical*, foram aqui classificadas com estilo contemporâneo não por conterem elementos da música eletroacústica, características da música também rotulada como

¹³⁶ Conforme capítulo 1.1.

contemporânea, mas também pelo fato de que os tipos musicais tradicionais utilizados tiveram um tratamento não convencional, sendo tirados dos seus contextos originais, isto é, produzindo uma fratura temporal ou o afastamento em relação ao seu próprio contexto, conforme propõem Agamben.¹³⁷

Neste sentido, a composição *Metrópolis Tropical* contém em seu segmento final a gravação de uma embolada, que não emerge a ponto de transformar o próprio segmento nesse tipo. Assim, o tipo nordestino funciona como um fundo musical para uma seção de improviso livre e coletivo do grupo, produzindo uma sobreposição de musicalidades e de temporalidades distintas, entre o tradicional e o moderno, ou seja, análoga arqueologia que não regride de Agamben.¹³⁸

No arranjo da composição *Queimada*, o grupo sobrepõe os estilos afro-brasileiro e nordestino, representados pelo ritmo em compasso composto determinado pela percussão e bateria e pelo timbre e acompanhamento da viola, que estabelece prioritariamente o modo de Si menor dórico, além de explorar outros modos da escala de Lá maior ao longo da composição.

As relações intertextuais produzidas pelo repertório do CD *Metrópolis Tropical* podem ser lidas de diversas formas, tais como: o estilo nordestino reproduzindo a imagem do sertão, o baião de Luiz Gonzaga ou de Hermeto Pascoal; ou ainda as gravações que buscam reproduzir a imagem das metrópoles, todavia entendeu-se que a principal relação intertextual produzida pelo grupo neste trabalho foi a dicotomia entre as ideias de modernidade e tradição e por isso, com exceção das composições *Perdido* e *Cordilheira*, as demais reproduzem uma relação intertextual entre as imagens de um Brasil moderno ou metropolitano com o Brasil tradicional ou tropical.

Em *Perdido*, o grupo aparenta descrever o primeiro contato de migrantes com a cidade grande e a sensação de estar perdido nela se revela já na progressão harmônica da introdução que aparentemente não possui o direcionamento das cadências tonais, bem como na linha melódica do contrabaixo, que evita a terça do acorde de Ab e assim, a definição de um modo maior ou menor.

O timbre da viola e da flauta de bambu (pífano) sugere que a origem deste migrante seja o Nordeste, porém outro personagem é representado através de uma breve ciranda. Os centros modais das seções se sucedem e alguns acabam se estabelecendo de forma abrupta, corroborando

¹³⁷ Conforme definição de estilo contemporâneo descrita no capítulo 1.1

¹³⁸ Ibid.

a sensação sugerida pelo título da composição, até o momento em que os personagens parecem se adaptar à novidade e se sentindo à vontade, desfrutam de um baião que é executado nos moldes tradicionais da música instrumental.

Por um breve momento esse baião é dragado pela confusão da cidade grande representada por um improviso livre e coletivo executado sobre uma sucessão de baixos pedal, mas ao final, a relação entre os personagens e cidade parece se estabilizar com a volta do mesmo baião para concluir a composição.

A composição *Cordilheira* é mais um exemplo em que o grupo explora o estilo Gaúcho, mais precisamente a *chacarera*, cuja origem remonta ao princípio do século XVIII e que teve como centro irradiador a cidade de Lima no Peru, alcançando toda a América do Sul.

Após um período de declínio ao longo do séc. XIX, houve um renascimento deste tipo (que é uma dança ternária), a partir da região de Buenos Aires e Montevideu na transição para o séc. XX. (ABECASIS, 2004, p. 12), de onde provavelmente migrou para o sul brasileiro.

Segundo Abecasis (2014, p. 29), existem dois tipos de *chacarera*: a *simple* (com 42 ou 48 compassos) a *doble* (com 66 ou 72 compassos) e para Fabiano Bacchieri (2012), essa estrutura de compassos é fixa pelo fato do tipo estar vinculado a uma coreografia específica. Quando uma composição foge desse padrão mas conserva a mesma “manifestação rítmica”, é considerada “*aire de chacarera*”, sendo sua característica particular o compasso ternário, no qual o primeiro tempo é fraco e o segundo e terceiro são fortes, sendo o terceiro mais forte e apoiado de todos.¹³⁹

Assim, a composição *Cordilheira* pode ser considerada como um tipo musical com “*aire de chacarera*”, por conter uma acentuação rítmica muito próxima da manifestação musical original. A parte do violão, com os *rasgueado* típico dos gêneros da região, também contribui para aproximar essa composição do estilo gaúcho. Essa composição foi registrada pelo grupo nos discos posteriores, cada um com uma versão levemente diferente da outra e que serão abordadas no capítulo 4.4.¹⁴⁰

¹³⁹ Muitos autores advogam que a *chacarera* é fruto de uma articulação rítmica em que nos registros agudos, se dá em compasso de 6/8 e, nos graves, em 3/4, conforme (MADOERY, MOLA, 2015) e (SANTILLAN, 2013).

¹⁴⁰ Técnica do violão ou guitarra em que as cordas são tocadas passando as unhas dos dedos rapidamente pelas cordas, sem ponteá-las ou dedilha-las.

As referências analisadas do repertório do CD *Metrópolis tropical* estão organizadas na Tabela 12 abaixo.

Tabela 12: referências contidas no CD *Metrópolis tropical* (1991)

Tema	Estilos	Tipos	Símbolos/Tópicas	Intertextualidade
Planeta São Paulo	Nordestino Contemporâneo	Elementos rítmicos de maracatu; Música eletroacústica;	Flautas (Pífanos) Timbres eletrônicos Sons gravados Improviso idiomático e livre	Brasil Moderno (Metropolitano) e Tradicional (Tropical)
Cheguei na capital	Contemporâneo	Música eletroacústica	Sons gravados e Improviso livre	
Metrópolis tropical	Contemporâneo (Nordestino)	<i>Jazz Fusion</i> Música eletroacústica (emboladores de coco)	Improviso livre sobreposto à gravação de cantores de capoeira e emboladores de coco	
Espíritos da mata	Caipira	Moda de viola	Melodia com intervalos de terças/sextas	
	Nordestino (Ameríndio)	Baião/Caboclinhos	Zabumba / Triângulo Flautas de bambu (Pífanos) Timbres eletrônicos Improviso livre	
	Contemporâneo	<i>Free jazz</i>	Abordagem não convencional do baião	
Queimada	Afro-brasileiro	Candomblé	Batucada	
	Nordestino	Desafio-Viola	Viola	
	Contemporâneo	<i>Free jazz</i>	Improviso idiomático e elementos de <i>free jazz</i> (técnicas estendidas ao saxofone)	
Perdido		Suíte: Balada Moda de viola Canção/Ciranda Baião	Viola	
Cordilheira	Gaúcho	<i>“Aire de chacarera”</i>	Dança ternária <i>Rasgueado</i> do violão Improviso idiomático e livre	

Fonte: do autor.

A composição *Espíritos da mata* foi escolhida para ser analisada neste trabalho, pelo fato de conter várias características que representam o disco *Metrópolis Tropical*, referentes às escolhas do grupo Pau Brasil na construção da sua linguagem musical.

4.3.1 *Espíritos da mata*: um Saci caipira e um Curupira ameríndio ¹⁴¹



O subtítulo desta composição demonstra mais uma vez a presença do Saci no imaginário musical brasileiro desenvolvido pelo grupo, pois o mesmo personagem foi retratado no disco *Cenas Brasileiras* de 1987. Esse aspecto chamou atenção para esta pesquisa por se verificar que o grupo utilizou outros elementos musicais para construir a imagem destes entes folclóricos brasileiros.

Assim, *Espíritos da mata* possui uma forma que foi aqui dividida em cinco seções pelo fato de cada uma ser ambientada por um estilo diferente e, sob essa perspectiva, cada estilo seria responsável por representar as entidades destacadas no título da composição. (Figura 49).

Figura 49 - *Espíritos da mata* (Nenê e Stroeter) – Forma, estilos e tipos.

Seção A min: 0:00 – 1:30 Caipira Vozes em terças	Seção B min: 1:30 – 4:02 Ameríndio Caboclinhos	Seção C min: 4:02 – 6:02 Contemporâneo Solos - <i>free</i>	Seção D min: 6:02 – 8:25 Nordestino Baão	Seção B' min: 8:25 – (fim) Ameríndio Caboclinhos
---	---	---	---	---

Fonte: do autor.

Como descrito no capítulo 4.1.1, o Saci Pererê é uma entidade astuta e matreira do imaginário popular e que se tornou um símbolo nacional. Especula-se que a origem deste mito pode ser Tupi-Guarani, africana ou ameríndia e foi através da obra de Monteiro Lobato que o Saci ganhou notoriedade, sendo que muito do seu sucesso veio através da sua presença na série televisiva *O sítio do Pica-Pau Amarelo*, cuja história é ambientada no meio rural.

Se por um lado, as análises propostas para *Dança do Saci Pererê* (CD – *Cenas Brasileiras* – 1987), encontraram relações entre os aspectos rítmicos e harmônicos da composição, no tema da seção A de *Espíritos da mata* as características rurais do personagem retratado são realçadas através do estilo *caipira*, através da melodia com abertura de vozes predominantemente em sextas/terças ou em tríades do primeiro tema (Figura 50).

¹⁴¹ <https://open.spotify.com/track/2JPwUfTsg3dOp74orstbHS?si=68a7496442794abf>

Figura 50 - *Espíritos da mata* (Nenê e Stroeter) – Seção A: melodia, cc. 1 – 15 (min.: 0:00 – 0:37).

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The melody is characterized by frequent triplet patterns.

- System 1 (Measures 1-4):** Treble clef. Chords: E(add9), E7(add11), F#m11. Bass clef: sustained chords with triplets.
- System 2 (Measures 5-8):** Treble clef. Chords: A(#5 #9), F#m11, B/D#, B7/A. Bass clef: moving bass line with triplets.
- System 3 (Measures 9-12):** Treble clef. Chords: A(add9), A7M, D#o7 (B7b9), E/D#. Bass clef: moving bass line with triplets.

Fonte: Grupo Pau Brasil.

No âmbito harmônico, a partitura fornecida pelo grupo apresenta no compasso 7 o acorde DbMaj13(#5 sus4) que aos olhos desta análise não pareceu uma opção de cifragem coerente com o contexto, além de divergir forma como o acorde está escrito através de notas nos pentagramas, conforme a partitura fornecida pelo grupo (Figura 51).

Figura 51 - *Espíritos da mata* (Nenê e Stroeter) – Introdução, cc. 5-8 – (min.: 0:15 - 0:16).

The image shows a musical score for piano and electric bass. The piano part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four measures. The first measure has a chord of E11. The second measure has a chord of F#m11. The third measure has a chord of Dbmaj13(#5sus4). The fourth measure has a chord of C#7/D. The electric bass part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four measures. The first measure has a triplet of notes (F#, A, C#). The second measure has a triplet of notes (F#, A, C#). The third measure has a triplet of notes (F#, A, C#). The fourth measure has a triplet of notes (F#, A, C#).

Fonte: Grupo Pau Brasil.

Ao comparar a partitura com o fonograma foram encontradas algumas divergências que implicaram em algumas de correções de escrita de notas, bem como de enarmonizações para estabelecer uma melhor interpretação desta passagem.

A Figura 52 (a) realça o compasso 7 conforme está escrito na partitura. Percebe-se nela que na clave de fá do piano é executada uma tríade de F#/C# (demarcada pelo quadro), enquanto o contrabaixo e a clave de sol do piano contêm as notas Fá, Lá e Dó naturais, também configurando uma tríade de F/C.

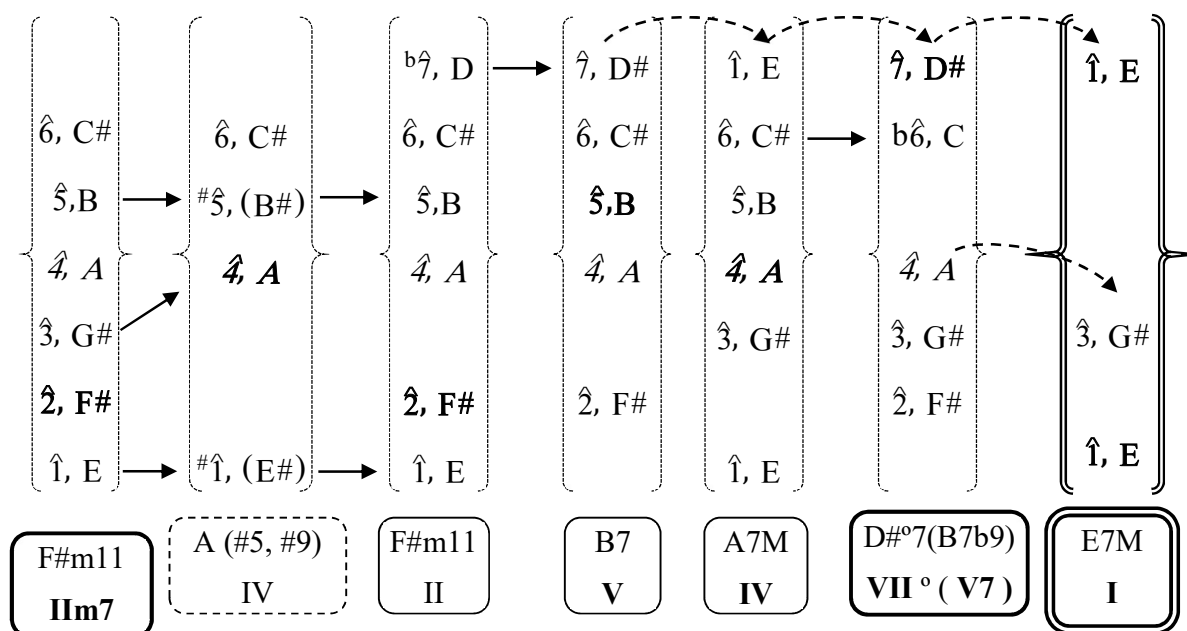
Confrontando a partitura com o fonograma (Figura 52 (b)), verificou-se que na verdade, o piano executou na clave de fá, as notas Dó sustenido, Fá e Lá naturais (demarcadas pelo quadro), configurando uma tríade de F(#5)/C# enquanto que o contrabaixo executou a nota Dó sustenido no lugar do Dó natural que está na partitura e assim, configurando a mesma tríade do piano. Entretanto, na clave de sol do piano, consta a nota Dó natural (7M de Db), coerente com a cifra), mas não tão coerente o acorde escrito na clave de Fá, devido à incomum coexistência entre as notas Dó e Dó# no ambiente tonal ou modal.

A Figura 52 (c) por sua vez, propõe a reescrita deste acorde, levando em consideração tanto a cifra da partitura original, quanto a transcrição do fonograma. Apesar desta versão da cifra (Db7M(#5)) refletir melhor o que ocorre na gravação e ser mais correta do que a cifra proposta na partitura, a sua análise bbVII, isto é, o sétimo grau diminuto da centricidade me E, estabelecida no segmento, não se demonstrou diatonicamente satisfatória.

construção na área subdominante de Mi maior.

Ainda nesta figura, as fundamentais dos acordes estão destacadas, evidenciando uma progressão harmônica aparentemente complexa e distante do padrão de movimento de fundamentais em quartas.

Figura 53 - *Espíritos da mata* (Nenê e Stroeter) – Transformações cromáticas, cc. 6-10.



Fonte: do autor.

Como exposto acima, entre os compassos 6 e 9, que contém os referidos acordes, verifica-se que as notas Lá3 e Lá4 são reiteradamente executadas (contrabaixo e piano), possibilitando uma análise que atribua a função subdominante ao segmento.

Tal função é reforçada pela ausência de acordes dominantes que indiquem no segmento, algum direcionamento tonal ou alguma tonicização temporária. Assim, o acorde E7(11) (comp. 5) pode ser interpretado como o V/IV pois, apesar do acorde de IV grau não ser executado logo na sequência, é representado pela nota Lá reiterada e pelos acordes F#m11 e A(#5 #9), respectivamente II, IV graus da tonalidade de Mi Maior, todos de função subdominante (Figura 54).

O segmento que encerra a primeira parte da seção A apresenta uma troca entre os acordes V e IV, sendo que a cadência é executada através de uma frase construída sobre a escala

de D#°7, configurando um dominante disfarçado (LEVINE, 1995, p 84-7) ou um acorde dominante sem a fundamental (RAWLINS e BAHHA, 2005, p. 60), neste caso agindo no lugar do acorde B7(b9).

Desta forma, sob uma perspectiva de uma espécie de “redução funcional”, isto é, de uma simplificação das funções harmônicas realizadas no segmento, a introdução de *Espíritos da Mata* realiza, uma progressão harmônica I – V/IV – IV – II^m7 – V7 – I o que, neste aspecto, remete a uma composição de caráter popular, como se espera de um exemplo do estilo *caipira* e, diferentemente do Saci retratado na composição de *Dança do Saci Pererê* (*Cenas Brasileiras* – 1987) em que o compositor Nenê imprimiu um aspecto “modal” ao personagem, desta vez o grupo apresentou um Saci caipira e tonal.

Figura 54 - *Espíritos da mata* (Nenê e Stroeter) – Análise linear - Introdução, cc. 1-15 - (min.: 0:00 – 0:37).

I **V/IV** **(IV / II^m)** **V** **IV** **VII° (V7)** **I**

Fonte: do autor.

Na seção B surge o segundo personagem dessa composição, o Curupira, que aparentemente não há muitas dúvidas sobre a sua origem indígena, sendo um dos mais antigos a ser descrito pelos colonizadores portugueses.

Curupira foi o primeiro duende selvagem que a mão branca do europeu fixou em papel e comunicou aos países distantes. Em carta de São Vicente, em 31 de maio de 1560, José de Anchieta o citava. A maioria dos cronistas coloniais inclui seu nome entre os entes mais temidos pela indicaria. (CASCUDO, 2012, p.96).

Segundo Câmara Cascudo (2012), apesar de estar presente no folclore de praticamente todo o território brasileiro e outros países da América Latina, em cada região o Curupira recebe atributos distintos, sendo em muitos casos confundido com o próprio Saci Pererê ou chamado de

Caipora, contudo, muitos de seus aspectos permanecem imutáveis, entre eles, ser um índio pequeno, ágil, com os pés retorcidos para trás, tendo o cabelo vermelho ou com a cabeça pelada e que pode perseguir principalmente quem, de alguma maneira, faz mal às caças (novas ou prenhes) ou às florestas. Uma de suas armas para assustar os algozes da natureza é o assobio fino, estridente e cortante, além do som grave do bater nos troncos das árvores.

A representação musical do Curupira elaborada pelo grupo Pau Brasil na seção B da composição *Espíritos da mata* foi construída através da instrumentação utilizada e pelo tipo musical, *caboclinhos* ou *cabocolinhos*, que remetem aos estilos nordestino e ameríndio.¹⁴³

Com relação à instrumentação, Teco Cardoso utilizou no primeiro momento, um par de flautas indígenas das quais, uma de bambu com cinco furos aparentemente chamada *Kolutai* que o flautista considera como ancestral à gaita de cabocolinhos, combinada com outra flauta de harmônicos, com as quais elabora um improviso junto com o baterista e percussionista Nenê.¹⁴⁴

[...] e aí eu ganhei uma coleção bonita de flautas de um antropólogo e eu fui fazendo combinações, combinações... e cheguei nessa combinação, que dá uma cosia meio Mi maior... é uma coisa meio diferente, a gente precisa pensar diferente quando pega esses instrumentos, não é um pensamento muito diatônico nem afinado. Você precisa pensar com motivos... eu penso muito como um “percussionista melódico”[...] A flauta de cinco furos eu uso na mão esquerda só com três (dedos). Então tem três furos na mão esquerda e não mão direita eu tenho a flauta de harmônicos onde eu tapo e fecho o fim dela para cria a série harmônica [...] (CARDOSO, 2022).

Climério de Oliveira Santos e Tarcísio Soares Resende (SANTOS e RESENDE, 2009) fazem um amplo levantamento bibliográfico sobre os cabocolinhos, no qual alertam que, além dos autores que relacionaram a sua origem aos autos jesuíticos, existem outros que indicam uma forte influência da *Jurema*, religião de origem ameríndia. Assim afirmam os autores:

Paulatinamente, vimos que cabocolinho é muito mais do que um folguedo, do que pessoas que imitam índios quando se vestem para brincar o carnaval; este, como evento ápice da *performance* das agremiações, também integra um complexo tradicional que além de música e fantasia, envolve religiosidade, ancestralidade, magia, encantamento, política, competição, agonia, abstinência, disciplina e muito mais. (SANTOS e RESENDE, 2009, p. 18)

¹⁴³ Cabocolinhos é a denominação mais utilizada pelos praticantes dessa manifestação artística.

¹⁴⁴ Os praticantes do cabocolinhos denominam o instrumento de sopro utilizado por eles de gaita. Cardoso (2022) reforça também que por não estar catalogada, existe dúvidas sobre a origem da flauta *Kolutai* e até mesmo sobre a sua denominação. Para não deixar dúvidas, o flautista faz questão de diferenciá-la da flauta *Kuluta*, da etnia *Kamayurá*, cuja semelhança dos nomes poderia suscitar dúvidas.

Assim, o tipo cabocolinhos remete tanto ao estilo nordestino, por ser uma prática predominante desta região, quanto ao ameríndio, pelo uso da flauta indígena *Kolutai* que, além de ser uma flauta indígena, possui uma tessitura aguda tal qual o assobio estridente do Curupira; pela representação temática do indígena brasileiro desta dança dramática e pela ligação que essa manifestação cultural tem com práticas religiosas ameríndias, como no caso da Jurema. Da mesma forma, a percussão de Nenê também sugere correlações com o som grave que o Curupira produz ao bater nos troncos das árvores da floresta.

Sobre o aspecto rítmico da seção B de *Espíritos da mata*, verifica-se também uma relevante aproximação entre os “toques de guerra” dos cabocolinhos e a célula rítmica base imposta por Nenê ao arranjo em que, no segundo tempo do compasso binário executa com a zabumba a soma das camadas rítmicas do caracaxá e do tarol, instrumentos típicos dos grupos do tipo. Sobre uma série de variações desta célula, tanto Nenê, quanto Teco Cardoso elaboram um solo livre, isto é, sem demarcações formais (Figura 55).¹⁴⁵

Figura 55 - *Espíritos da mata* (Nenê e Stroeter) – Comparação entre a rítmica do toque de guerra dos cabocolinhos e a rítmica básica do arranjo do grupo Pau Brasil.

Tribo Canindé - Recife (PE) - Guerra (Chamada)

Caracaxá

Tarol

Baqueta direita sobre a pele

Baqueta esquerda sobre o bojo

Espíritos da mata: célula rítmica básica

Fonte: do autor.

¹⁴⁵ Os grupos de cabocolinhos executam diferentes toques (ritmos), entre eles, *guerra*, *perré*, *baião* e *macumba*. O exemplo do toque de guerra da tribo Canindé foi extraído do livro *Batuque Book – Cabocolinhos* (SANTOS e RESENDE, 2009, p. 129).

Apesar do tema da seção B ser executado sobre a mesma base rítmica, análoga ao toque de guerra dos cabocolinhos, este é apresentado à duas vezes em terças menores, o que não é usual no tipo, mas sim, uma prática comum às *bandas de pífanos*, conforme nos diz Pedrasse (2002, p. 151), que analisou este aspecto no âmbito da *Banda de Pífanos de Caruaru* (Figura 56).¹⁴⁶

Contrastando com ambiente harmônico tonal e funcional da seção A de *Espíritos da mata*, o tema executado à duas vezes e de forma fixa, utilizando somente terças menores, denota a intenção de uma abordagem modal do segmento, uma vez que uma das vezes sendo executadas ao cavaquinho, que substitui um dos pifes de uma banda tradicional, seria capaz de realizar outros intervalos musicais, ajustados ao sistema tonal. No caso das bandas de pífanos esta abordagem seria esperada devido as características também modais dos pifes.

Figura 56 - *Espíritos da mata* (Nenê e Stroeter) – tema da seção B (min.: 2:50).

3m

ff

Fonte: do autor.

Ainda de acordo com Pedrasse (2002, p. 145)¹⁴⁷, os principais modos escalares utilizados no âmbito da obra da *Banda de Pífanos de Caruaru* são: Jônico, Dórico, Mixolídio e Menor harmônico. Entretanto, neste tema da seção B, percebe-se um alto grau de cromatismo, tanto

¹⁴⁶ A partir deste ponto, para facilitar o acesso à informação, as análises aqui desenvolvidas se referirão à minutagem da gravação de *Espíritos da Mata* – CD *Metrópolis Tropical*, contidas em: <https://youtu.be/wHvqJ7h9XoM>. Apesar do cavaquinho não fazer parte da instrumentação destas bandas, aqui está no papel de um dos pifes.

¹⁴⁷ Mais precisamente: Jônico com 42% das obras, seguido por Dórico e Mixolídio com 21%, Menor Harmônico com 15%, Menor Natural com 10% e Menor Melódico com 10%.

na voz principal da flauta (entre os graus $\hat{5}$ e $^b\hat{7}$), quanto na segunda voz, executada no cavaquinho (entre os graus $\hat{3}$ e $\hat{5}$), aparentemente não configurando nenhum dos modos da escala maior ou das escalas menor melódica ou harmônica (Figura 57).

Figura 57 - *Espíritos da mata* (Nenê e Stroeter) – cromatismo do primeiro tema.

Flauta:					
($\hat{5}$, B)	$(^b\hat{6}, C)$	$(\hat{6}, C\#)$	($^b\hat{7}$, D)	($\hat{1}$, E)	$(\hat{4}, A)$
Cavaquinho:					
($\hat{3}$, G$\#$)	$(\hat{4}, A)$	($\#\hat{4}$, A$\#$)	$(\hat{5}, B)$	($\hat{6}$, C$\#$)	$(\hat{2}, F\#)$

Fonte: do autor.

Contudo, a Figura 58 demonstra que, ao se analisar esta melodia tomando como base a somatória das notas das duas vozes do tema que recaem sobre os tempos fortes do compasso (notas destacadas por quadro na Figura 56 e em negrito na Figura 57), verifica-se a configuração do modo Mixolídio ($\#11$), com a nota ($\hat{2}$, F $\#$) omitida e sob essa perspectiva, este tema apresenta uma estrutura modal com características do estilo nordestino, conforme descrito no capítulo 1.1.¹⁴⁸

Figura 58 - *Espíritos da mata* (Nenê e Stroeter) – modo mixolídio com a 4ª aumentada resultante da soma das duas vozes do primeiro tema.

($\hat{1}$, E) - ($\hat{3}$, G$\#$) - ($\#\hat{4}$, A$\#$) - $(\hat{5}, B)$ - $(\hat{6}, C\#)$ - $(^b\hat{7}, D)$

Fonte: do autor.

Desta forma o grupo acaba por trabalhar com linguagens diferentes dentro do mesmo contexto musical, o nordestino, através dos tipos musicais *cabocolinhos* e das *bandas de pífanos*, o que é corroborado por Teco Cardoso, em seu, reforçando que a ideia dos pífes esteve presente no desenvolvimento da composição:

¹⁴⁸ Apesar da nota ($\hat{2}$, F $\#$) não constar na análise, pois ela só é executada em momentos fracos do compasso, as notas que caracterizam o modo mixolídio com 4ª aumentada são ($\hat{1}$, E) - ($\hat{3}$, G $\#$) - ($\#\hat{4}$, A $\#$) e ($\hat{7}$, D).

[...] e com essa combinação dupla (de flautas) eu posso brincar de linguagens, ou a linguagem de caboclinhos como tá aí ... um pouco, né?, ou com a linguagem dos pifes, do terno de pifes de duas notas, tocadas juntas. E aí vai tudo como uma questão de articulação de língua [...] Aí aquele baião é uma flauta em Dó mesmo, uma flauta transversa que daí eu brinco com essas coisas de sujar a sonoridade [...] você dá uma “timbrada” naquele som da flauta para ela ficar perto da flauta de um pife [...] “timbrando”, né? “Timbrando” pra ela ficar um pouco “abambuzada” digamos... ficar um pouco “pifada” [...] (CARDOSO, 2022).

Ainda na seção B (min.: 3:04 – 3:50), ocorre um interessante exemplo do que Piedade chama de fricção de musicalidades em que o Lelo Nazário, Stroeter, Cardoso e Bellinati executam um solo coletivo e livre, contudo sobre a rítmica de caboclinhos mantida por Nenê. Neste momento é possível perceber que, no caso de Nazário e Bellinati, cujas os solos possuem um caráter que se aproxima do *free jazz*, se sobrepõem à rítmica da bateria de caboclinhos da bateria, coexistindo de maneira harmoniosa, trocando informações, porém mantendo suas características principais intactas, isto é, uma fricção entre o *free jazz* e o ritmo de caboclinhos, cuja função aparente é a de anunciar o próximo segmento do arranjo.

Na seção C (min.: 4:02 – 6:02), ocorre outro improviso livre, entre Lelo Nazário e Nenê à bateria, desta vez com aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos que remetem somente *free jazz*, característica esta que se acentuou na linguagem do grupo Pau Brasil desde a chegada de Lelo Nazário.

Na seção D (min.: 6:02 – 8:25), o grupo estabelece o ritmo do baião no qual, Bellinati executa um solo de viola, antes da apresentação do tema desta seção.

Na apresentação do tema da seção D (min.: 7:19), o contrabaixista Rodolfo Stroeter alterna entre uma abordagem típica e outra não usual da rítmica do baião, que fornece uma ideia do que esta pesquisa, sugere como estilo *contemporâneo*, no qual elementos característicos dos tipos, são manipulados de maneira que mesmo se afastando dos “originais” ou do “já pré-estabelecido” pelos pares nesse segmento da produção musical brasileira, ainda mantém um elo com o tipo em que foram baseados.

Neste caso, a rítmica do baião estabelecida por Luís Gonzaga (a combinação de colcheias pontuadas e colcheias antecipadas), que ao longo dos anos foi transcrita para o contrabaixo por diversos músicos, utilizando principalmente as notas fundamental, quinta e oitava, foi alterada de forma substancial por Stroeter, contudo, mantendo o caráter do tipo ao estabelecer uma relação contrapontística com a bateria (Figura 59).

Figura 59 - *Espíritos da mata* (Nenê e Stroeter) - Segundo tema: abordagens diferentes do baião feitas por Rodolfo Stroeter ao contrabaixo (min.: 7:19).

The musical score consists of two systems. The first system shows the Flauta (flute) and Contrabaixo (double bass) parts. The flute part is in the upper staff, and the double bass part is in the lower staff. The double bass part is marked with a box labeled "Ritmica diferente do usual no baião". The second system shows the same two parts, but the double bass part is marked with a box labeled "Ritmica típica do baião". The score includes first and second endings for both parts.

Fonte: do autor.

Esta característica de realizar abordagens não usuais de tipos musicais brasileiros, que nesta pesquisa recebe o rótulo de estilo *contemporâneo*, é uma marca registrada do grupo que foi se acentuando a cada novo trabalho dessa segunda fase. Um bom exemplo deste processo está nos três arranjos que o grupo fez da composição *Cordilheira* do compositor e baterista Nenê, processo este que será explorado no próximo capítulo.

4.4 MÚSICA VIVA – 1993 ¹⁴⁹

Tabela 13 - CD *Música Viva* (1993) - Ficha técnica.

Formação	Faixas	Informações
Rodolfo Stroeter	01. Cordilheira (Nenê)	Gravado ao vivo no SESC Pompéia, São Paulo em setembro/1993 Produção artística – André Geraissati Produção executiva – Sólon Siminovich Engenheiro de gravação e mixagem – Alberto Ranellucci Assistente de gravação – Roman Poveda Edição – Deco Quintino Projeto gráfico – Claudia Ferlauto Capa – óleo de Siron Franco Disco originalmente lançado pela gravadora Tom Brasil.
Marlui Miranda	02. Tocaia (Miranda, Nazário, Z. E. Nazário, Stroeter, Cardoso)	
Teco Cardoso	03. Festa na Rua (Rodolfo Stroeter/Lelo Nazário)	
Lelo Nazário	04. Metrópolis Tropical (Lelo Nazário)	
Zé Eduardo Nazário	05. Olho d'Água (Marlui Miranda)	
	06. Espíritos da Mata (Rodolfo Stroeter)	

Fonte: <https://grupopaubrasil.com/musica-viva/>



O CD *Música Viva* (1993) possui grande importância na trajetória do grupo Pau Brasil por ter sido o primeiro gravado inteiramente ao vivo. Outro fator importante deste CD é que ele já conta com a presença de Marlui Miranda, que entrara no grupo substituindo Paulo Bellinati.

Com relação ao seu repertório, este CD demonstra ter um caráter intermediário, no sentido em que conta com composições que foram gravadas no trabalho anterior, o CD *Metrópolis tropical* (1991) e outras viriam a exercer um papel relevante na unidade temática do próximo trabalho, *Babel* (1993). Assim, as descrições referentes aos estilos, tipos e símbolos/tópicos das composições pertencentes ao trabalho anterior não serão repetidas aqui e as análises das composições que pertencem ao CD *Babel*, serão reservadas para o capítulo destinado a este CD.

¹⁴⁹ <https://open.spotify.com/album/4HEbL9r74xPeh2zYYEpKTq?si=NNhipisjSzWpgnVsEumhmg>

4.4.1 Três Cordilheiras

Como foi dito no final do capítulo anterior, o grupo Pau Brasil registrou três versões da composição *Cordilheira*; nos CDs *Metrópolis tropical* (1991), *Música viva* (1993) e *Babel* (1995), sendo que a cada nova abordagem, o grupo teve, em algum aspecto, uma postura que se aproximou cada vez mais ao que esta pesquisa chama de estilo *contemporâneo*, no sentido de desconstruir as principais referências à *chacarera*.

Desta forma, o presente capítulo será destinado a especular sobre quais as diferenças pontuais entre as três versões que levaram a essa desconstrução, bem como verificar se outros tipos e estilos foram abordados pelo grupo ao longo deste processo.



A primeira - *Metrópolis tropical* (1991) ¹⁵⁰

Conforme descrito no capítulo 4.3, a composição *Cordilheira* possui o estilo Gaúcho, cujo tipo predominante utilizado pelo grupo é a *chacarera*, ou como tendo um “*aire de chacarera*”.

As principais características desse tipo são o compasso ternário com o primeiro tempo fraco e o terceiro mais forte; as formas *simple* (42 ou 48 compassos) e *doble* (66 ou 72 compassos), formas estas que são vinculadas aos aspectos coreográficos de uma dança ternária; além do *rasgueado* típico do violão gaúcho.

Logo na introdução da primeira versão de *Cordilheira*, verifica-se uma acentuação mais pronunciada dos tempos dois e três do compasso ternário, contudo, como há uma atividade rítmica no primeiro tempo, principalmente entre o piano e a bateria, o principal aspecto rítmico da *chacarera*, isto é, o terceiro tempo mais pronunciado, não se impõe logo de início.

Com relação à harmonia, verifica-se que esta é executada de uma maneira rígida, em que os acordes são repetidos sem alterações, característica fundamental para diferenciar esta das demais versões registradas pelo grupo, conforme será explorado neste capítulo (Figura 60).

¹⁵⁰ <https://open.spotify.com/track/1AAxk9jYhkrMtgctupvxDW?si=66ff70734bc24b0d>

Figura 60 - *Cordilheira* (Nenê) - CD *Metrópolis tropical* (1991), cc.1-8 - (min.: 0:00 – 0:07).

The musical score for 'Cordilheira' (Nenê) is presented in two systems. The first system includes a Piano part (treble and bass clefs) and a Bateria part (drum set). The second system continues the Piano part and includes a Bateria part with a '4' written below the first measure, indicating a four-measure rest. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with accents on the second and third beats of the measure.

Fonte: Grupo Pau Brasil (Bateria transcrita pelo autor).

É na exposição do primeiro tema dessa versão de *Cordilheira* que o “*aire de chacarera*” surge com maior clareza, através da acentuação nos tempos dois e três do compasso, executada ao piano, contrabaixo e bateria. Nota-se que, mais do que os sinais de acentuação, fruto da transcrição deste segmento da composição, o fortalecimento dos tempos dois e três do compasso é engenhosamente promovido pela ausência de atividade rítmica no primeiro tempo do compasso, entre o piano e a bateria (Figura 61).

Figura 61- *Cordilheira* (Nenê) - CD *Metrópolis tropical* (1991), exposição do 1º tema - (min. 0:15 – 0:28).

The musical score for 'Cordilheira' (Nenê) shows the exposition of the first theme. It is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with accents on the second and third beats of the measure. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with accents on the second and third beats of the measure. The piano part consists of chords and single notes, while the bateria part shows a specific drum pattern with accents. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with accents on the second and third beats of the measure.

Fonte: Grupo Pau Brasil (Bateria: transcrição do autor).

Outra característica que contribui para a construção de uma sonoridade gaúcha de *Cordilheira*, está bem definida na progressão harmônica da introdução e do primeiro tema.

A Figura 62, demonstra que a progressão F (9) – [F#(9) ou Gb(9)] - E(9) e F(9), é realizada sobre um baixo pedal formado pelas notas (F, $\hat{1}$) - (C, $\hat{5}$) - (F, $\hat{1}$), que determinam e reforçam a centralidade do segmento em torno do acorde de Fá Maior com a nona adicionada.¹⁵¹

Essa progressão harmônica não é típica da *chacarera*, conforme demonstra Santillán (2013), contudo, essa sequência de acordes fornece à composição uma sonoridade típica do *flamenco* por conter aspectos da cadência *andaluza*: o bII frígio, neste caso, enarmonizando F# (9) para Gb (9).

Esta progressão, que possui um caráter cíclico entre os graus I – bII – VII e I, demonstra que o acorde de Fá Maior é deixado e alcançado por movimentos de semitom e que os acordes centrais estabelecem um intervalo de 2ª maior (terça diminuta). Assim essa progressão possui uma estrutura simétrica, demonstrada pelos colchetes.

A coerência dessa progressão harmônica também é estabelecida pelo fato de os acordes possuírem a mesma qualidade – maiores com a nona adicionada, reproduzindo assim um direcionamento harmônico através do procedimento de *harmonia paralela* (PERSICHETTI, 1961, p. 198-9) ou de *acordes de estrutura constante* (RAWLINS, BAHHA, 2005, p. 131).¹⁵²

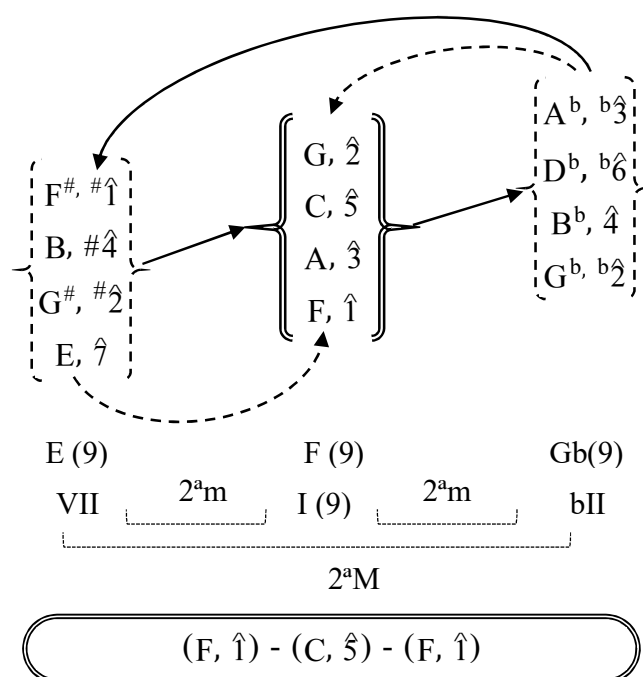
Através de uma abordagem transformacional (RINGS, 2011), a Figura 62 também revela como se dão as transformações entre os acordes, bem como a *apercepção* das notas com relação ao acorde central de Fá Maior. Desta forma, as setas contínuas indicam transposições de semitom e o arco contínuo, transposição de tom inteiro.

¹⁵¹ Na partitura original fornecida pelo compositor, as notas que formam o acorde ao piano estabelecem o acorde de F# (9), que foi aqui enarmonizado para Gb (9) por entender-se que como essa progressão estabelece uma centralidade em F (9), o acorde de Gb (9), isto é, bII (segundo grau abaixado meio tom) representaria melhor o direcionamento harmônico do segmento, pois o acorde de F# faria mais sentido na progressão F – F# - G.

¹⁵² Schoenberg (1999, p. 257-260) também admite que tais acordes “estranhos à escala” (adaptando aqui ao caso do VII) podem ser frutos de cromatismos, apesar desta abordagem ser pouco sistemática; através de uma “evolução histórica [...] se partirmos do desejo do baixo em impor seus harmônicos superiores, convertendo-se, assim, na fundamental de um acorde maior”, ou ainda recorrer a uma “explicação psicológica, [...], o princípio da imitação, da analogia, o qual leva a transferir, a título de experimentação, as particularidades de um objeto a outro, produzindo, por exemplo, o sétimo grau elevado no modo menor”.

Adotando a postura prescrita por Rings, a de produzir uma análise que convide o analista, músico ou leitor a recriar de maneira ativa o objeto musical analisado, as setas tracejadas buscam demonstrar as forças cinéticas que direcionam a progressão harmônica para o seu ponto inicial (e central) sobre o acorde de Fá Maior.

Figura 62 - *Cordilheira* (Nenê) - CD *Metrópolis tropical* (1991), progressão harmônica – introdução.



Fonte: do autor.

Na exposição do tema da seção B, ocorre uma divergência entre a partitura e a gravação, pois na primeira parte o Stroeter executa um baixo pedal em Eb e na segunda em C, entretanto os movimentos de baixo propostos na partitura serão executados nas seções de solos (Figura 63).

Figura 63 - *Cordilheira (Nenê)* - CD *Metrópolis tropical* (1991) - (min.: 0:28 – 0:43).

Gravação = baixo pedal em Eb

Gravação = baixo pedal em C

Fonte: Grupo Pau Brasil.

Antes das seções de solos o grupo executou uma ponte que, pelas características melódicas e de acompanhamento do contrabaixo, parece ser uma citação de um fragmento da seção B de *Dança do Saci Pererê* (Figura 64).¹⁵³

Figura 64 - *Cordilheira (Nenê)* - CD *Metrópolis tropical* (1991), Ponte para os solos (min.: 1:11 – 1:18).

Fonte: do autor.

¹⁵³ Vide Figura 33. Esta ponte em *Cordilheira* não consta na partitura enviada pelo grupo.

Esta primeira versão possui duas seções de improvisos distintas. A primeira (min.: 1:18 – 2:27), com o improviso de Lelo Nazário ao piano que se desenvolve sobre a forma [A – B – A – B – A], porém com uma base rítmica em compasso composto.

No segundo momento (min.: 2:27 – 4:12), um improviso livre das características ternárias da composição, executado por Teco Cardoso ao saxofone e Paulo Bellinati ao violão, com algumas intervenções de Nenê na bateria e de Rodolfo Stroeter no contrabaixo. Uma característica importante das seções de improvisos é a ausência de elementos *jazzísticos* tanto no contrabaixo, quanto na bateria, característica essa que estará presente nas demais versões dessa composição. Ainda considerando como parte deste segmento de solo, entre os min.: (4:12 – 4:44), Bellinati, aos poucos, volta a apresentar elementos harmônicos e rítmicos da introdução, indicando o fim da seção de solos.

Na preparação para reexposição do tema principal, o grupo apresenta um segundo tema que não é desenvolvido ao longo do restante da composição. Este tema será melhor aproveitado nas demais versões dessa composição (Figura 65).

Figura 65 - *Cordilheira* (Nenê) - versão do CD *Metrópolis tropical* (1991), 2º tema - (min. 4:43).

The musical notation for the second theme of "Cordilheira" is presented in two staves. The first staff contains five measures with the following chords: F7M(13), Eb7M(13), F7M(13), Bb7M(13)/F, and Bbm7/F. The second staff contains five measures with the following chords: F7M(13), Eb7M(13)/F, F7M(13), C7(sus4)/F, and F7M(13). The melody is written in G major and 3/4 time.

Fonte: do autor.



A segunda - *Música viva* (1993) ¹⁵⁴

Na segunda versão de *Cordilheira*, o grupo inicia um processo de desconstrução da principal característica rítmica da *chacarera*, isto é, a acentuação no segundo e terceiro tempos do compasso.

Logo na introdução, verifica-se que a acentuação rítmica típica do tipo é executada apenas pelo contrabaixo. Os principais acentos rítmicos da bateria passam a ser executados no contratempo e, ao piano, verifica-se também uma maior liberdade tanto rítmica, quanto harmônica, na construção dos acordes (Figura 66).

Essa desconstrução rítmica produzida pelo grupo foi considerada nessa análise como uma abordagem *contemporânea*, uma vez que, mesmo produzindo um certo afastamento com relação as suas principais da *chacarera*, o grupo não adotou outro tipo (gênero musical) para compor essa nova versão que mantém, em última instância, o mesmo estilo do primeiro registro dessa composição, isto é, um estilo *gaúcho*, porém sutilmente desconstruído pela *abordagem contemporânea* do grupo.

Com relação à harmonia, apesar dessa nova versão de *Cordilheira* manter a centricidade em Fá Maior, diferente da primeira versão, o pianista Lelo Nazário apresenta uma performance mais livre, cuja variação tanto rítmica, quanto na construção dos acordes, elimina quase por completo a sonoridade flamenca da primeira versão e assim, também contribuindo para o afastamento em relação ao tipo gaúcho.

Outro aspecto importante deste afastamento da abordagem contemporânea está na instrumentação utilizada pelo grupo, fruto da alteração em sua formação com relação ao disco anterior, pois com a saída de Bellinati, essa versão perdeu a característica do violão e seu *rasgueado*, típico de alguns tipos gaúchos. Em contrapartida, ampliou o seu leque de timbres ao adicionar sons de percussão, tais como: caxixis, chocalhos etc.

¹⁵⁴ <https://open.spotify.com/track/6MNI0v1lz0KvzbsVSQ26TY?si=a73fea5319814027>

Figura 66 - *Cordilheira* (Nenê) - CD *Música viva* (1993), Introdução - (transcrição) (min.: 0:00 – 0:24).

The musical score is presented in three systems. The first system shows the Keyboard (Teclado) with two measures of rests, labeled '4 vezes' and '12 vezes'. The Bass (Contrabaixo) and Drums (Bateria) parts are active. The second system continues the bass and drum parts, with the keyboard part showing chords and melodic lines. The third system shows the keyboard part with specific chords: D7/A and Bbm7/Ab. The bass and drums continue their patterns. The score includes various musical notations such as rests, triplets, and dynamic markings like 'pp'.

Fonte: do autor.

Nas seções de solo dessa versão (min.: 2:38 – 5:58) são encontrados elementos *jazzísticos*, sendo no primeiro momento com características do *free jazz* em que teclado, voz e saxofone improvisam sobre um baixo pedal em C e, no segundo momento (min.: 3:31), outros aspectos *jazzísticos* são o acompanhamento em forma de *walking bass* e a maneira como Zé Eduardo Nazário também conduz os solos nos pratos da bateria, também característica do tipo norte-americano.¹⁵⁵

Na segunda seção de solos (min.: 4:31 – 5:58) o grupo volta à forma da composição, executando sua progressão harmônica, sobre a qual Lelo Nazário executa seu solo de piano também com características do *free jazz*, porém com uma subdivisão ternária mais acentuada do que a seção anterior.

¹⁵⁵ *Walking bass*: este termo se refere no *jazz*, à linha de melódica de executada ao contrabaixo, em semínimas regulares, com o objetivo de fornecer uma forma de acompanhamento em contraponto aos demais instrumentos, contribuindo para o pulso e harmonia da música.

O grupo reaproveitou o segundo tema, não explorado na versão anterior, para criar uma segunda seção de solos (min.: 6:07 – 7:45). Neste segmento Teco Cardoso constrói um improviso sobre a melodia que é executada por Marlui Miranda repetidamente, de maneira quase exata (Figura 67).

Figura 67 - Cordilheira (Nenê) – 2º Tema – Fragmento do solo de Teco Cardoso sobre a melodia executada por Marlui Miranda (min.: 6:57 – 7:14).

Solo de saxofone
Teco Cardoso

Tema
Marlui Miranda

F7M Bb7M(#11)/E Eb6/Bb

F7M Bb7M/D Bbm7/F

F7M Bb7M(#11)/E

Eb6/Bb C7sus4/F

F7M

Fonte: do autor.

Tal segmento será ainda mais explorado pelo grupo na próxima versão, na qual Marlui interpretará este tema com mais liberdade.

Há ainda nessa versão também alguns elementos percussivos indígenas, entre eles, caxixis e chocalhos diversos. Tantos estes elementos indígenas quantos os *jazzísticos* também serão explorados com mais intensidade na terceira versão de *Cordilheira*, gravada no disco *Babel* (1995).



A terceira - *Babel* (1995) ¹⁵⁶

Na terceira versão dessa composição, a continuidade do processo de desconstrução da *chacarera* efetuado pelo grupo Pau Brasil tem como principal característica uma sensível diminuição no andamento do arranjo. Para efeito de comparação, abaixo estão listados os andamentos aproximados de cada versão dessa *Cordilheira*:

- 1ª versão – *Metrópolis tropical* (1991) – semínima = 210 bpm;
- 2ª versão – *Música viva* (1993) – semínima = 196 bpm;
- 3ª versão – *Babel* (1995) – semínima = 178 bpm.

Apesar desta gradual redução no andamento da composição ao longo dos registros fonográficos, todas as três versões estão dentro do que se espera do tipo musical, isto é, uma música/dança de “*movimiento vivo*” (ABECASIS, 2014, p. 19).

Outro fator que contribuiu para a desconstrução da *chacarera* nessa versão está ligado à instrumentação utilizada por Zé Eduardo Nazário e pela abordagem de Rodolfo Stroeter na introdução da composição.

Zé Eduardo substituiu a bateria das versões anteriores pelo uso de caxixis para impor a célula rítmica ternária da *chacarera* ao longo de toda a introdução e da exposição do primeiro tema da composição. Contudo a acentuação a cada três semicolcheias sugere uma divisão binária

¹⁵⁶ <https://open.spotify.com/track/7AIYWW82JqPOgYBFGzBRKF?si=3d956c6872c847ac>

composta que foi sobreposta à ternária do contrabaixo e com isso, Nazário produziu nessa versão um afastamento ainda maior das características da *chacarera*.

O afastamento em relação ao tipo também se deu no âmbito timbrístico, uma vez que Nazário optou por não emular na bateria a sonoridade grave do *bombo leguero*, instrumento de percussão tradicional do tipo, bem como o uso de caxixis por sua vez, também aponta para uma sonoridade afro-brasileira ou, neste caso principalmente, indígena.¹⁵⁷

Diferente das versões anteriores, Rodolfo Stroeter optou por iniciar esta com um pequeno solo de contrabaixo, atrasando assim o início da acentuação rítmica ternária típica da *chacarera*. Apesar do acento no terceiro tempo do solo de contrabaixo, este pequeno trecho inicial se distancia das características rítmicas da *chacarera* (Figura 68).

Figura 68 - *Cordilheira* (Nenê) - CD *Babel* (1995), Introdução - (transcrição), cc. 1-17 - (min.: 0:00 – 0:20).

Fonte: do autor.

A linha rítmica do contrabaixo após o compasso 15, é basicamente a única referência que remete à rítmica original da *chacarera*, ou à versão desse tipo concebida por Nenê no primeiro registro dessa composição no disco *Metrópolis tropical* (1991), uma vez que, o pianista Lelo Nazário, assim como na versão anterior, também teve uma atuação mais livre neste sentido.

Na primeira seção de solo (min.: 2:16 – 4:21) do arranjo grupo se valerá com mais ênfase do que na versão anterior da linguagem *jazzística*, uma vez que neste segmento Rodolfo

¹⁵⁷ Pois, em certo sentido, o uso deste instrumento está ligado à *sonoridade* geral do CD *Babel* que, em grande parte, aborda a temática indígena, fruto também da entrada de Marlui Miranda no grupo, como será visto no capítulo destinado a este CD.

Stroeter basicamente utilizou como forma de acompanhamento um *walking bass* livre harmonicamente, remetendo à sonoridade do *free jazz*, da mesma forma que Zé Eduardo Nazário, na sua condução de pratos e chimbal da bateria, a ponto desta análise, diferente das anteriores, indicar também o uso do tipo (gênero musical) *free jazz* nesse arranjo.

Assim como na versão anterior, o grupo também criou uma seção de solos desenvolvida sobre o segundo tema da composição (6:08 – 7:55). Outro aspecto com relação a esse segmento é que tanto Marlui Miranda, individualmente (Figura 69), quanto em duo com Teco Cardoso exploraram esse tema também de maneira mais livre (Figura 70).

Figura 69- *Cordilheira* (Nenê) – comparação entre as interpretações de Marlui Miranda nas versões *Música viva* (1993) (min.: 6:07) e *Babel* (1995) (min.: 6:08).

Marlui Miranda - versão *Música Viva* (1993)

Marlui Miranda - versão *Babel* (1995)

Fonte: do autor.

Figura 70 - *Cordilheira* (Nenê) - CD *Babel* (1995), 2º tema - (transcrição) (min.: 7:36 – 7:54).

Tema
Marlui Miranda / Teco Cardoso

Fonte: do autor

É importante destacar que, em última análise, a desconstrução da *chacarera* efetuada pelo grupo nesta última versão foi aparentemente, fruto de um processo que se desenrolou ao longo de três versões desta composição, que durou aproximadamente cinco anos desde o primeiro registro no CD *Metrópolis Tropical* (1991).

Assim, a Tabela 14 contém as características da composição *Cordilheira*, nas três versões elaboradas pelo grupo Pau Brasil, demonstrando, principalmente através da coluna símbolos/tópicas, os principais elementos manipulados pelo grupo na desconstrução da *chacarera* e, conseqüentemente, na elaboração de uma abordagem contemporânea do tipo musical.

Tabela 14: referências contidas nas três versões de *Cordilheira*.

CD	Estilos	Tipos	Símbolos/Tópicas
<i>Metrópolis tropical</i> (1991)	Gaúcho	“Aire de chacarera”	Dança ternária rápida com acentos nos 2º e 3º tempos; <i>Rasgueado</i> do violão; Improviso idiomático e livre, porém sem influências <i>jazzísticas</i>
<i>Música viva</i> (1993)	Gaúcho Contemporâneo	“Aire de chacarera” <i>Jazz</i>	Menor incidência de acentos nos 2º e 3º tempos; Versão mais lenta que a anterior, mas ainda contendo um “aire de <i>chacarera</i> ”; Ausência do <i>rasgueado</i> do violão Improviso idiomático e livre, com influência <i>jazzísticas</i> .
<i>Babel</i> (1995)	Contemporâneo	<i>Chacarera</i> (?) <i>Free Jazz</i>	Quase ausência de acentos nos 2º e 3º tempos; Versão mais lenta de todas, diminuindo a sensação rítmica característica da <i>chacarera</i> ; Improviso basicamente com acompanhamento característico de <i>Free Jazz</i> , com <i>walking bass</i> , condução dos pratos da bateria e forma livre.

Fonte: do autor.

4.5 BABEL – 1995 ¹⁵⁸

Tabela 15: CD *Babel* (1995) – Ficha técnica.

Formação	Faixas	Informações
Rodolfo Stroeter Marlui Miranda Teco Cardoso Lelo Nazário Zé Eduardo Nazário	01. Kã (índios Urubu-Ka'apor versão Marlui Miranda) 02. Fábula (Rodolfo Stroeter/Lelo Nazário) 03. 3 Segredos (Lelo Nazário/Zé Eduardo Nazário) 04. Olho d'Água (Marlui Miranda) 05. Babel (Rodolfo Stroeter/Lelo Nazário) 06. Uluri (Marlui Miranda) 07. Cordilheira (Nenê) 08. Tocaia (Z. E. Nazário, Stroeter, Nazário, Miranda, Cardoso) 09. Festa na Rua (Rodolfo Stroeter/Lelo Nazário)	Gravado e mixado no Rainbow Studio em Oslo, Noruega em dezembro/1993. Produzido por Rodolfo Stroeter Produção executiva – Kiki Felipe Assistente de produção – Maria Elisa Rocha Assessoria jurídica – Luciana Freire Rangel Engenheiro de gravação e mixagem – Jan Erik Kongshaug Masterização – Marterhuset – Oslo, Noruega Foto – Gal Oppido Design gráfico – Red Herring Design / Marcílio Godoi Disco originalmente lançado pela gravadora Pau Brasil Music.

Fonte: <https://grupopaubrasil.com/babel/>



Babel, o sétimo disco grupo Pau Brasil, marcou uma mudança muito significativa na formação do grupo. Conforme relatado no primeiro capítulo desse trabalho, antes da realização deste CD saíram do grupo Nenê e Paulo Bellinati que, ao lado de Rodolfo Stroeter, eram os principais responsáveis pelas composições do grupo até o *Metrópolis tropical*, disco em que Lelo Nazário também passa a assumir essa função com mais destaque.

Com a ausência de dois dos seus pilares, principalmente no âmbito composicional, assim como em todas as modificações na sua formação os integrantes remanescentes procuraram repor suas perdas com músicos e compositores que agregassem novas propostas estético musicais ao grupo.

Assim, o convite para Marlui Miranda substituir Paulo Bellinati representou uma mudança estética no grupo, que passou também a explorar a temática indígena (ou ameríndia), porém elaborada de uma maneira contemporânea, no sentido em que temas e instrumentos indígenas foram amalgamados aos timbres eletrônicos e de instrumentos acústicos ocidentais, isto é, o saxofone, a bateria e o contrabaixo acústico, sendo que a voz foi também tratada como um instrumento, com funções melódicas, rítmicas e timbrísticas na grande maioria das composições.

¹⁵⁸ <https://open.spotify.com/album/49QoirLc3xMX4Cf2iSmvZP?si=XTwhoewzTTyWJ-dHRARakA>

O grupo Pau Brasil já havia ensaiado algumas experiências pontuais com relação à temática indígena, tanto na composição *Alakã* do disco *Pindorama* (1986), quanto na composição homônima do disco *Lá vem a tribo* (1989), nas quais o grupo de fato se utiliza de alguns elementos que remetem a essa temática. Já em *Babel*, a contribuição de Marlui refletiu nesse sentido tanto através das suas composições *Uluri*, *Tocaia* e *Kã kã*, esta última uma versão da pesquisadora sobre uma canção dos índios *Urubu-Ka'apor*.

Outro reflexo das mudanças na formação do grupo foi uma maior parceria entre Rodolfo Stroeter e Lelo Nazário, totalizando três das nove composições, o que torna *Babel* um dos trabalhos mais coletivo do grupo até então, uma vez que também apenas três composições não foram feitas em parcerias.

Apesar dessa mudança em sua formação e com o incremento no leque de referências estéticas, uma vez que a temática indígena se somou aos tipos musicais brasileiros, afro-brasileiros e ao *jazz*, explorados anteriormente pelo grupo, o CD *Babel* demonstrou uma consolidação de um processo que se iniciou no disco *Cenas Brasileiras*, quase dez anos antes, no qual os tipos musicais explorados, principalmente os brasileiros, são cada vez menos evidentes, sendo manipulados pelo grupo a ponto de dificultar suas classificações.

Verificou-se também ao final deste processo de análise auditiva das composições contidas no CD *Babel* que as representações temporais e imagéticas retratadas pelo grupo Pau Brasil neste disco, apontam para um Brasil *original* quando se tratam de aspectos *ameríndios* ou *afro-brasileiros*; de um Brasil *tradicional*, quando as referências apontam para aspectos *religiosos* ou de representação da cultura do Nordeste e de um Brasil *moderno*, quando tais aspectos são articulados com características da *música contemporâneo*, do *free jazz*, ou ainda quando os elementos musicais nacionais são tratados de maneira que impossibilitasse uma classificação clara a respeito dos tipos abordados, a despeito de conter símbolos ou tópicos brasileiras.

Neste sentido, se por um lado a composição *Olho D'água* de Marlui Miranda é a única que pode ser classificada claramente como uma referência ao nordeste brasileiro e a um Brasil tradicional, por ter como base rítmica principal o baião.

Festa na rua, parceria entre Stroeter e Lelo Nazário, é mais um exemplo em que timbres percussivos eletrônicos são justapostos ao berimbau e caxixis, bem como à timbres

acústicos da voz e do saxofone, além do contrabaixo elétrico que remetem à uma sonoridade afro-brasileira com um tratamento *contemporâneo*. Quanto à sonoridade afro-brasileira, o uso do berimbau remete a composição automaticamente à imagem da capoeira, entretanto, segundo Zé Eduardo Nazário, o ritmo executado por ele e imposto à composição, não é baseado em nenhum *ponto de capoeira*¹⁵⁹, ou em nenhuma tradição de outro tipo, sendo uma criação própria sua, dedicada exclusivamente para essa composição.¹⁶⁰

Da mesma forma em *Fábula*, outra uma parceria entre Stroeter e Lelo Nazário que, apesar do uso de elementos de maracatu, não pode ser classificada como tal, uma vez que tais elementos são sobrepostos a aspectos harmônicos, melódicos e formais que não apontam para uma abordagem tradicional do tipo e por isso também foi tratada como um estilo *contemporâneo*.

Em *3 segredos*, dos irmãos Nazário, ocorre uma sobreposição de elementos da música contemporânea, afro-brasileira e religiosa. Segundo Lelo Nazário, da música contemporânea, o compositor usou o procedimento de escrita musical sem o uso de fórmulas de compasso:

Em “Três Segredos”, composição que fez em parceria com o baterista Zé Eduardo, seu irmão Lelo Nazário utilizou um recurso composicional emprestado da música contemporânea, que ele já exercitara na época do Grupo Um. “Essa música parece estar suspensa no espaço, porque você não consegue definir qual é o tempo dela”, comenta o tecladista, explicando como isso acontece. “Você faz a composição sem usar uma fórmula de compasso definido, fazendo a notação de uma maneira proporcional. Depois que o grupo a toca bastante, aquele tempo fica natural para todos. Porém, se você tentar escrever a partitura, nunca vai sair igual”.¹⁶¹

Ainda sobre esta composição, na segunda seção ocorre uma referência ao um tipo afro-brasileiro, com o estabelecimento de uma métrica quaternária que segundo Zé Eduardo Nazário, parceiro de Lelo na composição, foi uma criação baseada em suas impressões sobre as congadas do sul de Minas Gerais e do interior de São Paulo. O terceiro aspecto, a música religiosa também é sobreposta aos elementos citados, através de uma canção de caráter cristão, porém popular, evocada por Marlui Miranda.

Desta forma, tais aspectos conduziram essa pesquisa a classificar a composição *3 Segredos* como uma referência tanto à um Brasil *original*, quanto *moderno e tradicional*, através

¹⁵⁹ Nome comumente aos diversos ritmos produzidos ao berimbau na capoeira, ritmos estes que geralmente possuem funções específicas dentro desta prática afro-brasileira.

¹⁶⁰ Conforme relato via comunicação eletrônica trocada em 26/07/2021.

¹⁶¹ [Babel – Grupo Pau Brasil](#). Acesso em 26/04/2021

do uso de elementos musicais afro-brasileiros, contemporâneos e tradicionais, traduzidos por elementos da congada, música contemporânea e da canção de cunho religioso.

As composições *Uluri e Tocaia*, foram aqui classificadas como referências a um Brasil “original” e de estilo *ameríndio*, pelo fato de a primeira ser elaborada apenas através do uso de flautas indígenas e a segunda ser predominante percussiva, sendo que em ambas o grupo não utiliza timbres eletrônicos ou ocidentais, portanto, sem um tratamento contemporâneo.

As composições *Kã kã*, que é uma versão de Marlui Miranda para uma canção dos índios *Urubu-Ka'apor*, e *Babel* (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário), foram escolhidas para serem analisadas e representarem o CD *Babel*, pois a primeira demonstra mais uma conexão entre o grupo Pau Brasil e a obra de Villa-Lobos, pois em suas experiências anteriores na abordagem da temática indígena, o grupo elaborou composições a partir de sonoridades étnicas inventadas, porém neste caso houve uma apropriação de uma canção *Ka'apor*, que foi transformada e recriada aos moldes da linguagem musical do grupo, o que pode ser entendido como um processo análogo ao de Villa-Lobos.

A segunda composição, *Babel*, foi escolhida por ser considerada como o exemplo de uma abordagem composicional contemporânea realizada pelo grupo Pau Brasil, conforme os parâmetros adotados e desenvolvidos ao longo dessa pesquisa e também por se considerar que esta seria o auge de um processo que o grupo desenvolveu até esse ponto de sua trajetória.

Da mesma forma, os símbolos/tópicos retratados nesta tabela, procuraram refletir os principais aspectos timbrísticos, instrumentais e de processos musicais referentes aos estilos e símbolos/tópicos atribuídos às composições deste CD (Tabela 16).

Tabela 16: CD *Babel* (1995) referências contidas no CD *Babel* (1995).

Tema	Estilos	Tipos	Símbolos/Tópicas	Intertextualidade
Kã kã	Ameríndio contemporâneo	Canção	Flautas indígenas Caxixis/Chacoalhos Percussão Timbres eletrônicos Improvisos	Brasil “original” e Moderno Villa-Lobos
Festa na rua	Afro-brasileiro Contemporâneo	Capoeira Cantoria	Berimbau Timbres eletrônicos	Brasil “original”
3 segredos	Afro-brasileiro Religioso Contemporâneo	Congada Ritual/Reza Música contemporânea	Agogô maracatu Caxixis/Chacoalhos Tambores Timbres eletrônicos Improvisos	Moderno e Tradicional
Uluri	Ameríndio	Ritual	Flautas	Brasil “original”
Tocaia			Percussão Flautas indígenas	
Fábula	Contemporâneo	1ª seção: indefinido 2ª seção: elementos sutis de maracatu	Agogô maracatu Caxixis/Chacoalhos Tambores Timbres eletrônicos Improvisos	Brasil Moderno
Cordilheira ¹⁶²		Ternário e binário composto Jazz	Caxixis/Bateria Improvisos livre Walking bass	
Babel		----	----	
Olho d'Água	Nordestino	Baião	Zabumba (Baixo e bateria)	Brasil tradicional

Fonte: do autor.

¹⁶² Na primeira versão do grupo para essa composição, registrada no CD *Metrópolis tropical*, o tema de abertura possui uma característica rítmica mais próxima da *chacarera* (ritmo ternário gaúcho). A versão gravada no CD *Babel* perdeu essa característica devido ao andamento um pouco mais lento; ao uso de caxixis na introdução, o que imprime um aspecto mais afro-brasileiro ao segmento e à rítmica do piano, também na introdução, que não determina a métrica ternária característica dos ritmos gaúchos como na primeira versão.

4.5.1 *Kã kã*: o índio “real”¹⁶³



Devido a constante presença de temas indígenas em sua obra, como por exemplo, *Mokocê cê-Maká* e *Nozani-ná* dos índios *Paresí*, Villa-Lobos se tornou uma espécie de paradigma que vem à tona em qualquer perspectiva musicológica que se proponha tratar do assunto, pois o compositor realizou de maneira sistemática, experiências em criar uma linguagem musical que emulasse aspectos étnicos da música autóctone brasileira, apesar das dificuldades documentais de sua época. Assim, os parâmetros utilizados nestas análises, que foram estabelecidos através da sua obra, se demonstraram extremamente efetivos e perenes, uma vez que vários destes também foram encontrados na linguagem composicional do grupo Pau Brasil.

Conforme determinado no capítulo 1.1, sobre os procedimentos de Villa-Lobos na criação de “uma linguagem musical ameríndia”, verificou-se que o compositor, entre outras formas de proceder, criou elementos musicais tanto baseados em material recolhido por pesquisadores, quanto inventou, em alguns casos, a sua própria versão de música indígena, isto é, sem bases documentais.

Como visto no capítulo 4.2.1, o grupo Pau Brasil, também utilizou da criação de uma linguagem indígena imaginada na composição *Lá vem a tribo*, do disco homônimo de 1989. Agora, em *Babel*, o grupo executa certa de maneira, o outro procedimento adotado por Villa-Lobos, isto é, a composição de uma música indígena baseada na transcrição de um tema originário, contudo, da etnia *Ka'apor*.

Desta forma, nesse capítulo se propõe analisar a apropriação da temática indígena na versão de Marlui Miranda e arranjo do grupo Pau Brasil para *Kã kã* da etnia *Urubu/Ka'apor* e correlacioná-los com alguns aspectos do mesmo processo realizado por Villa-Lobos, a fim de buscar por pontos de aproximação e distanciamento entre as duas propostas.

Tal perspectiva produz também um ponto de apoio intermediário no fio condutor da relação histórica do grupo Pau Brasil com a obra de Villa-Lobos, que se iniciou em 1986 com o disco *Pindorama* e posteriormente, nos CDs *2005* (2005) e *Villa-Lobos SuperStar* (2012), este último totalmente dedicado a obras do compositor, sendo a temática indígena um elo que

¹⁶³ <https://open.spotify.com/track/1b54Q06x4C0T8pRtD4fThj?si=b9185c87e7d846a9>

indiretamente interliga as duas propostas.

Contudo, como os grupos étnicos envolvidos nos dois processos são territorialmente distantes entre si, além de suas línguas pertencerem troncos linguísticos distintos, evidentemente, tal perspectiva não propõe uma postura reducionista, transformando todas as particularidades de cada etnia em uma só, *indígena*.

Apesar de não ser o foco deste trabalho, entende-se que um posterior aprofundamento no estudo linguístico poderia estabelecer alguns parâmetros importantes para a comparação das melodias dos temas *Mokôcê cê-maká*, *Nozani-ná* e *Kã kã*, principalmente por pertencerem à troncos linguísticos distintos, contudo, uma breve explanação em relação a estes aspectos das duas etnias faz-se necessária.

Os Ka'apor.

Os *Ka'apor*, cujo nome pode significar “pegadas na mata” ou “moradores da mata”, surgiu como uma etnia distinta há cerca de 300 anos, provavelmente na região entre os rios Tocantins e Xingu, tendo migrado do Pará para o Maranhão a partir de aproximadamente 1870 e provavelmente por causa de conflitos com colonizadores e com outros povos nativos.¹⁶⁴

Pertencente à família *Tupi-Guarani*, a língua *Ka'apor* possui dialetos pouco desenvolvidos, não sendo falada por nenhum outro grupo, exceto como segunda língua de alguns moradores da região do Gurupi, não pertencentes a etnia. A sua língua difere das demais da sua família, faladas pelos grupos das regiões geográficas mais próximas, sendo ligeiramente parecida com o *Guajá*. Uma hipótese é que a língua *Ka'apor* tenha algum parentesco com a *Waiãpi*, entretanto após influências de outras línguas, hoje elas são mutuamente incompreensíveis.¹⁶⁵

As origens tanto dos *Ka'apor* quanto dos *Waiãpi* remontam do centro amazônico *Tupi-Guarani*, entre o baixo Tocantins e o Xingu, no final do século XVII. Enquanto os *Ka'apor* migraram para o leste, cortando o rio Tocantins em direção ao Maranhão, os *Waiãpi* foram para o norte, atravessando o rio Amazonas se estabelecendo na fronteira com a Guiana Francesa.

¹⁶⁴ Conforme informações colhidas em: [Ka'apor - Povos Indígenas no Brasil \(socioambiental.org\)](http://Ka'apor - Povos Indígenas no Brasil (socioambiental.org)). Acesso em 10.06.2019.

¹⁶⁵ Uma particularidade dos *Ka'apor* é o fato de possuírem também uma língua de sinais, usada para comunicação com surdos, que até metade dos anos de 1980 compunham 2% de sua população, devido à boubá neonatal e endêmica, já erradicada. [Ka'apor - Povos Indígenas no Brasil \(socioambiental.org\)](http://Ka'apor - Povos Indígenas no Brasil (socioambiental.org)) Acesso em 10.06.2019.

Apesar de vários relatos de contato, quase sempre violentos, aparentemente os *Ka'apor* formam uma das tribos com menor influência da sociedade luso-brasileira, pelo menos até 1928, quando ocorreu a “pacificação” destes, pois segundo Darcy Ribeiro:

O motivo que levou a Seção de Estudos a aprovar minha proposta de um estudo intensivo da vida social-cultural daquele grupo foi tratar-se de uma das maiores tribos Tupi e que menos contato tivera com a nossa civilização, oferecendo, por isto, amplas possibilidades de pesquisas etnológicas e linguísticas. (RIBEIRO, 1997 [1949], p. 1).

Os Paresí.

Diferente dos *Ka'apor*, os *Paresí* habitam a mesma região desde o final do século XVII, chamada desde então de chapada, chapadão ou serra dos *Paresis*.

As terras altas a sudoeste da Vila Real do Senhor Bom Jesus de Cuiabá, fundada em 1727, após a descoberta do ouro em seus arredores, nos anos de 1718/1719, chamaram a atenção de portugueses e luso-brasileiros, desde as suas primeiras incursões aos sertões do oeste da Colônia, no final da década de 1720. Nestas vastas terras, que hoje fazem parte do território de Mato Grosso, ainda vive a etnia Paresí, em reservas que já não correspondem ao *dilatado reino* que os cronistas do século XVIII registraram[...] (CANOVA, 2003, p. 15).

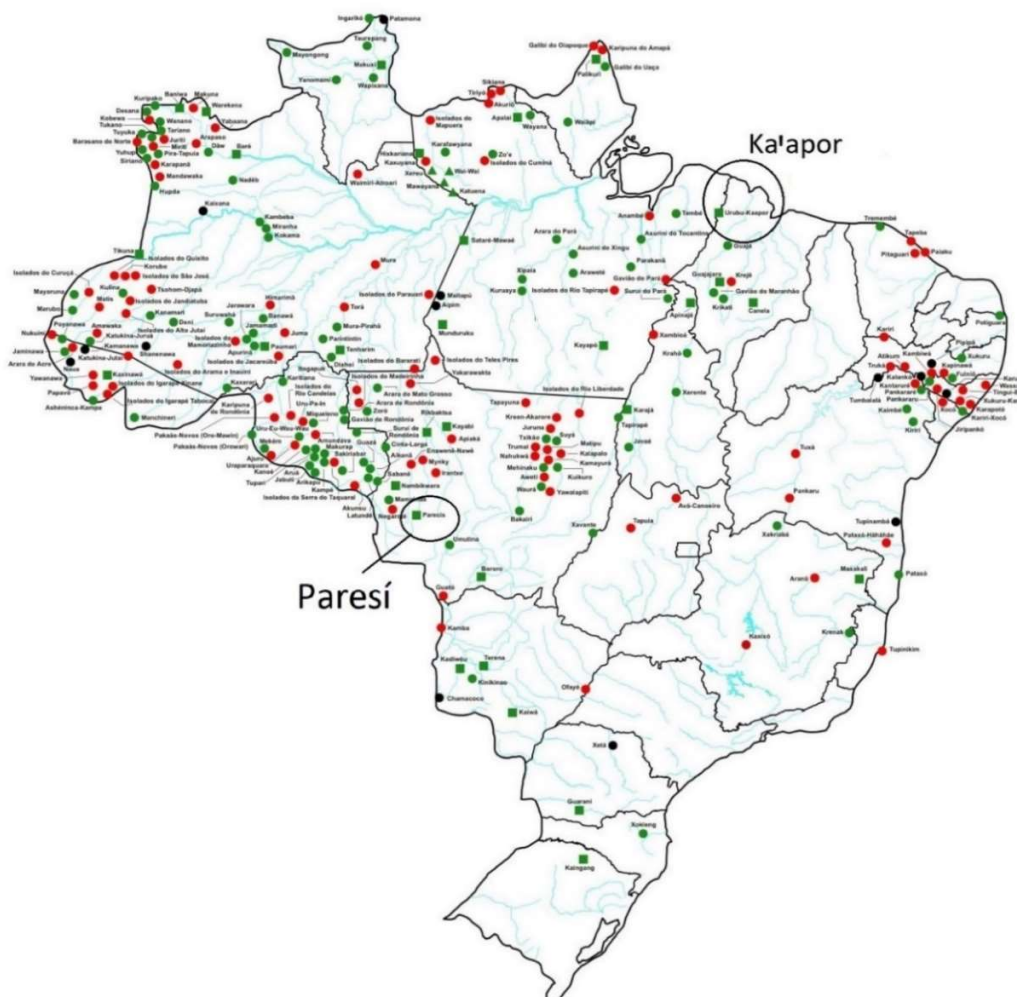
As primeiras referências ao sertão dos índios *Paresí* datam do final do século XVII, época em que os bandeirantes paulistas começaram a explorar a área na qual se encontra hoje o estado do Mato Grosso. O bandeirante Antônio Pires de Campos, ao descobrir um extenso chapadão, deu-lhe o nome “reino dos Parecis”, numa referência ao povo que lá habitava, chamando-lhe a atenção o fato de constituírem um povo numeroso e pacífico.

A língua *Paresí* é da família *Aruak*, que possui diferentes dialetos, conforme cada subgrupo: *Wáymare*, *Kozárene*, *Kaxinti* ou *Kazinti*, *Warére* e *Káwali*, sendo os *Wáymare* um dos que mais tiveram contato com os não índios. Com as missões jesuíticas, bandeirantes paulistas e, posteriormente agropecuárias, os *Paresí* sofreram intensa exploração como mão de obra devido à sua numerosa população e sua índole de “fácil trato”.

Assim, além de pertencerem a troncos linguísticos distintos, a Figura 71 abaixo demonstra a localização das duas etnias.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Conforme informações colhidas em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Pares%C3%AD>

Figura 71 - Mapa dos territórios indígenas com a localização atual dos Ka'apor e Paresí.



Fonte: <https://www.socioambiental.org/>

Uma vez pontuado que os temas apropriados por Villa-Lobos e por Marlui Miranda (*Mokôcê cê-maká*, *Nozani-ná* e *Kã kã*) são de origens diferentes, o próximo passo será analisar as características destas melodias para averiguar em quais aspectos elas se aproximam e em quais elas distanciam e assim, comparar os procedimentos composicionais adotados de ambos casos.

Antes de adentrar nas análises das transcrições dos temas indígenas, objetos deste estudo, cabe expor aqui como bem lembra José D'assunção Barros (2011) que a música indígena é um fenômeno social e coletivizado tanto na sua produção quanto na sua escuta, onde todos participam simultaneamente de todas as etapas como produtores, fruidores e receptores, ocorrendo geralmente em eventos coletivos e que motivos e gestos ritualísticos, além do ambiente e seus ruídos, são componentes intrínsecos dessas manifestações.

Não esqueceremos o fato, tão bem assinalado pelos pioneiros nos estudos antropológicos de música indígena, que “todo ato de fazer música tem componentes espaciais, temporais, gestuais e interpretativos que também são fundamentalmente não verbais” (SEEGER 1990, p. 4). Uma cultura acostumada a registrar a realidade sonora em pautas musicais, que excluem as referências gestuais, espaciais, ambientais e mesmo interpretativas – como é o caso da prática musical erudita nas sociedades ocidentais –, pode estar deixando de fora, ao se empenhar em transferir para uma pauta musical a realidade musical a ser apreendida, componentes fundamentais da música produzida por uma sociedade musicalmente distinta da sua. (BARROS, 2011, p. 12).

Assim, mantendo-se fiel ao foco principal deste estudo, cujo objetivo fundamental é explorar as leituras que compositores ocidentais de gerações diferentes fizeram de gravações ou transcrições de temas indígenas, assume-se também que, conforme exposto acima, constitui um ponto de partida incompleto e de certa maneira deturpado.

O tema *Kã kã* – índios Ka’apor.

A canção *Kã kã*, utilizada por Marlui Miranda para a composição da sua versão gravada no CD *Babel* (1995), do grupo Pau Brasil, foi registrada por Etienne Samain no LP *Kaapor – cantos e pássaros não morrem* (UNICAMP – Minc – SEAC), com interpretação do índio Renaxí. Infelizmente, tanto no encarte do disco, quanto em seu documento “músicas dos índios Urubus-Kaapor do rio Gurupi”, Samain (1982), não constam mais informações sobre esta canção.

Para esta análise, efetuou-se uma transcrição do registro fonográfico desta canção, cuja letra abaixo da melodia não é original e não possui nenhum significado. Tal letra foi baseada apenas na fonética das palavras e foi aqui utilizada para facilitar a escansão dos “versos”, uma vez que Etienne Samain registrou o áudio da canção, mas não letra e conseqüentemente, também não apresentou a sua tradução. (Figura 72).¹⁶⁷

É importante frisar que até este momento, não se obteve informações sobre a letra original desta canção, bem como a sua tradução e conforme informação de Marlui Miranda, ela procedeu de forma igual à proposta nesta análise artigo, criando uma letra fictícia baseada nos fonemas da gravação.¹⁶⁸

Percebe-se nessa melodia um caráter diatônico, construída em Si bemol maior, privilegiando graus conjuntos, com uma rápida passagem pela nota Lá bemol no segundo tempo do compasso 6. No segundo segmento da melodia, ocorrem alguns cromatismos, entretanto sem

¹⁶⁷ Na falta de um termo mais adequado, será utilizado o conceito de “verso” para as letras dos temas indígenas.

¹⁶⁸ Conforme informação enviada por e-mail em 02/04/2019.

função estrutural e sim como portamentos das notas diatônicas.

O primeiro segmento da melodia é constituído por duas frases que se iniciam por anacruse e podem ser escandidas em sete sílabas poéticas (cc. 1-2).¹⁶⁹

É importante ressaltar que uma mesma sílaba poética pode ter durações diferentes, podendo ser prolongada ou contraída, conforme a interpretação ou escansão executada, como por exemplo a última sílaba da frase, quinto tempo do segundo compasso, que apesar de possuir uma duração maior que as demais sílabas, mesmo assim continua a ser contabilizada como apenas uma sílaba. De certa forma pode-se entender que as sete sílabas poéticas dos “versos” da primeira seção de *Kã kã* não ocupam necessariamente sete tempos e neste caso, estão “contraídas” dentro de um compasso de cinco tempos.

A segunda parte da melodia, compassos 5 e 6, as duas frases passam a ter seis sílabas poéticas, o que forçou uma mudança na métrica do compasso de 5/4 para 7/4. No quarto tempo do compasso 6, a quintina é uma reprodução aproximada do efeito rítmico executado por Renaxí, intérprete da gravação. Apesar da presença de quiálteras nessa segunda parte da letra, o tema como um todo demonstra um caráter rítmico simples.

Figura 72 - Transcrição da versão do tema *Kã kã* registrada no LP *Kaapor* – cantos e pássaros não morrem (UNICAMP – Minc – SEAC), cc. 1-6 (min. 0:00 - 0:16).

The musical score consists of three staves of music in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first two staves are in 5/4 time, and the third is in 7/4 time. The lyrics are written below the notes, with syllable counts in small numbers below each syllable. The first staff has a rest for the first syllable 'Ra' and then seven syllables: 'mê ra pô ro nê ça ká ve na ê ta nê ko á Ra'. The second staff has seven syllables: 'mê ra pô ro nê ça ká ve na ê ta nê ko á'. The third staff has six syllables: 'Rê dê dá pô kã kã Ruê ra narê^a rêarearê kakáu lá'. The syllable counts are: 1 2 3 4 5 6 for the first six syllables of the third staff, and 1 2 3 4 5 6 for the last six syllables of the third staff.

Fonte: do autor.

¹⁶⁹ ANACRUSE: Assim como na música, na poesia a anacruse possui a mesma função, pois: “Expediente usado na métrica greco-latina, consiste na presença de uma ou mais sílabas, longas ou breve, no início do verso, antes da *arse* (v. pé), e que não se levam em conta na escansão.” (MOISÉS, 1928, p. 22).

Na versão do grupo Pau Brasil, Marlui Miranda optou por manter a mesma rítmica da transcrição aqui proposta da versão recolhida por Etienne Samain, entretanto dispondo-a em dois compassos de 7/4, além de mudar a tonalidade para Sol Maior. Tal opção por dispor a melodia em um compasso maior proporcionou um tempo maior de respiração para a intérprete entre as repetições deste segmento da melodia, bem como também um espaço maior para as intervenções dos demais instrumentos do grupo.¹⁷⁰

A linha do baixo foi incluída nesta figura pelo fato de ser repetida de maneira exata ao longo da primeira seção da peça, demonstrando que esta é inteiramente calcada sobre uma célula rítmica de dois compassos de 7/4, adquirindo assim, ao lado da melodia, um papel preponderante no arranjo (Figura 73).

Figura 73 - *Kã kã* - Versão de Marlui Miranda gravada no CD *Babel* (1995) do Grupo Pau Brasil – primeira parte do tema (min.: 1:12 – 1:25).

21 Voz

Ra mê ra pô ro ne ça ká ve na e ta ne ko á

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Contrabaixo

23

Ra mê ra pô ro ne ça ká ve na e ta ne ko á

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Fonte: do autor.

Na segunda frase do tema (Figura 74), Marlui Miranda optou por uma pequena alteração na melodia tornando-a mais diatônica, pois conforme a versão a transcrição aqui proposta da gravação *Ka'apor*, no compasso 6 a melodia possui uma nota lá bemol na segunda repetição, o que não ocorre na versão da compositora.

Assim como na primeira, a segunda frase da melodia também foi expandida, ocupando quatro compassos de 3/4, totalizando doze tempos para cada frase em vez de seis como na

¹⁷⁰ Percepção conforme a análise aqui proposta, porém tal informação não foi confirmada junto à compositora.

transcrição proposta para a versão Ka'apor". Verifica-se também que com essa expansão, a escansão do último verso ficou relativamente complexa.¹⁷¹

Figura 74 - *Kã kã* - Versão de Marlui Miranda gravada no CD *Babel* (1995) do Grupo Pau Brasil – segunda frase do tema (min.: 1:25 – 1:36).

25

Rê dê dá pô kã kã

1 2 3 4 5 6

29

Ruê ra ná rêa rêa re ká káu lá

1 2 3 4 5 6 (?)

Fonte: do autor.

O tema Mokocê cê-Maká – índios Paresí.

Fazendo uma comparação entre as melodias *Kã kã* e *Mokocê cê-Maká*, verificou-se alguns pontos em comum, porém antes de iniciar as análises cabe lembrar que, como afirma Leopoldo Waizbort (2017, p. 29-31), diferente de *Nozani-ná*, a transcrição deste tema provavelmente foi feita pelo próprio Villa-Lobos, suspeita essa reforçada pelo fato de que a versão do compositor possui um grau de complexidade superior às transcrições apresentadas no livro *Rondonia de Roquette-Pinto*.

Contudo, é pouco provável que todos os cantos transcritos apresentassem a simplicidade rítmica indicada e também de entoação. Na transcrição (ou recriação, se preferirmos) de “Mokocê cê-maká” por Villa-Lobos, logo de início somos confrontados com o problema. Ritmicamente, na escolha do compasso 5/4, complexificado pelo uso de tercinas. Melodicamente, na sugestão da afinação “desafinada” da sílaba inicial, “Ê”, que se inicia em lá e cai para lá bemol. Essa bemolização consome um tipo de entoação menos preciso, segundo os padrões da música ocidental, e que foge ao registro no sistema sonoro do ocidente. (WAIZBORT 2014, p. 38).

As principais diferenças entre estes temas estão nos âmbitos das escalas utilizadas e nas estruturas rítmicas distintas. Enquanto *Kã kã* possui uma melodia diatônica e em colcheias, *Mokocê cê-Maká* é totalmente cromática, mas com uma complexidade rítmica de tercinas, contudo,

¹⁷¹ Na transcrição aqui proposta da versão de Marlui Miranda, optou-se por escrever a segunda frase em 3 / 4, entretanto até o momento não foi possível fazer uma comparação com a partitura original utilizada pelo grupo Pau Brasil.

a escolha de Villa-Lobos por transcrever tal melodia em um compasso de 5/4, igual à transcrição aqui proposta sobre versão registrada por Etienne Samain de *Kã kã*, aproxima de certa maneira estes temas. (Figura 75).

Figura 75 - *Mokocê cê-Maká* dos índios Paresí. Transcrição de Villa-Lobos.

Ê ná mô kô cê cê má ká
1 2 3 4 5 6 7 8

Fonte: do autor.

Nota-se que a escansão proposta por Villa-Lobos resulta em um “verso” de oito sílabas, com a expansão na duração da sílaba “Ê” de “Êna”, entretanto, ao se ouvir o fonograma 14.601 do CD *Rondonia* de Roquette-Pinto, (LACED, 2008) no qual consta a gravação de *Mokocê cê-Maká*, percebe-se na interpretação dos índios Paresí registrados que o verso *Êna-mokocê cê-Maká* é mais fácil de ser percebida como uma frase de sete sílabas poéticas, o que seria mais um ponto de aproximação entre esse tema e *Kã kã* (Figura 76).

Figura 76 - *MOKOCÊ CÊ-MAKÁ* – escansão.

Êna	Mo	Ko	Cê	Cê	Ma	Ká
1	2	3	4	5	6	7

Fonte: do autor.

Tal proposta de escansão também foi utilizada pelo próprio Villa-Lobos, pois o mesmo tema é encontrado nos *Choros N. 10*, escrito como frases repetidas de sete notas, executadas em *staccatissimo*, reforçando ainda mais a relação de uma nota para cada sílaba, portanto, formando um heptassílabo. Nota-se aqui uma significativa simplificação rítmica do tema (Figura 77).

Figura 77 - apresentação do motivo indígena pelo fagote, no início do segundo movimento do *Choros No.10* de Villa-Lobos (compassos 149-150).

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Fonte: do autor.

Segundo Júlia Tygel (2012, p. 309), Villa-Lobos transforma este motivo cromático em diatônico, “forma na qual será usado na maior parte do segundo movimento do *Choros N. 10*”, tornando a relação entre este tema e *Kã kã* ainda mais próxima (Figura 78).

Ainda como bem lembra a musicóloga, Villa-Lobos adiciona uma letra criada por ele, não baseada nas sílabas entoadas no fonograma, mas com sonoridade associada a uma língua indígena imaginária, com a qual o compositor brinca ao alterar as vogais em cada repetição.

De certa maneira, Marlui Miranda executa o mesmo procedimento ao criar uma letra para o tema *Kã kã*, acabando também por inventar uma língua indígena própria, sendo este mais um ponto em comum entre os dois compositores, além da escolha das melodias que possuem métricas poéticas iguais, ou seja, formadas por heptassílabos.

Segundo Gabriel Ferrão Moreira (2014, p. 202), Villa-Lobos utiliza várias versões transpostas do motivo *Mokocê cê-Maká*, em “diversos modos dentro dos diatonismos regentes”, destacando-se os modos Eólio e Dórico, sempre mantendo o perfil melódico consistente, contudo apresentando em diferentes figurações rítmicas.

Figura 78 - *Choros N. 10*. Motivo indígena diatonizado (c. 166-171).

Fonte: (TYGEL 2012, p. 309)

O tema *Nozani-ná* – índios Paresí.

O tema *Nozani-ná* possui uma estrutura rítmica diferente dos demais temas aqui analisados. Conforme a transcrição presente no livro *Rondonia* de Roquette-Pinto, a primeira parte da melodia é formada por uma frase de dez notas, que coincide com o número de sílabas poéticas, formando assim um decassílabo, seguido por uma frase de seis notas que também coincidem com o número de sílabas poéticas, constituindo um hexassílabo. (Figura 79).¹⁷²

¹⁷² Entre os compassos 9 e 11 a frase continua a possuir 10 notas, porém com 9 sílabas poéticas, ocorrendo um prolongamento da segunda sílaba: “No - zá_ - ni - no - te - rá - han - rá - han

A melodia foi transcrita na tonalidade de Lá bemol maior, porém realizada sobre o modo de Mi bemol mixolídio, modo este que somente é confirmado a partir do nono compasso, com a presença da nota Ré bemol.

Recorrendo mais uma vez à Gabriel Ferrão Moreira (2014, p. 97), essa aparente demora da inclusão da nota Ré bemol, causará inicialmente uma ambiguidade na percepção do centro tonal do tema entre Mi bemol maior (Jônio) ou Lá bemol maior (Mi bemol mixolídio). Segundo o autor, Villa-Lobos explora esta ambiguidade na utilização desse tema nos Choros N. 3.

Figura 79 - : *Nozani-ná* – tema.

No za ni ná ô re ku à ku á _____ Ka za ê tê ê tê
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 _____ 1 2 3 4 5 6 _____

_____ No za ni ná ô re ku à ku á _____
 _____ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 _____

_____ No za ni no te ra han ra han _____ O lo ni ti ni ti
 _____ 1 2 3? 4 5 6 7 8 9 10* _____ 1 2 3 4 5 6 _____

Fonte: versão do livro *Rondonia* de Roquette-Pinto (1917).

Na sua versão de *Nozani-ná* utilizada na série das *Chansons Typiques Brésiliennes*, Villa-Lobos, além de transcrever a melodia uma terça maior acima, efetua um deslocamento de um tempo para a frente, fazendo com que a primeira parte da melodia possa ser escandida de uma maneira diferente, contendo duas partes de cinco sílabas, devido ao deslocamento da acentuação rítmica, contudo a sensação de um decassílabo permanece inalterada (Figura 80).

Figura 80 - *Nozani-ná* -versão de Villa-Lobos.

No za ni ná ô re ku à ku á _____ Ka za ê tê ê tê
 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 _____ 1 2 3 4 5 6 _____
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Fonte: do autor.

A segunda parte do tema *Nozani-ná*, os versos em sua maioria possuem seis sílabas poéticas, assim como “Ka – za – ê – tê – ê – tê” (Figura 81).¹⁷³

Figura 81 - *Nozani-ná* - versos da segunda parte.

O-lo-ni-ti-ni-ti
1 2 3 4 5 6
No-Te-ra-han*
1 2 3 4
Ko-ze-to-zá-to-zá
1 2 3 4 5 6
No-te-rá-te-rá*
1 2 3 4 5
Ke-na-kia-kia*
1 2 3 4
Ne-ê-e-ná-e-ná
1 2 3 4 5 6
U-á-lá-lo-lá-lo
1 2 3 4 5 6
Gi-ra-ha-lô-ha-lô
1 2 3 4 5 6

Fonte: do autor.

Essa estrutura de seis sílabas poéticas também é encontrada na segunda parte do tema *Kã kã*, entretanto os dois temas possuem contornos melódicos diferentes, sendo nesta composição descendente enquanto *Nozani-ná* possui um perfil mais linear, em torno da nota Sol, conforme a versão de Villa-Lobos. Outro ponto que diferencia *Kã kã* de *Nozani-ná* está na métrica musical, pois enquanto a primeira é ternária, a segunda foi transcrita de forma binária por Villa-Lobos.

¹⁷³ Exceto os versos marcados com asterisco.

Assim, na versão de *Kã kã* proposta pelo grupo, a melodia se manteve com as características diatônicas da transcrição aqui proposta da canção *Ka'apor*, sendo sobreposta a uma estrutura tipicamente tonal na qual, após estabelecer o centro tonal de Sol Maior na primeira parte, na segunda a progressão harmônica realiza um movimento cadencial $bVII7 - SubV7/V7 - V7 - I$.

Na seção analisada como *interlúdio*, que é dividida em duas partes, na primeira o tema é executado com um contorno melódico descendente, portanto diferente da exposição inicial, além de ser transposto para o centro tonal de Ré Maior, sendo aqui considerado como um desenvolvimento temático na área da dominante.

Percebe-se na primeira parte do interlúdio que há um choque entre as notas $D\sharp$ da melodia e D natural da harmonia (do arpejo em D executado pelo violão), promovendo uma sutil e “primitiva” desafinação no segmento, ao tensionar o diatonismo estrutural da peça (Figura 82).

Figura 82 - *Kã kã*. Versão de Marlui Miranda e grupo Pau Brasil. Interlúdio – 1ª parte (min.: 3:06 – 3:37).

69 D6(9)
Ra mê ra pô ro ne ça ká

73 D7(9)
Ra mê ra pô ro ne ça ká vê na ê tá nê ko á Rê dê dá

77 D7M(9)
po kã kã Ruê ra

80 D7(9)
na rea rea_re ká kau lá

Fonte: do autor.

Na segunda parte do interlúdio o tema é mais uma vez executado por Marlui, porém sobre outro acompanhamento harmônico, além de adquirir um caráter mais sincopado (Figura 83).

Figura 83 - *Kã kã*. Versão de Marlui Miranda e grupo Pau Brasil. Interlúdio – 2ª parte (min.: 3:37 – 4:04).

85

D6 E7sus4(9,13) D6 E7sus4(9,13)

91

8 12

Fonte: do autor.

Desta forma, a Figura 84 abaixo demonstra o mapa estrutural da versão de *Kã kã* do grupo Pau Brasil.

Figura 84 - *Kã kã*. Versão de Marlui Miranda e grupo Pau Brasil. Mapa estrutural.

G7M(13) F7 Eb7 D7sus4 G7M(13)

I7M bVII7 SubV7/V V7sus4 I7M

min.: 1:12 1:25

Interlúdio A Coda

D6 (4) D7 D7M E7sus4 G7M(13) G

I7M

min.: 3:06 3:37 4:04 4:38

Fonte: do autor.

A comparação entre *Kã kã* e *Nozani-ná* de mostrou mais diferenças do que similaridades entre eles, pois apenas o fato que ambos possuem a sua segunda parte predominantemente em hexassílabos.

Contudo o foco principal da análise que aqui se desenvolve está no fato que compositores de diferentes épocas se valeram de uma sonoridade étnica, no caso *ameríndia*, para a construção de identidade nacional através da linguagem musical. Assim, verificou-se que nas duas principais composições em que utilizou da temática indígena, em *Lá vem a tribo* (1989) e *Kã kã* (1995), o grupo Pau Brasil se aproximou de Villa-Lobos em vários aspectos e procedimentos composicionais, entretanto e como era de se esperar, em outros procedimentos o grupo se afastou das abordagens villalobianas, principalmente no âmbito timbrístico.

Apesar das abordagens do grupo Pau e de Villa-Lobos na apropriação da temática indígena aproximar as duas propostas aos cânones modernistas propostos por Mário e Oswald de Andrade, há que se destacar que, no caso de Villa-Lobos, tal apropriação se deu na direção da incorporação desta temática em sua linguagem composicional, na medida que os temas *Mokocê cê-Maká* e *Nozani-ná*, por exemplo, foram recorrentemente utilizados pelo compositor em várias de suas obras, conforme também relata Manoel Correa do Lago (2003, p.1-2) e em grande parte, com tratamentos músico-estruturais diversos, demonstrados pelos trabalhos de Júlia Tygel (2012), Gabriel Ferrão Moreira (2014) acima citados.

No caso do grupo Pau Brasil, tal processo não ocorreu da mesma maneira por se tratar de um trabalho que sempre foi realizado de maneira coletiva dependendo da combinação de várias linguagens composicionais individuais e principalmente, por uma falta de continuidade desta formação do grupo, conforme comentado por Rodolfo Stroeter.

Embora o Babel seja um disco muito maduro, eu acho que o grupo tinha um grande potencial para fazer outras coisas. Eu só me ressinto de o Pau Brasil não ter tido a oportunidade de fazer mais dois ou três trabalhos que poderiam determinar o fim do ciclo criativo dessa formação. Foi uma pena.¹⁷⁴

¹⁷⁴ <http://grupopaubrasil.com/babel/>

4.5.2 Uma *Babel* contemporânea ¹⁷⁵

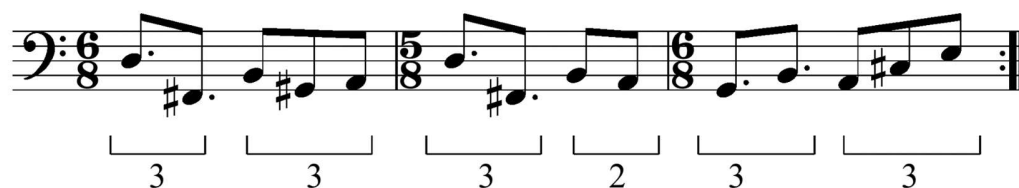


A composição *Babel* foi escolhida para ser analisada mais detalhadamente por demonstrar, através de várias audições, a impressão geral de esta seria um dos principais exemplos dentro repertório do grupo Pau Brasil, de uma abordagem contemporânea uma vez que essa composição não apresentou de forma clara, aspectos que pudessem ser associados diretamente a um tipo musical específico, entretanto, apesar dessa indefinição, não deixaram de apresentar características brasileiras. Assim, as análises aqui desenvolvidas terão como objetivo especular sobre tal impressão.

Logo na introdução (min.: 0:00 – 0:25), a composição *Babel* apresenta uma característica rítmica fundamental que coopera para essa indefinição com relação ao tipo musical abordado pelo grupo, ou seja, a combinação neste segmento das fórmulas de compasso $6/8 + 5/8 + 6/8$, assim como o acompanhamento estabelecido pelo contrabaixo, que resulta em uma célula rítmica que pode ser interpretada pela combinação de pulsos irregulares $3 + 3 + 3 + 2 + 3 + 3$. (Figura 87).

Percebe-se nos compassos iniciais que a ausência da armadura de clave em conjunto com as notas executadas pelo contrabaixo, indicam o estabelecimento da centralidade em torno de Ré lídio, o que é corroborado através das demais vozes que são inseridas uma a uma através de ao longo do segmento (Figura 88)

Figura 87 - *Babel* (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) - Introdução - contrabaixo (min.: 0:00 – 0:05).



Fonte: grupo Pau Brasil.

¹⁷⁵ <https://open.spotify.com/track/1o1nyE1DbKSB7XedrwlqT?si=d6eddda9214d487d>

Figura 88 - *Babel* (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) - Introdução completa (min.: 0:00 – 0:25).

7 5ª vez - saxofone
4ª vez - saxofone
2ª/3ª vez - piano
1ª vez - contrabaixo

↑ 3 #4 5 4 5 7 2

D7M(#4) A7

Fonte: do autor.

Na seção A (min.: 0:25 – 0:52) ocorre uma mudança para o sistema tonal na medida que não há a ocorrência da nota Sol#, contudo, é no aspecto rítmico da melodia que se encontra a primeira sutil referência à música brasileira, através do uso de síncopas, conforme demarcado na Figura 89.

Figura 89 - *Babel* (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) - Seção A - uso de síncopas (min.: 0:25 – 0:52).

D⁹ D/F# G G/B D⁹ D/F# A(sus4) A⁷

D⁹ D/F# G G/B C(sus4) C⁷ A(sus4)

Fonte: do autor.

Da mesma forma, na primeira parte do interlúdio, a melodia apresenta o uso mais acentuado de síncopas, podendo ser analisada como uma referência indireta (e indefinida) a um tipo brasileiro (Figura 90).

Figura 90 - *Babel* (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) - 1º interlúdio - uso de síncopas (min.: 0:52 – 1:01).

D7M(9) A/G D/B A/C# D7M(9) A/G D/B A/C#

Fonte: Grupo Pau Brasil.¹⁷⁶

Na primeira seção de solo de saxofone (min.: 1:01 – 1:26), Teco Cardoso utiliza o instrumento ritmicamente, de maneira análoga a uma percussão, executando quase que somente nota Lá. No âmbito rítmico, mais uma vez a sutil aproximação com características brasileiras, são feitas através de sobreposições e deslocamentos rítmicos, bem como o uso de síncopas.

A base para o primeiro solo de saxofone é formada uma sequência de dois compassos ($5/8 + 6/8$) em que no primeiro ocorre um deslocamento entre a célula rítmica da mão direita do piano (e caixa da bateria) em relação à mão esquerda do piano (e contrabaixo).

No segundo compasso por sua vez, ocorre uma sobreposição rítmica entre estes mesmos elementos sendo que, piano e caixa da bateria executam uma figura em três colcheias enquanto que o mão esquerda do piano e contrabaixo executam outra, formada por duas colcheias pontuadas (Figura 91).¹⁷⁷

Figura 91 - *Babel* (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) - Base para o primeiro solo, após primeiro interlúdio.

Fonte: Grupo Pau Brasil.

¹⁷⁶ No original consta a cifra DMaj7(add9), que foi aqui alterada para D7M(9) para manter o mesmo padrão ao longo do trabalho.

¹⁷⁷ Sobreposição rítmica essa que foi muito explorada na estrutura rítmica de *Jongo* (Bellinati), do disco *Pau Brasil* (1983).

Na segunda parte do interlúdio ocorre uma significativa mudança de caráter na progressão harmônica, na qual as relações funcionais entre os acordes da seção anterior darão lugar para progressões realizadas através de acordes com estrutura constante (Figura 92).

Figura 92- *Babel* (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) - Base para o primeiro solo, após primeiro interlúdio (min.: 1:26 – 1:41)

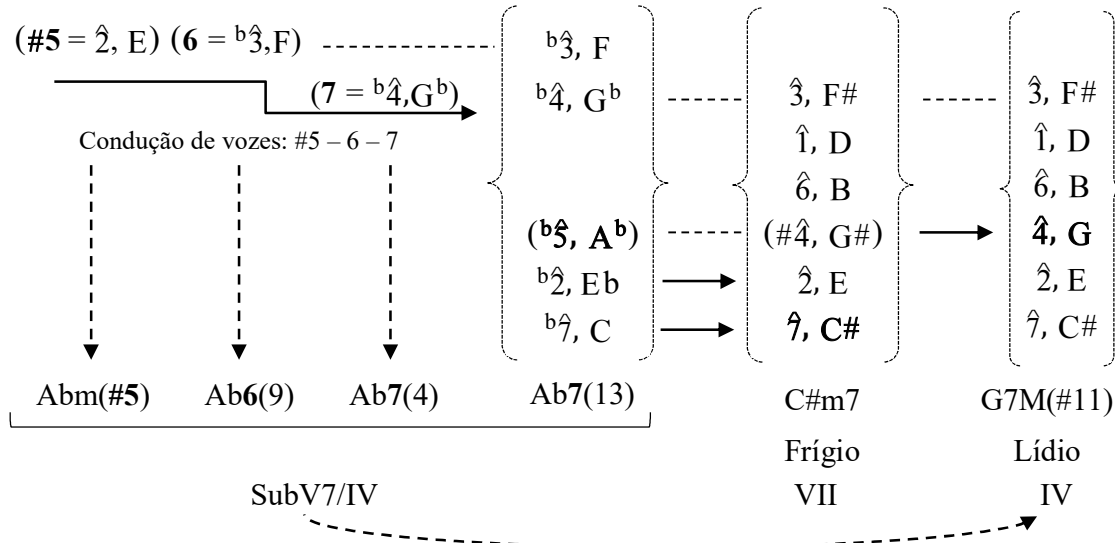
The musical score for Figure 92 is divided into three systems, each illustrating a progression of chords with a constant structure. The first system consists of four chords: C7M(9), E7M, Gb7M(#11) (Gb Lydian), and Bb7M(9). The second system consists of eight chords: F#m7(9), C#m7(9), Abm7(9), Ebm7(9), Abm7(9), Ab6(9), Ab7(add4), and Ab7(13). The third system consists of four chords: C#m7 (Frygian), C#m7 (Frygian), G7M(#11) (G Lydian), and G7M(#11) (G Lydian). The chords are written in a two-staff format (treble and bass clefs).

Fonte: Grupo Pau Brasil.

Colaborando com a abordagem harmônica heterogênea que o grupo faz nessa composição, este segmento é composto sobre uma estrutura harmônica *paralela* (PERSICHETTI, 1961, p. 198-9) ou uma progressão de acordes com estrutura constante (RAWLINS, BAHHA, 2005, p. 131). Na primeira parte, uma sequência de acordes maiores com sétima maior, distantes entre si por um intervalo de terça maior, formando dois grupos de acordes que, por sua vez, distam entre si um intervalo de segunda maior (ou terça diminuta). Na segunda parte, uma progressão em quintas de acordes menores com sétima menor e nona adicionada (Figura 93 e Figura 94).¹⁷⁸

¹⁷⁸ Considerando no segundo exemplo a enarmonização entre Abm7 e G#m7 e Ebm7 e D#m7.

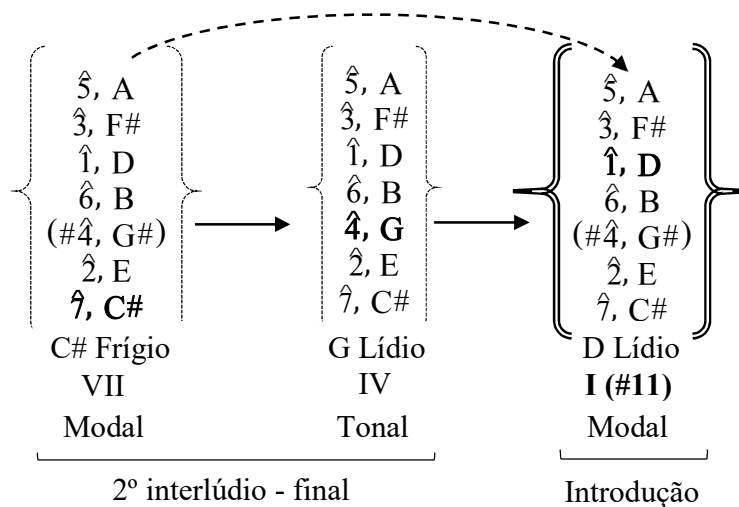
Figura 95 - *Babel* (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) – Progressão harmônica final do interlúdio.



Fonte: do autor.

O “acorde C# Frígio” por sua vez, pode ser compreendido como uma antecipação do centro modal de Ré Lídio, uma vez que todo este segmento prepara o retorno ao início da peça e assim, como na introdução, mais uma vez as trocas entre #4, G# e 4, G são responsáveis pelas transições entre os sistemas modal e tonal (Figura 96).

Figura 96 - *Babel* (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) – Transição entre interlúdio e introdução (Modal x Tonal).



Fonte: do autor.

Por sua vez, o acorde de Sol lídio é responsável por direcionar harmonicamente a peça para a introdução, realizando assim um movimento análogo a uma cadência plagal, porém envolvendo acordes maiores com sétima maior e décima primeira aumentada, isto é, acordes que possuem a característica do modo lídio.¹⁸⁰

Na seção B, que é repetida quatro vezes (min.: 2:00 – 4:29), a progressão harmônica volta a ter um caráter tonal, executando de forma predominante progressões I – IV – I, iniciando em Ré maior e sendo posteriormente modulada para Mi, Ré e Fá.

Figura 97- *Babel* (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) – Tema da seção B (min.: 2:00 – 2:37).

D⁹ D/F# G G/B D⁹ D/F# G G/B
D: I IV I IV

E⁹ E/G# A A/C# B/D# E⁹ E/G# A A/C# B/D#
E: I IV I IV

D⁹ D/F# G G/B D⁹ D/F# G G/B C⁹ C/E
D: I IV I IV

F F/A C⁹ C/E F F/A B^{b9} B^b/D E^b A⁷(#11)
F: I IV I IV D: SubV V7

C^{#7}(sus4) D^{#7}(sus4) C⁷(sus4) A⁷(#11)
VII bII bVII V7

Fonte: Grupo Pau Brasil

¹⁸⁰ Apesar de Ron Miller (1996, p. 60) descrever paródias de cadências II – V – I, enxerga-se aqui uma analogia entre estas e a cadência plagal, uma vez que assim como na definição de Miller, a paródia seria a utilização livre de modos, mas com movimento entre fundamentais igual à cadência diatônica (tonal?), isto é, “(a) Root movement like diatonic cadence, free-form modality.” Considerando as demais cadências tonais, perfeita, imperfeita, meia-cadência, deceptiva etc., uma paródia da cadência plagal seria qualquer movimento entre fundamentais de quinta justa ascendente ou quarta justa descendente, porém utilizando modos diferentes do que preconiza o modelo tonal, isto é, no caso da cadência plagal uma relação, diferente da relação lídio – jônio, mas que também realize uma resolução modal (Ibidem, p. 28). Apesar de neste caso o movimento se dar entre “modos iguais” G7M(#11) para D7M(#11), o segundo é considerado aqui como primeiro grau por ser, inclusive, afirmado também por uma cadência tonal, conforme Figura 88.

Figura 100 - *Babel* (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) – Solo saxofone 3:15 – 3:36 min – transcrição.

Fonte: do autor.

O segmento de conclusão da composição é composto pela Introdução, que possui centricidade em Ré lídio, em seguida é executada a seção A, que promove a mudança para o sistema tonal, cujo centro é Ré maior para, por último, concluir na coda através de uma meia cadência.¹⁸¹

Figura 101- *Babel* (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) – Coda (min.: 5:15).

Fonte: Grupo Pau Brasil.

O mapa estrutural de *Babel* demonstra em linhas gerais, os principais aspectos composicionais explorados ao longo da obra (Figura 102).

No âmbito rítmico como um todo, há uma intensa troca de fórmulas de compasso, com praticamente cada segmento adotando uma configuração. A introdução é elaborada com uma sequência de compassos em $6/8 + 5/8 + 6/8$. Com a seção A, tem-se uma estabilização instaurada através em compasso $6/8$ que, entretanto, é quebrada novamente pelo primeiro interlúdio, em $6/4$ e, na sequência, pela primeira seção de solo, em $5/8 + 6/8$.

A segunda parte do interlúdio reestabelece o compasso de $6/8$, padrão que é mais uma vez quebrado pela nova execução da introdução, para assim ser restaurado na apresentação do da seção B, que será sobreposto por um segundo solo.

¹⁸¹ Essa coda tem conteúdo igual à primeira parte do interlúdio.

Considera-se esse aspecto rítmico como o principal elemento que contribui para a análise de *Babel* como uma composição contemporânea, uma vez que essa característica não é encontrada na música brasileira, seja ela de cunho popular ou folclórico.

As progressões harmônicas, tanto do tema A quanto do B, poderiam apontar para uma referência a algum tipo musical brasileiro por conter, em sua simplicidade, aspectos encontrados no folclore ou na música popular nacional, entretanto, essa não é uma característica exclusiva da música brasileira.

Por outro lado, *Babel* também não contém características de outros tipos musicais, de outras nacionalidades, como por exemplo o *jazz (fusion ou free)*, do qual alguns aspectos idiomáticos foram explorados pelo grupo ao longo da carreira.

Figura 102 - *Babel* (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) - Mapa estrutural - análise linear.

The figure displays a linear structural analysis of the piece 'Babel'. It is organized into several sections with time markers and chord progressions:

- Introdução** (min.: 0:00 - 0:25): Features a melodic line with a 6/8 and 5/8 time signature, starting with a **I(#11): D** chord and ending with a **V7** chord.
- Seção A** (min.: 0:25 - 0:52): A melodic line with a 6/8 time signature, containing chords **I: D**, **IV**, **I**, **V7**, **VII7**, and **V7**. It includes first and second endings.
- Interlúdio**: A short melodic phrase.
- 1ª parte** (min.: 0:52 - 1:01): A melodic line with a 6/4 time signature, featuring **I** and **V7** chords.
- Solo sax** (1:01 - 1:26): A saxophone solo with a 5/8 and 6/8 time signature, marked **(4x)** and **IV: G Lídio**.
- 2ª parte** (min.: 1:26 - 1:41): A complex harmonic section with chords **C7M**, **E7M**, **Gb7M Lídio**, **Bb7M Lídio**, **F#m7(9)**, **C#m7(9)**, **Abm7(9)**, and **Ebm7(9)**. It includes markings for **3M** and **5J**.
- Introdução → B**: A bridge section with chords **Abm(#5)**, **Ab6(9)**, **Ab7(4)**, **Ab7(13)**, **C# Frígio**, and **G Lídio IV**.
- Seção B (4x)** (min.: 2:00 - 4:29): A repeated melodic line with chords **I: D**, **IV**, **I: E**, **IV**, **I: D**, **IV**, **I: C**, **IV**, and **I: Bb Eb A7(#11)**.
- Introdução → A → Coda** (min.: 4:29 - 5:15): A final section with chords **bVII: C7(add4)**, **V7: A7(#11)**, **D7M(9)**, and **A/C#**.

Fonte: do autor.

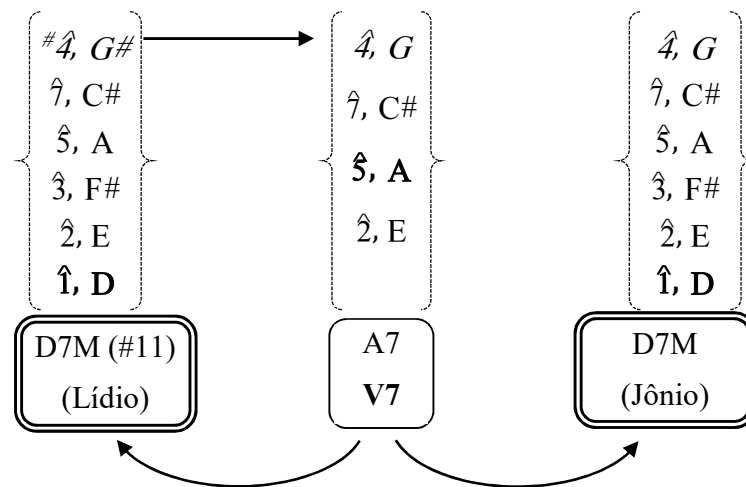
O âmbito harmônico de *Babel* também contribui para essa análise, bem como revela uma espécie de síntese nesse aspecto, das abordagens composicionais que o grupo explorou ao longo de sua trajetória, no sentido que nessa composição são encontrados procedimentos modais, tonais e, em alguns segmentos, a mistura de ambos sistemas.

A estrutura harmônica da introdução contém aspectos modais que são corroborados por procedimentos tonais, uma vez que o acorde de D (#11), portanto apontando para o uso do modo Lídio na construção da linha do contrabaixo, é reafirmada pelo acorde de A7, conforme indica a barra de repetição.

Na segunda repetição e encaminhamento da peça para o segmento seguinte, o mesmo acorde de A7 realiza a sua resolução no acorde de D, indicando desta vez uma resolução tonal.

A Figura 103 demonstra como se dá a transformação entre o sistema modal e tonal.

Figura 103- *Babel* (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) – Transformação entre os sistemas Modal e Tonal

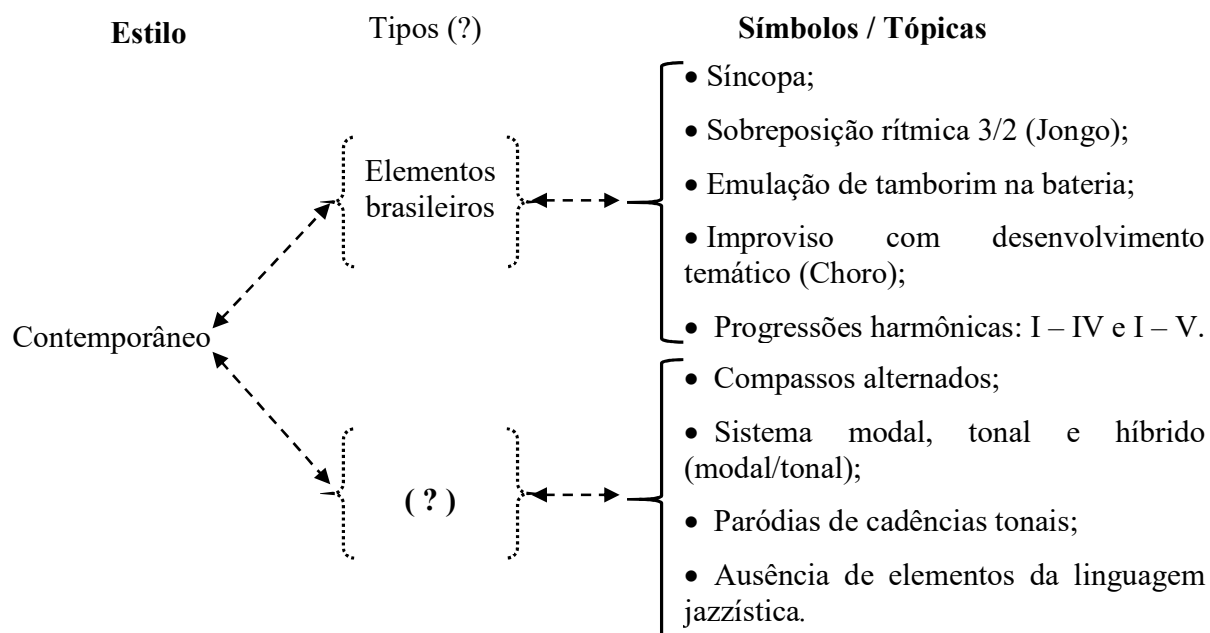


Fonte: do autor.

Destarte, conforme os elementos desvendados pela análise aqui desenvolvida e as bases estabelecidas por esta pesquisa, a Figura 104 abaixo demonstra como o grupo Pau Brasil operou na construção do estilo contemporâneo da composição *Babel*.

Os elementos nacionais, isto é, os símbolos / tópicos referentes à música brasileira não são capazes de estabelecer um vínculo concreto com algum tipo (gênero musical) brasileiro. Os demais símbolos / tópicos identificados, ou as ausências destes como no caso de elementos da linguagem do jazz, também são incapazes de serem associados a outros tipos, brasileiros ou não.

Figura 104 - *Babel* (Rodolfo Stroeter / Lelo Nazário) – Estilo contemporâneo



Fonte: do autor.

4.6 Fim da segunda fase

Conforme relatado na introdução deste trabalho, apesar do reconhecimento internacional do CD *Babel*, com a indicação para o prêmio *Grammy* norte-americano, este momento da trajetória do grupo é marcado pelas saídas de Lelo Nazário, Zé Eduardo Nazário e Marlui Miranda, encerrando assim essa fase, uma vez que o grupo passará por um hiato de aproximadamente dez anos sem produzir novos trabalhos.

Esta fase marcou uma trajetória na qual os elementos relativos aos tipos (gêneros musicais) abordados pelo grupo, portanto os elementos que compõem a sua *musicalidade*, receberam tratamentos composicionais que, gradativamente, foram se distanciando das formas tradicionais, sendo que o CD *Babel* representou, sob a ótica das análises aqui desenvolvidas, o ápice deste processo. Neste sentido, nos primeiros trabalhos do grupo, muitas composições foram facilmente classificadas com os tipos baião, partido alto, frevo etc., bem como as demais referências, sejam elas musicais ou extramusicais, como os títulos das composições, remetiam a uma *musicalidade* brasileira, com um caráter mais regional, porém não a ponto de serem rotuladas como tal.

Diferentemente da primeira, na segunda fase do grupo passou a explorar com mais vigor, uma gama maior de tipos em uma mesma composição. Nos CDs *Cenas Brasileiras*, *Lá Vem a tribo* e *Metrópolis tropical*, tais tipos foram justapostos em forma de suítes, porém no CD *Babel* há uma ocorrência maior de sobreposição de tipos, como nas composições *3 Segredos* e *Festa na rua*, ou que perderam as suas características tradicionais tal como *Cordilheira*.

Nestas três composições, verificou-se que o conceito de *fricção de musicalidades* de Acácio Tadeu Piedade pode muito bem ser aplicado, uma vez que dois ou às vezes três tipos são sobrepostos, tensionados e postos em fricção, mas ainda mantendo seus núcleos intactos, mesmo que uns mais obscurecidos que outros.

Já nas composições *Babel* e *Fábula* que, apesar de possuírem características brasileiras, não puderam ser claramente associadas a tipos musicais brasileiros ou de qualquer outra espécie e assim acabaram recebendo o rótulo de estilo contemporâneo, uma vez que se distanciam de abordagens tradicionais, portanto, não se tratando de uma *fricção de musicalidades*, mas fusões

que resultaram em uma nova musicalidade.¹⁸²

A composição *Cordilheira* (Nenê), é um bom exemplo de como o grupo foi adquirindo que aqui se classificou como estilo *contemporâneo*, pois se em um primeiro momento o grupo conseguiu traduzir em uma linguagem própria um *tipo* musical do estilo *gaúcho*, nas versões seguintes, as principais características deste *tipo* foram aos poucos diluídas, a ponto de afastar do estilo, contudo, não impossibilitando a sua análise.

Pelos motivos acima, esta pesquisa advoga que o CD *Babel* pode ser considerado o mais contemporâneo feito pelo grupo até então, na medida que se afasta de abordagens musicais mais “tradicionais” da música instrumental brasileira dos trabalhos da primeira fase e na medida que apenas duas das nove composições podem ter uma classificação estilística estável nesse sentido, tal como *Olho D’água* que se trata de um baião e *Uluri* que se propõe a “reprodução de uma ambientação” indígena, através do uso exclusivo de flautas indígenas.

Outro fator importante é que com esta fase, encerra-se o período em que o grupo Pau Brasil se dedicou exclusivamente à um repertório autoral.

Conforme delimitado no recorte deste trabalho, a terceira fase terá como foco especular sobre aspectos da apropriação cultural que o grupo Pau Brasil realizou ao adaptar obras de Villa-Lobos para o seu próprio contexto. Destarte, as análises sobre estilos, tipos, símbolos/tópicos e *intertextualidade*, também se encerrará por dois motivos principais: primeiro, pois essa terceira fase se refere a um período que ainda está em aberto e como grupo está em plena atividade, novos aspectos ficariam fora do escopo do deste trabalho; segundo que, dentre os inúmeros aspectos importantes a serem abordados sobre essa nova fase, optou-se por explorar a presença da obra de Villa-Lobos na trajetória do grupo uma vez que, como exposto anteriormente, este foi um dos compositores mais antropofagicamente explorados pelo grupo Pau Brasil.

Assim, a Tabela 17 abaixo contém a síntese dos referenciais explorados pelo grupo nas duas primeiras fases. Nela verifica-se que a cada novo trabalho houve uma expansão na gama de

¹⁸² É importante frisar aqui a não tradução do termo *fusion* para distanciar a análise das composições acima de uma gama de produções musicais que são rotuladas como tal, por normalmente conterem como um de seus elementos o *jazz* ou o *rock*, o que não é o caso em questão.

estilos e tipos, bem como os aspectos intertextuais da sua obra foram migrando de referências mais claras para mais abstratas.

Tabela 17: Grupo Pau Brasil - referenciais explorados nas duas primeiras fases do grupo, entre 1983 e 1995.

Disco/CD	Estilos	Tipos	Intertextualidade
1ª FASE			
Pau Brasil (1983)	Afro-Brasileiro	Jongo / Lundu / Maracatu	Ary Barroso Discurso ufanista 1940/50 Villa-Lobos Luis Gonzaga (ref. indireta) MPB
	Nordestino	Baião / Embolada / Frevo	
	Eixo RJ/SP	Samba jazz / partido alto	
Pindorama (1986)	Ameríndio	Lenda/Dança	Baden Powell/Chico Buarque
	Carioca	Modinha	
2ª FASE			
Cenas Brasileiras (1987)	Afro-brasileiro	Maracatu / Afoxé / Candomblé / Capoeira / Congada	Hermeto Pascoal (ref. indireta) Luiz Gonzaga (ref. indireta)
	Nordestino	Baião / Xote / Frevo / Coco / Baião / Desafio	
Lá vem a tribo (1989)	Eixo RJ/SP	Choro / Samba / Bossa nova	Monteiro Lobato (Saci Pererê) Villa-Lobos (Indígena)
	Caipira	Moda	
	Fusion	Rock / <i>Jazz fusion</i>	
Metrópolis tropical (1991)	Gaúcho	Rancheira / Chamamé / Chacarera	
	Ameríndio	Cabocolinhos / Temática indígena	
Babel (1995)	Erudito	Valsa	Brasil: Original Tradicional Moderno
	Caipira	Moda de viola	
	Contemporâneo	Abordagem que realiza uma desconstrução de vários dos tipos acima Impossibilidade de encaixar nos tipos acima citados, porém, ainda sim com características nacionais.	

5 Terceira fase – 2005

Após um hiato de aproximadamente dez anos, com as saídas de Marlui Miranda, Lelo Nazário e Zé Eduardo Nazário, o grupo Pau Brasil voltou à ativa na sua produção fonográfica em 2005, contando com os retornos de Nelson Ayres e Paulo Bellinati e a entrada de Ricardo Mosca para comandar a bateria.

Dentre os vários aspectos que envolveram a retomada de atividades do grupo, tais como: a adoção de uma sonoridade mais acústica, a mudança na escolha do repertório e a volta da realização de arranjos de obras de outros compositores, o foco das análises desse trabalho se voltarão para a apropriação de obras de Villa-Lobos realizadas pelo grupo Pau Brasil, uma vez que este é o compositor mais revisitado ao longo de toda a discografia do grupo.

Desta forma, uma mudança na postura analítica também se fez necessária, na qual não pareceu mais ser pertinente investigar todo o repertório registrado pelo grupo nos CDs lançados após 2005, ano que marcou o retorno de suas atividades admitindo, contudo, que a parte excluída por este recorte também é de suma importância para qualquer análise que vise explorar a linguagem composicional do grupo Pau Brasil nesta nova fase.

Assim, a elaboração das tabelas de referenciais músico-culturais desenvolvidas nos capítulos anteriores, também perdeu a sua importância, uma vez que a maioria das informações apontariam para a mesma direção, Villa-Lobos, sua obra, época e referências históricas e culturais. Portanto, de todas as obras do compositor escolhidas pelo grupo para compor repertório ao longo dos discos produzidos pós 2005, algumas serão escolhidas para representar esse período e serem analisadas, tendo como base uma perspectiva que aborde como se deu historicamente esse processo ao longo da trajetória do grupo, bem como demonstre as estratégias que o grupo se valeu para transmitir a essas obras de caráter erudito, uma abordagem típica da música instrumental e particular do grupo Pau Brasil.

5.1 Pau Brasil & Villa-Lobos

A obra de Villa-Lobos está presente no repertório do grupo Pau Brasil desde o seu segundo disco *Pindorama* (1986), com o arranjo para a *Dança (Martelo) da Bachianas Brasileiras N.5*. Contudo, entre os anos de 1987 e 2005, o grupo se dedicou exclusivamente a produzir discos totalmente autorais e somente em 2005, com o retorno de Nelson Ayres e Paulo Bellinati é que grupo volta a se dedicar também a fazer releituras de outros compositores e principalmente de obras de Villa-Lobos.

No disco *2005*, o grupo fez uma retrospectiva de sua carreira registrando novas versões de composições já gravadas, tais como: *Jongo e Paulo do Gato* (Paulo Bellinati), *Fogo no Baile* (Nelson Ayres), *Bye, Bye Brasil* (Roberto Menescal/Chico Buarque) e, *Na baixa do sapateiro* (Ary Barroso). Constam também um arranjo da *Ária (Cantilena)* e uma segunda versão de *Dança (Martelo)*, ambas das *Bachianas Brasileiras N. 5*.

No disco *Concerto Antropofágico* (2012) o grupo apresentou a sua versão de *Melodia sentimental* e neste mesmo ano, mergulhou de forma contundente na obra de Villa-Lobos ao gravar o disco *Villa-Lobos Superstar*, totalmente dedicado ao compositor, contando com a participação do quarteto de cordas *Ensamble SP* e do cantor Renato Braz. Posteriormente, o grupo regravou as obras *Bachianas Brasileiras N.1 – Prelúdio (Modinha)*, no disco *Daqui* (2015), além do *Prelúdio N. 3 e A lenda do caboclo*, no DVD *De Lá* (2016).¹⁸³

Verifica-se que, após a experiência inicial de reler uma obra de Villa-Lobos no ano de 1986, a partir do ano de 2005 essa prática se tornou recorrente; um processo pelo qual seus músicos se dedicaram a compreender alguns aspectos de parte da obra villalobiana e construir uma forma de aproximá-la da própria linguagem do grupo Pau Brasil.

Em uma espécie de conversa ou auto entrevista da qual participam os integrantes do grupo, registrado no DVD *De lá* (2016), o saxofonista Teco Cardoso afirmou que desde as gravações das *Bachianas Brasileiras N.5*, o grupo vem achando um caminho de como reler Villa-Lobos, buscando na sua obra os espaços necessários para serem “mais Pau Brasil e menos partitura”, pensamento este completado por Paulo Bellinati dizendo que, nesse sentido o CD *Villa-Lobos Superstar* (2012) foi uma grande aula de como lidar essa obra ao se deparar, entre outras

¹⁸³ *Ensamble SP*, formado por Betina Stegman e Nelson Rios aos violinos, Marcelo Jaffé na viola e Bob Suetholtz ao violoncelo.

coisas, com erros de partitura, formas de como interpretar as peças escolhidas, bem como encontrar uma forma de improvisar sobre estas.

5.1.1 Três danças com Villa-Lobos

É possível verificar uma parte desse processo através das versões que o grupo fez para *Dança (Martelo) das Bachianas Brasileiras N.5*, através da leitura que seus integrantes realizaram dos tipos musicais brasileiros que estariam inseridos, mesmo que subliminarmente, nessa obra e a maneira como estes foram explorados e transformados ao longo dos registros.¹⁸⁴



1ª versão – Disco Pindorama (1986).¹⁸⁵

Através de uma análise auditiva das três versões do grupo para essa obra, verificou-se que no primeiro registro da *Dança (Martelo)*, do disco *Pindorama* (1986), o arranjo possui um caráter mais próximo do original, procurando transpor de forma adaptada, a linguagem de Villa-Lobos para instrumentação do grupo. Essa adaptação por óbvio, possui interferências do arranjador e dos integrantes do grupo, porém percebe-se uma certa intenção em emular a linguagem villalobiana, em sua escrita original.¹⁸⁶

Neste sentido, com relação ao timbre, o saxofone remete ao original na medida que a interpretação com vibratos se aproxima um pouco do *Belcanto*, sendo que o mesmo acontece com a utilização de teclado eletrônico que utiliza um timbre análogo a um de grupo de cordas.

Sobre as características rítmicas, esta versão não estabelece um tipo musical brasileiro logo de início, evidenciando o caráter mais contrapontístico da obra, o que se reflete também na parte da bateria, que trabalha mais os elementos agudos do instrumento, sendo que os elementos

¹⁸⁴ A alteração de algum elemento do arranjo com o passar do tempo é uma prática comum na música instrumental brasileira, no jazz e em outras linguagens, principalmente nas práticas musicais em que nos arranjos, as partituras não possuem toda a informação musical, cabendo ao músico decidir como agir baseado em informações não muito específicas ou combinadas de forma oral. Neste caso a alteração entre o primeiro e o segundo registros, ocorreu principalmente na estrutura rítmica do arranjo. Um aspecto que devem ser levados em consideração é que as formações do grupo são diferentes entre o primeiro e os demais registros, fato este importante porque uma prática comum do grupo é a construção de arranjos de maneira coletiva, além de que há um intervalo de quase vinte anos entre esses registros. O segundo e terceiro registros foram feitos pela mesma formação atual do grupo, porém com um intervalo de aproximadamente sete anos.

¹⁸⁵ <https://open.spotify.com/track/37upIuaQRWtNy3IqkDyCMB?si=5690518b408b4adc>

¹⁸⁶ *A Dança (Martelo)* possui duas versões originais de Villa-Lobos, uma para piano e voz e, outra para orquestra de violoncelos e voz.

graves do instrumento não são perceptíveis na gravação. Geralmente os elementos graves da bateria emulam os instrumentos de percussão utilizados na maioria dos tipos musicais brasileiros, sendo responsáveis pela base de sustentação rítmica, tais como: a zabumba no baião, o surdo no samba e a alfaia no maracatu etc., o que não ocorre de maneira explícita nesse arranjo.

Desta forma, a bateria parece atuar mais na superfície das camadas rítmicas, possuindo um caráter mais melódico do que rítmico. Quando o ritmo se estabelece, aos 1:17 minutos da gravação, o grupo faz uma adaptação que no primeiro momento remete ao samba, nas partes do piano e do contrabaixo, entretanto a bateria não estabelece de modo claro esse ritmo. No segundo momento, com o piano executa uma combinação de acordes sincopados e um ostinato em semicolcheias, sugerindo uma releitura do ritmo original.¹⁸⁷



2ª versão – CD 2005 (2005).¹⁸⁸

No segundo registro dessa obra, no disco *2005 (2005)*, percebe-se que a estrutura do arranjo é muito semelhante à versão de quase vinte anos antes, com algumas trocas entre as partes do piano e do violão, contudo a matriz rítmica deste segundo arranjo passa a ser o maracatu, estabelecido sutilmente pelo chimbal da bateria e, posteriormente, com a inclusão do bumbo.¹⁸⁹

Sobre o caráter timbrístico, tanto a não utilização de teclados eletrônicos, quanto o timbre do saxofone com pouco vibrato, garantem a essa segunda versão uma sonoridade diferente da primeira, distanciando-se do original na medida que não há uma aproximação com o *belcanto* da melodia original, e também com a não emulação do timbre de cordas.

¹⁸⁷ Martelo é uma prática poética cuja origem vem do poeta francês Jaime Pedro Martelo (1665-1727), que possui estrutura em decassílabos, adotada pelos repentistas e também, em alguns casos, na embolada ou no coco de embolada, sendo este o gênero utilizado por Villa-Lobos na *Dança (Martelo) das Bachianas Brasileiras N. 5*, conforme hipótese de Rogério Rodrigues de Oliveira (2019).

¹⁸⁸ <https://open.spotify.com/track/4J1Xy9sVVhxtf3D3FIZqQN?si=d9e3484edb0745ee>

¹⁸⁹ Chimbal é um conjunto de dois pratos acoplados a um mecanismo que é acionado pelo pé esquerdo (de um músico destro). Os pratos do chimbal também podem ser tocados com as baquetas. Bumbo é um tambor apoiado no chão e acionado pelo pé direito (para um músico destro).



3 versão – CD *Villa-Lobos Superstar* (2012).¹⁹⁰

Na terceira versão dessa obra, no disco *Villa-Lobos Superstar* (2012), o arranjo possui uma base rítmica mais proeminente de baião, contendo também pequenas inserções de maracatu, indicando uma maior liberdade do grupo com a obra de Villa-Lobos.

A presença do quarteto de cordas em todo o disco *Villa-Lobos Superstar*, também pode ser vista como uma possível conclusão de um ciclo que teve início com o disco *Pindorama*, gravado vinte e seis anos antes, no qual foi utilizado um teclado eletrônico para emular timbres de cordas. Em um momento intermediário deste ciclo, o grupo registrou essa e outras obras de Villa-Lobos, com alterações importantes tanto no aspecto rítmico, timbrístico e na *performance* de seus integrantes, que demonstraram uma maior liberdade na apropriação da linguagem villalobiana, características estas que ganharam corpo nessa terceira versão, a ponto de a inclusão do quarteto de cordas não ter mudado, mas se incorporado à sonoridade do grupo.

Entretanto, nessas análises descritivas das três versões de *Dança (Martelo)* das *Bachianas Brasileiras N.5*, demonstram a ausência de uma característica importante do grupo e da música instrumental brasileira, os solos e improvisos.¹⁹¹

É somente a partir do CD *Villa-Lobos Superstar* (2012) que o grupo passa a explorar essa possibilidade, o que caracteriza também nesse aspecto, que a apropriação da linguagem musical de Villa-Lobos por parte do grupo Pau Brasil se deu através de um processo relativamente longo, demonstrando a preocupação e o cuidado por parte dos músicos para que os improvisos não tivessem simplesmente uma abordagem *jazzística*, mas que se baseassem na linguagem villalobiana, feito este considerado por Bellinati como uma das mais brilhantes conquistas do grupo, pois: “é improviso em Pau Brasil, mas continua sendo Villa-Lobos”.¹⁹²

Verifica-se que no CD *Villa-Lobos Superstar* (2012), o grupo Pau Brasil adotou diferentes estratégias para efetuar suas releituras das obras de Villa-Lobos, das quais é possível determinar dois polos entre os quais se dão várias nuances de atuação. Em um deles estariam os

¹⁹⁰ <https://open.spotify.com/track/7B77HHMlto8ZV1E6woMA5i?si=a3202a911fcb42bc>

¹⁹¹ Como essa pesquisa se baseia nos registros fonográficos do grupo para obras de Villa-Lobos, descartou-se a possibilidade de os músicos improvisarem em apresentações ao vivo, apesar que, até o momento, todos os registros ao vivo que se teve acesso, não se percebeu alterações significativas nos arranjos, nem a presença de improvisos.

¹⁹² Conforme depoimento registrado no DVD *De Lá* (2016)

arranjos que mais se aproximam de reorquestrações das peças originais, adaptando-as para uma nova instrumentação. Ao outro polo pertenceriam os arranjos onde ocorrem maiores interferências na obra original, aproximando-a da linguagem própria do grupo Pau Brasil, contendo como características a exploração mais efetiva de ritmos brasileiros e a presença de solos e improvisos. Neste sentido, serão destacados nessa análise a *Ária (Cantiga)* da *Bachianas Brasileiras N. 4*, como representante dos arranjos onde ocorrem mais interferências do grupo e *Sexteto místico*, como representante dos arranjos do polo oposto, àqueles que são mais próximos do original.

5.1.2 *Ária (Cantiga) das Bachianas Brasileiras N.4: uma intuição do baião e outra do frevo*¹⁹³



Dos tipos musicais brasileiros utilizados por Nelson Ayres na sua releitura da *Ária (Cantiga) das Bachianas Brasileiras N.4*, de Villa-Lobos, o baião tem uma presença fundamental.

Na já citada conversa entre os membros do grupo Pau Brasil, registrada no DVD *De Lá* (2016), Nelson Ayres propôs a ideia de que Villa-Lobos teria intuído o baião, pois ao compô-la na década de 1930, já teria utilizado a mesma rítmica do tipo musical nordestino, na parte central dessa peça, “muito antes de Luiz Gonzaga, que foi na década de 50”.

Essa possível intuição de Villa-Lobos do baião, suscitou algumas dúvidas cronológicas, uma vez que a datação de suas obras é sempre alvo de discussões e controvérsias, entretanto, com esse pensamento de Nelson Ayres, abriu-se uma grande oportunidade para se pensar e relacionar os processos de construção de uma identidade musico-cultural brasileira empreendidos por Villa-Lobos e Luiz Gonzaga que, em ambiente culturais distintos e com estratégias diferentes, porém quase concomitantes, se valeram da imagem do sertão e da rítmica do baião para desenvolverem as suas próprias leituras sobre o nordeste, sem as quais não seria possível o próprio processo de hibridação cultural pelo qual o grupo Pau Brasil efetuou, em certa medida, a fusão da linguagem musical villalobiana com o baião gonzagueano na *Ária (Cantiga) das Bachianas Brasileiras N.4*, registrada no CD *Villa-Lobos Superstar* (2012).

Ao analisar a produção de Villa-Lobos entre os anos de 1930 e 1940, Manoel Aranha Corrêa do Lago (2015) avaliou que os conjuntos de obras do Guia Prático e das *Bachianas*

¹⁹³ <https://open.spotify.com/track/4oNBxhN3G0L4qtvaj5LmVvk?si=56f9d982b5624488>

Brasileiras possuíam características de um *work in progress*, além da reutilização recorrente de transcrições e/ou “recomposições” de obras dos anos 1910 e 1920.

Segundo Corrêa do Lago, no caso das *Bachianas Brasileiras N.4*, esse processo teria se iniciado através da peça *Itabaiana* datada de 1935, que já possuía o subtítulo de *Bachianas*, na qual Villa-Lobos utilizou a melodia de “Oh mana deixa eu ir”, também conhecida como *Caicó*, porém com soluções harmônicas diferentes da versão final.

Corrêa do Lago discorreu também sobre uma segunda versão de *Itabaiana*, sugerindo a hipótese de que esta versão seria uma versão intermediária, por já conter uma harmonização idêntica à da *Ária da Bachianas N.4*, entretanto sem a seção central da versão final dessa peça, justamente a seção em que Villa-Lobos utilizaria a rítmica associada ao baião.

Para o musicólogo, é somente em 1941 que a peça *Itabaiana* foi adicionada às *Bachianas Brasileiras N.4*, “já metamorfoseada em ‘Ária/Cantiga’ ” e, em 1942 Villa-Lobos viria a escrever uma versão orquestral para a esta peça.

Estas datas serão importantes para um confronto com o caso de Luiz Gonzaga, pois seria apenas no início da década de 1940 que a versão final da *Ária das Bachianas Brasileiras N.4* conteria a tal rítmica aludida ao baião o que, como será visto mais adiante, aproxima cronologicamente os processos de Villa-Lobos e Luiz Gonzaga na “criação” do baião. Assim, resta verificar os passos dados por Gonzaga até a sua concepção definitiva do baião, para comparar com o caso de Villa-Lobos.

No documentário *O homem que engarrafava nuvens* (2008), sobre a vida e obra de Humberto Teixeira, parceiro de Luiz Gonzaga na criação do baião, o próprio Teixeira afirmou:

Eu nasci exatamente no ano da seca antológica do Ceará. Eu nasci no dia cinco de janeiro de 1915. Eu nasci e cresci ouvindo música, a música da minha terra e na minha terra a música era baião. Aliás, em todo polígono da seca [...] lá só se tocava baião. (O HOMEM, 2008, min.: 7:20).

Essa afirmação um tanto generalizante de Teixeira pode ser confrontada com as definições recolhidas por Câmara Cascudo (1972 [1954], p. 127-8), determinando que baião é sinônimo de baiano ou rojão, que pode ser tanto uma dança popular do Nordeste ou um pequeno trecho musical executado pelos violeiros nos intervalos dos cantos nos desafios, definição esta que é detalhada João Miguel M. Sautchuk:

A viola, por sua vez, funciona tanto como um diapasão, orientando a afinação do canto, quanto como um metrônomo, marcando o seu andamento. O padrão mais comum de acompanhamento (chamado de viola) consiste na repetição de um ciclo de acordes de lá-ré-lá maiores, o qual equivale ritmicamente à extensão de um verso de sete sílabas. Como o centro da apresentação é a voz, para evitar que o som das violas encubra o canto, não se costuma manter o baião de viola enquanto um poeta profere sua estrofe: às vezes, cala-se as violas, mas pode-se também executar alguns floreios ou mesmo dedilhar a melodia da toada. A viola tem função de auxiliar os cantadores na manutenção do ritmo. (SAUTCHUK, 2010, p. 179).

Conforme Albuquerque Júnior (1994, p.217), Luiz Gonzaga adaptou o ritmo do baião das violas dos cantadores, fundindo-o com elementos do samba carioca e outros ritmos urbanos para atender à necessidade de uma música nacional para dançar que fizesse frente ao domínio do repertório musical estrangeiro que predominava no final dos anos de 1930 e início dos 40. Essa transformação do baião “rural”, que era conhecido apenas nos rincões do Nordeste é corroborada por Humberto Teixeira:

Depois que resolvemos que o ritmo que nós tínhamos que dar como saída para a implantação da música nordestina aqui no Sul era o baião, nós tratamos de urbanizar, tratamos de dar características, digamos assim, nacionais a esse ritmo tão eminentemente telúrico e esse tipo de música tão ligada às coisas do Norte. (O HOMEM, 2008, min.: 28:54).

Luiz Gonzaga chegou ao Rio de Janeiro em 1939, já para tentar a vida como músico tocando em cabarés e gafieiras do Mangue, zona de meretrício do Rio de Janeiro. Apesar do seu repertório inicial se formado por tangos, valsa, boleros e outros tipos estrangeiros, em 1940, portanto um ano após a sua chegada à cidade, Gonzaga ganhou nota máxima ao executar o forró *Vira e Mexe*, no programa de calouros de Ary Barroso (ALBUQUERQUE, 1994, p. 216).

Contudo, essa mudança de repertório, ou essa volta às origens, foi concebida pouco tempo antes do seu sucesso no programa de calouros. Segundo Dominique Dreyfus (1996, p. 81-9), em certa ocasião, quando ainda estava tocando um repertório estrangeiro na região do Mangue, Gonzaga se deparou com um grupo de clientes cearenses que, vendo a habilidade do sanfoneiro, pediram para que ele tocasse coisas da terra.

Gonzaga, que estava despreparado, pois não executava aquele repertório havia muito tempo, relutou a princípio mas prometeu atender aos pedidos numa próxima vez. Chegado o momento do reencontro, Gonzaga cumpriu a promessa executando as músicas *Pé de Serra* e *Vira e mexe*. O sucesso junto ao grupo de cearenses e aos demais clientes da casa foi tanto que Luiz viu que aquele seria um caminho a ser seguido e o inspirou a voltar ao programa de Ary Barroso quando

acabou recebendo a nota máxima do programa.

A evidente diferença entre os resultados musicais de Villa-Lobos e Luiz Gonzaga na reprodução da rítmica do baião, devem ser entendidos pela perspectiva que ambos habitavam territórios diferentes na produção musical brasileira, contudo, tais territórios se relacionavam na medida que ambos exploravam, cada à sua maneira, as mesmas imagens do sertão nordestino, imagens que se referiam ao seu árido interior, o que pode ser aferido através do uso da melodia de *Caicó* ou *Itabaiana* por Villa-Lobos na *Ária (Cantiga) das Bachianas N. 4* e as principais temáticas abordadas nas poesias de Humberto Teixeira e Zé Dantas, letristas e principais parceiros de Luiz Gonzaga, diferentemente de Dorival Caymmi, por exemplo:

... o Nordeste “onde a água faz da terra mais mole o que quer; inventa ilhas, desmancha istmos e cabos, altera a seu gosto a geografia convencional dos compêndios”. Este não é de modo algum o nordeste de Luiz Gonzaga, mas o de Caymmi. O Rei do Baião pertence ao “outro Nordeste” – nordeste messiânico da catinga abrasada e do chão malcriado (RISÉRIO, 1990, p. 36)

Contudo, Villa-Lobos estava inscrito dentro da lógica modernista e apesar de declaradamente não ter se alinhado a nenhuma das diferentes correntes ou movimentos, seu propósito era elaborar um projeto próprio para o aprimoramento da música de concerto brasileira, através do folclore nacional, projeto este que tinha a figura de Mário de Andrade como um dos principais pensadores.

Luiz Gonzaga por sua vez, buscava se inserir na lógica do mercado cultural de massa brasileiro no qual o sistema de radiodifusão e o mercado fonográfico estavam em franco crescimento, porém passando por uma certa crise de identidade com o predomínio da música estrangeira na época. Com o tempo, a imagem do Nordeste propagada através da obra de Luiz Gonzaga se transformou em uma alternativa ao samba carioca na construção do sentido de brasilidade, indo ao encontro de alguns ideais modernistas e políticos.

Voltando à Nelson Ayres e à sua afirmação sobre a possível intuição do baião por Villa-Lobos e, deixando de lado todos os aspectos estéticos, políticos e culturais, verifica-se que esta afirmação é justificada, ao menos com relação ao caráter rítmico do tipo, porém, é importante antes notar que, no caso da *Ária (Cantiga) das Bachianas Brasileiras N. 4*, não há indicações de acentuações que induzam a uma interpretação nos moldes do baião, principalmente do baião gonzagueano, aspectos que serão abordados na sequência deste trabalho (Figura 105).

Figura 105 - Villa-Lobos: *Ária (Cantiga) – Bachianas Brasileiras N. 4* cc. 40-1.



Fonte: [https://imslp.org/wiki/Bachianas_brasileiras_No.4,_W264,_424_\(Villa-Lobos,_Heitor\)](https://imslp.org/wiki/Bachianas_brasileiras_No.4,_W264,_424_(Villa-Lobos,_Heitor)) – Transcrição.

Considerado o primeiro registro do tipo, a célula rítmica principal do tema *Baião* (Luiz Gonzaga - 1946) na gravação feita pelo grupo *4 Ases e um Coringa*, ainda não possui a ligadura entre a quarta semicolcheia do primeiro tempo e a primeira colcheia do segundo tempo do compasso, que se tornaram típicas do tipo.

Apesar do tambor executar uma semínima no segundo tempo do compasso, o resultado da sobreposição rítmica entre o violão, reco-reco e do tambor, promove a percepção que o segundo tempo do compasso é dividido em duas colcheias. Nessa transcrição percebe-se também que a célula rítmica do violão compreende dois compassos, sendo que a última colcheia do segundo compasso é ligada ao primeiro tempo do compasso seguinte, promovendo uma antecipação do acento rítmico, o que configura mais uma diferença em relação à célula rítmica proposta por Villa-Lobos (Figura 106).¹⁹⁴

Figura 106 - Luiz Gonzaga – *Baião*: registro do grupo 4 Ases e um Coringa (1946).

Violão	
Reco-reco	
Tambor	
Sobreposição rítmica	

Fonte: (MAIA e NASCIMENTO, 2019) – Transcrição e adaptação nossa.

¹⁹⁴ Análise da sobreposição rítmica feita através de audição dos registros originais, tendo como base as transcrições e análises feitas em (MAIA e NASCIMENTO, 2019).

Já na gravação de Juazeiro (1949) percebe-se a presença da ligadura entre a quarta semicolcheia do primeiro tempo e a primeira colcheia do segundo tempo, mesma célula rítmica utilizada por Villa-Lobos e a que viria a ser a mais característica do baião de Luiz Gonzaga (CÔRTEZ, 2014, p. 197) (Figura 107).

Figura 107 - Luiz Gonzaga - *Juazeiro* (1949).

The image shows a rhythmic transcription for four instruments: Clave, Tambor médio, Tambor grave, and Sobreposição rítmica. The notation is organized into four measures. The Clave part consists of a series of eighth notes with beams connecting them. The Tambor médio part shows a similar pattern of eighth notes. The Tambor grave part features a pattern of eighth notes with a dotted quarter note and a half note, connected by a slur. The Sobreposição rítmica part mirrors the Tambor grave pattern. Vertical lines and boxes highlight the rhythmic structure across the measures.

Fonte: (MAIA e NASCIMENTO, 2019) – Transcrição e adaptação nossa.

Uma vez estabelecida a figuração rítmica típica do baião gonzagueano e muito próxima daquela proposta por Villa-Lobos, resta especular sobre a interpretação desta célula rítmica, que difere substancialmente nos universos dos dois compositores.

No âmbito da música popular, geralmente, as características performáticas de um tipo musical são estabelecidas através de processos orais, práticos e culturais que, em muitos casos, tornam difíceis sua codificação em elementos gráficos da partitura. Neste sentido, Almir Côrtes (2014, p. 205-6) observa a existência de leves acentuações rítmicas presentes na interpretação de Luiz Gonzaga, realçando que somente com a “audição e emulação cuidadosa das inflexões presentes em sua forma de cantar” (tocar) consistem em atividades importantes para a absorção do acento encontrado no baião” e assim, mesmo a necessária notação de tais acentos não garantiriam uma performance nos moldes esperados.

A Figura 108 abaixo, apresenta uma ampliação da análise de Côrtes na qual o musicólogo demonstra que a acentuação na figuração rítmica executada pela sanfona, realiza um padrão rítmico 3 + 3 + 2 (semicolcheias), muito comum em tipos musicais brasileiros, conhecida como tresillo (SANDRONI, 2001, p. 28 apud CÔRTEZ, 2014, p. 206).

O quadro envolvendo os sistemas da sanfona e da zabumba demonstra que o registro grave do instrumento de percussão também é executado a cada grupo de 3 + 3 + 2 semicolcheias, portanto, sendo estes dois instrumentos sincrônicos na execução dessa célula rítmica.

A figuração rítmica do triângulo realiza dois grupos de quatro semicolcheias, porém com uma acentuação na terceira semicolcheia de cada grupo. Da mesma forma, a nota aguda da zabumba (com cabeça em formato de x) recai exatamente sobre os acentos do triângulo (conforme destacado por colchetes na figura), reforçando assim que os grupos de quatro semicolcheias são defasados meio tempo em relação ao início do compasso, bem como, possuem acentuação diversa daquela executada pela sanfona e o registro grave da zabumba.

Desta forma, a célula rítmica do baião mais típica de Luiz Gonzaga é constituída por duas camadas: uma executando o tresillo, formada pela sanfona e registro grave da zabumba e outra, executando uma célula de quatro semicolcheias deslocadas em relação ao pulso do compasso, executadas pelo triângulo e registro agudo da zabumba (conforme colchetes abaixo da figura).

Figura 108 - Sobreposição rítmica típica do baião após a estabilização do tipo realizada por Luiz Gonzaga..

The figure shows a musical score for three instruments: Sanfona, Zabumba, and Triângulo, in 2/4 time. The Sanfona part consists of three groups of three eighth notes (semicolcheias), with accents on the first, second, and third notes of each group. The Zabumba part consists of three groups of two eighth notes (semicolcheias), with accents on the first and second notes of each group. The Triângulo part consists of three groups of four eighth notes (semicolcheias), with accents on the first, second, and third notes of each group. The score is annotated with numbers 1, 2, 3, and 4, and brackets indicating the grouping of notes. The accents are marked with 'x' above the notes.

Fonte: (CÔRTEZ, 2014) – transcrição e adaptação nossa.

Confrontando as informações extraídas de Corrêa do Lago (2015), Dominique Dreyfus (1996) e Albuquerque Júnior (1994), verifica-se que os dois processos foram bem mais próximos do que a diferença de décadas da afirmação que induziu estas análises (Tabela 18).

Através da análise cronológica dos casos de Villa-Lobos e Luiz Gonzaga, verificou-se que ambos processos demoraram períodos semelhantes para se estabelecerem e principalmente, que assim como Correa do Lago (2015) percebeu no caso de Villa-Lobos, Luiz Gonzaga também empreendeu uma espécie de *work in progress* para encontrar “a fórmula definitiva” do baião.

Tabela 18: Cronologia das fases dos processos de criação do baião de Villa-Lobos e Luiz Gonzaga

Ano	Villa-Lobos	Luiz Gonzaga
1935	Partitura de <i>Itabaiana</i> , que contém a melodia de “ <i>Oh mana deixa eu ir</i> ” ou <i>Caicó</i>	
1935(?)	Outra versão de <i>Itabaiana</i> , com harmonização idêntica à da <i>Ária das Bachianas Brasileiras N. 4</i> , porém sem a sua seção central, com o ritmo de “baião”.	
1939		Luiz Gonzaga chega ao Rio de Janeiro
1939/40(?)		Luiz Gonzaga tem o encontro com o grupo de estudantes cearenses e decide mudar o seu repertório para tocar <i>coisas da terra</i>
1940		Luiz Gonzaga faz a sua terceira apresentação no programa de rádio de Ary Barroso, executando o <i>farró Vira e mexe</i> e obtendo nota máxima dos jurados
1941	Villa-Lobos compõe a versão definitiva das <i>Bachianas N.4</i> , com a peça <i>Itabaiana</i> , transformada em <i>Ária</i> (Cantiga), já com a figuração rítmica do baião.	Luiz Gonzaga grava o seu primeiro disco solo, contendo <i>Vira e mexe</i> .
1942	Villa-Lobos escreve a versão orquestral das <i>Bachianas N.4</i>	
1943		Luiz Gonzaga decide assumir uma identidade visual associada ao nordeste, ao usar um figurino de cangaceiro
1946		Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira compõem a música <i>Baião</i> , dando início ao estabelecimento do tipo que viria a ser um sucesso nacional e internacional.
1949		Luiz Gonzaga grava <i>Juazeiro</i> que possui a mesma célula rítmica do baião de Villa-Lobos, porém com acentuações rítmicas diferentes.

Fonte: do autor.

Desta forma, ao interpretar a parte central da *Ária (Cantiga) das Bachianas Brasileiras N. 4* com uma versão estilizada do baião gonzagueano, Nelson Ayres e o grupo Pau Brasil, construíram uma ponte entre dois universos, promovendo a fusão entre territórios musicais distintos, aparentemente distantes, mas quase contemporâneos, porém separados por “apenas”, mas essenciais acentuações rítmicas. Essa fusão, é claro, também conta com ingredientes das experiências individuais de cada músico que extrapolam estes universos.

Na sequência serão explorados outros aspectos desta fusão elaborada por Ayres e o grupo Pau Brasil na sua versão dessa obra.

A primeira parte do arranjo de Nelson Ayres, entre os compassos 1 - 37, é muito próxima das versões originais de Villa-Lobos, tanto nos planos harmônicos quanto formais, contando apenas com a reorganização das entradas das vozes, uma vez que se trata de uma formação instrumental diferente das originais (piano solo e orquestra).

Nesse sentido, há apenas uma exceção, pois na conclusão da introdução, no compasso 6, no qual Villa-Lobos efetua a resolução sobre a nota Fá em oitavas, Nelson Ayres optou por concluir com um acorde de F7sus4, seguido por outro acorde de Fm.

A resolução de uma cadência sobre uma nota, em uníssono ou em oitavas, é um procedimento recorrente na linguagem composicional de Villa-Lobos, documentada por Paulo de Tarso Salles (2009, p.146-7), sendo parte do processo chamado pelo autor de *cadências wagnerianas*.

A opção de Nelson Ayres por alterar a resolução desse segmento ao utilizar o acorde de F7sus4, aponta para uma adaptação da linguagem villalobiana para a linguagem própria do grupo, que se utilizou dessa sonoridade do acorde sus4 em diversos arranjos, além de apontar também para as características da seção de solos que possui apenas a indicação “centro tonal em Fá”, sem determinar os modos maior ou menor. Neste caso, ocorre um prolongamento da nota $\hat{4}, Bb$ antes da sua resolução em $^b\hat{3}, Ab$ (Figura 109).

Figura 109 - *Ária (Cantiga) - Bachianas Brasileiras N. 4* - Introdução: comparação entre as versões de Villa-Lobos e Nelson Ayres, cc. 1-6 - Transcrição.

Versão para piano de Villa-Lobos

Versão para piano e quarteto de cordas de Nelson Ayres

Fonte: do autor – transcrição.

A segunda parte da peça *Animato*, Nelson Ayres sobrepôs os universos villalobiano e gonzagueano, como uma espécie de transição para alcançar em um momento seguinte, a linguagem própria do grupo Pau Brasil, que será protagonista nas seções de solos e improvisos.

Tal transição se dá através do piano e posteriormente todo o grupo, executando a acentuação típica do baião, enquanto que as cordas realizam praticamente a mesma divisão rítmica original, porém com uma pequena interferência de Nelson Ayres na escrita villalobiana através da inclusão de uma acentuação rítmica que, apesar de ainda não ser a mesma da rítmica elementar do baião, torna a sua execução mais próxima nesse sentido (Figura 110).

Figura 110 - *Ária (Cantiga) - Bachianas Brasileiras N. 4 - Arranjo Nelson Ayres: cc. 40-1 (min.: 1:37 – 1:41).*

The image displays a musical score for five instruments: Piano, Violin 1 (Vln.1), Violin 2 (Vln.2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The Piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes. The string parts (Vln.1, Vln.2, Vla., Vlc.) are primarily composed of sustained chords and rhythmic patterns, with some notes marked with accents (v) and dynamic markings like *mf*.

Fonte: transcrição da partitura fornecida pelo grupo.

Outra interferência de Nelson Ayres que contribui para essa transição se verifica também através de uma pequena alteração da melodia original, que é rearticulada através de arpejos e antecipações de notas (Figura 111).

Figura 111 - : *Ária(Cantiga) - Bachianas Brasileiras N. 4 - arranjo de Nelson Ayres, cc. 40-4 - (min.: 2:02 – 2:09) – Transcrição.*

The image shows a comparison between two versions of a melody. The top staff is labeled 'Melodia original' and shows a sequence of notes in a treble clef. The bottom staff is labeled 'Versão Nelson Ayres' and shows the same melody but with significant alterations. A dashed line labeled 'Antecipação' (Anticipation) points to notes that occur earlier than in the original. A dashed oval labeled 'Rearticulação da melodia através de arpejos' (Rearticulation of the melody through arpeggios) encompasses a section where the original melody is broken down into individual notes or small groups of notes, often with grace notes or slurs, before being reassembled.

Fonte: transcrição da partitura fornecida pelo grupo.

Nelson Ayres (Piano): solo.

Nelson Ayres iniciou as seções de solos mantendo o centro tonal em Fá, porém explorando de início o modo Lócrio, reforçando a sua dissonância com o uso persistente da díade Sí bemol e Dó bemol, quarta justa e quinta diminuta respectivamente (Figura 112).

Figura 112 - *Ária (Cantiga) Bachianas Brasileiras N. 4* - frase inicial do sol de piano (min.: 2:22 – 2:31).

Solo: Fm7(b5) (Lócrio)

F7(b9 13)

Fonte: do autor.

Essa frase inicial do solo de piano é baseada no tema principal da *Ária (Cantiga)*, ou seja, a melodia de Itabaiana ou *Caicó* contudo, além da alteração para o modo Lócrio, a frase também foi construída a partir de outro grau da escala, uma vez que o original se inicia sobre a terça menor e o solo de Nelson Ayres pela quinta diminuta (Figura 113).

Figura 113 - *Ária (Cantiga) Bachianas Brasileiras N. 4* - comparação entre o tema original e o transposto para o modo Lócrio - Transcrição.

Tema original: Fm7 (Eólio)

Tema (solos): Fm7(b5) (Lócrio)

Oh ma na dei xa/eu ir pa ra/o Ser tão do Ca i có

Fonte: do autor.

Essa citação do tema principal da peça, mesmo que manipulado e transposto, poderia sugerir que Nelson Ayres tinha a intenção de construir o seu solo utilizando como estratégia a manipulação ou invenção temática. Entretanto, aos poucos a sua performance vai mudando de caráter, passando a explorar texturas harmônicas que giram em torno do acorde de F7 (b9, #9, b5, 13), além de contar com intervenções de Paulo Bellinati ao violão e gradativamente, do quarteto de cordas, constituindo assim um improviso coletivo composto por contrapontos e efeitos de técnicas estendidas dos instrumentos de cordas.

Na impossibilidade de se transcrever todos os elementos musicais contidos neste solo coletivo, optou-se por demonstrar suas principais características em uma partitura que representasse uma *paisagem sonora* dos principais eventos sonoros deste recorte do registro fonográfico. Nesta representação constam aspectos melódicos e harmônicos, uma vez que os rítmicos, em geral, estão associados ao baião (Figura 114).

Figura 114 - *Ária (Cantiga) Bachianas Brasileiras N. 4* - solo de piano (parte 1) – paisagem sonora.

The musical score is divided into two systems. The first system includes three staves: Violão (top), Piano (middle), and Contrabaixo/Piano (bottom). The Violão staff shows a melodic line with a '4x' repeat sign. The Piano staff is labeled 'Piano: Improviso sobre o motivo' and shows a melodic line with a '4x' repeat sign. The Contrabaixo/Piano staff shows a bass line with a '4x' repeat sign. Time markers are placed below the staves: min.: 2:22, 2:31, and 2:35. The second system also includes three staves: Violão (top), Piano (middle), and Contrabaixo/Piano (bottom). The Violão staff shows a melodic line with a '2x' repeat sign. The Piano staff shows a melodic line with a '3x' repeat sign. The Contrabaixo/Piano staff shows a bass line with a '3x' repeat sign. Time markers are placed below the staves: 2:40, 2:44, and 2:51.

Fonte: do autor.

O terceiro momento do seu solo, Nelson Ayres apresenta também um caráter diverso dos anteriores, ao abandonar as texturas harmônicas e explorar o total cromático, sempre tendo como pano de fundo o centro sobre a nota Fá (Figura 115).¹⁹⁵

Figura 115 - *Ária (Cantiga) Bachianas Brasileiras N. 4* - solo de piano (parte 2) – paisagem sonora.

The musical score consists of two systems of five staves each. The instruments are labeled as follows:

- System 1:**
 - Cordas (top two staves):** Shows sustained chords and a glissando in the upper strings.
 - Violão:** Features a melodic line with chromatic movement.
 - Piano:** Plays a complex, chromatic texture.
 - Contrabaixo:** Provides a steady bass line.
- System 2:**
 - Cordas:** Includes a glissando and a dense chordal texture.
 - Violão:** Continues the chromatic melody.
 - Piano:** Features a melodic line with accents.
 - Contrabaixo:** Continues the bass line.

Time markers are placed below the staves: 2:52, 2:52, 2:58 in the first system; 3:05, 3:16, 3:23, 3:30 in the second system. The text "Transição p/ próximo solo" is written at the end of the second system.

Fonte: do autor.

¹⁹⁵ Durante a audição e transcrição desse segmento não foi possível aferir a presença da nota Dó natural, motivo pelo qual não está representada na parte do piano, contudo não é possível afirmar que esta nota não foi utilizada por Nelson Ayres na construção deste segmento do seu solo.

Desta forma, Nelson Ayres explorou procedimentos melódicos e harmônicos que podem representar a fusão dos universos de Luiz Gonzaga com o de Villa-Lobos, através do baião e do uso de texturas harmônicas, do total cromático e de técnicas estendidas nos instrumentos de cordas. Contudo, esses universos são amalgamados em um terceiro espaço na medida que mesmo contendo tais características, não pertence a nenhum deles.

Teco Cardoso (saxofone): solo.

No segmento do solo de saxofone, o arranjo sofre uma mudança do centro tonal para Ré menor. Teco Cardoso desenvolveu seu solo explorando os modos de Ré eólio e Ré dórico, através da troca entre as notas Si bemol e Si natural ($b\hat{6}$ e $\hat{6}$ respectivamente), além de uma rápida passagem pela nota Mi bemol ($b\hat{2}$) que poderia sugerir também o uso do modo de Ré dórico ($b9$, 13). Entretanto, como se trata de uma rápida passagem e não recorrente, foi considerado como uma passagem cromática e por isso, transcrita com a nota Ré suspenso. Além transitar por uma gama de modos diferentes de Ré menor, Teco Cardoso também utilizou a citação temática em dois momentos deste segmento, executando, de maneira transposta e ritmicamente alterada, uma frase correspondente à melodia do verso “Oh mana deixa eu ir” (Figura 116).

Figura 116 - *Ária (Cantiga) Bachianas Brasileiras N. 4* - solo de saxofone – transcrição.

The musical score is transcribed in treble clef with a 4/4 time signature. It features several annotations:

- Staff 1: Starts with a $Dm7$ chord. A box above the staff reads $Bb = b\hat{6} \rightarrow$ Eólio.
- Staff 2: Contains two phrases labeled 'Citação do tema' and 'Desenvolvimento da citação'. A box above the staff reads $B = \hat{6} \rightarrow$ Dórico.
- Staff 3: Contains two phrases labeled 'Citação do tema' and 'Desenvolvimento da citação'. A box above the staff reads $D\# = Eb - b\hat{2} (?)$.
- Staff 4: Contains a phrase labeled 'Desenvolvimento da citação'. A box above the staff reads $B = \hat{6} \rightarrow$ Dórico.
- Staff 5: Continues the melodic line with various ornaments (trills, grace notes) and a final cadence.

Fonte: do autor.

Na reexposição do tema, Nelson Ayres optou por utilizar a poesia do tema principal da *Ária*, ou seja, a letra de *Itabaiana* ou *Caicó*:

Ó, mana, deixa eu ir
 Ó, mana, eu vou só
 Ó, mana, deixa eu ir
 Para o sertão do Caicó

Eu vou cantando
 Com uma aliança no dedo
 Eu aqui só tenho medo
 Do mestre Zé Mariano

Mariazinha botou flores na janela
 Pensando em vestido branco
 Véu e flores na capela

Desta vez foi o arranjador quem intuiu um frevo contido de maneira oculta na poesia de Caicó, ressignificando através da letra o sentido do seu arranjo.

Tomando como base a leitura apenas da primeira estrofe da poesia, verifica-se que seu caráter se coaduna com o sentido de uma cantiga melancólica e aflita, como o lamento de um sertanejo e seu desejo de retornar à sua terra natal.

Nessa estrofe, porém, não fica claro a razão dessa necessidade de retorno, bem como não expressa se o seu desejo é de “querer ir só”, “ir, mesmo que só” ou “ir, apesar de só”; se está abandonando ou buscando alguém ou algum lugar.

A partir da segunda estrofe fica claro que o motivo do retorno é para reencontrar Mariazinha, um amor deixado para trás, mas não esquecido, representado pela aliança de noivado no dedo e a promessa de casamento com “vestido branco, véu e flores na capela”. Estas duas estrofes podem representar um sentido de saudade ou esperança, fé e crença no reencontro com a amada e, nesse sentido, tais sentimentos também se coadunam com aspectos de uma cantiga em que a melancolia seria causada pela saudade, confirmando a declarada intenção de Villa-Lobos ao utilizar a dupla designação *Ária* (Cantiga), típica da séria das *Bachianas*. Contudo, tais estrofes também podem ser interpretadas com o sentido de felicidade e euforia, pois finalmente o sujeito oculto dessa canção vai reencontrar a sua amada e se casar com ela.

Esta poderia ser a justificativa para Nelson Ayres determinar em seu arranjo que a primeira estrofe da poesia contenha o mesmo caráter proposto por Villa-Lobos, isto é, uma cantiga

melancólica e nas duas estrofes finais, propor uma versão tendo como pano de fundo rítmico o frevo, um tipo musical alegre e festivo por excelência.

Tal mudança de caráter, de cantiga para frevo, foi realizada apenas com a aceleração do andamento da peça, uma vez que o acompanhamento deste segmento, que é idêntico ao original, é constituído majoritariamente por semínimas, também uma característica própria da marcha militar, do dobrado e conseqüentemente do frevo.

Segundo Marco Ferreira Mendes (2017, p. 127), o contrabaixo, cujo uso em bandas de frevo é mais recente, executa o mesmo papel das tubas ou sousafones, fazendo o acompanhamento (notas do acorde) e dobrando algumas passagens com os sopros.

O acompanhamento do baixo (elétrico ou acústico) do frevo deve muito à tuba. O acompanhamento que conhecemos tem muito da influência do dobrado. Compositores do período inicial da história do frevo compunham inspirados no acompanhamento do dobrado (MENDES, 2017, p. 238).

O dobrado ou passo dobrado por sua vez, tem sua origem nas bandas militares da Europa tais como: o pasodoble espanhol, o passodopio italiano, pas-redoublé francês, nomes que fazem alusão ao passo acelerado da infantaria (SOUZA 2009, p. 57 apud DUPRAT, 1979).

Outra característica importante do frevo, encontrada na segunda parte da melodia da Ária (Cantiga) é a frase inicial começando em anacruse. (Figura 117).

Figura 117 – Ária (Cantiga) Bachianas Brasileiras N. 4 – frevo.

animando N

Eu vou can tan do com uma ali an ça no de do eu a
Ma ri a zi nha bo tou flo res na ja ne la pen san

Contrabaixo f

qui só te nho me do do mes tre Zé Ma ri ano
do/emves ti do bran co véu/e flo res na ja ne la

Fonte: transcrição da partitura fornecida pelo grupo.

Desta forma, o arranjo de Nelson Ayres, aos olhos e ouvidos dessas análises, realiza uma gradual transição dentro de uma paleta sonora, cujos principais elementos são as linguagens musicais de Villa-Lobos e Luiz Gonzaga que acabam se transformando em uma terceira.

Assim, a introdução e primeira parte da versão das *Bachianas Brasileiras N. 4 – Ária (Cantiga)* possuem uma estrutura muito próxima da escrita villalobiana, passando para a segunda parte, onde elementos do baião de Luiz Gonzaga são introduzidos, chegando à seção de improvisos, na qual as duas linguagens se transfiguram em um terceiro universo que é a linguagem da música instrumental brasileira nos moldes do grupo Pau Brasil, finalizando com um frevo, desta vez intuído por Nelson Ayres.

5.1.3 *Sexteto místico*: reorquestração e estratégias rítmicas ¹⁹⁶



Em sua versão, Paulo Bellinati efetua ou uma reorquestração dessa obra na qual, apesar de pouco interferir na escrita original de Villa-Lobos, obteve um resultado final distinto, cujas características não se limitaram apenas às mudanças de texturas proporcionadas pela instrumentação escolhida, mas que estão ligadas também a pequenos acréscimos ou omissões de elementos da própria linguagem villalobiana em seu arranjo.

Em linhas gerais, nesta reorquestração o violão, piano e contrabaixo assumiram principalmente as funções do violão, celesta e harpa da parte original. Conforme as tessituras dos segmentos, o saxofone alto foi transcrito para o violoncelo ou viola e o oboé para a viola ou violinos 1 e 2, bem como algumas partes da flauta também foram transcritas para o violino.

A Figura 118 abaixo faz a comparação entre a instrumentação original de Villa-Lobos e a reorquestração promovida por Bellinati.

Figura 118 - *Sexteto Místico* - Paulo Bellinati - introdução, cc. 1-6 (Redução) (min.: 0:00 – 0:18).

Fonte: redução da partitura fornecida pelo grupo.

¹⁹⁶ <https://open.spotify.com/track/6eNVPyNSSdernNVG9M53ya?si=38cad35df4ad4efe>

Entre os compassos 65 e 89, a versão original de Villa-Lobos possui uma mudança de fórmula de compasso para 9/8, a indicação de *Più Mosso* e tem como uma de suas principais características a execução rítmica dos acordes em grupos de três semicolcheias que são apresentados primeiro pelo piano e repetidos alternadamente pelo violão e celesta. Nesse segmento, Villa-Lobos explorou toda a instrumentação do sexteto, com a flauta e o oboé dobrando a melodia e o saxofone executando a nota mais aguda dos acordes (Figura 119).

Figura 119 - *Sexteto Místico* - Original, cc. 65-8.

The musical score for measures 65-8 of *Sexteto Místico* is presented in 9/8 time with the tempo marking *Più mosso*. The score is arranged for five instruments: Flauta (8), Oboé, Saxofone Eb, Violão, and Celesta. The Flauta and Oboé parts play a melodic line consisting of eighth notes. The Saxofone Eb part plays a single note. The Violão and Celesta parts play a rhythmic pattern of chords in groups of three. The piano part plays a rhythmic pattern of chords in groups of three. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and articulation marks like 'acc' and 'stacc'.

Fonte: Editions Max Eschig – Paris – Copyright 1957

[https://imslp.org/wiki/Sexteto_m%C3%ADstico%2C_W131_\(Villa-Lobos%2C_Heitor\)](https://imslp.org/wiki/Sexteto_m%C3%ADstico%2C_W131_(Villa-Lobos%2C_Heitor)) – Transcrição

A Figura 120 abaixo apresenta a versão de Bellinati para esse segmento, concebida através de uma partitura que é uma combinação da redução da grade original fornecida pelo arranjador, com a transcrição desse mesmo segmento, registrado no CD *Villa-Lobos Superstar* (2012). Em comparação com o original, verificou-se que a melodia foi apresentada apenas pela flauta e a viola assumiu o papel do saxofone, com o piano e as cordas realizando os papéis da harpa e do violão (original), porém com o violão de Bellinati, assumindo o papel da celesta.

Na grade original fornecida por Bellinati, a divisão rítmica dos acordes, executados ao piano e violão é a mesma da partitura original de Villa-Lobos, contudo na gravação ocorre uma alteração no primeiro tempo dos compassos, em que o piano e o contrabaixo executam notas longas, cabendo às cordas a execução da divisão rítmica original.

Na parte do violão, a divisão rítmica executada na gravação, formada por semínima pontuada e colcheia, também se mostrou diferente da escrita original, portanto com um agrupamento de três colcheias. As cifras apresentadas aqui constam também na grade de Bellinati, sugerindo também uma liberdade na construção desses acordes.¹⁹⁷

Figura 120 - *Sexteto Místico* – Bellinati, cc. 65-8 – (min.: 2:32 - 2:39).

Più mosso

Cordas

Flauta

Viola

Violão

Piano

Contrabaixo/ Piano

1 2 3

BbM7 Bbm7(b5) A Dbm7/Ab

Fonte: redução da partitura fornecida pelo grupo.

Essas alterações do arranjo de Bellinati em relação ao resultado fonográfico final, podem ter sido propostas de maneira individual ou coletiva, ao longo dos ensaios ou durante a gravação. Todas essas possibilidades refletem algumas características importantes do grupo que, ao longo de sua carreira e mesmo com diversas formações, acostumou-se a formatar os seus

¹⁹⁷ As cifras determinam com uma certa precisão as notas que compõem os acordes, mas não a ordem dessas notas, cabendo ao executante escolher distribuição de notas para cada contexto.

arranjos dentro do estúdio, no ato do registro fonográfico, bem como também é perceptível ao longo da sua discografia, que seus arranjos não são completamente estáticos, podendo ser alterados ao longo do tempo, como foi o caso da *Dança (Martelo) das Bachianas Brasileiras N.5*, descrito no início desse capítulo.

Apesar de não ser relacionado diretamente com esse arranjo do *Sexteto Místico*, o diálogo abaixo entre o baterista Ricardo Mosca e Nelson Ayres, registrado no DVD *De lá* (2016) demonstra bem a participação coletiva na finalização de alguns arranjos.

[Ricardo Mosca] Quando o Pau Brasil começou, as coisas já funcionavam como funcionam hoje? Como... tipo, o Bellinati traz uma ideia e a gente experimenta, daí o Teco dá uma ideia em cima... quer dizer o arranjo começa com a ideia de um, mas os outros vão dando palpites. Hoje é assim, como é que era no começo? Sempre foi dessa forma?

[Nelson Ayres] Sempre foi desse jeito, a ideia do Bellina (Bellinati) de solar em outro tom é dele... e vai indo né... até hoje a gente fica mudando os arranjos (PAU BRASIL, 2016).

Outra intervenção que Bellinati (ou do grupo) fez na obra original, além da sua reorquestração, foi a utilização da bateria para explorar e impor ritmos relacionados à marcha, em alguns pontos do arranjo. Aparentemente, a concepção destes ritmos partiu de três estratégias: através de um ritmo claro e expresso na própria composição; através de algum aspecto da composição que poderia sugerir algum ritmo e, como terceira estratégia, a leitura particular de Bellinati sobre um determinado segmento, estipulando um ritmo que não tenha necessariamente uma ligação com algum elemento da composição original.

Um exemplo da primeira estratégia pode ser visto entre os compassos 29 e 33, nos quais o ritmo da parte do violão é utilizado para a elaboração da parte da bateria (Figura 121).

Figura 121 - *Sexteto Místico* - Paulo Bellinati - ritmo da bateria concebido a partir de uma elemento rítmico da própria composição, cc. 31-2 – (min.: 1:17 – 1:23).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Violão' and is in G major (one sharp). It contains a sequence of chords and eighth notes. The bottom staff is labeled 'Bateria' and shows a rhythmic pattern with 'x' marks indicating cymbal hits and stems for the drum kit. The rhythm consists of eighth notes and rests, mirroring the phrasing of the guitar part above.

Fonte: do autor.

A segunda estratégia, que seria a de criar um acompanhamento rítmico a partir da sugestão de algum elemento da composição, pode ser encontrado entre os compassos 38 e 53 nos quais o acompanhamento do contrabaixo em semínimas sugere o andamento de marcha utilizada pela bateria nesse segmento (Figura 122).

Figura 122 - *Sexteto Místico* - Paulo Bellinati - ritmo de marcha na bateria, cc. 38-40 (1:35 – 1:42).

Fonte: do autor.

A partir do compasso 90 (*Adagio*), Villa-Lobos apresenta na harpa uma figuração *zigzague* que, neste caso, Paulo de Tarso Salles (2009, p. 120) avalia conter uma “função textural, com movimento contrário entre dois registros”. Esta figuração, que é mascarada com a mudança de registro da notas Eb 2 para Eb 3 na parte do violão (c. 92), está presente na peça entre os compassos 90 e 115 das obra original (Figura 123).

Figura 123 - *Sexteto Místico* - Original, cc. 90-2.

Fonte: Editions Max Eschig – Paris – Copyright 1957

[https://imslp.org/wiki/Sexteto_m%C3%ADstico%2C_W131_\(Villa-Lobos%2C_Heitor\)](https://imslp.org/wiki/Sexteto_m%C3%ADstico%2C_W131_(Villa-Lobos%2C_Heitor)) – Transcrição

A terceira estratégia aparentemente adotada por Bellinati, ocorre nesse segmento *Adagio*, entre os compassos 90 e 115, nos quais o arranjador estabelece o uso do ritmo característico da marcha rancho, o que não é evidente na rítmica original da peça (Figura 124).

Essa intervenção de Bellinati opera em três níveis: primeiro, o de associar a função textural da figuração *zigzague* ao ritmo de marcha rancho, que até este ponto do arranjo não havia sido utilizado; segundo, com relação à reorquestração do segmento no qual a figuração originalmente executada pela harpa é dividida entre o violão e o contrabaixo, que é responsável pela execução da nota Eb2, conforme indicação feita por um retângulo na figura.¹⁹⁸

O terceiro nível se dá na transição de andamentos entre os segmentos. Villa-Lobos adota como instruções de andamento *Allegro non troppo* para a primeira parte da peça, sendo que a partir do compasso 65 ocorre a indicação de uma leve aceleração com o termo *Più Mosso*, no compasso 65, antes da forte desaceleração determinada pela indicação de *adagio*, no compasso 90. Portanto, tais alterações de andamento são determinadas através de termos que não estabelecem uma relação fixa de valor entre si.

No arranjo de Bellinati, apesar de também conter a indicação *adagio* para o mesmo segmento, essa desaceleração é feita através de uma modulação métrica que, no entanto, não está determinada na grade do arranjo, que também não possui a partitura da bateria.

Em termos técnicos, modulação métrica significa a alteração do andamento de uma peça na qual o novo andamento possui alguma relação matemática com o andamento original. Isso é alcançado através da associação do valor de uma figura do primeiro andamento com outra figura do segundo andamento. Por exemplo, se você pegar uma mínima no andamento original e atribuir a valor desta mínima ao valor de uma semínima no novo andamento, você acabará por executar uma modulação para a metade do tempo (original). (HOENIG, WEIDENMUELLER, 2009, p. 5)

No compasso 89, imediatamente anterior à indicação de *adagio*, o baterista Ricardo Mosca estabelece o andamento através de uma célula rítmica típica da marcha rancho para, no compasso seguinte, promover a mudança andamento através de uma modulação métrica na qual, o valor da mínima no andamento anterior passa a ser o valor da semínima no segmento posterior

¹⁹⁸ Como o contrabaixo é um instrumento transpositor de uma oitava abaixo, a nota escrita como Eb3 soa como Eb2.

(*Adagio*), provocando assim uma desaceleração exatamente pela metade do andamento previamente estabelecido. Tal alteração de andamento é de certa forma mascarada, pois resultou na “expansão do compasso”, com a execução de duas células rítmicas por compasso, em vez de uma como no momento anterior à modulação métrica, conforme indicam as numerações abaixo na figura. Esta célula rítmica da bateria que, no primeiro momento foi transcrita com semínimas e colcheias passou, no segundo momento, para colcheias e semicolcheias.¹⁹⁹

Figura 124 - *Sexteto Místico* - Bellinati - *Adagio/Marcha Rancho*, cc. 89-91 (min.: 3:15 – 3:31).

The musical score for measures 89-91 of *Sexteto Místico* is presented in 4/4 time. It consists of four staves: Violino 1, Violão, Contrabaixo, and Bateria. The Violino 1 staff begins with a fermata, followed by a melodic line with a triplet. The Violão staff features a complex rhythmic pattern with triplets and sextuplets. The Contrabaixo staff provides a steady bass line. The Bateria staff shows a complex drum pattern with accents and is annotated with numbers 1, 2, 3, 4 and larger numbers 1, 1, 2 below it, indicating the expansion of the measure into two cells.

Fonte: redução da partitura fornecida pelo grupo e transcrição da bateria.

Algumas das poucas interferências de Bellinati na estrutura da escrita original de Villa-Lobos podem ser vistas em dois momentos cadenciais do *Sexteto Místico*. No primeiro exemplo, no compasso 87, momento em que Villa-Lobos apresenta a sua típica resolução em oitavas “wagnerianas” sobre a nota Ré (SALLES, 2009, p. 144-7).

¹⁹⁹ Como na grade do arranjo fornecida por Paulo Bellinati consta apenas a indicação de andamento *adagio* e não possui a parte da bateria, a indicação de modulação métrica foi fruto dessa análise. Estas ausências de indicação de modulação métrica e da partitura bateria sugerem que tais mudanças foram combinadas oralmente, durante os ensaios.

Bellinati por sua vez, antecipa a inclusão das notas Ré e, principalmente da nota Lá para esse compasso, que na versão original estão apenas no compasso 88 e assim, interferindo na resolução em oitavas “puras” de Villa-Lobos. A resolução sobre a nota Ré em oitavas pode ser analisada como a conclusão deste segmento, assim como a nota Lá poderia ser como o anúncio ou preparação para o início da melodia do segmento seguinte, conforme destacado por quadros e setas na Figura 125. Desta forma, o procedimento adotado por Bellinati acaba por deslocar para o mesmo gesto, as funções de “resolução” e “preparação”, o que também pode ser percebido como uma aceleração nesse processo de transição entre os segmentos.

Esse procedimento também pode ser considerado como uma interferência na resolução em oitavas, por não se tratar de uma resolução final, assim como poderá ser visto na análise do próximo momento cadencial, desta vez com uma interferência do próprio compositor.

Figura 125 - *Sexteto Místico*: Bellinati, cc. 85-90 (3:06 – 3:18).

The image shows a musical score for the Sexteto Místico by Paulo Bellinati, measures 85-90. The score is for Violin 1/Flute, Violin 2/Viola, Violoncello/Double Bass, and Piano. It shows a transition from a previous section to a new section marked 'Adagio'. A box labeled '8J' highlights a specific interval resolution in the strings. Arrows and boxes indicate the relationship between notes in different parts, showing how the resolution is anticipated or shifted. A triplet of eighth notes is marked with a '3' at the end of the passage.

Fonte: redução da partitura fornecida pelo grupo

O segundo momento cadencial destacado nessa análise se refere ao final da peça, cujo o foco dessa recai sobre o compasso 200, no qual os tratamentos dados para a resolução, produz efeitos distintos entre as versão de Villa-Lobos e Paulo Bellinati (Figura 126).

No original, Villa-Lobos mantém a dissonância provocada pela tercina de semínimas, através das notas Ré do saxofone tenor (nota real Sol), Lá bemol do oboé e Sol da flauta, sobre as

notas Lá em oitavas que, em conjunto com a atividade rítmica promovida por estas tercinas, indicam que apesar das oitavas “puras”, a resolução final ainda não se realizou.

No compasso seguinte (c. 201), Villa-Lobos apresenta o acorde de Am7 que, apesar de possuir dissonância menos intensa que o compasso anterior e apesar de ser uma téttrade, também poderia indicar um momento resolutivo.²⁰⁰

Contudo, como há uma atividade rítmica, através do acorde executado em colcheias, produzindo uma sensação de incerteza quanto a conclusão da peça, o que só vai ocorrer com a apresentação das com suas oitavas “puras” do último compasso.

Desta forma, sobre estas oitavas, Villa-Lobos produz uma espécie de resolução gradativa, partindo de uma dissonância, passando por um acorde com poder resolutivo, apesar da sua fraca dissonância, até chegar à resolução em oitavas ou o “máximo de consonância”, executada em *fortissimo*.

A diferença entre as duas versões para esse segmento está no fato de Bellinati ter omitido em seu arranjo a dissonância no compasso 201 (figuras cabeça em formato de x). Essa ausência, assim como do seu efeito rítmico, sugere que a resolução ocorre já nesse compasso, com a apresentação das oitavas “puras”.

Outro efeito causado pela ausência dessa figuração rítmica e dissonante, o acorde de Am7, diferente da versão de Villa-Lobos, passar a ter um caráter menos resolutivo por ser mais dissonante em comparação com o evento anterior (as oitavas “puras”).

Desta forma, enquanto Villa-Lobos faz desse momento cadencial um processo gradativo, a versão de Bellinati produz um efeito distinto ao gerar uma antecipação seguida pela quebra e reestabelecimento da resolução.

²⁰⁰ Apesar dessa composição não apresentar uma abordagem tonal, o fato de ser concluída sobre a nota Lá (em oitavas), o acorde de Lá menor pode ser analisado como a representação tonal (menor) destas oitavas e assim, possuindo uma função tônica, de repouso. Quanto a resolução em tétrades, ver Persichetti (1961, p. 74-5).

Figura 126 - *Sexteto Místico*: Bellinati, cc. 199-203 (Final).

Villa-Lobos: resolução gradativa, diminuindo a dissonância a até chegar nas "oitavas puras"

Bellinati: resolução provisória com a antecipação das oitavas "puras"

Fonte: do autor.

Esta análise procurou especular sobre os resultados de um possível processo pelo qual Paulo Bellinati abordou a linguagem villalobiana para produzir o seu arranjo do Sexteto Místico. Procurou-se averiguar sobre algumas das possíveis influências da própria obra musical na escolha dos ritmos adotados, bem como sobre os possíveis resultados gerados a partir das interferências do arranjador sobre a obra original, além de comparar alguns aspectos que diferenciaram essa versão do grupo Pau Brasil do original.

Desta forma, Bellinati demonstrou que, mesmo fazendo uma abordagem sem muitas interferências na estrutura musical da peça, foi capaz de produzir uma versão muito particular, cujos diferenciais ultrapassam questões timbrísticas proporcionadas pela reorquestração, passando pela performance de cada integrante do grupo, cuja formação individual de cada músico por certo, interfere em muito no resultado musical final.

Os três exemplos aqui abordados proporcionam uma perspectiva de como cada obra foi abordada pelo grupo Pau Brasil. No caso da peça *Dança (Martelo) da Bachianas Brasileiras N.5* de Villa-Lobos, que percorreu boa parte da trajetória do grupo, verificou-se como os arranjos do grupo foram se adaptando a cada nova abordagem.

A declaração de Nelson Ayres sobre uma possível intuição do Baião por Villa-Lobos na *Ária (Cantiga) - Bachianas Brasileiras N.4.*, proporcionou uma análise que além de confrontar o desenvolvimento dessa rítmica do Baião nas obras de Villa-Lobos e de Luís Gonzaga, proporcionou também abordar uma possível análise sobre como se deu a utilização do ritmo de frevo no arranjo de Nelson Ayres para essa obra.

Outro aspecto importante se dá através do confronto entre as biografias dos três personagens envolvidos nessa análise, pois segundo declaração Nelson Ayres registradas no DVD *De Lá* (2016), Luís Gonzaga teria sido a sua principal influência a ponto de determinar a sua decisão em seguir a carreira de músico e assim, com essa declaração, proporcionou um interessante argumento para as análises aqui desenvolvidas, transformando a sua própria biografia em um interessante pivô entre as histórias do rei do Baião e o compositor das *Bachianas Brasileiras*, concretizado na sua abordagem *baionística* da *Ária (Cantiga) das Bachianas Brasileiras N.4*, entre outros arranjos.²⁰¹

Um confronto entre os arranjos da na *Ária (Cantiga) - Bachianas Brasileiras N.4* e do *Sexteto Místico* proporcionou também verificar duas abordagens do grupo com relação a apropriação da linguagem musical de Villa-Lobos. Enquanto nas duas obras, os arranjos interferem com maior ou menor intensidade nas suas estruturas musicais propostas por Villa-Lobos, estabelecendo ritmos de outros tipos musicais brasileiros, na primeira, o grupo Pau Brasil abriu espaços para improvisos, nos quais forma explorados uma certa liberdade melódico-harmônica sobre um baixo pedal, na segunda, o grupo se manteve mais fiel à estrutura original sem, no entanto, deixar de imprimir a sua própria personalidade ao arranjo e na interpretação deste.

A partir dessas análises e ao se propor a uma análise auditiva das demais obras registradas no CD *Villa-Lobos Superstar*, verificou-se que há uma variada gama de possibilidades adotadas pelo grupo na apropriação de cada obra, variando entre um extremo no qual se vale de

²⁰¹ Contudo, não se quer afirmar com isso que o baião de Nelson Ayres seja fruto unicamente destas duas influências.

uma postura mais próxima à obra original e outro, no qual o grupo se propõe a manipular mais uma determinada obra, abrindo espaço para solos e improvisos, característica marcante na carreira do grupo Pau Brasil e, de certa forma, aspecto não explorado na obra villalobiana.

Considerações finais: a antropofagia do grupo Pau Brasil

Através da articulação entre as ideias desenvolvidas por Paulo de Tarso Salles (2018) sobre gêneros, estilos, tipos e símbolos/tópicos musicais, dos conceitos de musicalidade e fricção de musicalidades de Acácio Tadeu Piedade (2007 e 20120) e de intertextualidade, exploradas por Michael Klein (2004) e Ruben López-Cano (2020), esta pesquisa se propôs analisar através de processos auditivos e descritivos, todo o repertório do grupo Pau Brasil, dentro do recorte estipulado, a fim de capturar e classificar os principais referenciais culturais contidos na produção musical do grupo Pau Brasil e especular sobre as possíveis mudanças de rumo nesse aspecto, ao longo da trajetória do grupo.

Partindo das propostas acima, verificou-se no trabalho aqui desenvolvido que muitos dos estilos catalogados por Paulo de Tarso Salles (*op. cit.*), com relação à obra de Villa-Lobos, permaneceram válidos no âmbito da produção musical do grupo Pau Brasil, como nos casos dos estilos caipira, nordestino, afro-brasileiro e ameríndio, demonstrando por um lado, o quão perenes são alguns destes estilos musicais brasileiros bem como, por outro lado, o poder de Villa-Lobos em criar uma síntese da cultura musical brasileira, pois muitos dos símbolos/tópicos utilizados pelo compositor para representar os tipos musicais também foram encontrados nas composições do grupo Pau Brasil.

Entretanto e como não poderia ser diferente, a obra do grupo Pau Brasil foi e ainda está sendo concebida em um contexto histórico, cultural e tecnológico diverso, no qual muitos dos tipos musicais que, além de não estarem estabilizados na época de Villa-Lobos, romperam suas barreiras geográficas, necessitando assim de adaptações com relação aos estilos que representavam.

Este foi o caso, por exemplo, do estilo carioca que foi transformado em estilo EIXO RJ/SP, uma vez que os tipos samba, choro, samba jazz, partido alto, por exemplo, deixaram de ser uma exclusividade da cidade do Rio de Janeiro.

Da mesma maneira, outros estilos e tipos que não existiam na época de Villa-Lobos ou não foram catalogados por Salles (2018), foram percebidos na obra do grupo Pau Brasil e destacados nas análises aqui propostas, como nos casos do estilo *jazz fusion* ou *gaúcho* etc.

Neste sentido, isto é, com a necessidade de expressar a imagem musical de um Brasil moderno, principalmente no período aqui classificado como primeira fase, o grupo utilizou como símbolos representativos desse sentimento tanto o jazz (indiretamente) quanto a imagem do discurso ufanista de Ary Barroso.

Um reflexo desse sentimento pode ser visto na versão de *Bye bye Brasil*, composição que aqui foi analisada, como uma representação do contexto em que o grupo se encontrava, uma vez que, ao mesmo tempo que a poesia da canção fala dos paradoxos da modernidade, o grupo ironicamente deglutiu o jazz para construir uma linguagem musical brasileira.

Em conjunto com as ideias de Paulo de Tarso Salles (*op. cit.*), o conceito de intertextualidade, promovidas por Michael Klein (2005) e Ruben López-Cano (2020), foi possível traçar outras características de como o grupo trabalhou ao longo do tempo para a construção de várias representações musicais da cultura brasileira, das quais destacaram-se os aspectos temporais, cujo repertório, na primeira fase, apontou para referências aos anos de 1940/50 através do nome de Ary Barroso; aos anos de 1950 com o baião de Luiz Gonzaga e ao anos de 1970 e à modernização do país através do nome de Chico Buarque. Destes aspectos ainda foi possível identificar prováveis relações contextuais com o momento em que o grupo se encontrava, uma vez que o país estava saindo de um período de ditatorial que produziu consequências nefastas para a cultura nacional.

A partir do que nessa pesquisa se estipulou como segunda fase do grupo, percebeu-se o acréscimo de outros elementos na linguagem composicional do grupo, refletindo nas escolhas para a formação do seu repertório, que acabaram por afetar também as representações intertextuais percebidas pelas classificações e análises aqui realizadas. O fato do grupo ter optado por um repertório totalmente autoral, impossibilitou a criação de elos intertextuais imaginados através dos nomes de outros compositores e suas obras, como realizados na fase anterior.

Contudo, isto não impossibilitou que outras relações intertextuais fossem estabelecidas, principalmente no aspecto temporal pois, apesar de apontarem para referências menos delimitadas,

isto é, épocas ou décadas, estas relações passaram a referenciar imagens de um Brasil original, tradicional ou moderno.

Outro aspecto se evidenciou ao longo das análises e reflexões sobre a obra do grupo Pau Brasil, foi a percepção que em algumas de suas composições dessa segunda fase, houve um gradativo afastamento de uma reprodução mais fiel dos tipos musicais brasileiros a ponto de inviabilizar suas classificações de maneira clara, bem como estipular a quais estilos estes se referenciavam, apesar de que alguns símbolos/tópicos ainda eram percebidos.

Assim, um ponto que este trabalho buscou contribuir com as ideias de Salles (2018) foi na elaboração de novas categorias, adaptadas ao contexto do grupo Pau Brasil, assim como na elaboração do conceito de estilo *contemporâneo*, também adaptado aos aspectos do repertório do grupo acima citados, isto é, aqueles que se mostraram símbolos/tópicos reconhecíveis, mas que não apontavam diretamente para um *tipo* específico.

Neste conceito, baseado na ideia de Agamben (2009), deslocou-se o termo “contemporâneo” normalmente atribuído à música eletroacústica, serial, experimental etc., para uma atitude composicional/perfomática *contemporânea*, isto é, pertencente ao seu tempo, se valendo do códigos e recursos musicais da sua época, mas ao mesmo tempo, se afastando desta e produzindo uma abordagem musical diferente dos seus pares. Assim, tanto as utilizações de um recurso eletrônico, quanto de uma flauta indígena, podem ser tratadas como uma abordagem tradicional ou contemporânea.

Em todos os casos acima, a percepção, classificação e organização dos estilos, tipos e símbolos/tópicos encontrados no repertório do grupo Pau Brasil, feitas através de audições, foram essenciais para desvendar várias relações intertextuais contidas na linguagem musical do grupo. Apesar deste ser um método tecnicamente superficial e conseqüentemente, passível de outras análises e outros resultados (e por isso mesmo, também interessante), possibilitou criar uma espécie de cartografia cultural e musical do grupo, dentro do recorte temporal definido no início desse trabalho, cujo resultado pode ser corroborado, ampliado ou até mesmo refutado por outras perspectivas.

Neste sentido, independentemente dos resultados aqui apresentados, acredita-se que a relação entre as ideias de Paulo de Tarso Salles (2018) sobre estilos, tipos e símbolos/tópicos, o

conceito de intertextualidade de Michel Klein (2004) e musicalidade e fricção de musicalidades de Acácio Tadeu Piedade (1997 e 2005), renderam e renderão bons frutos, principalmente quando o objeto de análise for a música instrumental brasileira que, como outras manifestações musicais, nem sempre possui um registro definitivo em partitura, contudo, pode ser de fácil acesso aos registros fonográficos.

Assim, numa etapa posterior, foram escolhidas algumas composições do grupo para serem analisadas, seja pelo viés músico-estrutural ou pela perspectiva da significação musical, com o intuito de avaliar como o grupo colocou em prática tais referências na construção da sua linguagem composicional.

Os critérios usados para determinar tais escolhas foram: obras que demonstrassem aspectos composicionais perenes ao longo da trajetória do grupo; obras cujos aspectos históricos e contextuais foram importantes na concepção do repertório do grupo; que refletisse em certa medida as mudanças na formação do grupo; obras que demonstraram mudanças na linguagem composicional do grupo e especular os motivos de tais mudanças.

Desta forma, procurou-se criar um diálogo entre as ferramentas utilizadas para analisar o código musical das composições escolhidas e as teorias de significação musical, ideias de estilos, tipos, símbolos/tópicos e o conceito de intertextualidade, buscando verificar se e como tais aspectos estavam de alguma forma representados dentro do código musical do grupo.

Um exemplo dessa colaboração entre ferramentas diferentes, a análise de *Pindorama* demonstrou como o grupo utilizou a tópica $\hat{5}$, $\#\hat{5}$, $\hat{6}$ e como esse aspecto pode ser relacionado com a obra e o nome de Ary Barroso, estabelecendo assim, uma relação intertextual com o discurso ufanista de sua época. Decorrente dessa relação intertextual, outra foi possível de ser realizada, uma vez que no contexto em que o grupo se encontrava, ou seja, a reabertura política pela qual o país estava passando, a presença desse discurso ufanista poderia representar uma necessidade da sociedade da época em resgatar os valores e símbolos nacionais, sequestrados pela ditadura militar.

Em *Dança do Saci Pererê e Espíritos da mata – Saci e Curupira no bambuzal*, foram as análises músico estruturais que chegaram ao resultado que o no primeiro caso o grupo retratou um Saci astuto ritmicamente e dissimulado harmonicamente, enquanto que no segundo caso o mesmo personagem foi apresentado como sendo caipira e tonal.

A relação intertextual entre o grupo Pau Brasil e Villa-Lobos também pode ser estabelecida através a temática indígena, que foi corroborada através dos procedimentos composicionais utilizados nos dois casos, isto é, baseados em uma “música indígena totalmente inventada” ou composta a partir de transcrições (o que também não deixa de ser uma invenção ou, no mínimo, uma recriação). Os confrontos entre as análises das composições do grupo Pau Brasil que se utilizaram da temática indígena com alguns casos da obra de Villa-Lobos demonstraram pontos em comum de ambas linguagens, bem como suas diferenças.

Também foi através de análises harmônicas, melódicas e rítmicas que se demonstrou o que nesse trabalho se classificou como estilo contemporâneo, tendo como melhor exemplo no repertório do grupo a composição *Babel* que, apesar de poucos elementos musicais apontarem indiretamente para algum tipo musical brasileiro, não deixou de apresentar um caráter nacional.

Destarte, ao longo da sua carreira e até o presente momento, o grupo exibiu no seu repertório um cardápio com variados tipos: samba, choro, baião, música caipira, temas com ambientação indígena, elementos do jazz, da música erudita e da música concreta e eletroacústica, entre outros, sempre transformados numa linguagem própria, não soando folclórico ou imitador.

Tal leque de tipos musicais abordados também pode ser interpretado à luz das ideias de Oswald de Andrade em que músicos, em sua maioria de origem urbana, se interessam por aquilo que não é necessariamente seu, tomam sua posse e efetuam uma tradução conforme as suas percepções culturais. Neste sentido, a trajetória do grupo também vai ao encontro dos ideais de Mário de Andrade de usar a temática e o folclore nacional para se criar uma linguagem musical “erudita” nacional, nesse caso, aplicado à música instrumental brasileira.

Verificou-se através do trabalho aqui desenvolvido que o grupo, apesar de não ter em sua essência uma postura tradicional ou folclórica, mostrou um desejo oswaldiano de pregar um olhar para dentro do Brasil.

Nas análises aqui desenvolvidas verificou-se que em *Jongo* de Bellinati, já havia uma provável proposta de “síntese, invenção e surpresa”, uma vez que essa composição foi aqui interpretada como uma espécie de protótipo pelo qual o grupo, por diversas vias, buscava desenvolver o seu repertório, neste caso, tendo o tipo afro-brasileiro Jongo, como uma inventiva base para as ricas e surpreendentes elaborações temáticas, organização harmônica e formal que o

compositor realizou nessa composição.²⁰²

O grupo desenvolveu suas formas de “ser regional e puro em sua época” ao retratar por exemplo, um Saci Pererê rítmico e modal e outro caipira e tonal, “floresta e escola”, bem como de ser contemporâneo sem se valer de “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo”, mas desenvolvendo a sua própria, com uma “nova perspectiva” e “uma nova escala”, como nas composições *Cordilheira* e principalmente, *Babel*.²⁰³

Por outro lado, o grupo deu a sua contribuição para a “Revolução Caraíba” ao deglutir o “homem natural. Rousseau” imaginado em *Lá vem a tribo* e o real (?) em *Kã kã*, regurgitando música instrumental brasileira. “Tupi, or not tupi...”, para o grupo aparentemente essa não pareceu ser uma questão.²⁰⁴

Outra característica importante que vai ao encontro dos “cânones” antropofágicos, também ganha forma na instrumentação utilizada pelo grupo ao longo da sua história, na qual instrumentos acústicos, muitos de tradição europeia tal como o piano, contrabaixo acústico, flauta transversal, saxofone, convivem com os já abrasileirados violão e viola. A guitarra elétrica e a bateria, que são indiscutíveis influências norte-americanas e o uso de timbres eletrônicos e colagens sonoras da música concreta europeia se amalgamam com sons de flautas de pífano, indígenas, caxixis e percussões afro-brasileiras. “Poesia Pau-Brasil, de exportação”²⁰⁵

Através da proposta do grupo Pau Brasil de fazer uma leitura musical antropofágica do Brasil, enxergou-se relações diretas indiretas com a obra e a figura de Villa-Lobos, uma vez que o compositor teve um papel preponderante em estipular as bases para a criação de uma música nacional, a partir da apropriação da música folclórica, nordestina, carioca e indígena, entre outras.

No início da terceira fase, conforme as divisões propostas por essa pesquisa e conforme também o enfoque aqui desenvolvido, o grupo fez mais uma vez valer a “Lei do antropófago”, pois se a música erudita brasileira, que “devorou” a cultura e o folclore nacional através de nomes como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Guerra-Peixe, entre outros, passou a ser “devorada” pelo grupo Pau Brasil, através das releituras de obras de Villa-Lobos, que se iniciaram

²⁰² Manifesto da poesia Pau-Brasil ANDRADE (1976).

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Manifesto Antropófago, ANDRADE (1976).

²⁰⁵ Manifesto da poesia Pau-Brasil ANDRADE (1976).

em uma primeira experiência em 1986, no disco *Pindorama*, culminando no álbum totalmente dedicado ao compositor, *Villa-Lobos Superstar* (2012).²⁰⁶

No caso específico de Villa-Lobos, é notável como a obra do compositor se tornou de receptora da música folclórica e étnica brasileira, para ser ela própria uma das fontes de brasilidade para a música popular. Ermelinda A. Paz (2004 [2019], p. 164-76) pesquisou e catalogou aproximadamente cento e quarenta registros de obras de Villa-Lobos por grupos de choro, MPB e da música instrumental brasileira, dentre os quais destaca-se aqui o disco *Trem caipira* (1985) de Egberto Gismonti e *Tom e Villa* (1986) de Gilson Peranzeta e Arthur Maia, todos com abordagens completamente diferentes entre si.²⁰⁷

Da mesma forma, o grupo Pau Brasil também se insere neste processo de retomada e transformação da obra de Villa-Lobos em uma linguagem musical própria que, em muitos casos, permitirá a convivência de solos e improvisos dos músicos sobre composições que normalmente se encerram na linguagem do compositor, registrada em partitura, ou seja, a convivência de dois universos distintos e aparentemente distantes.

Por último e de cunho pessoal, o trabalho que aqui se finda cumpriu o papel de encerrar um ciclo que teve início do trabalho de conclusão de curso da graduação, no qual analisou-se as *Bachianas Brasileiras N. 9* e sobre a qual especulou-se sobre um processo de apropriação para transcrevê-la para um quinteto instrumental típico da música instrumental brasileira que, por acaso, vem a ser muito próximo da formação do grupo Pau Brasil. Posteriormente, este processo se encaminhou para o mestrado em que o foco foi o de analisar aspectos da apropriação cultural dos tipos envolvidos nas *Bachianas Brasileiras N. 1*, a modinha, embolada e fuga.

Assim, explorar a obra do grupo de música instrumental Pau Brasil e, entre outros objetivos, analisar também algumas de suas relações com a obra de Villa-Lobos cumpre esse papel de encerramento de um ciclo e também de retorno às minhas origens como músico atuante e pesquisador no segmento da música instrumental brasileira. Contudo, tal retorno nunca se dará nas mesmas bases, pois nunca será ao mesmo ponto de origem.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ Vê-se aqui a realização da profética frase de Villa-Lobos: “o folclore sou eu”.

Referências

ABECASIS, Alberto. *La Chacarera Bien Mensurada*. Universidad Nacional de Río Cuarto. Argentina, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradutor: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

2005. [Compositor e intérprete]: Grupo Pau Brasil. São Paulo: Pau Brasil Music, 2005. 1 CD.

AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. 1994.

AMORIM, Humberto. Heitor Villa-Lobos e o Violão. *Academia Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, 2009. 183 p.

ANDERSON, Iain. *This is our music: free jazz, the sixties, and American culture*. USA: University of Pennsylvania Press, 2007.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976

BABEL. [Compositor e intérprete]: Grupo Pau Brasil. São Paulo: Pau Brasil Music, 1995. 1 CD.

BACCHIERI, Fabiano. A Chacarera entre Argentina e Brasil: Aportes e apropriações. Portal de Congressos da ANPPOM, João Pessoa, Paraíba, 2012.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

BAHIANA, A. M. Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira 1979/1980 In: NOVAES, A. *Anos 70: Ainda sob a tempestade (Coletânea)* Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

BARROS, José A. Música indígena brasileira: filtragens e apropriações do colonizador e do músico brasileiro. *Espaço Ameríndio*. Porto Alegre, v. 5, n.1, p. 9-31, jan. /jul. 2011.

BASTOS, J. T.. O longo voo da ironia: de Sócrates a Baudelaire. *Revista SOLETRAS*, v. 29, p. 48-64, 2015.

BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. University of Texas, Austin: ILAS – Institute of Latin America Studies, 1994.

BENCK FILHO, Ayrton Müzel. *O frevo-de-rua no Recife: características sócio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo*. Salvador: UFBA/Escola de Música, 2008.

BONILLA, Marcus Facchin. *Três estilos do violão brasileiro: choro, jongo e baião*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina–UDESC. Programa de Pós-Graduação em Música, 2013.

BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 62-63, pp. 69-72, jun 1986. Tradução de Olívia Alves Barbosa.

BRAMBILLA, Guto. *BACHIANAS BRASILEIRAS N° 1: análise transformacional e hibridismo cultural*. Dissertação (Mestrado em Música) - ECA-USP. São Paulo, 2018.

CANOVA, Loiva. *Os doces bárbaros: imagens dos índios Paresi no contexto da conquista portuguesa em Mato Grosso (1719-1757)*. Dissertação (Mestrado em História) - UFMT/Departamento de História, Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Lyliá da Silva Guedes Galetti, Cuiabá, 2003.

CARDOSO, Teco. Relato enviado através de aplicativo de comunicação (*WhatsApp*), em 23.03.2022.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1972 (1954).

CASCUDO, Luís Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 1 ed. Digital. São Paulo: Editora Global, 2012.

CENAS BRASILEIRAS. [Compositor e intérprete]: Grupo Pau Brasil. São Paulo: Continental, 1987. 1 CD.

CONCERTO ANTROPOFÁGICO. [Compositor e intérprete]: Grupo Pau Brasil. São Paulo: Biscoito Fino, 1995. 1 CD

CÔRTEZ, A. Como se toca o baião: combinações de elementos musicais. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.195-208.

COSTA, Juliana Ripke da. *Tópicos afro-brasileiras como tradição inventada na música brasileira do século XX*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. 2017

COSTA, Juliana Ripke da. *O legado e a influência de Villa-Lobos em Tom Jobim e na origem da Bossa Nova*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. 2022.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

COHEN, Sara. *Polirritmos nos estudos para Piano de Gyorgy Ligeti (Primeiro Caderno)*. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes – UNIRIO - Programa de Pós-graduação em

Música, Rio de Janeiro, 2007.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de: Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DAQUI. [Compositor e intérprete]: Grupo Pau Brasil. São Paulo: Pau Brasil Music, 2015. 1 CD.

DE LÁ. [Compositor e intérprete]: Grupo Pau Brasil. São Paulo: Pau Brasil Music, 2016. 1 DVD.

DIAS, Carlos E. *Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo: trilhas de uma moderna brasilidade musical*. Orientador: Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas. Tese (Doutorado em Música) - UFMG/Escola de Música. Belo Horizonte, 2017.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga / Dominique Dreyfus*; prefácio de Gilberto Gil. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DUBEUX, Simone. O maestro do Carmo: Egberto Amin Gismonti. *IN: Revista Antropolítica*, n. 39, Niterói, p. 66-94 – 2. Sem 2015.

FARIAS, G. M. Convenções e invenções em torno da tópica 5 - #5 – 6... *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.147-153.

FELLEZS, Kevin. *Birds of Fire. Jazz, Rock, Funk, and the creation of fusion*. USA: Duke University Press, 2011.

FORTE, Allen. *Introduction to Schenkerian analysis*. New York: W.W Norton Company Inc. 1982

FRAGA, Orlando. *Progressão linear: uma breve introdução à teoria de Schenker*. Londrina – PR, Eduel, 2011

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* 2010. 817 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284967>>. Acesso em: 20/10/2020.

FREITAS, Sergio Paulo Ribeiro de. 2013. Dominante menor e música popular no Brasil entre os anos de 1960 a 1980: vale ferir a norma tonal? *TRANS-Revista - Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 17. Disponível em: https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-14_1.pdf. Acesso em: 12/12/2020

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. Ed. 4. Reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GHEZZI, Daniela Ribas. *De um porão para o mundo: a vanguarda paulista e produção independente de LP'S através do selo Lira Paulistana nos anos 80 – um estudo dos campos fonográfico e musical*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - UNICAMP-IFCH – Campinas, SP: [s.n], 2003.

GRUPO PAU BRASIL. Site: <http://grupopaubrasil.com/>. Acesso em 20.12.2020.

HARTMANN, E. Apontamentos sobre as premissas estéticas Modernas e Pós-modernas nas sonatas para piano de Claudio Santoro: modelos de Leonard Meyer. In: *MUSICA THEORICA* Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical 2018, v. 3, n. 2, p. 104-124 – Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis @ TeMA 2018 – ISSN 2525-5541.

HATTEN, Robert S. Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

HOENIG, Ari; WEIDENMULLER, Johannes. *Intro to Polyrythms, Contracting and Expanding Time Within Form*. Mel Bay Publications, 2009.

KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

KLEIN, Michael. “Chopin’s Fourth Ballade as Musical Narrative.” *Music Theory Spectrum*, vol. 26, no. 1, 2004, pp. 23–56. *JSTOR*, <https://doi.org/10.1525/mts.2004.26.1.23>. Accessed 3 May 2022.

KOSTKA, Stefan. *Materiais and techniques of twentieth-century music*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006.

KOSTKA, Stefan M. | PAYNE, Dorothy. | ALMÉN, Byron, 1968- Tonal harmony: with an introduction to post-tonal music/Stefan Kostka, Dorothy Payne, Byron Almén. Eighth edition. | New York, NY: McGraw-Hill Education, [2018]

LÁ VEM A TRIBO. [Compositor e intérprete]: Grupo Pau Brasil. São Paulo: GHA Records (Bélgica), 1989. 1 CD.

LACED (Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento). Rondônia 1912. Gravações históricas de Roquette-Pinto. Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional, 2008.

LAGO, Manoel C. Recorrência temática na obra de Villa-Lobos: exemplos do cancionário infantil. *Cadernos do Colóquio de 2003*. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.

LAGO, Manoel C. Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: Transcrições e ‘Work in Progress’. *Revista Brasileira de Música*, v. 28, n. 1, pp. 87-106, 2015.

LEVY, Deborah Weiterschan. L668 O “Brazilian Jazz” na década de 1980 no eixo Rio-São Paulo / Deborah Weiterschan Levy, 2016. 147 f.

LÓPEZ-CANO, Rubén. *La música cuenta*. Retórica, narratividade, dramaturgia, cuerpo y afectos. Barcelona: ESMUC, 2020.

MAIA, Marcos da Silva; NASCIMENTO, Hermilson Garcia. Os ritmos do baião fonográfico de Luiz Gonzaga. *IN: Opus*, v.25, n.3, p.508-530, set. /dez. 2019. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2523>

MAINHARD, V. B. *(Inter) influências em torno de Lorenzo Fernandez*. Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2012.

LEVINE, M. (1995). *The jazz theory book*. Petaluma, CA: Sher Music Co.

MARQUES, Guilherme. *Estilo e identidade musical: um estudo a partir da performance sui generis do baterista Nenê*. Tese (Doutorado em Música) – UNICAMP, Campinas, SP: [s.n.], 2020.

MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira. *O Sertão imaginado nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos* / Ana Judite de Oliveira Medeiros. - Natal, 2020. 196f.: il. color. Tese (doutorado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2020.

MENDES, Marcos Ferreira. *Arranjando frevo de rua: dicas úteis para orquestras de diferentes formações*; prefácio Climério de Oliveira Santos. – Recife: Cepe, 2017.

METRÓPOLIS TROPICAL. [Compositor e intérprete]: Grupo Pau Brasil. São Paulo: Divina Comédia (França), 1991. 1 CD.

MIDANI, André. *Do vinil ao download* / André Midani. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 336 p.: il.; 23 cm.

MILLER, Ron. *Modal jazz composition & harmony*. v.1. Rottenburg: Advance Music, 1996.

MILLER, Ron. *Modal jazz composition & harmony*. v.2. Rottenburg: Advance Music, 1997.

MADOERY, Diego; MOLA, Sergio. *Del bombo legüero a la batería*. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera. Revista Argentina de Musicología, n. 15-16, p. 355-374, 2015.

MOISÉS, Massaud - 1928. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004

MOREIRA, Gabriel F. *A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos: um estudo sobre os choros*. Orientador: Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda. Tese (Doutorado em Música) - USP/ECA, São Paulo, 2014.

MOREIRA, Gabriel F. *A O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: Observações músico-analíticas e considerações históricas*. Orientador: Acácio Tadeu C. Piedade. Dissertação (Mestrado em Música) - UFSC/PPGMUS, Florianópolis, 2010.

MÚSICA VIVA. [Compositor e intérprete]: Grupo Pau Brasil. São Paulo: Tom Brasil, 1993. 1 CD..

NAPOLITANO, Marcos. *Aquarela do Brasil*. Nestrovski, Artur (org.) *Lendo Canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

NETTLES, Barrie e GRAF, Richard. *The chord scale theory & jazz harmony*. Advance Music, 1997.

O HOMEM... O homem que engarrafava nuvens Direção: Lírio Ferreira. Rio de Janeiro: Good Ju-Ju Productions/Total Entertainment/Asylum Films. 107 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OLLcf8UTnPo>> Acesso em: 27 nov. 2016. 2008.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Em um Porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a Produção Alternativa*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

OLIVEIRA, Rogério Rodrigues. *Ritmos de dança na canção de câmara brasileira: um estudo tendo como referência o Lundú da Marquiza de Santos e a Dansa (Martelo) de Heitor Villa-Lobos*. 2019. 194 f. il., Tese (Doutorado em Artes) —Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

PÁDUA, Mônica Pedrosa. *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2009.

PARGA, E. A. L. *Um país que começava a acabar enquanto outro acabava de começar: Bye bye Brasil*. Artcultura, 18(33). <https://doi.org/10.14393/ArtC-V18n33-2016-2-05> , 2017

PAU BRASIL [Compositor e intérprete]: Grupo Pau Brasil. São Paulo: Continental/Lira Paulistana, 1983. 1 CD.

PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito*. 2.ed. – São Paulo: Editora Tipografia Musical, 2019.

PEASE, Ted. *Jazz composition*. Berklee Press, 2003.

PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de Pifanos de Caruaru: uma análise musical*. Dissertação em artes. Campinas: Unicamp, 2002.

PERSICHELLI, Vincent. *Harmony. Creative Aspects and Practice*. New York – N.Y.: W. W. Norton & Company, Inc. 1961

PIEIDADE, Acácio. Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades. *Antropologia em Primeira Mão*, v.21, PPGAS/UFSC, Florianópolis, 1997.

PIEIDADE, Acácio. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*, v.11, 2005, p.197-207.

PIEIDADE, Acácio; BASTOS, Marina. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. XI, 2007.

PIEIDADE, Acácio. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. XI, 2007.

PIEIDADE, A. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo. *PerMusí*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

PIEIDADE, Acácio T. C. Música e Retoricidade. In: *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto, SP: USP, 2012a.

PIEIDADE, Acácio T. C. 2013. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*. Disponível em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: 05/06/2021].

- PIETROFORTE, Antônio Vicente. *A significação musical: um estudo semiótico da música instrumental erudita*. São Paulo: Annablume, 2015.
- PINDORAMA. [Compositor e intérprete]: Grupo Pau Brasil. São Paulo: Copacabana, 1986. 1 CD.
- PISTON, Walter. *Armonia*. Barcelona: Labor, 1993.
- PUPIA, Adailton Sérgio. *Intertextualidade na Bachianas Brasileiras n.º 2 de Heitor Villa-Lobos*. / Adailton Sergio Pupia- Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná – Curitiba, 2017.
- PUPIA, Adailton Sérgio. Tópicos musicais na Sinfonia n. 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos Tópicos musicais na Sinfonia n. 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos *In: Simpósio Villa-Lobos (5.: 2019: São Paulo) Anais do V Simpósio Villa-Lobos* [recurso eletrônico] / editor Paulo de Tarso Salles – São Paulo: ECA-USP, 2019. 402 p.
- QUEIROZ, Renato da Silva. O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickster. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 3, n. 1-2, p. 93-107, 1991.
- QUEIROZ, Renato da Silva. Migração e metamorfose de um mito brasileiro: o saci, trickster da cultura caipira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiro*, São Paulo, n.38, p.141-148, 1995
- QUEIROZ, Vitor. *Olha só, ô meu tambú, como chora o candongueiro: as estrelas e os toques da tradição no jongo de Guaratinguetá e Campinas (SP)*. 2011. 361 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2011. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279299>>. Acesso em: 01/12/2020.
- RATNER, Leonard G. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- RAWLINS, Robert e BAHHA, Nor Eddine. *Jazzology: the encyclopedia of jazz theory for ali musicians*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2005.
- RIBEIRO, Darcy. *Relatórios do antropólogo Darcy Ribeiro*. Boletim do museu do índio, documentação, n. 6. Ministério da Justiça – Fundação Nacional do Índio, pp. 1 - 43, 1997.
- RINGS, Steven. *Tonality and Transformation*. New York: Oxford University Press. 2011.
- RISÉRIO, Antônio. “O solo da sanfona: contextos do rei do baião”. *IN: Revista USP*, São Paulo. Dezembro/janeiro e fevereiro, 1990.
- ROQUETTE-PINTO, Edgard. *Rondonia: antropologia, etnografia*. 1. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917. (Col. Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro, v. XX).
- RUIZ, Renan Branco. “Procura-se Mecenaz”: música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984) / Renan Branco Ruiz. – Franca: [s.n.], 2017.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora Unicamp,

2009.

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos e sua brasilidade: uma abordagem a partir da teoria das marcações (markedness) de Hatten. *Revista Portuguesa de Musicologia* (nova série), v. 4, p. 67-82, 2017.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

SALLES, Pedro Paulo. Nozani-ná e as flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto Paresí. IN: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (orgs.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, pp. 32-94, 2017.

SAMAIN, Etienne. *Os místicos: guerreiros Kaapor: cantos e pássaros não morrem*. Campinas: UNICAMP; MINC/SEAC, pp. 2-3, 1988.

SAMAIN, Etienne. *Músicas dos índios Urubus-Kaapor do rio Gurupi*. Natal: UFRN – Núcleo de arte e cultura., 1982.

SANTILLÁN, María Alejandra. Modelización del género musical chacarera santiagueña. 2013. Tese de Doutorado. Universidad Nacional de La Plata.

SANTOS, Climério de Oliveira e RESENDE, Tarcísio Soares. *Batuque Book – Pernambuco – Cabocolinho*. Recife: 2009

SAUTCHUK, J. M. *A poética cantada: investigação das habilidades do repentista nordestino*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 35, 2010.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Ed. Unesp, São Paulo, 1999

SISMAN, Elaine R. Mozart: *The “Jupiter” Symphony, no. 41 in C major, K. 551*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to post-tonal theory*. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. Prentice-Hall, 2000.

TARASTI, Eero. Heitor *Villa-Lobos: the life and Works, 1887-1959*. Jefferson, North Carolina: MacFarland & Company Inc. Publishers, 1995.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. Tese de doutorado - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2008.

TYGEL, Júlia Z. *Béla Bartók e Villa-Lobos: abordagens composicionais a partir de repertórios tradicionais*. Orientador: Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda. Teste (Doutorado em Música) - USP/ECA, São Paulo, 2014

TYGEL, Júlia Z. “O uso composicional do tema indígena Pareci no segundo movimento do Choros No. 10 de Villa-Lobos”. In: SALLES, Paulo de Tarso; OLIVEIRA, Isis Biazioli (Org.) *Anais do*

II Simpósio Villa-Lobos – perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos. São Paulo: USP/ECA, pp. 305-18, 2012.

VALENTE, Heloisa A. Duarte. E la nave và... Nel blu, ti pinto di blu... Cruzeiros turísticos: cidades flutuantes e paisagens musicais. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Joinville, 02 a 09 de setembro de 2018.

VALENTE, Paula Veneziano. Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro. 2009. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VICENTE, Eduardo. Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese (Doutorado em Comunicações) - ECA/USP, São Paulo, 2002.

VICENTE, Eduardo. “A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país”. *Revista E-Compós*, Brasília, v. 7, 2006. Disponível em: < <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/100/99>>.

VILLA-LOBOS SUPERSTAR. [Compositor e intérprete]: Grupo Pau Brasil. São Paulo: Pau Brasil Music, 2012. 1 CD.

WAIZBORT, Leopoldo. Como, quando e por que Villa desmentiu Benjamin. *In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (orgs.). Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Ed. UFPR, pp. 17- 39, 2017.

WAIZBORT, Leopoldo. *Fonógrafo*. Novos estudos. São Paulo: CEBRAP (impresso), edição 99, v.33, n. 2, pp. 27 – 46, São Paulo, 2014.

WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim. Música no Rio Grande do Sul: conhecendo as origens e alguns gêneros musicais. *Revista da FUNDARTE*. Montenegro, p.254-277, ano 20, nº 40, janeiro/março de 2020. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 31 de março de 2020.

ZANON, Fábio. *Humberto Amorim. Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Academia Brasileira de Música, 2009. 183 p., ilustr., ex. music., facsim., bibliogr. ISBN 978-85-88272-22-4. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 205-211, jan. /jun. 2011.