

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

ALISSON ANTONIO AMADOR

**VIBRAFONE NA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA:
construindo acompanhamentos a partir do tamborim e da
improvisação**

São Paulo

2020

ALISSON ANTONIO AMADOR

**VIBRAFONE NA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA:
construindo acompanhamentos a partir do tamborim e da
improvisação**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, com a área de concentração em Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Música.

Linha de pesquisa: Criação Musical: composição e performance.
Orientador Prof. Dr.: Carlos Eduardo Di Stasi.

São Paulo

2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

481v	/ Amador, Alisson Antonio, 1988- Vibrafone na música instrumental brasileira : construindo acompanhamentos a partir do tamborim e da improvisação / Alisson Antonio Amador. - São Paulo, 2020. 175 f. : il. color. Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Vibrafone. 2. Música - Instrução e estudo. 3. Música instrumental. 4. Improvisação (Música). 5. Acompanhamento musical. I. Stasi, Carlos Eduardo Di. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 786.8
------	---

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

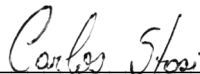
ALISSON ANTONIO AMADOR

**VIBRAFONE NA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA:
construindo acompanhamentos a partir do tamborim e da
improvisação**

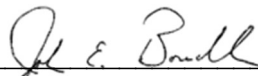
Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Música, do Instituto de
Artes da Unesp, como requisito parcial para a
obtenção do título de mestre em Música.

Dissertação aprovada em: 26/09/2020

Banca Examinadora



Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi



Prof. Dr. John Edward Boudler



Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

Dedico este trabalho à minha ancestralidade.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo seu apoio constante.

Ao orientador Carlos Stasi, pelo seu trabalho, paciência e amizade.

Aos professores John Boudler e Eduardo Giancesella, pelo carinho e apoio nesta jornada percussiva.

À Universidade Estadual Paulista e a todas as pessoas que trabalham no Instituto de Artes desta instituição.

Às pessoas que integram o grupo de percussão da Unesp (Grupo PIAP), pelo apoio e parceria.

Ao professor Rogério Costa, pela inspiração de grande parte deste trabalho.

A todas as professoras e professores que conheci nesta vida.

À Lígia Araújo pela amizade e revisão do texto.

A todas as pessoas mais próximas que acompanharam e me apoiaram nesta jornada acadêmica.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

Divorciada da vida, a arte pouco significa. Estando a arte separada do nosso viver de cada dia, existindo um vazio entre nossa vida instintiva e nossas produções na tela, no mármore, ou em palavras, a arte se torna simples expressão do desejo superficial de fugir à realidade do que é. É difícilimo eliminar esse vazio, sobretudo para os que são talentosos e tecnicamente proficientes; mas, só depois de eliminado, nossa vida se torna integrada e a arte uma expressão integral de nós mesmos.

Krishnamurti

RESUMO

O material acadêmico referente ao vibrafone e à sua atuação na música instrumental brasileira (MIB) ainda é muito escasso. Somado a este fato, também há poucos materiais referentes ao acompanhamento realizado neste instrumento. A improvisação aplicada ao acompanhamento musical também não é tão explorada, pois as pesquisas relacionadas a ela geralmente se concentram nos aspectos melódicos da música (solos). Este trabalho procura contribuir para a ampliação do material referente ao vibrafone, ao acompanhamento musical, à música instrumental brasileira e à improvisação. Seu objetivo principal é a construção de acompanhamentos baseados no toque de tamborim chamado telecoteco e na aplicação da improvisação sobre estes acompanhamentos dentro da MIB. Procurou-se discutir tensões referentes à nomenclatura e características da MIB que se apresenta como um gênero muito favorável para a aplicação dos acompanhamentos musicais. Abordamos a MIB sob a perspectiva da teoria sistêmica e apresentamos discussões com o intuito de desmistificar algumas ideias relacionadas ao ato de improvisar, para então estabelecer paralelos com a improvisação no acompanhamento. Apresentamos o vibrafone como um instrumento acompanhador, destacando trabalhos e artistas que desenvolvem projetos relacionados a este instrumento e à MIB. Discorremos sobre dois gêneros musicais que compõem grande parte dos trabalhos de MIB — o samba e o choro —, para depois fazer a construção de acompanhamentos com base no telecoteco e apresentar algumas variações deste padrão rítmico. Essa construção mostrou-se satisfatória porque trouxe a linguagem característica do samba e do choro — através do tamborim — para o vibrafone. Além disso, abriu margens para outras pesquisas como, por exemplo, a criação de acompanhamentos com base na mistura de toques diferentes (tamborim e surdo). Concluimos o trabalho mostrando que o tamborim — como fonte de material sonoro — poderia ser substituído por qualquer outro instrumento acompanhador. Além disso, apontamos que essa maneira de criar acompanhamentos pode ser aplicada em outros instrumentos que não sejam necessariamente relacionados ao vibrafone.

Palavras-chave: Vibrafone. Acompanhamento. Improvisação. Música Instrumental Brasileira. Tamborim.

ABSTRACT

The academic material referring to the vibraphone and its performance in Brazilian Instrumental Music (MIB) is still very scarce. In addition to this fact, there are also few materials referring to the accompaniment performed on this instrument. The improvisation applied to musical accompaniment is also not so explored, since the researches related to it generally focus on the melodic aspects of the music (solos). This work seeks to contribute to the expansion of material referring to vibraphone, musical accompaniment, Brazilian Instrumental Music and improvisation. Its main objective is the construction of accompaniments based on the *tamborim* pattern called *telecoteco* and the application of improvisation on these accompaniments in the context of the MIB. We tried to discuss tensions regarding nomenclature and characteristics of MIB, which presents itself as a very favorable genre for the application of musical accompaniments. We approach MIB from the perspective of systemic theory and present discussions in order to demystify some ideas related to the act of improvising, so as to establish parallels withing improvisation and accompaniment. We present the vibraphone as an accompanying instrument, highlighting works and artists who develop projects related to this instrument and the MIB. We talked about two musical genres that make up a large part of MIB's works — *samba* and *choro* — and then build accompaniments based on the *telecoteco* and present some variations of this rhythmic pattern. This construction proved to be satisfactory because it brought the characteristic language of samba-choro — through the tambourine — to the vibraphone. In addition, it opened margins for other research, for example, the creation of accompaniments based on a mixture of different rhythmic patterns (*tamborim* and *surdo* for example). We concluded the work by showing that the *tamborim* — as a source of sound material — could be replaced by any other accompanying instrument. In addition, we point out that this way of creating accompaniments can be applied to other instruments that are not necessarily related to the vibraphone.

Keyword: Vibraphone. Accompaniment. Improvisation. Brazilian Instrumental Music. Tamborim.

LISTA ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Disco: Orquestra Típica Victor.....	46
Figura 2 – Telecoteco A	142
Figura 3 – Exercício número dois	142
Figura 4 – Telecoteco B	144
Figura 5 – Variação 1 (telecoteco A)	147
Figura 6 – Variação 2 (telecoteco A)	147
Figura 7 – Variação 3 (telecoteco A)	147
Figura 8 – Variação 4 (telecoteco A)	147
Figura 9 – Variação 5 (telecoteco A)	147
Figura 10 – Variação 1; 4 tempos (telecoteco A).....	148
Figura 11 – Variação 2; 4 tempos (telecoteco A).....	149
Figura 12 – Telecoteco A com 2 baquetas	152
Figura 13 – Telecoteco A com 4 baquetas (distribuição fechada)	153
Figura 14 – Telecoteco A com 4 baquetas (distribuição aberta 1).....	153
Figura 15 – Telecoteco A com 4 baquetas (distribuição aberta 2).....	153
Figura 16 – Telecoteco A com 3 baquetas	154
Figura 17 – Telecoteco A com 4 baquetas e saltos.....	154
Figura 18 – Telecoteco A no vibrafone (variação 1)	155
Figura 19 – Telecoteco A no vibrafone (variação 2)	155
Figura 20 – Telecoteco A no vibrafone (variação 3)	155
Figura 21 – Acompanhamento de vibrafone – 16 compassos.....	156

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Fonogramas da Orquestra Típica Victor	48
Gráfico 2 – Gêneros musicais da Orquestra Típica Victor nas gravações de 1930 a 1936.	49

LISTA DE DIAGRAMAS

Diagrama 1 – Diagrama da constituição da MPIB	80
Diagrama 2 – Diagrama da MIB.	80

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
1.1 Violão e Percussão.....	13
1.2 Improvisação	18
1.3 Mapa do trabalho	20
2. VIBRAFONE E SUAS ORIGENS	26
2.1 Vibrafone e sua origem nos Estados Unidos.....	26
2.2 Vibrafone na música brasileira: fonogramas da década de 1930.....	28
2.2.1 Luar do sertão e a primeira transmissão da Rádio Nacional.....	31
2.2.2 Luciano Perrone	32
2.2.3 Orquestra Típica Victor	35
2.2.4 O vibrafone nas gravações da Orquestra Típica Victor	42
3. MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA.....	50
3.1 Tensões e ambiguidades para a sua definição.....	50
3.1.1 O termo <i>instrumental</i> e o uso da voz.....	51
3.1.2 Jazz brasileiro	57
3.1.3 <i>Música popular instrumental brasileira</i> (MPIB)	64
3.2 Origens, hibridismo e linhas.....	73
3.2.1 Hibridismo	78
3.3.1 Linhas.....	83
4. VIBRAFONE, IMPROVISÇÃO E ACOMPANHAMENTO	87
4.1 Definições de improvisação e alguns conceitos	87
4.1.1 Idiomática e não idiomática.....	92
4.1.2 <i>Knowledge base</i> e <i>referent</i> (conhecimento de base e referente)	97
4.2 O vibrafone e a improvisação no acompanhamento.....	101
4.2.1 Não se cria a partir do nada	105
4.2.1 Uma visão sistêmica da MIB	107
4.2.2 Violão e vibrafone: paralelos	111
4.2.3 A improvisação no acompanhamento do choro	114
4.2.4 O vibrafone como instrumento acompanhador na MIB	119
5. SAMBA-CHORO E A MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA	134
5.1 Tamborim	138
5.1.1 Telecoteco.....	140

5.1.2 Aplicação no vibrafone	151
5.2 Considerações	157
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	159
REFERÊNCIAS.....	162
APÊNDICE – Fonogramas da Orquestra RCA Victor (década de 1930)	173

1. INTRODUÇÃO

1.1 Violão e Percussão

O foco principal deste trabalho é discorrer sobre o uso do vibrafone como instrumento acompanhador no contexto da música instrumental brasileira. Ao longo da minha trajetória junto a este instrumento, conheci pessoas interessadas na maneira que eu tinha de pensar e criar acompanhamentos. Elas se queixavam da falta de material existente neste assunto e estas queixas foram confirmadas após a realização desta pesquisa. Existem materiais que são dedicados ao violão e ao piano, por exemplo, mas nada encontrado exclusivamente para o acompanhamento no vibrafone.

Um dos *insights* desta pesquisa está no uso da improvisação no acompanhamento. Para chegar nesta questão, tive que refletir muito nos depoimentos que recebi de vibrafonistas que apontaram sobre a maneira orgânica que eu tenho de acompanhar no vibrafone. Percebi que vários fatores podem contribuir para deixar um acompanhamento mais preso¹, como a falta de domínio harmônico ou a maneira de ver os acordes do vibrafone. Observei vibrafonistas que distribuíam acordes e faziam condução de vozes apenas com base no livro de Ron Delp (1975) e por isso ficavam presos a apenas uma das maneiras de trabalhar acordes no vibrafone.

Percebi que as pessoas possuem diferentes maneiras de acompanhar, independentemente do instrumento: piano, violão, viola ou vibrafone. Dentre os fatores que diferenciam o acompanhamento destas pessoas, a improvisação foi a que mais me chamou atenção. Na verdade, foi o que relatei como um dos principais fatores para se ter um acompanhamento mais orgânico que dialogue melhor com a linguagem da música instrumental brasileira. E isso é ainda mais perceptível com percussionistas que começam a tocar vibrafone, porque muitas destas pessoas iniciam seus estudos através da música contemporânea e orquestral e não abrem muito espaço para a prática da música popular brasileira. Quando elas se deparam com alguma situação que envolve este gênero, procuram o jeito mais rápido de resolver a questão do

¹ Preso no sentido de amarrado, quadrado, fechado etc.

acompanhamento por meio da repetição de um padrão rítmico, distribuição de acordes e repetição da condução das vozes.

Não queremos, de maneira alguma, excluir a importância da repetição no acompanhamento, já que ela é elementar e faz parte da própria estrutura do vibrafone. No entanto, como apontaremos neste trabalho, as variações (improvisações) também fazem parte do acompanhamento e, na presente dissertação, daremos atenção especial a elas.

Na música instrumental brasileira, que é o gênero musical discutido neste trabalho, existe a presença indiscutível da improvisação nos solos e, enquanto alguém está solando, há pessoas que mantêm um acompanhamento musical. A relação do acompanhamento e do solo não é uma relação hierárquica em que o solo direciona o acompanhamento ou vice-versa. Existem gradações de protagonismo e as interações são complexas, sendo que cada instrumento pode, em determinado momento, direcionar o grupo inteiro. Esta possibilidade de interação constante é uma das características marcantes da música instrumental.

Existem inúmeros materiais que focam na improvisação relacionada aos solos, ou seja, ao aspecto melódico da música, mas observamos que em muitos shows, gravações etc., a base musical não fica estagnada executando o mesmo acompanhamento, havendo uma interação entre os instrumentos acompanhadores, uma dinâmica constante entre solista e as pessoas que tocam a base. Neste tipo de exemplo, tocar uma base repetitiva pode ser crucial para se manter uma base firme, quadrada e segurar um andamento. Assim, a pessoa que está fazendo o solo poderá se sentir mais segura para fazer um trabalho mais arriscado ritmicamente, por exemplo, e por isso deixamos claro o nosso reconhecimento da importância da repetição. Mas, ao mesmo tempo em que ela pode ajudar em alguns aspectos, o excesso de repetição pode amarrar e limitar uma performance ligada à música instrumental brasileira, gênero que possui uma ampla gama de ritmos brasileiros e que podem ser mesclados e trabalhados de maneiras diversas. A repetição existe, mas muita coisa pode variar. Podemos falar que um instrumento solista tem uma ampla gama de variabilidade, no entanto, ele também pode repetir, assim como os instrumentos acompanhadores podem fazer mais repetições, mas também fazem variações.

Há uma série de acontecimentos que contribuíram e ainda contribuem para a maneira que tenho de pensar e tocar vibrafone. Minha trajetória musical contribuiu muito para desenvolver e fazer acompanhamentos mais orgânicos e soltos. Não pretendo descrever nesta introdução minha trajetória musical, mas sim, ao menos, expor alguns fatos que possuem relação com o trabalho em si.

Nasci em 1988 (Campinas – SP) e, com menos de um mês de vida, fui morar em Heliópolis, umas das maiores favelas do Brasil, onde vivo até hoje, lugar que me trouxe inúmeras reflexões, vivências e, dentre elas, a musical.

O primeiro instrumento musical que ganhei foi um teclado, mas antes dele sempre houve a presença do violão em casa, uma vez que meu pai tocava este instrumento. Nesta época — quando eu tinha dez anos de idade (1998) e ouvia sambas e pagodes com meus irmãos —, ganhamos um rebolo, um tantã e um banjo, o que aponta para as primeiras relações que tive com um dos gêneros percorridos nesta dissertação, o samba.

Desde meus primeiros contatos com instrumentos musicais, houve, de certa forma, uma curiosidade e vontade natural de tocar mais de um instrumento. Comecei com o teclado, segui com o banjo e, finalmente, o violão. Tenho uma memória muito clara desta última mudança. Um dia, peguei o violão do meu pai e afinei a primeira corda (mi aguda) em ré, para deixar com a mesma afinação do banjo e toquei um quadrado² de ré. Meu pai presenciou este meu primeiro contato e disse que eu “levava jeito” para o violão. A partir deste dia, o contato com este instrumento foi se acentuando cada vez mais. Neste sentido, toda a pesquisa tem uma estreita relação com o violão, visto que ele é, dentro de vários gêneros musicais brasileiros, um instrumento acompanhador na maior parte do tempo. Grande parte do meu modo de fazer acompanhamentos no vibrafone se deve a esta relação com o violão.

Fica claro que minha relação com os instrumentos harmônicos e acompanhadores está presente desde meus primeiros contatos com instrumentos

² Naquela época, a harmonia do samba-pagode de rua era ensinada por meio de “quadrados” (quadrado de dó, quadrado de ré) que consistia numa sequência harmônica muito utilizada nas músicas. Uma mesma tonalidade possuía mais de um “quadrado”. Essa sequência a que me refiro no texto era a seguinte: D – B7 – Em – A7 – D, ou seja, I – V7/II – II – V7 – I.

musicais em 1998. A percussão também esteve presente, mas sempre como algo secundário. O foco eram os instrumentos harmônicos.

A percussão chegou com mais intensidade quando eu tinha dezesseis anos (2004) e fui fazer um curso de um mês no CEU Meninos, em Heliópolis. Fiz aulas de vários instrumentos porque queria aproveitar ao máximo as aulas gratuitas oferecidas, e as que mais me marcaram foram as de guitarra com Alexandre Francischini — quando compus minha primeira música —, e as de percussão com Fernando Chaib. Estas últimas com Chaib me marcaram profundamente, porque a sala possuía dez alunos, mas no dia da apresentação só havia eu e o professor para tocar as obras *Piru-Bole* de John Bergamo e *Onze* de Marco Antônio Guimarães.

Depois deste experimento, resolvi procurar o Instituto Baccarelli para fazer aulas de música. A prioridade era fazer aulas de violoncelo, mas o foco do Instituto era na inicialização musical com crianças e, para a minha idade, não havia mais vagas. Mesmo assim, fui assistir às aulas de percussão, o que me fez conhecer uma das pessoas mais importantes para minha carreira nesta área: Cláudio Stephan.

Junto ao Cláudio Stephan e outro professor de bateria muito especial chamado Rafael Daloya (Zinho), minha relação com a percussão foi ganhando mais força e intimidade. Não tínhamos instrumentos de teclados até construirmos nosso próprio xilofone e meu contato com o vibrafone e com a técnica de quatro baquetas se deu apenas quando ingressei no curso de percussão da UNESP em 2012.

Dos meus dezesseis anos até hoje (2020), tenho uma vida dividida em trabalhos que me exigem tocar violão, percussão e vibrafone. Às vezes, toco outros instrumentos como contrabaixo, cavaquinho e teclado em trabalhos que não são tão exigentes tecnicamente. Além disso, componho, trabalho com produção musical, faço arranjos, trabalho com regência e aulas particulares de música, ou seja, tenho uma vida musical extremamente ativa em vários âmbitos e pretendo apenas falar da relação percussão e violão.

A relação principal desta bagagem apresentada está no trabalho que desenvolvo com o violão. Toco semanalmente acompanhando cantoras, faço shows tocando repertório solo, participo de rodas de choro, saraus e outros trabalhos. Toquei

mais de dez anos seguidos em rodas de choro nas quais éramos os músicos que sustentavam a roda³.

Esta bagagem do universo do choro foi crucial para realização desta pesquisa com o vibrafone na música instrumental brasileira. Jussan Cluxnei (clarinete) e eu montamos um duo (clarinete e vibrafone) para participar do concurso Nabor Pires de Camargo de 2014, no qual obtivemos a primeira colocação. A partir disso — a criação do Duo VibrAr — comecei a trabalhar com o vibrafone como um instrumento acompanhador. Este trabalho com o duo foi, sem dúvida, também um dos pontos principais para a realização desta dissertação.

A partir desta experiência, comecei a desenvolver um trabalho focado no acompanhamento, pesquisando, de maneira prática, combinações de acompanhamentos que fossem mais orgânicas para o vibrafone, criando um canal no *youtube* com dicas sobre improvisação, teoria musical e técnica aplicada ao vibrafone.

Tenho formação em violão popular na EMESP⁴, onde estudei com Camilo Carrara e Conrado Paulino. Além disso, estudei dez anos seguidos nesta mesma instituição fazendo diversos tipos de práticas musicais. Participei de inúmeros festivais de música fazendo aulas de violão com outros violonistas como Edelson Gloeden e Alessandro Penezzi e, em alguns festivais, participei como violonista e percussionista.

Para finalizar esta parte da introdução, gostaria de discorrer sobre a importância do curso de percussão da UNESP na minha formação musical. Foi neste ambiente, cheio de pessoas estudiosas e com uma diversidade musical imensa, que tive uma certa liberdade para trabalhar com diversas propostas musicais, ou seja, por incentivo dos professores Eduardo Giancesella, Carlos Stasi e John Boudler, consegui trabalhar com regência, arranjo, composição, improvisação, organizei eventos como o SIM (Simpósio Sobre Improvisação) — que já teve três edições — e trabalhei com diferentes gêneros musicais, além de, obviamente, tocar algumas obras consagradas do repertório percussivo e ter um espaço disponível para fazer muitas experiências

³ Dentre os músicos com quem trabalhei em diversas rodas de choro, destaco aqui: Leandro Oliveira (flauta), Jussan Cluxnei (clarinete), Renan Bragatto (bandolim e acordeom), Leandro Lisi (pandeiro), Juninho Alves (violão de sete cordas), Diego Althaus (pandeiro), Claudionor Lima (cavaquinho), Maik Oliveira (cavaquinho e bandolim), Lucas Oliveira (pandeiro), Deni Domenico (cavaquinho), Samuel Silva (violão de 7 cordas) e muitos outros.

⁴ Escola de Música do Estado de São Paulo, mais conhecida como EMESP. Anteriormente chamava-se Universidade Livre de Música Tom Jobim (ULM).

musicais. Não existe termo melhor para definir a sala de percussão do que *Laboratório*, um local no qual se realizam experimentos musicais. E foi neste cenário que comecei todo o trabalho com o vibrafone e onde recebi o maior incentivo para desenvolver um trabalho voltado a este instrumento e à música instrumental brasileira.

Espero ter deixado claro que a relação violão–percussão não é algo recente na minha carreira musical, e gostaria de enfatizar que a maneira de conceber acompanhamento no vibrafone está intimamente ligada à maneira que tenho de tocar violão. Por mais que pareça distante para algumas pessoas — instrumento de cordas dedilhadas e instrumento percussivo —, há elementos que os aproximam, como por exemplo, a tessitura musical, a possibilidade de abafar notas e o fato de serem instrumentos harmônicos.

1.2 Improvisação

A improvisação sempre esteve presente na minha vida. Aos dezesseis anos de idade, por exemplo, para atuar em uma peça teatral, participei de diversas oficinas de preparação nas quais trabalhamos inúmeras práticas teatrais, sendo que praticamente todas elas envolviam elementos da improvisação. As improvisações — teatral, musical ou qualquer outro tipo de improvisação artística — estão, de alguma forma, interligadas. Existe um lugar em comum entre elas, e isso pode ser inicialmente pensado e refletido através da observação da origem da palavra improviso:

Do Latim IN PROMPTU, “em estado de atenção, pronto para agir”, de IN, “em”, mais PROMPTUS, “prontidão”, de PROMERE, “fazer surgir”, formado por PRO, “à frente”, mais EMERE, “conseguir, obter”. (PALAVRA improviso, 2020).

Antes do contato com a improvisação no teatro, o fascínio que tive com a improvisação musical se deu através do rock e dos solos de guitarra. Com quinze anos, eu estava muito empolgado com campos harmônicos, escalas e improvisação percussiva, que conheci através da peça Onze de Marco Antônio Guimarães já mencionada anteriormente.

Tudo isso foi crescendo e ganhando mais espaço em mim. Antes desta experiência com o teatro, eu tinha começado a fazer aulas de violão com Alexandre Giaimo (2002-2003), que me orientou a procurar a obra de Hermeto Pascoal, o que considero ter sido um dos conselhos mais importantes que recebi na vida. Reconheço que a maior parte do trabalho musical que desenvolvo possui estreita relação com a obra de Hermeto. Uma das maneiras de exemplificar esta relação é através da experiência que tive de compor uma música por dia durante seis meses, atitude claramente influenciada pelo trabalho de Hermeto chamado de *Calendário do Som*. Além disso, o “bruxo” me influenciou muito em relação à sua concepção harmônica dentro da música instrumental e seu trabalho com improvisação e acompanhamento.

A UNESP foi crucial para o repertório e a prática de improvisação contemporânea. Dentro do grupo PIAP — Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP — tive muitas oportunidades de trabalhar com peças que incluíam improvisações em suas estruturas. Além disso, tenho uma prática diária de improvisar solos em diversos instrumentos como: violão, viola caipira, piano, vibrafone, percussões etc. Sempre coloco algum tipo de improvisação em minhas obras, e isso também contribui diretamente com este tipo de prática.

Grande parte das práticas musicais que trabalho diariamente e que foram mencionadas até este ponto da dissertação possuem alguma relação com a improvisação. Os trabalhos que desenvolvo com violão e com o vibrafone, tocando choros, compondo, fazendo arranjos e acompanhando são repletos de elementos improvisatórios. Além do *Duo VibrAr* mencionado anteriormente, gostaria de ressaltar o trabalho que tenho junto ao grupo *Caio Chiarini e a Contrabanda*⁵, que é, sem dúvida, o maior laboratório no qual consigo experimentar e criar acompanhamentos com base em ritmos brasileiros. O samba é um dos ritmos que trabalhamos neste grupo e um dos ritmos mais presentes na música instrumental brasileira. Estes fatos serviram como inspiração para a escolha do ritmo que será trabalhado nesta dissertação.

⁵ Grupo formado por Caio Chiarini (guitarra e violão), Arnaldo Nardo (bateria), Victor Gagete (contrabaixo) e Alisson Amador (vibrafone, violão, viola e percussão).

Dito isso, passo a falar sobre a ideia de improvisação no acompanhamento. Este *insight* surgiu durante as aulas ministradas por Rogério Costa⁶ na Universidade de São Paulo (USP). Estas aulas foram marcadas pela diversidade de estudantes ligados a diferentes tipos de improvisação e isto contribuiu muito para as inúmeras discussões enriquecedoras que tivemos em aula. As aulas eram cheias de reflexões filosóficas e práticas musicais, ou seja, um ambiente muito favorável ao surgimento de trocas artísticas que envolvessem o assunto improvisação.

Como resultado dessa experiência, comecei a refletir e a organizar o pensamento em relação à improvisação no acompanhamento, principalmente no âmbito da música instrumental brasileira, que oferece um maior grau de improvisação; diferentemente do choro ou do forró, nos quais o instrumento acompanhador não pode alterar tanto seu acompanhamento e descaracterizar o idiomatismo do próprio gênero musical. Deixemos claro que isso não quer dizer que um gênero seja “melhor” ou “pior” do que outro, eles apenas possuem comportamentos diferentes. Mais do que isto, julgamos que a riqueza dos gêneros musicais se encontra justamente nesta diferença.

As reflexões e discussões sobre improvisação no acompanhamento da música instrumental brasileira serão apresentadas durante o trabalho e discutidas com maior ênfase no Capítulo 4. Minha intenção, nesta parte da Introdução, era apenas mostrar o quanto a improvisação esteve e ainda está presente na minha vida. Esta relação constante com ela foi, sem dúvida, crucial para enxergar com mais clareza a sua presença no acompanhamento musical.

1.3 Mapa do trabalho

Para se discutir uma das principais questões deste trabalho — o uso da improvisação no acompanhamento da música instrumental brasileira — é necessário primeiramente discorrer sobre o surgimento do vibrafone nos Estados Unidos. Fernando Chaib (2008, p. 51) conta que este foi um dos “instrumentos musicais emergentes da primeira metade do século XX” e suas primeiras aparições na música

⁶ A disciplina era chamada de: *Os Territórios da Improvisação: Pensamento e Ação Musical em Tempo Real*.

brasileira também ocorreram neste mesmo século. Iniciamos o segundo capítulo deste trabalho expondo este surgimento através de dados coletados por alguns autores como Chaib (2008) e Costa (2015).

O vibrafone é um instrumento que possui uma ampla gama de possibilidades de exploração tímbrica (LABRADA, 2014) e as principais características que o diferem de outros instrumentos de teclados como a marimba, o xilofone e o *glockenspiel* também serão apresentadas no Capítulo 2.

Apresentados estes tópicos, discorreremos sobre as possíveis primeiras aparições deste instrumento na música instrumental brasileira. Apesar do trabalho, no início, não ter tido como objetivo principal encontrar os primeiros registros de vibrafone na música instrumental brasileira, no decorrer da pesquisa, encontramos registros que consideramos de extrema importância do ponto de vista cronológico, e que podem ser usados como ponto de partida para outras pesquisas.

Para chegarmos às gravações da década de 1930 e à figura de Luciano Perrone, tivemos que retroceder por meio de trabalhos que faziam alguma referência ao vibrafone na música instrumental brasileira.

Os trabalhos dos pesquisadores e vibrafonistas Mark Duggan (2011) e Rodrigo Costa (2015) foram cruciais para a nossa pesquisa de vibrafone na música brasileira.

Mark Duggan aponta o seguinte:

Na música popular brasileira, sabe-se que o vibrafone esteve presente, mesmo que ocasionalmente, e principalmente como uma novidade e instrumento de apoio, desde a metade da década de 1940 em performances e gravações de líderes de banda como Sergio Ricardo, Sylvio Mazzucca ou Djalma Ferreira.⁷ (DUGGAN, 2011, p. 71, tradução nossa).

Duggan fez um trabalho importantíssimo para a pesquisa deste instrumento, mas não apresentou referências musicais ou acadêmicas que remetam à citação acima. Entendemos que existe uma dificuldade de referenciar devido à quantidade mínima de trabalhos que abordem o vibrafone na música popular brasileira. Neste

⁷ “In Brazilian popular music, the vibraphone is known to have been present, if only occasionally, and mainly as a novelty and supporting instrument, since the mid 1940s in performances and recordings by bandleaders such as Sergio Ricardo, Sylvio Mazzucca or Djalma Ferreira.”

sentido, autores como Duggan e Costa são praticamente pioneiros nesta área. Não estamos de nenhuma forma desvalorizando seus trabalhos, mas apenas constatando uma falta de referência no que se refere aos registros citados.

Rodrigo Costa, que fez um trabalho voltado ao choro no vibrafone, destaca:

Registros de choros com a utilização do instrumento só vieram a partir deste período. Como os mais antigos exemplos, podemos citar as gravações de Luciano Perrone com o conhecido violonista Garoto (Aníbal Augusto Sardinha), ainda na década de 1940. (COSTA, 2015, p. 36).

O pesquisador também não especifica em qual gravação Luciano Perrone atua como vibrafonista junto ao multi-instrumentista Garoto. Esta falta de referência foi o que nos motivou a realizar uma pesquisa um pouco mais aprofundada em relação aos primeiros registros fonográficos de vibrafone na música brasileira.

Aguiar (2007) foi quem nos deu o maior apontamento para retrocedermos na linha cronológica e chegarmos até as figuras de Luciano Perrone, Pixinguinha e Radamés Gnattali. Estes três músicos fizeram parte da Orquestra Típica Victor, em 1930, e estão diretamente ligados aos registros fonográficos desta mesma orquestra. Atualmente, ainda observamos uma certa surpresa por parte de muitas pessoas que se deparam com o vibrafone durante os shows que o autor deste trabalho realiza e esta parte da pesquisa serviu para mostrar que, apesar desta surpresa, o vibrafone foi inserido na música popular brasileira logo após seu surgimento e popularização em meados de 1920 nos Estados Unidos. Portanto, esta parte da pesquisa revelou uma parte da história do vibrafone brasileiro que não tinha sido apontada por outros pesquisadores, assim como sua relação com a música instrumental brasileira, já que as gravações encontradas foram arranjadas por dois grandes nomes — Pixinguinha e Radamés Gnattali —, enquanto as partes de vibrafone foram tocadas por Luciano Perrone. Os dados desta pesquisa estão apresentados na segunda parte do Capítulo 2.

No Capítulo 3, apresentamos algumas questões referentes à música instrumental brasileira (MIB). Discorremos sobre algumas terminologias relacionadas a este gênero, suas origens, seu hibridismo e mostramos algumas linhas musicais que fazem parte da MIB.

Iniciamos o Capítulo 4 discutindo a respeito da improvisação. Apresentamos algumas definições e conceitos como improvisação idiomática/não idiomática e

knowledge base e *referent* (BAILEY, 1993) e (PRESSING, 1998). Procuramos de alguma maneira desmistificar algumas ideias que são associadas ao ato de improvisar. Um dos caminhos utilizados foi o de mostrar que não se cria a partir do nada e com isso levar a discussão para o âmbito da MIB e do uso do vibrafone. Trabalhamos com uma abordagem da teoria sistêmica para entender as relações e comportamentos dos elementos que compõem a MIB. Essa abordagem foi crucial para apontar o quanto cada parte de um sistema afeta o todo, o que foi de extrema utilidade para ressaltar a importância da improvisação no acompanhamento, já que, muitas vezes, musicistas⁸ que fazem parte de algum grupo de MIB se comportam de maneira improvisada, afetando assim todo o sistema, inclusive o acompanhamento. Neste mesmo capítulo, mostramos alguns paralelos entre o vibrafone e o violão, instrumentos acompanhadores normalmente utilizados na MIB, deixando claro que o violão é muito mais utilizado para esta finalidade dentro deste contexto. Para finalizar este capítulo, discorreremos sobre a improvisação no acompanhamento do choro e destacamos o crescimento do vibrafone na MIB na última década, citando alguns trabalhos de vibrafonistas que gravaram neste gênero.

No Capítulo 5, entramos na questão do samba-choro⁹ e sua relação com a música instrumental brasileira, iniciando assim a parte “prática” do trabalho. É neste capítulo que apresentamos uma proposta para trabalhar com a construção de acompanhamentos com base no tamborim e a aplicação de algumas formas de improvisação (variação). Escolhemos o tamborim, dentre tantos outros instrumentos que compõem uma roda de samba, porque ele “é provavelmente o instrumento da seção rítmica com maior liberdade na execução.” (BARROS, 2015, p. 67). Vinícius Barros também esclarece o seguinte:

⁸ Tenho pesquisado e refletido sobre a questão do sexismo na linguagem, a escrita neutra e a linguagem inclusiva. Tentei usar uma escrita mais inclusiva sabendo que as opções que utilizei não são definitivas e tenho a noção de que as soluções para estas questões podem demorar anos para se consolidarem. Em alguns momentos do texto, usei palavras femininas para indicar algo generalizado. Durante milênios, desde quando surgiu a fala e a escrita, usa-se o masculino genérico — como por exemplo, os adjetivos — com o intuito de contemplar todas as pessoas. Olhando para isso, optei por usar o contrário, utilizar o feminino para avaliar como as pessoas recebem essa inversão.

⁹ Decidimos trabalhar com esta nomenclatura para facilitar a leitura do texto. A música instrumental brasileira foi, e ainda é, muito influenciada pelo samba e pelo choro. Estes dois gêneros possuem diversas conexões e similaridades e, como eles costumam aparecer de forma híbrida dentro da MIB, decidimos usar o termo samba-choro.

Usualmente, o ritmista pensa em formas distintas de tocar quando insere o tamborim dentro de uma música, seja mantendo a levada¹⁰, que é de predominância do teleco teco, seja com suas variantes dentro de um contexto melódico, seja improvisando. (BARROS, 2015, p. 67).

Isso mostra o quanto há liberdade na execução do instrumento dentro do contexto do samba, mas como nosso foco é na música instrumental brasileira, estas variantes mencionadas por Barros podem ser ainda mais ampliadas. Neste capítulo, mostramos algumas variantes do toque telecoteco¹¹, depois apresentamos uma partitura baseada neste toque e nestas variantes. A proposta é a de mostrar uma partitura que se aproxime de uma execução real de uma roda de samba, na qual, muitas vezes, como apontou Barros, a pessoa que está tocando o tamborim não mantém o mesmo toque durante uma música inteira, ou nem mesmo durante quatro compassos.

Feito isso, aplicamos o telecoteco e suas variações no vibrafone, usando dois acordes (V7 – I). Não trabalhamos com harmonias mais complexas para focarmos na questão do acompanhamento. A ideia é a de que a pessoa que dominar estes conceitos poderá aplicá-los em qualquer outro acorde. No final deste capítulo, apresentamos algumas considerações referentes a este tipo de construção de acompanhamentos, enfatizando que o tamborim foi apenas um modelo e que esta abordagem pode ser utilizada para construir acompanhamentos com base em outros instrumentos. Ademais, mostramos que é possível utilizar diferentes instrumentos e fazer combinações. Um ótimo exemplo disso é a junção do toque de tamborim com o toque de surdo. No entanto, essa questão foi apenas levantada como uma possibilidade — que, na verdade, já acontece na prática dos vibrafonistas na MIB — que pode ser pesquisada com mais profundidade em outros trabalhos.

¹⁰ Podemos entender que levada e batida remetem a padrões, ciclos que compõem o acompanhamento e esta palavras também são usadas, algumas vezes, como sinônimos de acompanhamento. (nota nossa). Sobre levada, Rogério Costa faz alguns apontamentos dizendo que ela é “a textura rítmico-timbrística que invariavelmente sustenta o improviso”, o pesquisador também afirma que “a levada muitas vezes, além de seu aspecto textural (tecido rítmico-timbrístico) carrega também um encadeamento harmônico (tonal, direcional ou modal cíclico, etc.) que vai condicionar a atuação do solista.” (COSTA, 2003, p. 150-151).

¹¹ Telecoteco é um dos toques (padrões rítmicos) mais conhecidos do tamborim.

Por último, concluímos o trabalho apontando algumas reflexões e reforçando alguns pontos que foram demonstrados ao longo da dissertação. Discorreremos sobre como este tipo de abordagem referente à criação de acompanhamentos musicais não se limita a apenas um gênero musical. Ou seja, após a leitura e aplicação do material exposto neste trabalho, acreditamos que seja possível criar outros acompanhamentos para outros gêneros musicais, utilizar ferramentas da improvisação e aplicá-los na música instrumental, ou mesmo em outro gênero musical.

2. VIBRAFONE E SUAS ORIGENS

2.1 Vibrafone e sua origem nos Estados Unidos

O vibrafone é um instrumento de percussão que pertence à família dos teclados, assim como a marimba, o xilofone e o *glockenspiel*. Sua origem se deu nos Estados Unidos, sendo que foi na primeira década do século XX que surgiu o *Steel Marimbaphone*, um instrumento com teclas de aço que possuía uma extensão de três oitavas (CHAIB, 2008, p. 52). Este instrumento foi sofrendo diversas alterações até chegar ao modelo mais clássico que possuía os recursos que hoje conhecemos como essenciais ao vibrafone, ou seja, o sistema de pedal junto ao sistema de abafamentos e o motor que simula uma espécie de vibrato. Este modelo de vibrafone foi concebido pela companhia *J. C. Deagan* em 1927 e seu nome original era *Vibra-harp*. Porém, segundo Chaib, “o nome que se tornou popular para fazer referência a este instrumento foi o de *Vibraphone*.” (CHAIB, 2008, p. 53).

John H. Beck aponta, em sua “*Encyclopedia of Percussion*” (BECK, 2007, p. 399), que a *Leedy Manufacturing Company* trabalhava, em 1922, na construção de um instrumento semelhante ao *Vibra-harp*. Esta empresa também conseguiu inserir um efeito de trêmulo em uma marimba feita de metal através de um mecanismo motorizado. Sobre o começo de sua popularização, Signor Friscoe, que era um astro da *Vaudeville*¹² nos Estados Unidos, ficou “atraído pelo instrumento e gravou as músicas ‘*Aloha’Oe*’ e ‘*Gypsy Love Song*’, utilizando-o sob a alcunha ‘marimba de metal’.” (COSTA, 2015, p. 33). O instrumento era denominado como *vibraphone* e, até o ano de 1927, foram construídos cerca de vinte cinco deles com fabricação assinada pela *Leedy* (COSTA, 2015, p. 33). Em 1928, esta empresa passou a fabricar instrumentos com as mesmas características do *Vibra-harp* produzido pela *Deagan*. Observamos então que, num mesmo período, duas empresas diferentes chegaram a construir instrumentos praticamente idênticos, mas com nomenclaturas diferentes, o que deu início a uma confusão de termos (BECK, 2007, p. 400).

¹² Formato de entretenimento popular que ganhou força nos Estados Unidos após a Guerra Civil (1861-1865). “O *Vaudeville* fez também muito sucesso no Canadá, entre os anos 1880 e 1930” (COSTA, 2015, p. 33).

O vibrafone possui características diferenciadas de outros instrumentos de teclados como o xilofone, a marimba e o *glockenspiel*. Suas teclas são feitas de uma liga metálica cuja base é o alumínio (CHAIB, 2008, p. 55) e isso o deixa com um timbre bem característico e diferente do *glockenspiel*, que também possui teclas metálicas, mas com um alto teor de carbono em suas composições (SMITH, 2008), além de ter uma outra tessitura (mais aguda do que o vibrafone). Outra característica marcante do vibrafone é o motor elétrico que está ligado a pequenas placas, chamadas borboletas, que ficam dentro dos tubos ressonadores do instrumento. Através do motor e do eixo que ligam todas as borboletas é possível fechar e abrir a entrada dos tubos ressonadores, criando assim um efeito de vibrato (FRUNGILLO, 2002, p. 382). É possível também controlar a velocidade do motor e em alguns vibrafones atuais existe um painel digital informando esta velocidade.

Na estrutura deste instrumento, há, também, um sistema de pedal e abafamentos, que é descrito da seguinte maneira pelo pesquisador e vibrafonista Rodrigo Costa:

Além das especificidades supracitadas, o pedal que integra corpo do vibrafone, permite ao músico um permanente controle do processo de abafamento e liberação de ressonância das teclas, possibilitando, em consequência, o domínio contínuo da vibração das mesmas. A conexão entre o pedal e o mecanismo de controle do abafamento das teclas é, de uma maneira geral, estabelecida por uma barra de metal fina e cilíndrica, que se estende perpendicularmente entre o primeiro e o último. (COSTA, 2015, p. 44).

Existem também outras possibilidades de abafar as teclas sem o uso do pedal. Fernando Chaib, que também é vibrafonista e pesquisador, descreve em detalhes oito técnicas: toque preso (*dead stroke*); abafamento em deslize (*slide dampening*); mãos combinadas (*opposite hand combinations*); combinação com a mesma baqueta (*same mallet combinations*); abafamento com as mãos (*hand dampening*); abafamento de intervalos (*double stops*); baqueta com baqueta (*mallet to mallet*) e abafamento com o corpo (*body dampening*) (CHAIB, 2012, p. 63-64).

Sem dúvida, o uso do pedal e da técnica de abafamentos é essencial para quem quer tocar ou mesmo compor para o vibrafone (AMADOR, 2015, p. 58). Por meio destas técnicas, é possível chegar a diferentes resultados de *legatos* e, conseqüentemente, fraseológicos. Considero estas técnicas tão importantes que, em

2017, dediquei um trabalho de conclusão de curso para a análise de peças brasileiras e para construção de *Quatro estudos básicos de abafamentos para a técnica de duas baquetas — uma proposta didática para o estudo do vibrafone* (AMADOR, 2015).

A extensão usual do vibrafone compreende três oitavas (Fá2 – Fá5), mas existem outros modelos com extensões variadas, “desde aqueles com duas oitavas e meia até, mais recentemente, instrumentos que contam com quatro oitavas (Dó2 – Dó6).” (COSTA, 2015, p. 34-35).

Outra característica do vibrafone que muitas vezes se mostra como um atrativo, tanto para musicistas, quanto para leigos, é o fato de ser um instrumento propício para a exploração tímbrica. Existem diversas maneiras de alcançar timbres diferentes no vibrafone. Labrada (2014) delineou e denominou algumas categorias de exploração tímbrica como: Modos, Materiais e Locais de Acionamento; Interferências Morfológicas; Explorações Organológicas; Interações Eletrônicas e Fisicalidade. O uso de baquetas feitas com diferentes materiais como acrílico, lã e borracha; a posição das borboletas nos tubos ressonadores; friccionar, raspar ou pinçar uma tecla são alguns exemplos que se encaixam nestas categorias mencionadas acima. Chaib (2012) e Labrada (2014) dedicaram trabalhos direcionados a este tópico, o que demonstra claramente a capacidade de exploração tímbrica que este instrumento oferece.

2.2 Vibrafone na música brasileira: fonogramas da década de 1930

O vibrafone ainda é visto atualmente como um instrumento diferente, exótico e/ou pouco conhecido¹³. É claro que esta visão está mudando drasticamente devido às tecnologias eletrônicas que surgiram neste novo século, como por exemplo, o amplo uso da internet. Vibrafonistas atuais usam meios tecnológicos — celulares e internet — que contribuem para a propagação do instrumento. Apesar desta propagação, o instrumento ainda gera um certo sentimento de surpresa em algumas pessoas, o que nos parece estranho, pois, conforme veremos neste capítulo, a

¹³ O autor deste trabalho passou por inúmeras ocasiões onde as pessoas se mostraram surpresas diante do vibrafone. Os próprios familiares do autor nunca tinham visto o instrumento até meados de 2000.

presença do vibrafone na música popular brasileira é mais antiga do que parece. O vibrafone aparece em gravações brasileiras da Orquestra Típica Victor já na década de 1930, logo após o seu surgimento e popularização nos Estados Unidos.

Para chegar nestes registros, partimos de gravações mais conhecidas entre as pessoas ligadas à pesquisa do vibrafone na música brasileira. Desta forma, percorremos um caminho retrógrado que nos levou à figura de Luciano Perrone, o percussionista que participou destas gravações, atuando como vibrafonista

Começamos nossa busca com o disco de Jacob do Bandolim de 1959¹⁴ que contém arranjos¹⁵ feitos pelos maestros Carioca (Ivan Paulo da Silva) e Radamés Gnattali. O vibrafone aparece em algumas faixas e foi gravado por Chuca-chuca¹⁶.

Depois de verificar este disco, fomos à procura de gravações do compositor e multi-instrumentista Anibal Augusto Sardinha, conhecido como Garoto. Encontramos uma música do próprio compositor chamada *Nacional*¹⁷, na qual o vibrafone aparece claramente por volta do minuto 1'52" tocando um pequeno trecho da música *Luar do Sertão*, música emblemática que gerou polêmica com respeito à sua autoria, “chegando à barra dos tribunais, que decidiu a favor de João Pernambuco” como autor da música e Catulo da Paixão Cearense como letrista (CATULO da Paixão Cearense, 2019).

Há alguns pontos interessantes nessa história que serão esclarecidos conforme formos estabelecendo determinadas conexões neste trabalho. O primeiro ponto remete ao choro *Nacional* de Garoto e à citação de *Luar do Sertão*, “um dos maiores clássicos da Música Popular Brasileira, consagrada popularmente como um segundo Hino Nacional”. (CATULO da Paixão Cearense, 2019). Este choro foi gravado pela Orquestra Brasileira no programa *Um milhão de melodias*¹⁸, com solo de violão tenor

¹⁴ *Época de ouro — Jacob e seu bandolim em hi-fi*. Alguns sites colocam este disco como sendo de 1958. Mas, segundo o IMMUB (Instituto Memória Musical Brasileira), o Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira e o site Jacob do Bandolim, seu ano de lançamento foi 1959. O disco foi gravado pela RCA Victor e o número do catálogo é BBL-1033. Para mais informações ver (ZECALOURO, 2008).

¹⁵ Para mais detalhes, ver o trabalho de Mark Duggan (2011) que transcreveu a faixa *Cessa Tudo* (Lamartine Brabo/Celso Machado), arranjada pelo maestro Carioca e que tem em sua formação: bandolim, vibrafone, guitarra elétrica, acordeom, baixo acústico e percussão.

¹⁶ As informações deste disco foram tiradas do site Órfãos do Loronix. Disponível em: <https://orfaosdoloronix.wordpress.com/category/jacob-do-bandolim/>. Acesso em: 21 nov. 2019.

¹⁷ Disponível em: <https://immub.org/album/garoto>. Acesso em: 22 nov. 2019.

¹⁸ Neste link é possível ouvir uma gravação do programa de 1953. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=em3oOhZuKVk&t=912s>. Acesso em: 22 nov. 2019.

do próprio Garoto e orquestração de Radamés Gnattali. O programa estreou em 6 de janeiro de 1943, ficou no ar cerca de treze anos e foi um dos programas musicais mais famosos da rádio brasileira, segundo Ronaldo Conde Aguiar (2007). O choro *Nacional* foi lançado em um disco produzido por Paulo Tapajós em 1979 (ZECALOURO, 2008), com base em arquivos extraídos do acervo do MIS (Museu da Imagem e do Som), sendo que algumas músicas deste disco foram gravadas no programa citado anteriormente — *Um Milhão de Melodias*.

A Orquestra Brasileira foi a primeira orquestra criada pela Rádio Nacional e sua intenção era “dar à música brasileira um tratamento orquestral do mesmo nível das produções estrangeiras.” (SAROLDI, 2004). Ela foi montada pelo maestro e arranjador Radamés Gnattali, que chegava a fazer nove arranjos por semana (PEREIRA, 2012, p. 165). Seu núcleo era composto por: Garoto, Bola Sete e Zé Menezes (músicos versáteis que tocavam violão, viola caipira, violão tenor, cavaquinho e bandolim), Chiquinho do Acordeom (Acordeom), João da Baiana (pandeiro), Heitor dos Prazeres (caixeta ou prato de louça percutido com faca), Bide (ganzá), Pedro Vidal (contrabaixo) e Luciano Perrone (bateria, vibrafone, *bells* e tímpanos) (SAROLDI, 2003, p. 59-60). Além desta base, havia violinos, violoncelos, harpa, saxofones, pistões, trombones, flautas, oboé, fagote e clarinete que completavam a formação da orquestra.

Radamés e a Orquestra Brasileira mudaram a forma de acompanhar a música brasileira. No dia seguinte à exibição do primeiro programa *Um milhão de melodias*, o maestro recebeu várias cartas com críticas e elogios sobre o tratamento de seus arranjos em canções brasileiras (OLIVEIRA; MARTINS, 2006, p. 189).

A partir de 1943, com o sucesso da “Orquestra Brasileira”, a Rádio Nacional incorporou a sua grade de programação novas abordagens em termos de acompanhamento de música brasileira, abandonando a exclusividade dos conjuntos regionais no acompanhamento do repertório nacional. (NEUHAUS, 2016, p. 955).

Neste subcapítulo, apresentamos uma figura central na história do vibrafone com a música popular brasileira, Luciano Perrone. O ponto de partida foi a gravação da música *Nacional* de Garoto e, nos próximos subcapítulos, vamos retroceder um

pouco mais na linha do tempo, ver a história do vibrafone com a Rádio Nacional e depois chegar na Orquestra Típica Victor e às gravações da década de 1930.

2.2.1 Luar do sertão e a primeira transmissão da Rádio Nacional

Ronaldo Conde Aguiar, autor do *Almanaque da Rádio Nacional*, descreve da seguinte maneira a primeira transmissão feita pela principal emissora do país nos anos 1940 e 1950 (RÁDIO Nacional, 2019):

12 de setembro de 1936. Sábado.
Festa no último andar do edifício A Noite; 21 horas: ouvem-se os acordes de "Luar do sertão", de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, em solo de vibrafone de Luciano Perrone, que será, a partir daí, o prefixo da emissora. Em seguida, a voz limpa e marcante de Celso Guimarães anuncia: Alô! Alô! Alô, Brasil! Aqui fala a Rádio Nacional do Rio de Janeiro! (AGUIAR, 2007).

O depoimento de Aguiar é, de certa forma, reforçado pelo radialista Celso Guimarães, que conta o seguinte:

Vinte e uma horas. Depois da característica musical escolhida para marcar as irradiações da emissora-caçula — as notas iniciais do "Luar do Sertão" — tenho o honroso privilégio das primeiras palavras ao microfone da PRE-8. E faço, a abertura: "Alô, alô, Brasil! Aqui fala a Rádio Nacional do Rio de Janeiro!" Não é fácil imaginar a emoção desse instante. (GUIMARÃES, 1950, p. 26 *apud* SAROLDI, 2005, p. 51).

Atualmente, em meados de 2020, nos deparamos com inúmeras declarações de pessoas que nunca ouviram ou mesmo viram um vibrafone e, no entanto, ele foi o primeiro instrumento transmitido por uma das maiores rádios que o Brasil já teve. "Os transmissores de ondas curtas da Rádio Nacional que entraram em operação à 31/12/1942, estenderam sua programação a todo o território nacional, bem como a inúmeros outros países." (VICENTE, 2006, p. 10).¹⁹

¹⁹ VICENTE, Eduardo. **A música popular sob o estado novo (1937-1945)**. Versão revisada do relatório final da pesquisa de iniciação científica PIBIC/CNPq realizado na Universidade de Campinas em Janeiro de 1994. São Paulo, março de 2006. Disponível em: <http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/37.pdf>. Acesso em: 10 set. 2019.

Esta emissora — com um sinal de alcance nacional — não só apresentou o vibrafone com a música *Luar do Sertão* em sua primeira transmissão de 1936, como também deixou este instrumento familiar aos ouvintes da rádio, pois, a partir de 1939, a canção tornou-se prefixo da rádio²⁰. A iniciativa para deixar esta canção como prefixo da Rádio Nacional veio do radialista e pesquisador Henrique Foréis Domingues, mais conhecido como Almirante (LUAR do sertão, 2020).

Apresentado isso, podemos facilmente fazer uma ponte com a música *Nacional* de Garoto referida anteriormente. O compositor fez claramente uma referência à Rádio Nacional que, muitas vezes, era chamada de Nacional. Neste choro, orquestrado pelo maestro Radamés Gnattali, Garoto faz uma citação da primeira música transmitida pela Rádio Nacional, *Luar do Sertão*, interpretada por Luciano Perrone nas duas ocasiões, ou seja, na primeira transmissão da Rádio Nacional e na gravação de Garoto.

2.2.2 Luciano Perrone

Antes de apresentarmos os registros fonográficos da década de 1930, optamos por discorrer brevemente a trajetória de Luciano Perrone até a sua atuação na Orquestra Típica Victor.

Luciano Perrone nasceu em 1908 e morreu em 2001, tendo uma carreira longa e muito produtiva. No entanto, para os objetivos do presente trabalho, destaco alguns dados específicos de sua vida até o começo da década de 1930.²¹

Sua relação com a música se inicia no ambiente familiar, pois sua mãe (Noêmia Franklin Batista Perrone) tocava piano e seu pai Luís Perrone era maestro chefe de bandas militares e diretor de várias orquestras do Rio de Janeiro entre 1908 e 1918 (LUCIANO Perrone, 2019).

Em 1913, ele iniciou seus estudos de canto na *Schola Cantorum* Santa Cecília, estudou com o Padre Alfeu Lopes de Araújo e chegou a se tornar solista do coro desta

²⁰ Neste link é possível ouvir o prefixo da rádio gravado por Luciano Perrone ao vibrafone: <https://www.youtube.com/watch?v=6cvUlchhHbM>. Acesso em: 22 nov. 2019.

²¹ Para um maior aprofundamento da carreira de Perrone ver os trabalhos de Barsalini (2012; 2014), Damasceno (2016) e Aquino (2014).

mesma escola, apresentando-se em diversos recitais. Parou com as práticas musicais após a morte de seu pai em 1918, mas logo as retomou estudando piano com sua mãe. Por este motivo, algumas pessoas acreditam que ele tenha sido um dos poucos, se não o único, ritmista da cidade do Rio de Janeiro que conhecia teoria musical (europeia) e sabia ler partituras, algo muito raro entre os percussionistas da época²² (BARSALINI, 2012, p. 43). Estes estudos musicais com o piano possuem uma relação direta com o vibrafone, já que este instrumento tem a distribuição iguais a do piano: “pretas” (sustenidos e/ou bemóis) na parte superior e “brancas” (naturais) embaixo.

Em 1922, aos quatorze anos, fez a dublagem de Jackie Coogan, no filme "The Kid" (O Garoto) de Charles Chaplin. Nesta mesma ocasião, iniciou sua carreira de baterista quando, “à frente de um bumbo, um tarol apoiado em uma cadeira e um prato pendurado na grade que separava os músicos da plateia” (BARSALINI, 2012, p. 43) fazia os efeitos sonoros do filme, substituindo o baterista da orquestra que fazia esta função.

Em 1924, Luciano Perrone já acompanhava orquestras e jazz-bands em bailes e nos teatros de revistas. No Teatro Recreio, trabalhou como percussionista para a sambista Araci Côrtes e tocou junto ao renomado pianista Osvaldo Cardoso de Meneses. Em 1927, participou da Orquestra Pan American, de Simon Bountman, e fez as primeiras gravações na Odeon. A partir disso, e o fato de que já “era o baterista mais requisitado do Rio de Janeiro, participando de gravações pela Odeon, Columbia, RCA e Victor.” (BARSALINI, 2009, p. 29), sua carreira começou a se consolidar.

Nesta época, o baterista já demonstrava suas características inovadoras, introduzindo a batida do samba na caixa surda (sem esteira). É interessante notar que o trabalho de transcrição de padrões característicos do tamborim que serão abordados neste trabalho possuem relação direta com o trabalho de Luciano Perrone, já que estamos falando de transcrições de ritmos — padrões de acompanhamento — e este baterista ficou conhecido como um dos músicos pioneiros a trabalhar com adaptação de ritmos brasileiros para a bateria. Na década de 1930, Perrone também

²² Não podemos afirmar que outros músicos da época de Perrone não sabiam teoria musical. Este conceito está muito associado à maneira ocidental europeia de estudar e teorizar a música. Neste sentido, a citação serviu para destacar que Perrone era um dos percussionistas que sabia ler partitura e este fato contribuiu para que sua atuação musical ganhasse outros territórios.

ficou muito conhecido por um episódio que dialoga diretamente com a proposta principal deste trabalho:

Também viria dos primeiros tempos da Nacional um dos mais chegados colaboradores de Radamés, o baterista Luciano Perrone. Por sugestão deste, o maestro revolucionaria o acompanhamento do samba orquestrado, numa época em que os estúdios de rádio e de gravação contavam com apenas um microfone. Até então cabia aos instrumentos de sopro desenhar a melodia, enquanto o ritmo repousava exclusivamente na percussão. Luciano sugeriu a Radamés dar aos metais uma função rítmica a fim de reforçar o clima necessário às gravações de samba, principalmente. (SAROLDI, 2005, p. 43).

Em 1929, Perrone trabalhava com a orquestra de J. Cristóbal, na revista “Banco do Brasil” e fazia inúmeras gravações com a Odeon, RCA Victor e Columbia. Foi neste mesmo ano, em Lambari (MG), que ele conheceu o músico e amigo com quem trabalharia 59 anos: Radamés Gnattali. O pesquisador Leandro Barsalini (2012, p. 43) conta que “o compositor chegou inclusive a dedicar duas de suas peças a Perrone: ‘Samba em três andamentos’ e ‘Bate-papo a três vozes’, em que a bateria aparecia como instrumento de destaque”.

Para o pesquisador Aquino (2014), a figura de Perrone também foi importante no que concerne à respeitabilidade do baterista. Destacamos aqui sua atuação em diversos meios musicais, transitando entre orquestras, bailes, teatros e convivendo com músicos de diversas vertentes musicais como Pixinguinha, Bonfíglio de Oliveira, João da Baiana, Luiz Americano, Romeu Ghipsman, Luperce Miranda, maestro Glückman e muitos outros. Além disso, ele integrou o elenco da Rádio Nacional durante 25 anos e aposentou-se como timpanista da Orquestra Sinfônica Nacional (BARSALINI, 2012, p. 43).

Sua atuação com a bateria foi tão importante que:

A bateria passou a integrar o corpo instrumental de gravações realizadas pelas orquestras dirigidas por Pixinguinha, Radamés Gnattali, entre outros maestros, como a Victor Brasileira, a Típica Victor, a Diabos do Céu e a Guarda Velha. Essas orquestras gravaram centenas de discos entre os anos de 1929 a 1939, e contaram com os bateristas Valfrido Silva, Benedito Pinto e Luciano Perrone, entre outros. (BARSALINI, 2009, p. 47).

Perrone pôde “representar, [assim como Radamés Gnattali] a conexão entre dois mundos: o do informal e amador do samba ‘artesanal’ e o do samba formalizado, profissional e orquestrado.” (BARSALINI, 2012, p. 43).

Aliando seu talento e formação musical erudita a um ambiente de trabalho privilegiado no contexto da música popular, pode ser considerado um mediador entre os dois universos do samba: sempre próximo de maestros e arranjadores como Radamés Gnattali e cercado de “bambas” como Bide, Marçal e João da Baiana, Perrone soube sintetizar, na bateria, elementos rítmicos outrora expressos por intermédio de vários instrumentos de percussão. (BARSALINI, 2012, p. 43).

Foi na década de 1930 que ele atuou na Orquestra Típica Victor junto a Pixinguinha, Radamés Gnattali e outros músicos que marcaram a história da música popular brasileira. É nesta orquestra que encontramos, provavelmente, os primeiros registros de vibrafone na música instrumental brasileira.

2.2.3 Orquestra Típica Victor

O termo “orquestra típica” aparece na América Latina no século XIX e designa uma formação musical dedicada a tocar música popular de um país ou região. Uma das mais antigas é a *Orquesta Flor de Cuba* que, apesar de não ter o termo *típica* em seu nome, dedicava seu trabalho à interpretação de música popular cubana. Foi fundada pelo clarinetista e compositor Juan de Dios Alfonso e sua formação contava com trompete, trombone, oficleide, clarinetes, violinos, contrabaixo, percussão e guiro²³. Outra orquestra típica antiga é a *Orquesta Típica de la Ciudad de México*. Concebida originalmente por Encarnación García e Andrés Díaz de la Vega, foi fundada em 1884, no entanto, sua criação se consolidou com o xilofonista e compositor Carlos Curti. A orquestra recebeu este nome apenas em 1940, sendo que, antes disso, já havia sido nomeada como *Orquesta Típica Mexicana*, *Orquesta Típica Lerdo*, *Orquesta Típica Residencial*, *Orquesta Típica Lerdo de Tejada* e *Orquesta*

²³ Informações tiradas do site: <http://jacoviche.blogspot.com/2015/04/orquesta-flor-de-cuba.html>. Acesso em: 12 fev. 2020

*Típica de Policía*²⁴. Assim como a Orquestra Flor de Cuba, esta orquestra interpretava, e ainda interpreta, músicas populares mexicanas. Sua primeira formação contava com flauta, harpa, saltérios, *bandolones*²⁵, violões, violinos, viola, violoncelos e xilofone.

Nas primeiras décadas do século XX, surgiu no Brasil um grupo que se autointitulava como orquestra típica. Era o famoso grupo *Os Oito Batutas*:

É nesse contexto que despontam no cenário musical carioca (e, mais tarde, nacional) os “Oito Batutas”, conjunto surgido na virada dos anos 1920 e integrado por algumas figuras “canonizadas” pela bibliografia da música popular brasileira, como Pixinguinha, Donga e João Pernambuco. O grupo fora criando em abril de 1919 a pedido de Issac Frankel, gerente do Cine Palais, localizado na avenida Rio Branco, para tocar na sala de espera da casa. Ao caráter claramente comercial de suas apresentações, que tinham por objetivo atrair público para os filmes, vinha se somar o apelo nacionalista, já que “orquestra típica”, como se auto-intitulavam os Batutas, apresentava em seu repertório, unicamente, gêneros “autenticamente” brasileiros. (BESSA, 2005, p. 67).

Este grupo era composto inicialmente por músicos do Grupo Caxangá, que foi um “bloco carnavalesco surgido na esteira do sucesso da embolada, tendo desfilado no Rio de Janeiro entre 1914 e 1919.” (BESSA, 2005, p. 83). Quando o grupo começou a se apresentar na sala de espera do cinema, substituindo seus trajes nordestinos por terno e gravata, ele procurou manter seu caráter sertanejo através do epíteto adotado — *orquestra típica* —, assim como pelo repertório que era composto de maxixes, lundus, canções sertanejas, batuques etc., e pelo slogan: “a única orquestra que fala alto ao coração brasileiro.” (BESSA, 2005, p. 83). A formação deste grupo contava com Pixinguinha (flauta), Donga (violão), China (voz, violão e piano), Raul Palmieri (violão), Nelson Alves (cavaquinho), José Alves (bandolim e ganzá), Jacó Palmieri (pandeiro) e Luís de Oliveira (bandola e reco-reco)²⁶ (BESSA, 2005, p. 67).

A Orquestra Típica Victor era uma orquestra ligada à gravadora RCA Victor. Antes de falar da sua criação, é necessário apresentar alguns aspectos que permitem uma melhor compreensão de sua atuação no Brasil.

²⁴ Informações tiradas do site: <https://esacademic.com/dic.nsf/eswiki/882941>. Acesso em: 12 fev. 2020.

²⁵ *Bandolón* é instrumento mexicano de 18 cordas que são organizadas em 6 cordas triplas. Sua afinação é em quartas: Fá#, Si, Mi, Lá, Ré e Sol e ele é tocado com palheta.

²⁶ João Pernambuco (violão) participou do grupo durante uma turnê pelo Brasil em 1919 (BESSA, 2005, p. 67).

Uma das maiores evoluções tecnológicas do sistema de gravação — a codificação da onda sonora em onda elétrica — ocorreu na primeira metade do século XX, o que fez com que a manufatura da indústria de discos sofresse uma mudança significativa. Foi nesta época também que surgiram os equipamentos de captação e amplificação (PICCINO, 2003. p. 8).

Em 1925, a gravadora Columbia Americana realizou a primeira gravação com este novo sistema e o “lançamento comercial do primeiro disco elétrico é feito no mesmo ano pela Victor.” (PICCINO, 2003, p. 17). No Brasil, o marco da implantação desta nova tecnologia foi através das músicas *Albertina* e *Passarinho do má*, gravadas por Francisco Alves pela Odeon (PICCINO, 2003, p. 17).

O novo sistema de gravação permitiu uma maior qualidade sonora e o período de 1927 a 1932 foi marcado pela atuação de gravadoras como Columbia, Odeon, Parlaphon, Brunswick e Victor (GONÇALVES, 2006, p. 38). Após a crise de 1929, muitas empresas se fundiram, e este foi o caso da Victor que, fundada como *Victor Talking Machine Company*, junta-se à *Radio Corporation of America*, dando origem à RCA Victor neste mesmo ano.

No que diz respeito a este novo cenário de gravação elétrica e sua relação com os instrumentos de percussão, Luciano Perrone destaca o seguinte:

Até 1927, não se podia gravar batucada, porque a cera não suportava a vibração dos instrumentos. Quando veio a gravação elétrica, a gente começou — na Odeon e na Parlophon — a usar os instrumentos de percussão, mas com uma batida muito leve. Na RCA, a partir da década de 1930, as gravações já comportavam a batucada, e a orquestra tinha muita gente na percussão, como Tio Faustino no omelê; João da Bahiana no pandeiro; Bide, Marçal e Buci nos tambores; Vidraça no ganzá, Oswaldo na cabaça; e eu. Radamés fazia os arranjos para o Orlando Silva, por exemplo, e quando este estava cantando, a orquestra fazia a harmonia, e o ritmo era todo na percussão. Quando fomos para a Rádio Nacional, o cantor trouxe da gravadora o mesmo arranjo, mas, como na rádio nessa época só tinha eu de bateria e mais um outro na percussão, ficava um vazio enorme. E eu me desdobrando na bateria para suprir a falta de outros instrumentos! (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 45 *apud* BARSALINI, 2012, p. 43).

Este novo ambiente também contribuiu ainda mais para a aproximação de pessoas que estavam ligadas diretamente às grandes gravadoras e aos artistas brasileiros. Como aponta a pesquisadora Camila Gonçalves:

É evidente que estas figuras-chave das grandes companhias fonográficas aproximaram-se dos artistas brasileiros, que estavam familiarizados com o ambiente musical local e conheciam os artistas que viriam compor o cast da gravadora. Assim, o instrumentista e compositor Rogério Guimarães foi secretário de W. G. Ridge e diretor artístico da Victor; Gaó (pseudônimo do compositor paulista Odmar Amaral Gurgel) foi o diretor artístico da Columbia; o maestro Eduardo Souto teve o mesmo cargo na Odeon. (GONÇALVES, 2006, p. 48).

A busca por essa aproximação com a música brasileira foi tão evidente que a gravadora Victor fez um anúncio no Diário Nacional dizendo que ela “receberá, com muito prazer, dos srs. artistas e compositores nacionais, que a queiram honrar com a sua colaboração, na gravação de discos da bela música brasileira” (Diário Nacional, 1928, p.15 *apud* GONÇALVES, 2006, p. 92). As gravadoras Columbia e Victor sabiam que o mercado fonográfico brasileiro iria se expandir somente se o rádio se tornasse um difusor desta “música popular”. Foi olhando por este lado que elas se aliaram às duas grandes conglomeradas radiofônicas (GONÇALVES, 2006, p. 93).

Somente após as transformações significativas da fonografia brasileira é que a indústria radiofônica se desenvolveu em grande escala no Brasil. Até o ano de 1932, o disco ainda era o maior propagador da música brasileira e o nome das gravadoras era sempre colocado em evidência e anunciado com bastante frequência (GONÇALVES, 2006, p. 95). Se olharmos com este mesmo ponto vista, fica claro que as gravadoras logo procurariam formar orquestras que levariam seu próprio nome, como a Orquestra Victor Brasileira, Orquestra Típica Victor, Orquestra Record, Orquestra Columbia e Orquestra Odeon.

Havia também neste período a busca por um trabalho mais sofisticado com a música popular brasileira, e esta procura era preenchida com o pensamento de incorporar arranjos orquestrais às músicas tipicamente brasileiras. Podemos observar que, de certa maneira, as jazz-bands da década de 1920 já haviam trazido um certo refinamento²⁷, no sentido de novas sonoridades, através de suas formações

²⁷ Observamos que a história da música ocidental europeia é repleta de relatos que envolvem a ideia de refinar (sofisticar) a música popular. No Brasil, isso também ocorreu, e ainda ocorre, de certa maneira. Mas acreditamos que esta ideia de refinamento está repleta de implicações sociais e culturais, como por exemplo as dicotomias colonizador/colonizado, música boa/música ruim, instrumentos complexos/instrumentos simples, músicas das classes sociais baixas/músicas das classes sociais altas e diversas outras. Estas questões não serão discutidas neste trabalho, porém recomendamos a leitura

instrumentais que incluíam instrumentos como violinos, piano, tuba, trompetes, trombones, clarinetes, saxofones, banjo e bateria (BARSALINI, 2012, p. 37). Gnattali narra o seguinte:

Os arranjos orquestrais passaram a ser habituais na década de 1930, encomendados, principalmente, por Mr. Evans, diretor da RCA Victor, para as gravações de Orlando Silva, Francisco Alves, Sílvio Caldas. Esse Mr. Evans encarregou a mim e ao Pixinguinha de cuidar dos arranjos das médias e grandes orquestras da RCA. Ele queria dar um tom mais profissional às gravações, a fim de competir, com mais apuro, com o disco estrangeiro, que chegava ao Brasil com belos arranjos orquestrais. Ouvia-se muita música brasileira e Mr. Evans chegou a trazer de São Paulo o maestro Galvão, a quem encomendou os primeiros arranjos. Pixinguinha trabalhava mais com os arranjos carnavalescos, que eram o seu forte, ficando a parte romântica comigo e outros maestros. (GNATTALI, R. Linha do tempo, Música popular. Disponível em: <http://www.radamesgnattali.com.br> *apud* ONOFRE, 2011, p. 39-40).

Havia uma tendência de seguir os arranjos norte-americanos que, para o diretor Evans, eram mais sofisticados. Por isso, a gravadora contratou Galvão, que estudou nos Estados Unidos, para assim dar um tom mais “sinfônico às gravações”. Evans queria “competir com os discos estrangeiros, que apresentavam arranjos mais sofisticados que os discos nacionais.” (BARROS; TENÓRIO, 2008, p. 217).

Radamés, que nasceu em 1906, no Rio Grande do Sul, mudou-se para o Rio de Janeiro no final da década de 1920 a fim de se preparar para o concurso de professor catedrático do Instituto Nacional de Música (ONOFRE, 2011, p. 38). No entanto, Getúlio Vargas cancelou o concurso e nomeou os professores.

Oliveira e Martins contam que:

Depois do incidente com Getúlio, Radamés se sentiu estimulado a assumir a música popular e ingressou no mercado musical, fixando residência no Rio de Janeiro. Nesse período, fez arranjos para Pixinguinha, Lamartine Babo, Manuel da Conceição e outros; conheceu os pianistas Nonô (o “Chopin do samba”), Bequinho, Costinha e Cardoso de Meneses, com os quais aprendeu a tocar música popular para dançar; passou a trabalhar nas rádios Mayrink Veiga e Cajuti, na condição de pianista, além da Rádio Transmissora, onde era arranjador. (OLIVEIRA; MARTINS, 2006, p. 183).

do livro **O instrumento do “Diabo”**: música, imaginação e marginalidade, escrito pelo orientador deste trabalho, Carlos Stasi, que relata um pouco sobre este assunto que envolve política, cultura e filosofia.

O maestro começou trabalhando na gravadora RCA Victor como pianista das “orquestras *Típica Victor*, *Diabos do céu* e *Guarda Velha*, sob a direção do maestro Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha” (ONOFRE, 2011, p. 39). Posteriormente, ele se tornou, junto a Pixinguinha, arranjador e regente da Orquestra Típica Victor.

Na gravadora Victor, cada orquestra tinha sua especialidade. A Orquestra Diabos do Céu e o Grupo da Guarda Velha²⁸, dirigido por Pixinguinha, eram formações especializadas em tocar marchas e sambas de carnaval. A Orquestra Victor Brasileira trabalhava mais com as canções lentas, e teve como regentes e arranjadores figuras como Pixinguinha, Bernadino Vivas e Radamés Gnattali (ORQUESTRA Victor Brasileira). Este último nos conta que:

Pixinguinha trabalhava mais com arranjos carnavalescos, que eram o seu forte, ficando a parte romântica comigo e outros maestros. Na orquestra *Guarda-Velha*, eu era o pianista e Pixinguinha o arranjador. Nas músicas românticas, nos sambas-canções, nas gravações de Orlando Silva, eu era o arranjador e Pixinguinha, o flautista. (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 34 *apud* ONOFRE, 2011, p. 40).

A Orquestra Típica Victor ficou ativa durante sete anos e suas primeiras gravações surgiram entre setembro e outubro de 1930: “as valsas ‘Confissão’ e ‘Abismo De Amor’, e as mazurcas ‘Aurora’ e ‘Romântica’, todas de A. C. Sala.” (ORQUESTRA Típica Victor, 2019).

A formação da orquestra era a seguinte: Radamés Gnattali (piano), Romeu Ghipsman (violino), Célio Nogueira (violino), Jaime Marchevsky (violino), Luiz Americano (clarinete e saxofone alto), Dante Santoro (flauta), Luciano Perrone (bateria, vibrafone e sino), Oswaldo Alves (baixo), Luperce Miranda (bandolim), Bonfiglio de Oliveira (trompete), Rogério Guimarães (violão) e Antenógenes Silva (acordeom) (*Ibid*).

Vale ressaltar que os músicos faziam parte de mais de uma orquestra e cada umas delas era especializada em alguns estilos musicais.

²⁸ Nota nossa. Em alguns trabalhos foi encontrado como Velha Guarda. Havia também um programa em 1947 chamado O Pessoal da Velha Guarda que era apresentado e produzido por Almirante. O programa contava com a Orquestra do Pessoal da Velha Guarda que era regida pelo Pixinguinha e também executava seus arranjos (PAES, 2011, p. 92).

Na Victor, Pixinguinha ia dando nomes diferentes às orquestras que dirigia, dependendo do tipo de música gravada, mas mudando muito pouco de instrumentistas. Embora sem cumprir rigorosamente a divisão, a Orquestra Victor ficou com as canções mais lentas, a Diabos do Céu com as músicas carnavalescas e o Grupo da Guarda Velha também com marchas e os sambas de carnaval, além de choros e músicas de sabor africano. (CABRAL, 1997, p. 131 *apud* ORQUESTRA Victor Brasileira).

Virgínia Bessa (2005) também confirma esta informação ao apresentar em seu trabalho sobre Pixinguinha que a “formação da ‘Orquestra Diabos do Céu’ também não era fixa, podendo variar de acordo com a gravação.” (BESSA, 2005, p.155). Este tipo de atuação, sem dúvida, contribuiu para a formação e versatilidade dos músicos que trabalhavam neste meio e isso não era algo exclusivo dos músicos que trabalhavam nas orquestras da gravadora Victor, mas sim de músicos envolvidos com a música popular, pois “para sobreviver no universo do entretenimento musical, os músicos populares circulavam por diferentes gêneros, estilos e performances, adaptando-se às demandas e aos limites impostos pelo público.” (BESSA, 2005, p. 101).

Luciano Perrone estava ativo neste cenário musical e, neste período de 1930, o músico trabalhou como percussionista, baterista e vibrafonista. Estamos ressaltando sua atuação musical para mostrar que o vibrafone esteve presente na música brasileira logo depois de sua popularização nos Estados Unidos. Além disso, o trabalho apresentado no Capítulo 5 será muito parecido com o trabalho de Perrone relacionado à adaptação de ritmos brasileiros para a bateria. Porém, nosso foco será a adaptação de toques de tamborim para o vibrafone.

Voltando à Orquestra Típica Victor, Bessa (2005) destaca alguns dados:

Entre 1930 e 1937, A “Orquestra” gravou 53 fonogramas de 78 rotações contendo, em sua grande maioria (45 fonogramas) músicas instrumentais. Quanto a formação, variava de acordo com a peça. Nas músicas lentas, predominava o uso dos violinos como naipe principal, acompanhados pelos sopros; já nos choros, a melodia era executada por algum instrumento de sopro ou pelo naipe em conjunto, composto por clarineta, saxofone, pistom, trombone e flauta. Em ambos os casos, havia uma base rítmico-harmônica executada por cordas dedilhadas (violão e cavaquinho) e piano. (BESSA, 2005, p. 156).

Encerramos esta parte do trabalho destacando alguns nomes e pontos que achamos pertinentes porque possuem relação com o vibrafone e o trabalho desenvolvido nesta dissertação. Em primeiro lugar, a informação de que a orquestra

gravou 53 fonogramas pode estar equivocada e as explicações serão expostas no próximo subcapítulo. O que nos chama a atenção é que 45 destes fonogramas são de músicas instrumentais e este dado dialoga diretamente com o assunto deste trabalho. Não conseguimos encontrar todas as gravações, embora dentre as 50 que encontradas, 32 delas têm o vibrafone em seus arranjos.

Destacamos também as figuras de Pixinguinha e Radamés porque foram os arranjadores destas músicas segundo as referências já citadas no trabalho. Bessa (2005, p. 241) mostra que Pixinguinha foi o arranjador de 14 músicas gravadas por esta orquestra e isso nos faz deduzir que os outros arranjos foram feitos por Radamés Gnattali, mas precisamos de pesquisas mais profundas para afirmar isso com mais exatidão.

Por último, antes de apresentar a lista com as músicas encontradas, destacamos a figura de Luciano Perrone, músico que ficou conhecido por seu trabalho junto à bateria e que é mencionado em diversos trabalhos relacionados a este instrumento, ao mesmo tempo não foi destacado nos trabalhos relacionados ao vibrafone, talvez porque as informações apresentadas nesta dissertação ainda não eram de conhecimento das pessoas que pesquisam este instrumento.

É interessante notar que Perrone, Gnattali e Pixinguinha eram músicos conhecidos pela versatilidade musical, ou seja, transitavam em diferentes gêneros musicais. Eles se conectam nesta história por estarem ligados aos registros fonográficos de um instrumento que na época era muito recente: o vibrafone.

2.2.4 O vibrafone nas gravações da Orquestra Típica Victor

Primeiramente, iniciamos esta parte do trabalho informando que a lista das gravações feitas pela Orquestra Típica Victor foi encontrada nos sites *Discography Of American Historical Recordings*²⁹ e *Discografia Brasileira*, projeto associado ao Instituto Moreira Sales que “reafirma o compromisso de compartilhar amplamente seu acervo fonográfico, atualizando permanentemente a base de dados com novas

²⁹ Disponível em:

https://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/114204/Orquestra_Tpica_Victor_Musical_group.

descobertas e aquisições.” (DISCOGRAFIA brasileira, 2020). Foi possível encontrar neste site quase todo o material referente às gravações da Orquestra Típica Victor.

O Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira informa que esta orquestra acompanhou intérpretes como: Arnaldo Pescuma (na música *Você já deu seu coração* de Rogério Guimarães e Randoval Montenegro); Silvio Caldas (nas músicas *Segue o teu destino* de Saul de Carvalho e Olegário Bittencourt e *Psiu, meu bem* de José Ferreira Lixa e José Janini), todas elas gravadas em 1930. Não encontramos nenhum destes fonogramas e no caso da música *Você já deu seu coração*, encontramos um fonograma de 1930 com o acompanhamento de dois violões³⁰, mas sem registro da referida orquestra. Uma das dificuldades neste tipo de pesquisa é que, em algumas vezes, temos que efetuar a busca a partir do nome do intérprete da canção ao invés de procurar por Orquestra Típica Victor.

A pesquisadora Virgínia Bessa (2005) informa em seu trabalho que a orquestra gravou 53 fonogramas ao todo³¹, mas, averiguando as informações dadas pelo Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, ao todo, são 55 fonogramas. Ressaltamos que estas 3 gravações mencionadas pelo Dicionário Cravo Albin não foram encontradas. Elas estão na lista da DAHR³², embora não há informações neste site a respeito de quem acompanha estes cantores. O site *Discografia Brasileira* informa que *Segue o teu destino* e *Psiu, meu bem* são acompanhadas por “Orquestra”, no entanto, não informa qual orquestra.

Um ponto que gerou dúvidas nesta pesquisa está relacionado à música *Zumba* de José Gonçalves. Bessa (2005, p. 241) elaborou uma lista com todos arranjos feitos por Pixinguinha para a Orquestra Típica Victor e, nesta lista, há duas músicas com o nome de *Sururu na cidade*, contudo, de autores diferentes — Zequinha de Abreu e José Gonçalves. O fonograma com música de Zequinha de Abreu é facilmente encontrado, isso porque Bessa também informa o número de série da gravadora, o que acabou facilitando a busca e confirmação, porém, no caso da música de José Gonçalves, há um equívoco. A pesquisadora informa que o número de série deste

³⁰ Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.art.br/composicao/40307/voce-ja-deu-seu-coracao>. Acesso em 18 fev. 2020.

³¹ Na verdade, foram 52 fonogramas e este equívoco está esclarecido nos parágrafos seguintes.

³² *Discography of American Historical Recordings*.

fonograma é 34143B, mas este número se refere ao fonograma que contém a música *Não há mais vale*, frevo de José Gonçalves gravado pelo grupo *Diabos do Céu*³³.

Outro ponto que acreditamos ser um equívoco refere-se ao Dicionário Cravo Albin. O site menciona que, em 1937, foram gravados os choros *O que se pode arranjar* e *Saudades de Guará*, de Bonfíglio de Oliveira (ORQUESTRA Típica Victor, 2019). Todavia, no site *Discografia Brasileira*, é mencionado que apenas *Saudades do Guará* foi gravada pela Orquestra Típica Victor. *O que se pode arranjar* foi gravada, segundo esta referência, pelo Regional da RCA Victor (DISCOGRAFIA Brasileira, 2020). Confirmamos esta informação através da escuta. Apesar de ser difícil a identificação dos instrumentos, é possível perceber que a formação instrumental é diferente nas duas músicas. *Saudades de Guará* tem a formação e estética das outras músicas gravadas pela orquestra, inclusive com a presença do vibrafone, já *O que se pode arranjar* tem a formação de um regional de choro.

Depois de analisar estas informações, optamos por trabalhar com a lista de 52 fonogramas, já que não encontramos referências mais precisas em relação às três canções mencionadas pelo Dicionário Cravo Albin.

A maioria destes fonogramas foram digitalizados e podem ser encontrados no site *Discografia Brasileira*³⁴. Outros deles são encontrados no canal do *youtube* do pesquisador e colecionador de discos Gilberto Inácio Gonçalves³⁵.

Dos 52 fonogramas listados, conseguimos escutar 50 deles. Não encontramos os fonogramas que contêm as canções *Gauchinha* de Luiz Cosme e Josué de Barros e a canção *Gosto de chimarrão* de Josué de Barros e Radamés Gnattali. Apresentaremos nos parágrafos seguintes alguns pontos que consideramos relevantes em relação a estas músicas encontradas.

Destes 52 fonogramas, apenas 7 deles se tratam de canções: *Amores de estudante* e *Meu Buenos Aires querido*, ambas de Carlos Gardel (a primeira com letra de Renato Braga e a segunda com letra de João de Barro); *Caboco do junco* de Milton

³³ Informações fornecidas pelo pesquisador e colecionador de discos Gilberto Inácio Gonçalves. Estes podem ser conferidos no livro *Carnaval de Recife* de Leonardo Dantas da Silva (2019) que está nas referências deste trabalho.

³⁴ Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.art.br/artista/29066/orquestra-tipica-victor>. Acesso em 18 fev. 2020.

³⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCCKzn_6PjBrnqZRZOYo9vsA. Acesso em 18 fev. 2020.

Macedo e Joubert de Carvalho; *Meu amor, meu amor* de Joubert de Carvalho, e *Minha valsa* de Zequinha de Abreu; *Gauchinha* de Luiz Cosme e Josué de Barros, e *Gosto de chimarrão* de Josué de Barros e Radamés Gnattali. Os outros 45 fonogramas são de músicas instrumentais³⁶, sendo que, em sua grande maioria, encontramos algum instrumento de teclado como o xilofone, o vibrafone e o *glockenspiel* (também chamado de *bells*).

O xilofone aparece nas primeiras gravações feitas pela orquestra em 1930. Sabemos que Pixinguinha e Radamés Gnattali eram os arranjadores desta orquestra e a pesquisadora Virgínia Bessa, já mencionada anteriormente, apresenta uma lista com os arranjos feitos por Pixinguinha. Das quatro gravações em que aparecem o xilofone, duas delas são arranjos de Pixinguinha — *Confissão* e *Aurora* de A. C. Sala³⁷. As outras, também de A. C. Sala, são *Abismo de amor* e *Romântica* e, muito provavelmente, foram arranjadas por Radamés.

Há 7 músicas que não possuem instrumentos de teclado de percussão que são as 4 canções mencionadas anteriormente; 2 choros de Radamés Gnattali, *Dengoso* e *Saudoso* e uma valsa-choro do acordeonista Antenógenes Silva chamada *Marcília*. Nas músicas, *Saudoso*, *Meu Buenos Aires querido*, *Amores de estudante* e *Marcília*, não identificamos nenhum instrumento de percussão. Nas músicas *Dengoso*, *Caboco do junco* e *Meu amor, meu amor* foi possível identificar instrumentos de percussão como: pratos, instrumento de pele e blocos de madeira (*woodblock*).

Outro ponto interessante refere-se às autorias das músicas instrumentais. A maioria delas são de Gnattali (14 músicas). José Maria de Abreu e Zequinha de Abreu tiveram 9 composições gravadas pela orquestra. Além destes compositores, a orquestra também gravou músicas de A. C. Sala, Antenógenes Silva, Arthur Pistelli, Otávio Dutra, Bonfiglio de Oliveira e Carlos Rego Barros de Souza.

Além de Pixinguinha e Radamés, a orquestra também foi dirigida pelo músico João Martins nas músicas: *Minha valsa* (Zequinha de Abreu); *Saudosa* (Radamés Gnattali); *Só pelo amor vale a vida* (Zequinha de Abreu); *Cardem* (Antenógenes Silva); *Vibrações d'alma* (Radamés Gnattali); *Gauchinha* (Luiz Cosme/Josué de Barros);

³⁶ Deixamos uma lista com estes fonogramas no apêndice deste trabalho.

³⁷ Não encontramos referência com o nome completo deste(a) compositor(a).

Gosto de chimarrão (Radamés Gnattali/Josué de Barros); *Morrer sem ter amado* (Zequinha de Abreu); *Conversa fiada* (Radamés Gnattali) e *Último beijo* (Zequinha de Abreu) (ORQUESTRA Típica Victor, 2020).

É importante atentar ao fato de que esta orquestra lançou novos fonogramas na década de 1940, mas com músicas que já tinham sido lançadas anteriormente. São elas: *Entardecer* e *Tristonho* (Radamés Gnattali), lançadas novamente em 1943; *Esse luar* de Antenógenes Silva e *Beijos divinais*, *Lágrimas de amor*, *Primavera de beijos* e *Saudoso adeus* de Zequinha de Abreu, que foram relançadas em fonogramas de 1945 (ORQUESTRA Típica Victor, 2020).

Outro ponto relevante refere-se aos gêneros musicais que a orquestra gravou. Nesta época, estes gêneros eram impressos nos discos, como podemos observar na Figura 1.

Figura 1 – Disco: Orquestra Típica Victor



Fonte: mercado livre. Disponível em: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-722940204-disco-78-rpm-orquestra-tipica-victor-victor33772-_JM#position=10&type=item&tracking_id=0042fe25-674a-4e2e-884c-c747fdcb2572. Acesso em: 14 abr. 2019.

As definições de gêneros eram tão precisas que podemos até observar a junção de dois gêneros para designar o estilo de uma música, como por exemplo: polca-choro, choro-batuque, valsa-choro, valsa-canção e mazurca-canção.

A valsa foi o gênero mais gravado por esta orquestra. Ao todo, são 31 valsas, 8 delas arranjadas por Pixinguinha e as 23 restantes arranjadas por Radamés³⁸. Além das valsas, a orquestra gravou 10 choros (sendo que um deles é chamado de choro-batuque), 2 polcas-choro e 2 mazurcas.

Finalizamos este capítulo ressaltando as conexões que até então não estavam tão claras em relação ao vibrafone na música brasileira. Este instrumento foi introduzido na música brasileira logo após sua construção e distribuição nos Estados Unidos, pois em 1932 ele aparece na música *morrer sem ter amado* de Zequinha de Abreu, gravada pela Orquestra Típica Victor. Observamos também a importante atuação de Luciano Perrone nesta orquestra, já que foi ele quem gravou vibrafone nestes fonogramas. Perrone ficou muito conhecido por sua atuação como baterista e seu trabalho de transposição de ritmos percussivos para a bateria que, sem dúvida, era seu principal instrumento. No entanto, sua versatilidade musical e habilidade de ler partituras fez com que ele também atuasse com outros instrumentos como o xilofone, o *glockenspiel* e o vibrafone.

Ademais, é muito interessante notar a relação de dois grandes músicos e arranjadores que marcaram a história da música popular brasileira: Pixinguinha e Radamés Gnattali. Ambos trabalharam na Orquestra Típica Victor junto a outros músicos mencionados neste trabalho e os dois maestros foram os arranjadores das músicas que esta orquestra gravou.

Listamos, ao todo, 52 músicas³⁹, sendo que 45 delas são músicas instrumentais. Isto mostra o início da relação do vibrafone com a música instrumental brasileira. Destacamos, neste final de capítulo, a velocidade com que o vibrafone chegou ao Brasil, ou seja, em cerca de dez anos após seu surgimento nos Estados

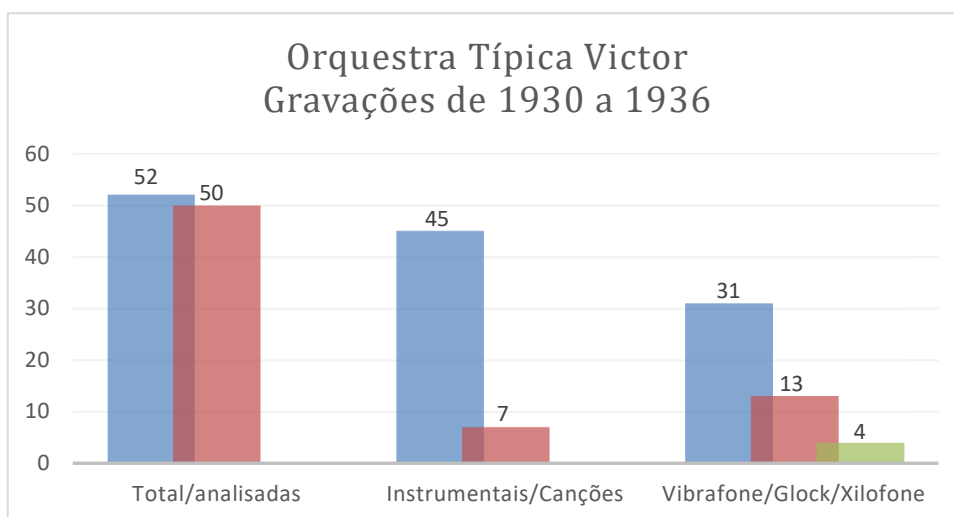
³⁸ Não encontramos nenhum documento impresso ou digitalizado que confirme com exatidão que os arranjos são de Radamés Gnattali. Esta afirmação foi feita com base nas referências já mencionadas neste trabalho e através do contato com o pesquisador Gilberto Inácio Gonçalves.

³⁹ Ressaltamos que não consideramos as músicas mencionadas pelo Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira porque não encontramos outras referências. Diferente das 52 músicas listadas para este trabalho que encontramos registros nos sites: Discografia Brasileira (MIS) e *Discography Of American Historical Recordings*.

Unidos, ele já estava presente nas gravações da Orquestra Típica Victor. Além disso, um episódio marcante que levou a sonoridade do instrumento para o âmbito nacional foi sua presença na primeira transmissão da Rádio Nacional em 1936, na qual Luciano Perrone interpretou a música *Luar do sertão* e o fato de que, a partir de 1939, esta mesma música tornou-se prefixo desta rádio.

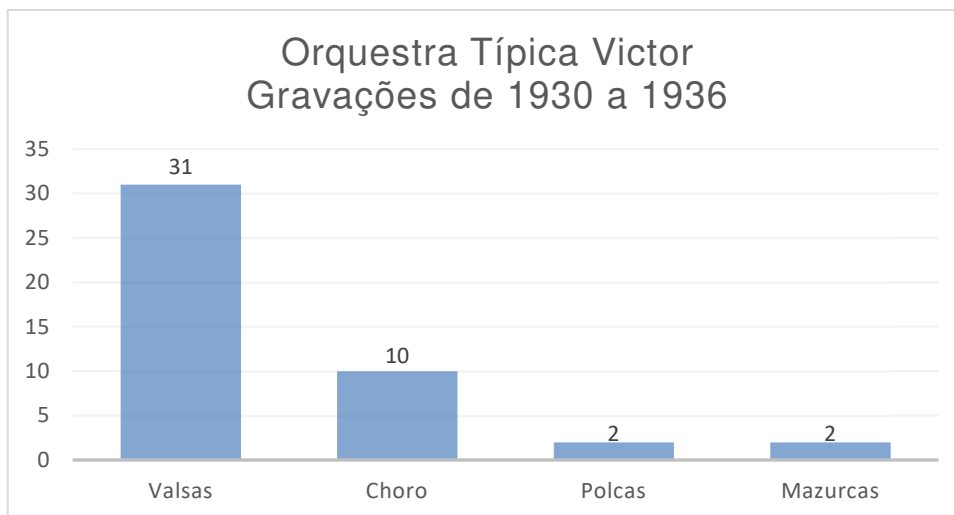
Apresentamos, a seguir, alguns gráficos que ilustram parte desses dados colhidos na pesquisa. E, para mais detalhes, criamos uma tabela com a lista das 45 músicas instrumentais gravadas pela Orquestra Típica Victor (ver apêndice).

Gráfico 1 – Fonogramas da Orquestra Típica Victor



Fonte: elaborada pelo autor

Gráfico 2 – Gêneros musicais da Orquestra Típica Victor nas gravações de 1930 a 1936.



Fonte: elaborada pelo autor

3. MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA

3.1 Tensões e ambiguidades para a sua definição

Antes de discutir o acompanhamento e a improvisação, refletimos primeiro sobre o gênero musical no qual eles serão trabalhados — a música instrumental brasileira. Este gênero está carregado de tensões e ambiguidades musicais e extramusicais (PIEIDADE, 2005). Sendo assim, apresentaremos apenas algumas destas tensões, objetivando refletir um pouco sobre a dimensão e a complexidade que elas proporcionam.

A primeira questão refere-se ao uso do próprio termo para designar este gênero musical e a insatisfação que isto gera. O pianista Nelson Ayres utiliza o termo *música brasileira instrumental* que, segundo ele, o termo “surge como um subgrupo da música popular brasileira (MPB) com uma diversidade que dificulta a sua comercialização devido ao ‘rótulo vago e pouco atraente’ (AYRES, *apud* CIRINO, 2005, p. 1). Outros termos como *música instrumental* (MI), *jazz brasileiro*, *música instrumental brasileira* (MIB) e *música popular instrumental brasileira* (MPIB) são encontrados em trabalhos de autores como Piedade (2003), Fabris e Braga (2013), Gerolamo (2014), Zimbres (2017) e Cirino (2005). Este último autor aponta que:

A denominação “música instrumental” tem sido utilizada com certa frequência pela mídia, por vendedores de CDs, por estudiosos, aparece na indústria fonográfica e nas representações verbais dos músicos. Na maioria das vezes em que tal denominação é empregada, vem relacionada a uma música diversificada e com muitas vertentes e segmentações. (CIRINO, 2005, p. 1).

Como apontado acima, o trabalho realizado por Giovanni Cirino foi feito em 2005. O autor afirma que o termo é usado “nas representações verbais dos músicos” e ele tem como base as entrevistas feitas para a sua dissertação. Além disso, ele também aponta a falta de consenso entre os músicos que alegam que o termo não representa a diversidade de “músicas instrumentais” que estão presentes neste gênero:

Embora haja uma enorme variedade de músicas instrumentais, ainda não existe um consenso sobre o termo “música instrumental” e seu real alcance. Os músicos instrumentistas que pertencem a essa comunidade musical concordam com tal designação, no entanto demonstram ter consciência de

não representar ainda não representa toda a diversidade das “músicas instrumentais”. (CIRINO, 2005, p. 1).

Podemos afirmar que, atualmente (2020), os termos mais utilizados são: *música instrumental* e *música instrumental brasileira*. Estes dois termos são facilmente encontrados em documentos eletrônicos como jornais, programas de shows, *playlists* de plataformas de *streaming* e na fala de músicos que trabalham com este gênero. Podemos exemplificar com os seguintes títulos de textos: *descobrimos a Música Instrumental Brasileira*⁴⁰; *novos discos confirmam a diversidade da música instrumental brasileira*⁴¹; *confira a diversidade da música instrumental brasileira*⁴². Além destes exemplos, também podemos mostrar que a rede do SESC (Serviço Social do Comércio) também utiliza com bastante frequência os dois termos. A descrição do programa *Instrumental Sesc Brasil* — que é um dos espaços mais importantes de São Paulo ligado à MIB — é a de um “projeto dedicado à música instrumental e suas diversas vertentes. Há mais de 20 anos um polo difusor de grupos e músicos consagrados e novos talentos.” (INSTRUMENTAL Sesc Brasil, 2020).

Vamos refletir, nos parágrafos seguintes, algumas implicações que tais termos mostrados anteriormente apresentam.

3.1.1 O termo *instrumental* e o uso da voz

O termo *música instrumental* é relativamente recente, tendo surgido provavelmente no final nos anos 70 (AYRES, 20--? *apud* CIRINO, 2005). A pesquisadora Paula Zimbres observa que:

O termo instrumental também tem suas ambiguidades. Em princípio, ele se refere, obviamente, à música realizada exclusivamente com instrumentos. Entretanto, não estão incluídas neste conjunto nem a música instrumental

⁴⁰ Disponível em: <https://agendasorocaba.com.br/sesc-sorocaba/descobrimos-musica-instrumental-brasileira/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

⁴¹ Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/09/12/interna_diversao_arte,625092/lancamentos-de-discos-instrumentais.shtml. Acesso em: 15 abr. 2020.

⁴² Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/circular-brasil/2019/11/confira-diversidade-da-musica-instrumental-brasileira>. Acesso em: 15 abr. 2020.

pertencente à tradição erudita, nem, normalmente, formas mais antigas como o choro (ZIMBRES, 2017, p. 473).

Existem duas formas de uso do termo. A primeira é para designar o gênero musical que estamos discutindo e a segunda é para designar, literalmente, a música feita para instrumentos musicais. Isso pode gerar alguns questionamentos naquilo que se refere à voz, pois ela também é usada como instrumento musical. No entanto, essa dicotomia instrumental–vocal precisa ser contextualizada, já que ela remonta aos primeiros séculos da Igreja Cristã, que viu a relação da música instrumental com as práticas pagãs e, com isso, “chegou mesmo a suscitar, de início, uma grande desconfiança em relação a toda a música instrumental.” (GROUT; PALISCA, 2013).

A ambiguidade do termo *instrumental*, que é usado como parte do nome de um gênero e como um adjetivo estrito, é encontrada em textos acadêmicos. Conforme vimos na citação acima, Zimbres observa que o termo instrumental não inclui “música instrumental pertencente à tradição erudita, nem, normalmente, formas mais antigas como o choro”. Neste caso, a autora está usando o termo *instrumental* com o significado relacionado ao gênero e, portanto, o *choro* seria outro gênero musical. Com isso, a MI (música instrumental) não pode ser considerada *choro*, ao mesmo tempo que o *choro* não deve ser considerado MI — gênero musical consolidado na segunda metade do século XX. No entanto, isso não exclui o fato da MI ter como influências o próprio *choro* e este ser uma música instrumental (não-vocal).

No entanto, a música instrumental esteve presente na cultura musical brasileira desde antes da “era do rádio” passando pelos programas musicais e festivais da TV e chegando até os dias de hoje sob o rótulo genérico de “música instrumental” ou apenas “instrumental”. (CIRINO, 2005, p. 2).

Nesta citação, percebemos a utilização do termo *instrumental* como um adjetivo, sendo que, em sua última linha uso de aspas, faz alusão ao uso do termo para definir um gênero musical. Destacamos aqui a fala de Acácio Piedade, que mostra que “a natureza ambígua do termo *música instrumental* é sintomática da incerteza que cerca a dimensão deste campo musical e suas raízes históricas” (PIEIDADE, 2003, p. 42 *apud* ZIMBRES, 2017). Adiante, veremos um pouco mais destas raízes das quais a MIB é formada.

Seguindo essa discussão, temos o uso da voz. A voz está muito associada culturalmente à fala, ou seja, à comunicação verbal e, na música, ela está associada à canção, que é uma forma musical que une letra e sons. Observamos, em alguns trabalhos, citações que apontam que a voz “também pode ser entendida como instrumento e vice-versa” (CIRINO, 2005, p. 58) ou que a “voz não está fora da MI justamente porque ela é ali utilizada como um instrumento” (BASTOS; PIEDADE, 2006, p. 931). Estas citações mostram, ou parecem apontar que fora da MIB, a voz não é entendida exclusivamente como instrumento de expressão musical, ou seja, ela é entendida como instrumento de expressão verbal. Provavelmente, o autor e a autora destas citações entendem que a voz também é um instrumento musical fora da MIB, no entanto, seus textos mostram o quanto a voz é fortemente associada à comunicação verbal e isso também é mostrado pela pesquisadora e pianista Silvia Goes, ela conta que é muito mais comum as pessoas se apegarem à letra de uma música (canção) do que se apegarem a uma música sem letra (CAFÉ Tertulia..., 2020).

Para complementar este assunto, podemos citar Ismael Gerolamo:

Diferentemente, pois, da canção popular, a música instrumental não dispõe de um conteúdo dessa natureza, que muitas vezes serve mesmo para atribuir um sentido e exercer o papel principal quando de uma execução musical — pode-se inclusive argumentar que a letra seria responsável por reter a atenção do ouvinte de maneira mais eficaz, já que este seria capaz de compreender e acompanhar seu desenvolvimento, mesmo que leigo em música. (GEROLAMO, 2014, 126).

Marina Bastos e Acácio Piedade nos esclarecem outra tensão que envolve voz, MPB e MIB:

a voz na MI exerce um papel diferente do que na MPB, onde existe uma distinção clara entre o cantor e os instrumentistas. Isto envolve uma questão de hierarquia que denuncia um aspecto da tensão entre a MI e a MPB: a posição “superior” em que se encontra o cantor em relação aos instrumentistas que o acompanham. Esta proeminência do cantor parece incomodar os instrumentistas, na medida em que é ele que ganha mais visibilidade e popularidade. Haveria, na MI, uma tentativa de diluir esta hierarquia? Ou ela migra, ali, para a dicotomia “instrumentos melódicos/instrumentos harmônicos”, ou “instrumentistas solistas/instrumentistas de base”? Isto seria mais plausível, pois não é possível um igualitarismo completo em música, onde é constante o jogo entre frente e fundo, significado literal e profundo. (BASTOS; PIEDADE, 2006, p. 931).

As reflexões e perguntas feitas por Bastos e Piedade são muito interessantes porque apontam a questão do uso da voz na canção e como esta hierarquia pode ser “transposta” para a relação entre instrumentos melódicos e harmônicos, ou mesmo entre instrumentistas solistas e instrumentistas de base. Bastos e Piedade afirmam que “não é possível um igualitarismo completo em música”, mas a música é formada por diversas vertentes e podemos observar que, em alguns gêneros, esta relação hierárquica pode ser entendida como uma relação mais holárquica⁴³, ou seja, as partes pertencem a um todo e todas elas possuem um mesmo grau de importância. A improvisação livre é uma dessas vertentes que procura trabalhar, questionar, ou mesmo superar esta maneira hierárquica de se pensar e executar música. Rogério Costa, professor da Universidade de São Paulo (USP), é fundador e coordenador da Orquestra Errante e em uma de suas palestras feita no 3º SIM⁴⁴ (simpósio sobre improvisação), apontou como esta agrupação procura lidar com esta questão. O grupo utiliza a improvisação livre como meio de romper com hierarquizações que, muitas vezes, estão enraizadas no nosso fazer musical. Além de tocar, a orquestra também discute esta questão em seus ensaios.

Outro apontamento que merece atenção e que envolve o uso da voz na MIB, é também feito por Paula Zimbres:

Por outro lado, para completar a ambiguidade, há músicos do universo da MIB que usam, sim, não apenas a voz como instrumento, mas até mesmo letras, canções, sem que isso afete sua posição no gênero “música instrumental”. (ZIMBRES, 2017, p. 473).

Por meio desta citação, a autora mostra como a música instrumental brasileira possui uma estética própria, chegando ao ponto de ter canções que são do gênero

⁴³ Holarquia é um termo mencionado por Arthur Koestler em seu livro *The Ghost in the Machine* de 1967. A holarquia tem a ver com o modo que o universo se organiza, ou seja, cada elemento que forma o todo possui uma função que não pode ser substituída. “A Holarquia é um termo utilizado para descrever uma relação entre hólons, unidades que são completas, mas ao mesmo tempo são parte de um todo maior”. Disponível em: <https://holacraciabrasil.com/glossario/holarquia/>. Acesso em: 10 abr. 2020. Para uma pesquisa mais aprofundada indicamos o trabalho de (PANTALEÃO, 2017) que possui várias referências sobre o assunto.

⁴⁴ Evento realizado em junho de 2019 no laboratório de percussão do instituto de artes da UNESP. A gravações podem ser solicitadas através da biblioteca do PIAP.

“música instrumental”. Mas este posicionamento pode ser entendido de outra forma para que estas ambiguidades características da MIB possam ser minimizadas. Podemos entender a MIB como nos aponta Acácio Piedade, ou seja, “um gênero cuja identidade principal, inscrito na sua designação ambígua de “música instrumental”, entende-se primordialmente enquanto não-canção (PIEADADE, 2005, p. 198).

Para fins de organização conceitual, podemos classificar a música em dois grandes blocos: *música instrumental* (não-canção) e *canção*. Esta distinção é muito recorrente na fala de pessoas ligadas à MIB, o que não implica que não exista uma interconexão entre estas duas linhas. A música instrumental brasileira é influenciada pela canção e vice-versa, e isso se dá pelo simples fato de que os músicos e musicistas que trabalham com MIB também trabalham com canção, já que são pessoas imersas numa cultura (brasileira) fortemente caracterizada pela sua presença. Olhando desta forma, é possível encontrar canções que possuem uma estética da MIB, como mostrou Paula Zimbres, assim como podemos encontrar músicas da MIB que remontam à tradição da canção.

Cirino aponta a relação da MIB com a bossa-nova e como as músicas dos compositores deste último gênero entraram para o repertório *standard* da música instrumental brasileira:

[...] para falar das influências da canção na música instrumental não podemos deixar de mencionar alguns dos compositores da bossa nova. Alguns deles tiveram papéis relevantes na música instrumental pelo fato de terem muitas músicas incluídas no repertório que se tornou *standard* entre os instrumentistas. Esse é o caso de Antonio Carlos Jobim, Edu Lobo, João Donato, Baden Powell entre outros. (CIRINO, 2005, p. 11).

Essas duas vertentes musicais podem ser esclarecidas também através do olhar da composição. Na concepção de uma canção está subentendido, obviamente, que ela deve ser cantada, e isso traz diversas implicações não necessariamente ligadas à concepção de uma música instrumental. Essas implicações estão subentendidas no ato da composição, e muitas delas remetem, por exemplo, à organicidade da execução de uma melodia. Isso pode ser exemplificado ao imaginarmos uma canção que possui em sua melodia três saltos seguidos de nonas (menores ou maiores). É inegável que isso seria algo de uma dificuldade extrema e

ficaria inorgânico para qualquer cantora ou cantor. Existem alguns “fenômenos”, pessoas que desenvolvem uma virtuosidade vocal a ponto de executarem diversas melodias da música instrumental, como é o caso de Bobby McFerrin e Camille Bertault, no entanto, não são a “regra”, mas sim pessoas que transitam entre os universos da canção e da música instrumental e, muitas vezes, são vistas como representantes deste último gênero. Isso também nos levaria a outras discussões que não são o foco deste trabalho. O que queremos apontar aqui, primordialmente, é a possibilidade de termos músicas que são do gênero MIB e que possuem uma estrutura (sobretudo melódica) que remonta a canção, ou seja, seriam melodias mais cantáveis. Moacir Santos seria um bom exemplo de compositor que trabalha com diversas melodias orgânicas para se cantar.

Bastos e Piedade dizem que “aparentemente, a diferença marcante entre a MPB e a MI está na ausência de letra, ou seja, na exclusão da canção.” (BASTOS; PIEDADE, 2006, p. 932). Finalizando esta discussão, deixamos claro que usamos o termo *instrumental* no sentido de se tratar de um gênero que não é canção, ou seja, um gênero que não trabalha com a linguagem verbal, o que não implica a exclusão da voz. Ao mesmo tempo, entendemos que existem diversos casos de interconexão destes dois gêneros, o que nos permitiria, por exemplo, apontar discos de canções e músicas instrumentais com a estética da MIB e da canção brasileira.

Objetivamos, ao longo deste texto, deixar claro o uso do adjetivo *instrumental* e o uso do termo *Música Instrumental Brasileira* (MIB). O primeiro, no sentido estrito da palavra instrumental, é uma música que não possui elementos textuais como principal característica, colocando-a em certa oposição à canção. Um choro, uma valsa não cantada, por exemplo, seriam músicas instrumentais. O segundo termo — *Música Instrumental Brasileira* (MIB) — será usado para se referir ao gênero específico que se consolida a partir da década de 1970, como já mencionado anteriormente. Neste sentido, deixamos claro que, apesar das evidentes diferenças estéticas, o gênero choro é composto de músicas instrumentais (em sua grande maioria), ao mesmo tempo que faz parte dos gêneros que influenciaram a MIB.

3.1.2 Jazz brasileiro

O termo jazz brasileiro pode ser encontrado em alguns trabalhos como os de (BASTOS; PIEDADE, 2006; 2007) e de (PIEADADE, 2005). Veremos a seguir que o uso deste termo acarreta várias implicações, tanto musicais como extramusicais.

A constituição e consolidação da MIB pode ser comparada com a do choro. Inicialmente, na virada do século XIX para o século XX, o choro foi “um ambiente musical e um espaço cultural no qual os músicos ‘chorões’” tocavam “polcas, tangos, valsas e lundus.” (JUNIOR, 2008. p. 10). Já Henrique Cazes aponta que:

“Na década de 10, passou a ser uma forma musical definida. O Choro tem normalmente três partes (mais modernamente duas) e se caracteriza por ser necessariamente modulante. Mais recentemente, Choro voltou a significar uma maneira de frasear, aplicável a vários tipos de música brasileira. A obediência à forma rondó (em que sempre se retorna à primeira parte) aos poucos tem sido flexibilizada.” (CAZES, 1998, p. 21).

É claro que a consolidação da MIB não se deu de maneira exata como a do choro, mas é interessante observar que ela também pode ser considerada como uma maneira de se tocar ritmos brasileiros como forró, samba, choro e frevo. Este fato é mostrado por Cirino:

Uma das características que se mostrou marcante no gênero musical é a forma de lidar com os ritmos, estilos, sonoridades, timbres, técnicas instrumentais e de escrita. O especificamente brasileiro não é o conteúdo em si, mas a forma particular de lidar com o sensível. Ouvem-se maracatus, reisados, fandangos, xotes, cocos, baiões, congadas, catiras, música de capoeira, cirandas, frevos, jazz, guarânias, sambas e muitos outros gêneros musicais, amalgamados de uma forma alternativa. Uma maneira que não é simplesmente a repetição dos elementos essenciais de cada um desses gêneros, mas um novo arranjo, uma nova montagem. (CIRINO, 2005, p. 212).

Dito isso, fica claro que falar de influências na MIB é algo bem complexo e abrangente, o que corrobora com a discussão que estamos abordando neste capítulo e que remonta às tensões (sociais, musicais e culturais) inseridas neste gênero. Uma destas tensões relaciona-se ao jazz. Além do choro, já mencionado anteriormente, “a constituição da MPIB na virada do séc. XIX para o XX também foi marcada pela influência de gêneros musicais norte-americanos.” (CIRINO, 2005, p. 9). Essa

influência se manteve ao longo das duas primeiras décadas do século XX, sendo que foi na década de 1930 que ela se intensificou mais (TINHORÃO, 1981).

Existem diversos fatos e documentos que comprovam a presença do jazz no Rio de Janeiro e em São Paulo desde a década de 1920. Neste período, o Brasil procurava lutar contra a herança colonial e os Estados Unidos era o país tido como sinônimo da modernidade e progresso. Essa imagem era gerada pelos noticiários brasileiros que apontavam os Estados Unidos como um “grande país industrial, comercial e cultural.” (IKEDA, 1987, p. 8). A pesquisadora Marília Giller observa que esta influência musical norte americana já estava presente antes da “febre do *jazz*” e que “já eram conhecidos e praticados no Brasil o cake-walke desde início do século XX e logo os outros gêneros como o rag-time, o one-step, o two-step e o foxtrote” (GILLER, 2009)⁴⁵. Dados mais precisos são apresentados pelo pesquisador Alberto Ikeda, e se referem à circulação de artistas e bandas norte-americanas na década de 1920 entre o eixo Rio de Janeiro–São Paulo:

Os primeiros dados são sobre as “American Girls”, Harry Kosarin, a banda “Jazz Manon” de Dante Zanni, no Rio de Janeiro a “Jazz Band do Batalhão Naval”, no Rio Grande do Sul a banda “Espia só”, e em Pernambuco a “Jazz Band Acadêmica”, do compositor Capiba. Além, é claro, dos “Oito Batutas” de Alfredo da Rocha Vianna Júnior, o Pixinguinha. (IKEDA, 1984; MELLO, 1987 *apud* CIRINO, 2005).

Pixinguinha está intimamente ligado à história do choro. Sua significação é tão grande com este gênero que a data de seu aniversário — 23 de abril — foi oficialmente estabelecida como o dia Nacional do Choro no ano de 2000⁴⁶. Como vimos, no segundo capítulo deste trabalho, ele liderava o grupo dos *Oito Batutas* e em relação a “esta passagem do jazz tradicional para a música popular brasileira”, ele foi uma “espécie de marco”, porque, “em Paris com seu grupo Os Oito Batutas, teve contato com estilos como o *charleston*, o *shimmy* e o *ragtime*, ao lado de Jazz-bands

⁴⁵ GILLER, Marília. **Curitiba e música popular**: a influência do jazz na cultura local. 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/2309014/CURITIBA_and_M%C3%9ASICA_POPULAR_A_INFLU%C3%8ANCIA_DO_JAZZ_NA_CULTURA_LOCAL.

⁴⁶ Informação tirada do Correio Braziliense. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/04/23/interna_diversao_arte,675686/aniversario-de-pixinguinha-e-dia-do-choro-sao-comemorados-hoje.shtml. Acesso em: 22 abr. 2020.

americanas” (GILLER, 2009)⁴⁷. Voltando desta viagem, Pixinguinha trouxe um saxofone e, a partir disso, seu antigo regional “anunciava seu ingresso no gênero Jazz-band, passando a adotar o sax, o banjo e a bateria na formação.” (CALADO, 1990, p. 235). O choro foi um dos gêneros instrumentais que exerceu forte influência na MIB, assim como o *jazz*, sendo interessante notar que estes dois gêneros já se encontraram muito antes da consolidação da MIB.

Apesar da MIB sofrer influência do *jazz*, chamá-la de *jazz* brasileiro é, de alguma forma, reduzir seu significado e esconder todas as outras influências musicais que ela recebeu.

No exterior, o gênero é conhecido como Brazilian jazz; no entanto, como nota Piedade, embora o jazz seja componente crucial da mistura de musicalidades que resulta na música instrumental brasileira, não se trata de uma “adaptação nacional do jazz” (p. 41), e sim de um subgênero da música popular brasileira (MPB) que tem com o jazz uma relação ambivalente de atração e repulsa — o que Piedade chama de “fricção de musicalidades.” (ZIMBRES, 2017, p. 472).

Cirino faz uma distinção muito interessante ao mencionar que a MIB não pode ser chamada de “não-brasileira” por ela abarcar diversas músicas, ao mesmo tempo, não se trata também de uma “música brasileira regional tal qual realizada pelas próprias comunidades.” (CIRINO, 2005, p. 82-83). Usar o termo *jazz* brasileiro pode implicar que a MIB seria um gênero que toca *standards* de jazz norte-americano de forma brasileira e não é isso que ocorre. Suas raízes remetem a diversos ritmos e gêneros como o frevo, o maracatu, o forró, o baião, o chamamé, o lundu, o choro, a valsa e muitos outros, além do próprio jazz. Como aponta Giovani Cirino, a música instrumental brasileira “não se trata do *jazz* propriamente dito, mas uma outra música, embora em seus aspectos mais marcantes, encontramos tanto elementos do jazz quanto das músicas brasileiras locais” (CIRINO, 2005, p. 212).

Há várias relações que podem ser feitas com estes dois gêneros. Uma delas remete à maneira (instrumental) de tocar canções. No jazz, “grande parte do repertório *standard* é composto de canções comerciais da Broadway, de Hollywood e de Tin Pan

⁴⁷ GILLER, Marília. **Curitiba e música popular**: a influência do jazz na cultura local. [2009?]. Disponível em: https://www.academia.edu/2309014/CURITIBA_and_M%C3%9ASICA_POPULAR_A_INFLU%C3%8ANCIA_DO_JAZZ_NA_CULTURA_LOCAL.

Alley” (ZIMBRES, 2017, p. 474). Neste sentido, podemos fazer um paralelo entre estes dois gêneros porque “composições de determinados autores da MPB como Tom Jobim, Edu Lobo ou Milton Nascimento são tratadas como *standards*”, mas usar o termo “jazz brasileiro” perpetuaria o fato de “limitar o gênero a uma ‘versão brasileira’ do original norte-americano.” (ZIMBRES, 2017, p. 474).

O jazz exerceu uma forte influência na música brasileira e isso pode ser constatado em diversos períodos. As jazz-bands das primeiras décadas do século XX mencionadas por Ikeda (1987), as orquestras de rádio que surgiram a partir da década de 1930 e os grupos que circulavam em São Paulo nas décadas de 1950 e 1960 mostram o quanto este gênero esteve presente na música brasileira. A influência era tão grande que veremos, nos próximos parágrafos, alguns fatos que mostram uma busca por uma sonoridade brasileira, justamente pelo excesso desta influência norte-americana na maneira de tocar e de improvisar.

No final da década de 1960, surgiu um grupo que marcou a história da MIB, o *Quarteto Novo*. O grupo nasceu em meio a uma efervescência artística paulista e era formado por Theo de Barros, Heraldo do Monte, Airtó Moreira e Hermeto Pascoal. Hermeto e Airtó faziam parte do *Sambrasa Trio* e os dois músicos “já buscavam ‘novos caminhos’, por assim dizer, para a música instrumental da época.” (GEROLAMO, 2017, p. 77). Este autor fornece mais detalhes desta busca através da análise de algumas músicas gravadas por este trio.

Falando de outro trio, Heraldo, Theo e Airtó formavam o *Trio Novo*, que poderia ser classificado como o embrião do *Quarteto Novo*. O trio foi formado em 1966 para acompanhar Geraldo Vandré e fazer uma temporada de shows para uma empresa de origem francesa chamada Rhodia. A empresa estava ligada à moda e incentivava a indústria brasileira através da organização de desfiles que reuniam profissionais de várias áreas artísticas. Lívio Rangan era o publicitário da Rhodia e foi ele quem contratou Geraldo Vandré “com a intenção de montar um trio para acompanhá-lo na FENIT, uma feira da indústria têxtil que se realizava anualmente na cidade de São Paulo (LIRA, 2017, p. 37). Neste período, eram comuns as formações de trios com piano, bateria e contrabaixo, mas Rangan queria uma formação diferente, o publicitário “queria um trio que tivesse um som mais brasileiro” (BARROS *apud* GEROLAMO, 2014, p. 201) e foi assim que surgiu a ideia de formar o *Trio Novo*, com

Heraldo do Monte tocando viola caipira e guitarra, Théo de Barros tocando violão e Aírto tocando percussão.

Percebe-se que, desde a formação do trio que foi o embrião do *Quarteto Novo*, houve uma busca por sonoridades que fugissem aos padrões da época. Heraldo do Monte diz que desde o *Trio Novo* “começou-se a esboçar entre os músicos uma orientação musical ‘nacionalista’ que tinha como foco a criação de uma linguagem de improvisação baseada em elementos da música nordestina” (GEROLAMO, 2014, p. 13) e o próprio músico continua: “Pensamos assim: ‘Vamos dar uma viajada pra dentro de nós, pro interior, pra aquelas coisas que a gente não ligava quando ouvia no interior do Nordeste, na nossa infância’” (MONTE, 2004 *apud* GEROLAMO, 2014, p. 13-14).

Durante as suas viagens, o trio conversava bastante a respeito da necessidade de criar uma linguagem de improvisação baseada em músicas brasileiras ao invés do *be-bop* norte americano (MONTE, 2004 *apud* GEROLAMO, 2014, p. 114-115). Théo conta que a busca por esta sonoridade mais “tipicamente brasileira” começou a se desenvolver no trio, e, com a chegada de Hermeto Pascoal, a busca foi se ampliando (GEROLAMO, 2014, p. 114). O violonista também relata:

Então nós pegávamos algumas músicas do Vandrê pra fazer arranjo, como “Fica mal com Deus” e outras. Mas depois começamos a criar, nós mesmos, as nossas músicas e começamos a desenvolver um negócio muito interessante. Como nós éramos todos jazzistas, nós começamos a desenvolver uma forma de improvisar usando frases brasileiras [...] E foi como se a gente fizesse um novo inconsciente, para que cada vez que a gente improvisasse fugisse do jazz e fizesse frases tipicamente brasileiras. (GEROLAMO, 2014, p. 114).

Heraldo do Monte é conhecido na MIB por ter uma linguagem de fraseado e improvisação baseada em músicas brasileiras, sendo muitas vezes considerado como o “pai da guitarra brasileira”. É interessante notar que este rótulo que o guitarrista recebe até hoje é resultado de uma busca que se iniciou na década de 1960 com o *Trio Novo*, e que continuou e foi marcada através da gravação do disco do *Quarteto Novo*. Heraldo discorre um pouco sobre este assunto:

Bem, nas viagens do Trio Novo, o Aírto (Moreira), eu e o Théo (de Barros) conversávamos muito sobre a necessidade de criar uma linguagem brasileira de improvisação, que na época faltava, na década de 60. A gente foi amadurecendo a idéia. Tocávamos jazz na noite, e já tínhamos o reflexo

condicionado pro improviso. Sempre pensávamos em chamar o Hermeto (Pascoal) pro grupo e, quando chamamos, todos nós pegamos todos os discos que tínhamos em casa e nos desfizemos. Sei lá, vendemos, emprestamos, deixamos de escutar, para não influenciar. Pensamos assim: “Vamos dar uma viajada pra dentro de nós, pro interior, pra aquelas coisas que a gente não ligava quando ouvia no interior do Nordeste, na nossa infância”. Resolvemos trazer isso à tona, e improvisar sobre isso. Nós todos, que tínhamos uma vivência no jazz, deixamos o jazz um pouco de lado. Nós até nos policiávamos, quando alguém tocava alguma coisa mais be-bop. E fomos criando essa coisa, meditando, ensaiando, e o resultado foi o Quarteto Novo, que na década de 60, como não existia nada que se assemelhasse, misturando essas influências sertanejas e urbanas, trouxe o improviso pra música brasileira. Enquanto os violeiros criavam letras de improviso, nós criávamos frases melódicas. (MONTE, 2004 *apud* GEROLAMO, 2014, p. 114-115).

Podemos considerar que um dos registros mais significativos de todos estes fatos mencionados anteriormente é o disco do *Quarteto Novo*, pois ele sintetiza as vivências culturais e musicais de artistas que estavam ligados a diversos gêneros como a bossa-nova, a música nordestina e o jazz.

Outro músico que tem grande importância na criação de uma linguagem brasileira e que nos ajuda a compreender a noção de que a MIB não pode ser reduzida a um tipo de jazz brasileiro é o flautista Carlos Malta. Ele trabalhou e gravou durante anos com o multi-instrumentista Hermeto Pascoal e, além disso, tocou com Edu Lobo, Gal Costa, Guinga e outros músicos. Malta montou dois grupos em 1994, o *Coreto Urbano* e o *Pife Muderno*, grupos que são caracterizados por uma sonoridade mais nordestina. O uso de instrumentos percussivos e pífanos ajudam nesta caracterização, embora a linguagem das composições e improvisações é um dos pontos centrais dos grupos, o que tem relação com a trajetória de Carlos Malta:

O nordeste é a minha opção. [...] Enquanto o pessoal estava indo pra fora, pra Boston, pra Alemanha ou mesmo pra Suíça, eu acreditando que o Brasil era uma das maiores fontes de inspiração, fonte pra explorar musicalmente. Eu pensei, porra, pra que vou aprender a tocar bebop, jazz e não sei o quê, se eu posso aprender a tocar o frevo — que é difícil pra caramba, sabe — se eu vou poder frasear bacana em cima de um baião, saber tocar baião, como é que acentua, como é que faz um maracatu. [...] Mas de certa maneira, a gente, como vem fazendo uma varredura, como vem resgatando outras missões ao longo da nossa vida, a gente acredita que isso tudo seja influência. De uma certa maneira você só constata que isso aí é realmente uma influência. [...] O nordeste apareceu como opção artística pra mim, de desenvolver principalmente a minha técnica, a minha linguagem musical a partir da música do nordeste. [...] eu fui desenvolvendo essa linguagem toda de “nordestejo” ou “nordestinês” ou a maneira nordestina de tocar, de frasear ou de pensar musicalmente. (CIRINO, 2005, p. 65).

Para finalizar esta seção, destacamos que esta maneira de rotular a MIB como um jazz brasileiro (*brazilian jazz*) é mais um reflexo da relação de domínio cultural que os Estados Unidos exercem sobre outras culturas. Como aponta Stasi “tudo isso tem a ver com os processos de representação do Outro, ou seja, aquilo que se imagina sobre o Outro, e as maneiras pelas quais nos referimos a ele.” (STASI, 2003). É uma maneira de classificar o que é “de fora” sob o olhar de quem está “dentro”. Deste modo, fica mais claro entendermos a utilização de termos como *latin jazz*, *brazilian jazz* e *world music*. Este assunto faz parte de reflexões que remetem aos campos da sociologia e elas não podem ser discutidas com mais propriedade neste trabalho, mas podem ser ao menos levantadas para que a leitora e o leitor possam ter uma dimensão das implicações que este termo “jazz brasileiro” carrega. Neste sentido, Stasi apresenta um artigo sobre *world music* que pode ser facilmente aplicado ao termo jazz brasileiro. Neste artigo, ele mostra que:

A categoria *world music* criada por multinacionais na década de 80 como uma estratégia de conseguir novos mercados, objetivava a identificação de tudo aquilo que era produzido fora do mundo do *pop* e do *rock* dos EUA e Inglaterra. Necessitava-se de um termo que pudesse empacotar e vender outras músicas. Evidentemente, o termo é ineficiente (não pode, de forma séria, levar em conta a diversidade e diferença) mas também bastante efetivo (é ideal para o *marketing* desses produtos - música dos outros, e o controle melhor do mercado). Estabeleceu-se assim uma extrema generalização, padronização e simplificação de culturas diversas. (STASI, 2003/2004).

Esta maneira eurocêntrica e norte-americanocêntrica de enxergar o mundo se estende a muitas outras áreas culturais e sociais. Na música, essa visão também pode ser vista em outros gêneros, como Janotti e Sá (2019) comentam a respeito do trabalho de Silva (2018) sobre esta questão:

a autora critica a perspectiva etnocêntrica de parte dos pesquisadores e fãs, na qual ela mesma se filiava até chegar em Angola, que supõe uma homogeneidade das práticas dos fãs de metal, tomando como modelo normativo a cena anglo-saxônica e norte-americana, a partir da qual as outras cenas são avaliadas como cópias bem ou mal feitas. (JANOTTI; SÁ, 2019, p. 133).

Como já mencionamos anteriormente, estas são questões que necessitam uma abordagem sociológica, não somente musical, que não compete a este trabalho, mas sim para reconhecermos que, enquanto pesquisadores, necessitamos levantá-las para estimular a reflexão e a pesquisa sobre o assunto. Na próxima seção, iremos discutir o termo música instrumental popular brasileira.

3.1.3 *Música popular instrumental brasileira (MPIB)*

Esta definição está mais recorrente nas duas últimas décadas e pode ser encontrada nos trabalhos de Piedade (2005), Gerolamo (2014), Zimbres (2017) e Cirino (2005), que utilizou o termo com maior frequência em toda a sua dissertação. A utilização do termo *popular* pode trazer algumas reflexões.

Apesar do crescimento acentuado de artistas que rompem esta fronteira conceitual entre música popular e música erudita, não podemos deixar de observar que a divisão entre estes gêneros existe, o que não é, de maneira alguma, um problema, pois se trata simplesmente de dois gêneros com uma estética, história e contextos sociais diferentes, o que ocorre com qualquer gênero musical. O problema está justamente no fato de usar o termo *erudito* em oposição ao termo *popular*. A palavra popular também implica outras questões, mas primeiramente vamos tratar do adjetivo *erudito*, analisando seus significados.

Primeiramente, vamos ver os significados desta palavra de acordo com alguns dicionários.

Segundo o dicionário Michaelis⁴⁸, *erudito* significa: “que tem instrução vasta e variada, que revela muito saber; que se opõe a popular; pessoa que tem amplo conhecimento, adquirido, principalmente, por meio de leitura”.

Para o dicionário Houaiss⁴⁹: “que ou o que tem ou revela erudição”. E erudição significa: “instrução, conhecimento ou cultura variada, adquiridos esp. por meio da leitura”.

⁴⁸ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/erudito>. Acesso em: 24 abr. 2020.

⁴⁹ Verificado no *software* do dicionário Houaiss.

Por último, segue a definição do dicionário Aurélio⁵⁰: “aquele que tem um excesso de cultura e de conhecimento, geralmente conseguidos através da leitura; em que há ou expressa erudição: indivíduo erudito; particular dos intelectuais, estudiosos, cultos: congresso erudito; designação de música clássica: música erudita. Os sinônimos são: culto, douto, doutrinado, ilustrado, instruído, letrado, literato e sábio”.

Não é preciso discorrer muito a respeito destes significados, pois os dicionários mencionados acima concordam em diversas significações da palavra erudito. O dicionário Aurélio ainda faz uma menção de que o antônimo de erudito é *néscio*: “característica de quem não possui conhecimento, capacidade, sentido ou coerência; sujeito ignorante, estúpido, incompetente, incoerente”. E os sinônimos deste adjetivo são: ignorante, ignaro, estúpido, incapaz, inepto e absurdo”.

Apresentados estes significados, fica mais claro observarmos o que a dicotomia popular–erudito implica. Acreditamos que estes adjetivos, de nenhuma maneira, deveriam ser usados no sentido de oposição, pois subentende-se com isso que erudito é algo sábio e popular. não. Como mencionado acima, o contrário de erudito é o adjetivo *néscio* e, neste sentido, usar o termo popular é uma forma de substituir o antônimo de erudito, mesmo que de uma forma subliminar. Para ilustrar este pensamento, podemos substituir hipoteticamente o termo erudito e colocar a palavra *bela*, imaginando que há um gênero musical que se auto intitulou como *música bela* e que as músicas que não se enquadram neste gênero são chamadas de *popular*. Seria talvez uma certa ingenuidade nossa — pensando nesta situação hipotética — não associar a *música bela* em contraste com a *música feia*, que, neste caso, seria chamada de *popular*. É exatamente isso o que se dá na dicotomia popular–erudito, a palavra erudito está repleta de significados que possuem maior força do que o significado de “música clássica”, como mencionado pelo dicionário Aurélio.

A utilização do termo erudito acarreta algumas suposições como aponta Middleton:

Supõe-se geralmente que a música popular se manteve especialmente próxima ao “corpo” — em comparação com a música erudita da aristocracia

⁵⁰ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/erudito/>. Acesso em: 24 abr. 2020.

e da burguesia europeias — e que essa intimidade aumentou no século XX, especialmente desde o rock’n’roll. A música popular, como a cultura popular em geral, é vista como voltada para o físico (mentalmente empobrecida): vulgar, espontânea, participativa, involuntária, visceral. (MIDDLETON, 1990, p. 258, *apud* ZIMBRES, 2017, p. 477).

Estas classificações do “outro” a partir do ponto de vista colonial tendem a ser preconceituosas, já que por detrás deste tipo de discurso há uma ideia de primitivismo. Isso pode ser verificado, mesmo atualmente, ao verificarmos a fala de algumas pessoas públicas — como alguns políticos, por exemplo — que classificam a cultura africana ou de povos originários brasileiros como primitiva. Paula Zimbres comenta esta questão com base no olhar de Michel de Certeau, dizendo que se trata da “*erotização*’ das culturas ditas primitivas” que é usada “como ferramenta do discurso colonial que visa objetificar a experiência do *outro*, interpretada sempre a partir da subjetividade do *eu* (CERTEAU, 1982, p. 227 *apud* ZIMBRES, 2017, p. 26).

A autora também comenta esta suposição que Middlenton apresentou dizendo que:

Tais suposições, no entanto, tendem a ter um corolário racista: a ideia de que a música europeia (como sua civilização) seria mais intelectual, mais espiritualizada, mais elevada e mais próxima do sublime, ao passo que a música e a cultura africanas (como todas as culturas supostamente “primitivas”) seriam mais sensoriais, mais corporais, mais telúricas, mais funcionais e mais vinculadas à vida material. (ZIMBRES, 2017, p. 477).

Ao percebermos um pouco as implicações deste conceito, temos que rever nossas classificações e tomar um certo cuidado ao fazer afirmações. No site do conservatório e faculdade Souza Lima, encontramos a definição de música erudita:

Música Erudita é uma manifestação artística estabelecida de forma escrita mediante combinação dos sons em seus elementos primordiais — altura, duração, timbre e intensidade. Uma criação registrada em partitura. Erudito é um ser humano capaz de ler e escrever. O compositor erudito é aquele que goza dos recursos da escrita para ativar sua criação musical, elevando a comunicação musical e a precisão de suas ideias para o planejamento e desenvolvimento de sua composição. (MARCONDES, 2018).

O autor explica que “a escrita musical é herança eclesiástica” e que “a ideia de música erudita surge como antítese à música do culto”, ou seja, “se antes a música alimentava o culto, ou uma dramaturgia, como participe, com o conceito renovado, a

música passa a propositora. Isso é música erudita.” (MARCONDES, 2018). É interessante notar que este gênero está associado à tradição escrita, como aponta o autor acima e o já mencionado Cirino: “a música erudita seria portadora de aspectos da tradição escrita, enquanto a música popular seria portadora de características da tradição oral-aural.” (CIRINO, 2005, p. 39). Isso reflete uma ideia de que as pessoas “sábias” são as que leem bastante, sabem escrever etc. Desta maneira, músicos “sábios” são os que sabem ler partituras. Minha própria experiência revela um pouco deste conceito, já que ao longo da minha carreira musical transitei em diversas vertentes musicais, toquei oito anos em orquestra e sempre notei certa surpresa e admiração diferenciada quando falava para as pessoas que tocava música orquestral (música escrita). A reação era bem diferente quando falava que tocava samba e choro em algum bar da cidade de São Paulo. Existem muitas questões que envolvem estas reações, levantadas e discutidas por Carlos Stasi em seus trabalhos, palestras, aulas e conversas informais, pois o autor passou inúmeras situações que remetem a estes conceitos; ou seja, aquilo que ele determina como *oposições binárias*: simples/complexo, popular/erudito, fácil/difícil etc. (CARLOS STASI..., 2020).

Colocar os gêneros popular e erudito como sendo opostos um ao outro é algo que remonta à música de tradição escrita europeia, mas esta polarização se ampliou durante o movimento nacionalista brasileiro.

Mário de Andrade defendia a pesquisa do folclore como a principal fonte temática e técnica do compositor erudito preocupado com a criação de uma música nacionalista e brasileira, durante as décadas de 1920 e 30. (CONTIER, 1994, p. 33).

Neste período, os compositores “eruditos” ligados ao movimento nacionalista tinham como ideal essa busca de material popular e isso também implicou um pensamento de criação da arte pura brasileira (cf. CONTIER, 1994). Não queremos condenar, de maneira alguma, a interação entre gêneros musicais, pois eles “possuem estruturas sonoras que são compartilhadas pelos variados gêneros musicais, as quais ‘desafiam a rigidez de suas categorias’” (SILVA, 2018).

A separação entre popular e “erudito” não pode ser vista como algo rígido, pois no decorrer da música brasileira, encontramos artistas que transitaram entre estes dois gêneros, o que atualmente tem se mostrado cada vez mais comum.

Apesar das distinções, tensões e contradições, no Brasil estas duas tradições estiveram relativamente ligadas como veremos no Capítulo I, e podem ser compreendidas ao ouvirmos o trabalho de compositores populares “eruditizados” como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Zequinha de Abreu, ou o trabalho de compositores “eruditos” que buscam materiais musicais na cultura popular como o caso de Heitor Villa-Lobos e Guerra Peixe. (CIRINO, 2005, p. 5).

Os músicos e a musicista citados acima são vistos como pessoas ligadas às raízes da música instrumental brasileira. Ou seja, antes de ser consolidada como gênero musical, a MIB, que é um local de encontro de gêneros musicais, já se baseava em autores e autoras que trabalhavam na interação entre vários gêneros, como Pixinguinha, Radamés Gnattali, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Este tipo de artista que transita entre gêneros sempre esteve presente na música brasileira e podemos citar K-Ximbinho, Silvia Goes, Cristina Braga, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Paulo Moura, Sivuca, Badi Assad, Altamiro Carrilho etc. Estes exemplos confirmam que “erudito” não pode ser visto em oposição a popular e, como mencionamos anteriormente, acreditamos que o problema está na classificação, no uso dos adjetivos para definir o tipo de música.

O ato de definir é algo inerente à cultura, ele é necessário porque a sociedade — você, eu e nós — não suporta tanta diversidade para estudo e compreensão de um sistema. Mas temos que, na medida do possível, rever as classificações e delimitações que realizamos ao longo de nossa existência para modificar possíveis equívocos e nossa maneira pensar. Afinal, as classificações são reflexos do nosso modo de pensar o mundo.

A MIB é um local de encontro de tensões e contradições e nela é possível encontrar um ambiente para discussões que remetem a vários setores culturais e não somente musicais. Fabian Holt trabalha com o conceito de música entre gêneros a partir de seis eixos de pensamento e Marina Silva interpreta esta questão da seguinte maneira:

1) O modelo preliminar de um gênero musical “deve ser complementado com modelos descentralizados” de sua estrutura classificatória, podendo ser testados e ampliados pelos seus atores sociais; 2) Os gêneros musicais possuem estruturas sonoras que são compartilhadas pelos variados gêneros musicais, as quais “desafiam a rigidez de suas categorias”; (3) e (4) Os

espaços localizados nas fronteiras dos gêneros musicais, além de proporcionar uma compreensão mais ampla dos processos culturais, permitem a aproximação com a diversidade e a transformação inerentes a eles; (5) o conceito “música entre gêneros” evidencia os pontos de cruzamento em que a música está situada, 6) ou seja, nesta proposta, o conceito destaca as conexões criadas nas fronteiras dos gêneros musicais. (SILVA, 2018, p. 400).

A partir desta citação, podemos perceber a riqueza que a MIB pode oferecer, no sentido de “proporcionar uma compreensão mais ampla dos processos culturais”, já que ela está relacionada a inúmeros gêneros musicais, além das tensões já discutidas como popular, erudito, vocal e instrumental.

Para finalizar o assunto, deixamos claro que não pretendemos solucionar o problema que a palavra “erudito” acarreta, mas apenas fomentar a discussão e a reflexão. Lembramos que chegamos até esta discussão através do conceito de música popular instrumental brasileira. Ao mesmo tempo, o conceito de popular será um tanto quanto questionado nos parágrafos seguintes. Tentaremos, na medida do possível, substituir o termo *música erudita* por *música de tradição escrita, orquestral, música de concerto, música europeia*, sabendo que todos estes também levam a outras implicações.

Para resolver a ambiguidade quanto ao pertencimento da música instrumental erudita, alguns autores (como Cirino, 2005) usam música popular instrumental brasileira (MPIB), o que não dá conta do fato de que subverter a dicotomia erudito-popular é justamente uma das características marcantes do gênero. Ou seja, não há opção ideal. Sendo assim, adotamos música instrumental brasileira por ser o termo mais usual, fazendo aqui as ressalvas quanto a suas imprecisões. (ZIMBRES, 2017, p. 474).

Seguiremos usando o mesmo termo escolhido pela a autora acima citada, justamente por ser o mais usualmente utilizado pelas pessoas ligadas a este gênero.

Ainda nesta discussão, temos o adjetivo *popular* usado em MPIB, que merece algumas reflexões. Não vamos nos alongar tanto neste assunto, mas apenas averiguar algumas de suas implicações.

Partiremos das definições dos três dicionários já citados neste trabalho. Segundo Houaiss⁵¹, os significados são: “relativo ou pertencente ao povo; feito pelas

⁵¹ Verificado no *software* do dicionário Houaiss.

peças simples, sem muita instrução; relativo às pessoas como um todo, esp. aos cidadãos de um país qualificados para participar de uma eleição; encarado com aprovação ou afeto pelo público em geral; dirigido às massas consumidoras; ao alcance dos não ricos; barato”.

O dicionário Michaelis⁵² define como: “relativo ou pertencente ao povo; próprio do povo, vulgar; que é comum, usual entre o povo; adaptado à compreensão ou ao gosto das massas; promovido pelo povo; que provém do povo; que não custa muito; de baixo custo, barato; que representa ou pretende representar a vontade do povo; que é do agrado do povo; que tem as simpatias, o afeto do povo”.

Por último, temos o dicionário Aurélio⁵³ que diz que popular é: que pertence ao povo; que concerne ao povo; que recebe aprovação de povo; que tem a simpatia da maioria; muito conhecido; notório; feito ou pensado para atender às necessidades do povo, do público geral; cujo valor de compra é acessível à maioria; relativo aos cidadãos que estão aptos para votar ou participar de uma eleição; realizado ou construído por pessoas com pouca ou nenhuma instrução”.

Primeiramente, é interessante observar que para algumas definições os dicionários mencionam exemplos relacionados à música e à arte. Houaiss menciona: “feito pelas pessoas simples, sem muita instrução” e exemplifica “arte popular”. Também usa “encarado com aprovação ou afeto pelo público em geral” e exemplifica com “artista popular”. Por último, apresenta outro significado: “dirigido às massas consumidoras” e usa o exemplo “música popular”. O Aurélio mostra que popular é “muito conhecido; notório” e exemplifica com: “cantor popular”.

O curioso, e ao mesmo tempo antagônico, é que a maioria das definições mencionadas — para não dizer todas — não se enquadram como característica da MIB que é chamada de MPIB. Seria a MIB é dirigida “às massas consumidoras”, que é feita “pelas pessoas simples, sem muita instrução”, que ela é “própria do povo”, “vulgar” e que ela é muito “conhecida, “notória”? Essa problemática possui relações com a MPB, um gênero musical surgido no período pós golpe militar (1964). Desde o

⁵² Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/popular/>. Acesso em: 27 abr. 2020.

⁵³ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/popular/>. Acesso em: 27 abr. 2020.

seu surgimento, houve uma busca por fazer uma música para o povo, sendo que “novas questões se colocavam para a canção brasileira engajada: como, onde e para quem cantar? Onde estaria o ‘povo’, receptor idealizado das mensagens conscientizadoras?” (LAMARÃO, 2009, p. 2). Não queremos discutir todo o movimento da MPB, já que o que nos interessa aqui é colocar em questão o adjetivo usado pela MPB e, conseqüentemente, a MPIB. Elas possuem relação enquanto termo. Acácio Piedade diz que a MPIB é um subgênero da MPB (PIEADADE, 2003 *apud* ZIMBRES, 2017, p. 472) e o pianista Nelson Ayres, já mencionado neste trabalho, também classifica a MPIB como um subgrupo da MPB. Bastos e Piedade reforçam esta relação ao apresentar que “a diferença marcante entre a MPB e a MI está na ausência de letra” (BASTOS; PIEADADE, 2006, p. 932).

Quanto às definições de popular que foram apresentadas, não sabemos se elas se aplicam à chamada música popular brasileira. Parece que o mesmo problema que expomos com relação ao termo instrumental também se aplica ao termo popular, ou seja, existe a definição estrita do adjetivo e existe também o seu uso para formar o nome do gênero MPB. Podemos encontrar facilmente nos discursos comuns, nos trabalhos acadêmicos, assim como na mídia em geral, o que seria, e quais são os artistas e as artistas relacionadas a este gênero. Com uma rápida pesquisa na internet, podemos encontrar alguns nomes que “pertencem” à MPB: Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Elis Regina, Edu Lobo etc. Historicamente, vemos que a MPB foi um movimento de grupo de artistas que depois se consolidou enquanto gênero. Ainda hoje, encontramos falas do tipo: “toco MPB”, “gosto de samba e MPB” etc., falas estas que não se referem ao que é popular atualmente, mas sim a este grupo de artistas. A intenção da MPB era fazer música para o povo. Não questionamos essa intenção, apenas refletimos se a MPB seria realmente popular, com base nas definições anteriormente apresentadas.

Como mostrei na introdução deste trabalho, nasci em 1988, em Campinas, e com menos de um mês de vida, vim morar em uma favela chamada Heliópolis. Isso me traz uma maneira peculiar de construir minhas reflexões e uma delas se refere ao que é popular. Tenho muitos amigos e amigas de Heliópolis e já encontrei pessoas que não cantam uma letra de Caetano Veloso e falam dele como algo vago, mas sabem quem é, por exemplo, Anitta e Luan Santana, dois artistas não pertencentes

ao gênero MPB. É interessante observar que esses artistas são mais populares, entre muitas pessoas de Heliópolis, do que os próprios artistas da chamada música “popular” brasileira. Do mesmo modo, é interessante notar — pela própria experiência — a popularidade de Caetano Veloso dentro das classes média e alta. Isso pode sugerir que pessoas de uma mesma geração tenham universos musicais completamente distintos, devido à sua classe social. E o contrário também se dá, ou seja, músicas que são populares numa favela, muitas vezes, não o são em outras classes.

É aqui que fazemos nossas reflexões a respeito desta questão. O termo popular é algo relativo, que é definido segundo inúmeras implicações que envolvem mercado, mídia, classe social, política, período (tempo) etc. O popular de hoje, ou deste contexto social, pode não ser o popular de amanhã ou de outro contexto social.

Obviamente, não estamos questionando aqui o fato da MIB ou MPIB ter como fontes de inspiração o universo popular, no sentido estrito da palavra. Ela é muito abrangente em relação às suas influências e por isso é formada por tradições folclóricas e músicas populares (do povo), assim como músicas que não estão nos ouvidos das massas. A internet tem mudado um pouco as influências artísticas nas vidas das pessoas, mas é inegável o quanto a televisão e o rádio ainda exercem uma grande influência na formação do que é o popular. Além disso, temos que considerar os meios de popularização que a internet utiliza, o que envolve dinheiro e propaganda. Por mais que uma artista ligada à MIB queira se “popularizar” através da internet, ela terá que investir, o que já faz surgir uma separação entre artistas que podem e não podem fazer tal investimento. Isto resulta numa certa relativização do chamado “popular”, que neste caso está ligado à classe social, assim como a uma maior ou menor disponibilidade financeira. Além disso, há o mercado, que define quem será o artista popular de um determinado período.

Finalizamos aqui estas questões terminológicas, deixando claro que não pretendemos resolver os problemas apresentados, mas sim mostrar as implicações que cada adjetivo carrega. Mostramos que a MIB é local de encontro de tensões, sendo que uma delas se refere justamente à própria construção do nome deste gênero.

Optamos por não utilizar o adjetivo *popular* porque ainda percebemos, atualmente, um tipo de dicotomia entre este termo e a palavra *erudito*. Reconhecemos

a tentativa e a necessidade de se fazer um recorte e não estamos, de maneira alguma, desvalorizando o termo MPIB, que se mostra muito satisfatório em vários sentidos.

Decidimos usar o adjetivo *instrumental* para ilustrar o fato de estarmos falando de um gênero que não é canção, ou seja, não trabalha com letras (linguagem verbal). Do mesmo modo, usamos o adjetivo *brasileiro* para ilustrar que se trata de um gênero feito — em sua grande maioria — no Brasil, por brasileiros e brasileiras, o que não implica na inexistência da MIB fora do país, ou mesmo que o gênero seja formado apenas por ritmos brasileiros, como mencionamos ao longo capítulo.

3.2 Origens, hibridismo e linhas

Até este ponto do trabalho, já mencionamos algumas referências quanto às origens da MIB, algo bastante delicado, já que não é possível delimitar o momento exato da origem das coisas. Elas surgem simultaneamente e, às vezes, em lugares completamente diferentes. Além disso, corremos o risco de ter uma visão centrada em alguma cultura ou região, e com isso, podemos propagar um discurso que pode ser canonizado e repetido inúmeras vezes até se tornar uma “verdade”.

Falar da MIB, que ganhou mais força no final no final da década de 1960, é falar dos ritmos e gêneros que vieram antes dela. Isto se deve ao fato de que, mesmo não conseguindo “definir o que seria a especificidade da música instrumental brasileira, a inclusão de linguagens e estilos diferentes sempre acaba sendo mencionada” (CIRINO, 2005, p. 64) pelas pessoas que trabalham com ela. Mas falar de toda essa diversidade seria algo que não cabe a este trabalho.

Vamos pontuar algumas informações que achamos ser convenientes naquilo que concerne à música anterior à chamada MIB. Para isso, partimos da seguinte citação de Cirino:

Ao tratar do momento histórico do “nascimento” da música instrumental no Brasil é imprescindível mencionar não só os choromeleiros e as bandas de música, mas também as serenatas, o maxixe, o lundu, a música de barbeiros e as orquestras dos circos. (CIRINO, 2005, p. 7).

O autor também relata, em outra parte de seu trabalho, que “o final do século XIX — período no qual nasce o choro — é entendido pelos instrumentistas como o momento crucial do surgimento daquilo que hoje se conhece genericamente como música instrumental (CIRINO, 2005, p. 5). No final do século XIX, há um crescimento do funcionalismo público e da classe média urbana, e é neste cenário social que começa a surgir o choro, um gênero tipicamente instrumental (CIRINO, 2005, p. 7). A relação mais interessante deste gênero com a MIB seria o fato de ambos servirem como ponto de encontro de vários gêneros musicais.

Em sua origem, o choro tratava-se de uma maneira de tocar gêneros importados (como polca, schottish, mazurca, valsa e tango) e posteriormente torna-se um gênero cristalizado através de músicos como Joaquim Antonio da Silva Callado, Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Pixinguinha. Nessa fase inicial o choro mantinha uma relação bastante próxima com a tradição oral-aural e com a improvisação. (CAZES, 1998 *apud* CIRINO, 2005, p. 7).

Com o tempo, o choro foi se consolidando, apontando maneiras completamente diferentes de se tocar aqueles gêneros que incorporou. Ou seja, os gêneros que fizeram parte de sua origem são tocados de forma muito distinta. Neste sentido, tocar uma valsa ou uma polca numa roda de choro é algo muito comum, pois ambos os gêneros são tidos como choros e fazem parte da sua constituição. Necessitamos esclarecer isso porque algumas pessoas leigas acreditam que o choro é constituído apenas de músicas que possuem uma semelhança com o ritmo do samba. Alguns choros que exemplificam esta condição são: *Tico-tico no fubá* (Zequinha de Abreu); *Os oito batutas* (Pixinguinha); *Assanhado* (Jacob do Bandolim) e *Ansiedade* (Rossini Ferreira).

Para muitas pessoas envolvidas com a MIB, a importância de compositores e compositoras ligadas ao choro é tão grande que:

Apesar da pouca documentação fonográfica existente sobre as músicas que se faziam nessa época, pianistas como Chiquinha Gonzaga (1880 – 1935), Ernesto Nazareth (1863 – 1934), Zequinha de Abreu (1880 – 1935) e outros músicos e chefes de banda como Anacleto de Medeiros (1866 – 1907), Patápio Silva (1881 – 1907) e Joaquim Antonio da Silva Calado (1848 – 1880), são conhecidos no meio musical como os “pais” da música instrumental popular. (CIRINO, 2005, p. 5).

A formação do choro e sua consolidação é um tema que vem sendo investigado cada vez mais no meio acadêmico. É interessante observar algumas dimensões envolvidas na constituição do choro e da MIB. Por exemplo, enquanto o choro foi formado a partir da maneira de se tocar polcas, *schottishes*, mazurcas, valsas e tangos, a MIB foi formada e constituída a partir de gêneros como o próprio choro — que inclui vários “sub-gêneros” — além de muitos outros gêneros brasileiros e estrangeiros.

Além do incremento da produção ao vivo e fonográfica, ligadas principalmente à indústria do entretenimento e à nascente indústria cultural brasileira (cf. Ortiz, [1988] 2001), ocorre paralelamente um incremento das múltiplas influências musicais de tradições regionais e locais, como é o caso dos ritmos do norte e nordeste, como o baião, o xote, o xaxado, o coco, o maracatu, entre outros, bem como a música rural do sudeste e centro-oeste com suas “violas caipiras”, a congada, o samba carioca e baiano, a guarânia do sul, e muitas outras influências vindas de fora do Brasil como o beguine (Martinica), o danzón (Santiago de Cuba), o tango (Argentina), a polca (Europa Central), o merengue (República Dominicana), o ragtime e fox-trote (norte-americano), sendo que estes dois últimos representam, talvez, o início de uma das influências mais relevantes na MIB: o jazz. (CIRINO, 2005, p. 6).

A citação mostra toda a complexidade de influências envolvidas na formação da MIB. Além disso, trata-se de um gênero vivo que sofre mutações de acordo com o tempo e o ambiente, ou seja, não é algo cristalizado, como em tantos outros gêneros mais conservadores. Isto é tão evidente, que até mesmo dentro dela, há subclassificações. Essas distintas linhas da MIB serão apresentadas mais à frente. Outro fato que faz ampliar a complexidade da MIB é o uso de ritmos e gêneros estrangeiros como alguns mencionados na citação acima. Para muitos músicos e musicistas, o estrangeiro não é algo separado. Pelo contrário, é algo que pode se tornar, de alguma forma, brasileiro. A MIB mostra ser uma forma de “articular questões técnicas provenientes do jazz e de outros gêneros, com os ritmos e melodias brasileiras, ibéricas, africanas e indígenas” (CIRINO, 2005, p. 211). Na música instrumental há uma “ruptura de rótulos” porque o interesse não é somente no ritmo, no gênero, na “procedência popular ou erudita”, mas também no “domínio técnico das linguagens que faz do instrumentista um poliglota musical. (CIRINO, 2005, 211).

Houve, durante muito tempo — e de certa maneira ainda há —, uma distinção clara no Brasil entre culturas advindas do meio rural e do meio urbano (CIRINO, 2005, p. 8). Havia diferenças marcantes em relação às manifestações musicais destes dois

ambientes. Atualmente, essas diferenças são menos delimitadas, devido a diversos fatores econômicos, sociais e tecnológicos — como o uso da internet, a propagação de informações, a migração das pessoas, a facilidade com viagens etc. Cirino aponta que o surgimento da MIB — de uma maneira geral — é resultado da confluência destes dois universos, o rural e o urbano. Por um lado, ela é formada pelas “bandas de música advindas do universo rural com uma tradição oral-aural e por outro, temos as orquestras típicas das cidades e com uma forte tradição de composição e arranjo.” (CIRINO, 2005, p. 8).

As bandas de música exerceram uma forte influência na cultura brasileira, sendo que em 1870 já havia cerca de 3 mil bandas em todo o país (CAZES, 1998, p. 30). As bandas, que trabalhavam com um repertório bastante variado, tiveram seu declínio no final do século XX e, apesar disso, elas “foram fonte de muitos músicos importantes como Joaquim Antonio da Silva Callado, Sátiro Bilhar, Paulo Moura, Capiba, Severino Araújo, Claudionor Cruz” (CIRINO, 2005, p. 8) e muitos outros músicos que também tiveram um papel importante na música instrumental da época.

Como mencionamos no segundo capítulo desta dissertação, houve um crescimento cada vez maior de orquestras em São Paulo e no Rio de Janeiro a partir do final da década de 1920. As orquestras também tiveram um papel importantíssimo na formação e consolidação da MIB.

As orquestras dos circos, das rádios e as bandas de música foram responsáveis não só por grande parte da produção da música instrumental na primeira metade do séc. XX, mas também pela afirmação e consolidação da MPIB através de uma linguagem original, principalmente no que diz respeito a aspectos ligados à improvisação, arranjo, composição e interpretação. A “gênese da MPIB” se conforma a partir de elementos sobrepostos que se alinham na constituição de um tipo bastante específico de música. (CIRINO, 2005, p. 8).

Ainda analisando suas origens, que remontam ao final século XIX, a MIB também se alimentou da modinha, gênero que não é instrumental, mas que claramente, com seu “lirismo melancólico constitui uma importante faceta da musicalidade brasileira que se faz presente no choro e na MI” (BASTOS; PIEDADE 2006, p. 932).

Lembramos o fato de que a MIB é constituída de diversos gêneros e para falar de sua árvore genealógica é necessário considerar todos eles. No entanto, apresentar as origens dessa diversidade demandaria outros trabalhos. Um dado relevante para a MIB, e que é apontado por Cirino (2005), é o nascimento das bandas de frevo e o papel de José Lourenço da Silva, conhecido como Capitão Zuzinha, um dos responsáveis pela origem das bandas de frevo em Pernambuco (CIRINO, 2005, p. 5).

Além das influências já mencionadas neste capítulo — o choro, a modinha, as bandas militares, as orquestras, o jazz, o frevo, as tradições rurais e urbanas —, a MIB teve influências de um gênero que, para alguns autores, foi crucial para a sua consolidação no começo do anos 70: a bossa nova.

Durante a década de 1960, houve um crescimento significativo de grupos instrumentais e os “conjuntos de bossa-nova instrumental se proliferam bastante em São Paulo no primeiro período da ditadura militar.” (CIRINO, 2005, p. 11).

Ao mesmo tempo em que a bossa nova se tornava conhecida no mundo, toda uma geração de instrumentistas influenciados pelo jazz se envolvia com este gênero no Brasil. Estes instrumentistas formaram grupos que tocavam um repertório de bossa nova e jazz instrumental, sendo que muitos eram na formação clássica jazzística de trio (piano, contrabaixo e bateria), como o Tamba Trio, Zimbo Trio, Milton Banana Trio, Jongo Trio, Bossa Três, Sambalanço, e outras formações, como o Quarteto Novo (de Hermeto Pascoal), samba-jazz e os Copa 5. (BASTOS; PIEDADE, 2006, p. 934-935).

Piedade (2003) diz que é neste ambiente musical formado pelos conjuntos instrumentais de bossa nova que surge o que hoje conhecemos como MIB. Piedade e Bastos afirmam que o “jazz brasileiro cresce apoiando-se, portanto, menos no choro e mais na bossa nova” (BASTOS; PIEDADE, 2006, p. 935). No entanto, esta afirmação não nos parece pertinente, quando consideramos todas as influências anteriores à bossa nova já apontadas neste capítulo, além de inúmeras outras ainda não documentadas. Um exemplo que pode esclarecer esta questão é o trabalho e a vida de um dos principais expoentes da MIB, o músico Hermeto Pascoal. Hermeto não foi uma figura central do universo da bossa nova, já que tocava este gênero em São Paulo com trios e outros conjuntos. Isso, sem dúvida, contribui para a sua formação, assim como para a formação e consolidação da MIB, mas seu passado com o forró, o baião, o frevo e outras manifestações nordestinas também tiveram um peso muito

grande na formação da MIB. Na verdade, não acreditamos ser possível afirmar que a MIB foi mais influenciada por um gênero ou outro, já que ela é extremamente híbrida e foi formada por pessoas de diversas condições sociais e vivências musicais diferentes. Além disso, trata-se de um gênero vivo, que sofre transformações constantes. Ou seja, novas gerações, com novas vivências musicais, ajudaram a moldar a MIB com o passar do tempo.

Por último, destacamos o papel da canção que, sem dúvida, também tem um lugar importante na formação da MIB. Ela possui uma tradição herdada das “serenatas, modinhas, lundus, sambas e outros gêneros como o tango, a guarânia, o bolero e o próprio jazz” e foi “uma das principais fontes de material musical para os instrumentistas.” (CIRINO, 2005, p. 55).

a gente como instrumentista brasileiro não pode fugir da canção. Qualquer instrumentista, até mesmo pela sobrevivência, teve que acompanhar cantor, não nenhum que eu conheça que não tenha feito este trabalho. (VALVERDE, 2020).⁵⁴

A fala do vibrafonista Ricardo Valverde mostra a realidade de muitas pessoas ligadas à MIB que trabalham com canção, mostrando que é muito natural qualquer prática junto a este gênero. Sempre existiu uma relação estreita entres estes dois gêneros, e até hoje é comum ouvir temas de canções sendo tocadas e gravadas por grupos de música instrumental brasileira. Além disso, destacamos o fato de alguns músicos e musicistas atuarem nestes dois universos, como por exemplo: Guinga, Léa Freire, Toninho Horta e Egberto Gismonti.

3.2.1 Hibridismo

Do ponto de vista linguístico, pelo fato do Brasil ser um país continental, é fácil encontrar sotaques diferentes em cada região. Do mesmo modo, isto pode ser facilmente relacionado com a música. Assim como há um país com diversos sotaques, mas com uma língua em comum, na música ocorre o mesmo, pois há diversos

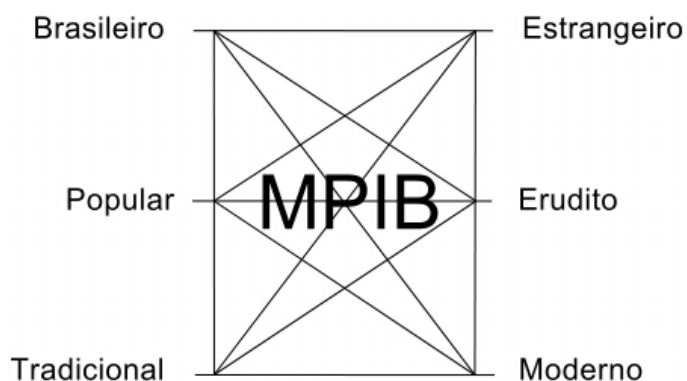
⁵⁴ VALVERDE, Ricardo. Depoimento escrito enviado para o autor deste trabalho. [S. l.], 2020.

sotaques que têm um ponto em comum, músicas vindas de um mesmo território. A música instrumental brasileira é uma língua formada por diversos “sotaques”, e por isso, há tantas segmentações dentro dela própria; ou seja, um mesmo grupo pode trabalhar com influências do rock brasileiro, choro e frevo. Outro grupo pode trabalhar com samba, bossa-nova, choro e baião.

Os gêneros musicais são construídos de acordo com as misturas musicais realizadas e pela MIB ser um gênero tão abrangente é inevitável que existam segmentações estéticas. Na MIB, existe um pensamento de universalização das linguagens e “ruptura com os rótulos já que o interesse não é o ritmo, o gênero, a procedência popular ou erudita, mas o domínio técnico das linguagens que faz do instrumentista um poliglota musical.” (CIRINO, 2005, p. 211).

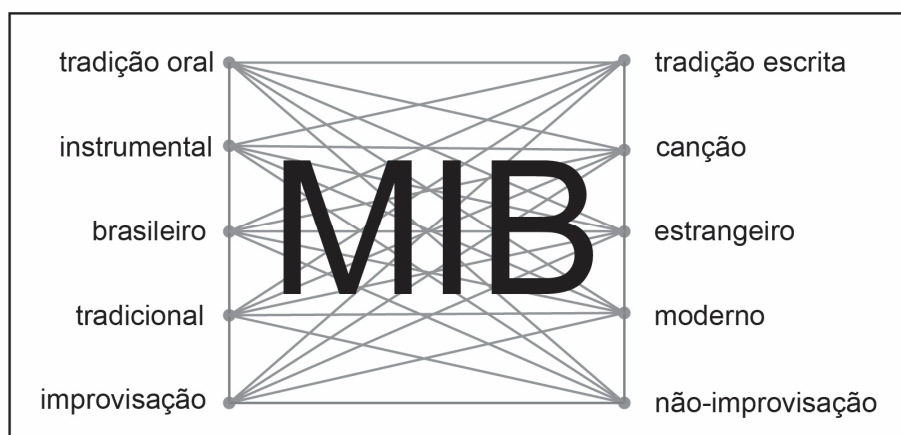
Destacamos que a musicista e o músico de MIB são políglotas musicais, no sentido de “falar” várias línguas” ou “sotaques” musicais, o que se dá por conta do alto grau técnico que essas pessoas atingem com seu instrumento (CIRINO, 2005, p. 214). Podemos conceber isso através de um simples exemplo. Uma pessoa que toca violão dentro da MIB não será alguém que toca apenas um ritmo, pois acabará, naturalmente, estudando acompanhamentos característicos dos violões do samba, da bossa nova, do baião etc. Mas como dissemos anteriormente, cada grupo cria o seu sotaque e maneira de tocar. Sendo assim, esta pessoa que toca violão poderá participar de um grupo que trabalha mais com sambas e baiões e, ao mesmo tempo, poderá também trabalhar com outro grupo em que predominam guarânias e valsas. Esse tipo de situação não é algo inimaginável na MIB, mas algo totalmente possível, principalmente em cidades com um alto grau de migração como São Paulo e Rio de Janeiro.

Cirino apresenta um diagrama interessante sobre a constituição da MPIB em seu trabalho:

Diagrama 1 – Diagrama da constituição da MPIB

Fonte: (CIRINO, 2005, p. 63)

Além deste diagrama, o autor afirma que a MIB é também uma forma de “articular urbano e rural, popular e erudito, brasileiro e estrangeiro, oral-aural e escrito.” (CIRINO, 2005, p. 27). Este diagrama nos fornece uma pequena dimensão de onde a MIB está inserida, ou seja, ela é um ponto de intersecção entre diversos elementos e/ou dicotomias. Este diagrama nos deu um ponto de partida para criar outro que pode servir como complemento ao mesmo.

Diagrama 2 – Diagrama da MIB.

Fonte: elaborado pelo autor

Este diagrama pode ser ainda mais complementado porque os elementos que compõem a MIB são inúmeros.

Alguns dos elementos mencionados no diagrama acima já foram discutidos neste trabalho. Destacamos que algumas questões já foram apresentadas neste capítulo, como por exemplo, a questão do verbal e o não verbal que está ligada à canção e à música instrumental. O que não foi muito discutido até este momento é a questão da improvisação, tema este que ganhará nossa atenção no próximo capítulo, especialmente no que se refere à improvisação no acompanhamento, visto que existem inúmeros trabalhos que falam da improvisação relacionada aos solos.

Estes diagramas reforçam a ideia apresentada por Piedade (2003) de que a MIB é um local de encontro entre tensões e “fricções de musicalidades”, algo natural devido à grande quantidade de elementos que compõem este gênero. Pensar em um gênero híbrido também nos faz considerar a possibilidade da existência de um *gênero puro*, questão levantada Cirino que aponta o seguinte: “parece-nos bastante discutível uma vez que não se pode definir a genealogia ou o grau de originalidade de um elemento cultural já que ele sempre é produto de um processo anterior.” (CIRINO, 2005, p. 32).

Este apontamento merece nossa atenção e reflexão, mas antes apresentamos outra citação deste autor que nos oferece determinada direção para onde a discussão pode ir:

No hibridismo, a consideração de “gêneros” ou traços anteriores é pensada como fonte e como elemento relativamente “não-deturpado”. O elemento puro que passa por um processo que o transforma fazendo com que seu caráter de pureza perca a qualidade de originalidade é o produto híbrido. (CIRINO, 2005, p. 32).

Quando se fala de hibridismo e misturas de gêneros musicais, observamos, na comunidade musical em geral, um consenso em estabelecer gêneros mais “puros” que são vistos como fontes de inspiração. Julgamos ser muito importante refletir sobre esta questão. Como aponta Cirino, existe esta concepção de algo “não-deturpado”, o que deve ser tomado como algo relativo já que “este algo que atualmente não é deturpado” foi provavelmente construído através da “deturpação” de outro elemento. Para elucidar melhor esta questão, tomemos como exemplo o choro, gênero ao qual

já estamos familiarizados neste trabalho. O choro é o resultado de uma maneira de tocar vários outros gêneros musicais presentes no Rio de Janeiro no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX e, aos poucos, ele foi se consolidando até se transformar em um gênero “autêntico” e “puro”. A partir desta observação, podemos pensar que isto pode ser um padrão para os outros gêneros musicais, ou seja, o surgimento de cada gênero é resultado do hibridismo de vários outros gêneros (elementos) musicais. Depois deste tipo de gênese, ocorre uma outra etapa que é o processo de consolidação que leva este gênero a ser considerado algo “puro” e que, por sua vez, também servirá de material para o surgimento de outros gêneros futuros, criando assim um ciclo interminável de criação e consolidação. O que nos dá a ideia de gêneros mais autênticos do que outros é justamente a posição temporal (etapa) na qual estes gêneros se encontram. A velocidade de consolidação dos gêneros também pode variar, não sendo realmente possível definir com exatidão em quanto tempo ela ocorre porque esta velocidade possui relação com diversos fatores sociais.

O multi-instrumentista Hermeto Pascoal nos faz uma declaração interessante em relação ao hibridismo na música:

Como todas as músicas de todos os países tem influências, não adianta nenhum país querer ter sua música só, pode ter a música com seus costumes, mas as influências não, porque ninguém tem um saquinho cheio de vento guardadinho pra dizer que é só dele, não, o vento não pára, as nuvens não param, a água, a luz, não param, [...] a música também paira pelo mundo afora, e é isso que eu digo, é por isso que eu não quis dizer que eu só sei música brasileira, existe a música do Brasil feita com os costumes do Brasil, como as comidas, se você vai lá no Japão tem feijão também, não sei se levam daqui mas eu sei que tem (risos). (CIRINO, 2005, p. 62).

Essa característica da MIB — de abarcar uma diversidade muito grande de ritmos e gêneros musicais — pode ser também constada através das mídias e dos *releases* de artistas e grupo envolvidos com ela. No site da *EBC*⁵⁵ (Empresa Brasil de Comunicação), encontramos a seguinte manchete: “confira a diversidade da música instrumental brasileira”. Na manchete do *Correio Braziliense*⁵⁶, encontramos: “novos

⁵⁵ Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/circular-brasil/2019/11/confira-diversidade-da-musica-instrumental-brasileira>. Acesso em: 23 abr. 2020.

⁵⁶ Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/09/12/interna_diversao_arte,625092/lancamentos-de-discos-instrumentais.shtml. Acesso em: 23. abr. 2020

discos confirmam a diversidade da música instrumental brasileira”. E por último, destacamos o subtítulo de uma matéria escrita pelo jornalista Carlos Calado, divulgada no site da *Fundação Padre Anchieta*⁵⁷ (*Cultura*): “em sua seleção, o crítico musical enaltece a diversidade da música instrumental brasileira”.

Agora que discorremos a respeito do hibridismo, seguimos falando sobre as linhas (classificações) da MIB.

3.3.1 Linhas

Esperamos ter esclarecido essa questão das misturas que formam a MIB. Este fato é tão marcante neste gênero que algumas pessoas definem determinadas linhas estéticas no mesmo. Podemos salientar também que o hibridismo na MIB não se refere somente às questões puramente estéticas de outros gêneros musicais, mas também a encontros que remetem a questões técnicas, sociais, filosóficas, políticas etc.

Giovani Cirino destaca que as linhas da MIB “são extremamente difíceis de serem definidas” porque quanto mais tentamos cercar o universo da MIB mais nos damos conta que “os limites dos subgêneros são flexíveis e os conteúdos geralmente se interseccionam” (CIRINO, 2005, p. 83).

Em 1997, o pesquisador Acácio Piedade definiu três linhas da MIB:

linha mais brazuca: que se norteia em ritmos nacionais como baião, frevo, maracatu, samba, ou fazendo referência ao chorinho, e articulando o discurso jazzístico em diálogo com elementos expressivos destes ritmos, tendo como expoente máximo Hermeto Pascoal; linha mais fusion: onde predomina a mescla entre samba e funk, tendo suas raízes no movimento Black Rio, onde se encontra classificada a banda Cama-de-Gato; linha mais ecm: uma linha jazzística, mais meditativa e mais européia, cujos artistas se agregam em torno do selo alemão ECM, onde se colocam nomes como Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos (PIEADADE, 1997 *apud* CIRINO, 2005, p. 29).

Piedade deu um passo importante para entendermos melhor algumas divisões da MIB, mas este trabalho, feito há vinte e três anos, exige que olhemos com cuidado

⁵⁷ Disponível em: <http://cultura.fm.cmais.com.br/de-volta-para-casa/carlos-calado-recomenda-50-albuns-de-musica-instrumental-lancados-em-2019>. 03 maio 2020.

tais divisões. A MIB muda constantemente devido à sua natureza de poder incorporar elementos musicais tão diversificados, e isso pode implicar uma dificuldade muito grande para poder definir suas linhas. Ao mesmo tempo, reconhecemos que alguns autores fizeram apontamentos interessantes a partir deste primeiro passo dado por Piedade.

Destacamos que nós, pesquisadores e pesquisadoras, muitas vezes fazemos apenas o trabalho de documentar os conceitos e definições que já existem no meio musical. Além destas linhas mencionadas por Piedade, Cirino observa que “outras linhas podem ser pensadas a partir das produções e representações verbais de músicos e público.” (CIRINO, 2005, p. 29). Este autor relata que não encontrou em sua observação empírica o nome da linha *ecm* mencionado por Piedade. Na verdade, ele diz que o conteúdo da *ecm* é encontrado em uma linha da MIB conhecida como *experimental*. Concordamos com Cirino em relação ao termo *experimental*, já que ele é muito mais comum nas falas das pessoas, em programações do SESC e nos *releases* de grupos. No entanto, sua comparação com o termo *ecm* pode ser algo que gere um pouco mais de discordância. Através da escuta de grupos de MIB que carregam o adjetivo ou o termo *experimental* para definir sua linha, podemos constatar que muitos deles não têm uma “linha jazzística, mais meditativa e mais europeia [...] onde se colocam nomes como Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos”, linha esta citada como *ecm*. Percebemos outros elementos mais característicos entre esses grupos, como as influências do rock e o uso de instrumentos denominados como eletrônicos. Talvez, *ecm* e *experimental* possam ser duas linhas diferentes cujos limites sejam difíceis de serem estabelecidos. cremos essa ser a principal dificuldade do processo de divisão e limitação de estéticas musicais.

Cirino aponta que a linha da MIB que tem influências do “rock, funk e fusion foi uma das últimas a despontar no cenário da música instrumental” (CIRINO, 2005, p. 76) e, pelo que constatamos, ela é mencionada nas mídias como a linha *experimental* da MIB. Nessa mistura de definições, alguns artistas e grupos com estéticas musicais bem diferentes, como o trabalho de Celso Pixinga e Egberto Gismonti, podem ser classificados na mesma linha. Reconhecemos esta dificuldade de definir linhas e deixamos claro que não é pretensão deste trabalho cristalizar linhas da MIB. Na

verdade, estamos apenas destacando as linhas propostas por Cirino e fazendo algumas reflexões a respeito.

Cirino também relata algumas linhas utilizadas por músicos e musicistas da MIB — choro, *big bands*, *fusion*, gafieira, bandas de música, jazz, cancionista e camerística (CIRINO, 2005, p. 29) — e aponta que:

Os termos utilizados pelos músicos para se referirem às linhas são muito específicos, ao mesmo tempo em que podem adquirir diferentes sentidos dependendo do contexto e de quem os utiliza. Tais vertentes representam estilos e influências diversas que resultam em sonoridades específicas advindas de diversos fatores, entre eles, as diferentes concepções estéticas, técnicas de execução, composição e utilização de equipamentos. (CIRINO, 2005, p. 30).

Podemos entender a MIB a partir de uma perspectiva pautada em subdivisões cada vez mais específicas. Ela pode ser primeiramente dividida em algumas linhas mencionadas por Piedade e Cirino para, depois disso, terem suas próprias ramificações. O número de termos para definir as subdivisões das linhas é muito abrangente porque cada um deles procura definir com exatidão a proposta sonora de um grupo ou artista e com isso, podemos encontrar definições como: punk jazz, jazz-funk, experimentalismo e regional, hip-hop jazz etc.

Essa complexidade de influências é tão ambígua que podemos olhar para um mesmo grupo e ter impressões diferentes no que se refere às suas influências e linhas estéticas. Egberto Gismonti descreveu uma situação dessas em relação ao disco *Dança das Cabeças* de 1977, gravado com o percussionista Naná Vasconcelos. Na Inglaterra, o disco foi premiado como *melhor disco pop*, nos Estados Unidos, foi premiado como *música folclórica* e, na Alemanha, recebeu prêmio de melhor *música erudita* (CIRINO, 2005, p. 80).

Como já mencionamos, nossa intenção neste subcapítulo foi a de mostrar a diversidade de influências musicais que a MIB abarca. Este gênero é marcado por esta abertura de sonoridades vindas do Brasil e do mundo, razão pela qual o multi-instrumentista Hermeto Pascoal chama sua própria música de *música universal*. Podemos dizer que, de certa forma, esta definição acabou se transformando numa segmentação recente da MIB, pois percebemos artistas que classificam sua música como *música universal* possuem uma estética muito parecida com a obra de Hermeto

Pascoal. Mas nem por isso essa definição deixa de ser interessante pois ela resume o que se trata a música instrumental.

Para um aprofundamento das linhas da MIB, recomendamos o trabalho de Cirino (2005), extensivamente citado nesta dissertação, dado a sua qualidade e proximidade com nosso trabalho. Fizemos, ao longo do texto, o paralelo da música com a língua, a linguagem e os sotaques. A música instrumental brasileira representa uma linguagem não verbal, já que ela não possui letras em sua constituição. Seguindo este paralelo, podemos destacar a importância da escuta para o aprendizado de uma língua, tanto musical quanto de uma língua estrangeira (espanhol, francês etc.). Por meio da escuta, aprendemos nuances que não podem ser ensinadas através de textos. Destacamos isso porque é muito comum, no universo da MIB, o aprendizado através da escuta. Neste sentido, frequentar rodas de choro, assistir shows de MIB ou ir a festas populares, pode levar a um tipo de entendimento musical aplicável às linhas da MIB. Ou seja, através da escuta, podemos nos familiarizar com cada linha estética deste gênero, de maneira a perceber, com mais clareza, a origem das várias influências musicais. Não estamos retirando a importância de organizar tudo isso textualmente, ou seja, de maneira linear, mas vimos que devido à complexidade da MIB este trabalho de análise minuciosa não poderia ser feito nesta dissertação, mas ao menos ser apontado para servir de base para outros trabalhos.

“Arranjo, improvisação, interpretação e composição atuam como a base que articula a atividade de ‘*recriação*’ do músico instrumentista na MPIB” (CIRINO, 2005, p. 27). Ou seja, graças a estes elementos reconhecidos muitas vezes como fundamentos, é possível a recriação e criação de uma diversidade sonora extremamente abrangente. Estes aspectos são importantes porque nos ajudam a perceber que, “a partir da tessitura de várias linhas em uma corda trançada”, a MIB funciona como “uma espécie de ‘manancial’ de procedimentos musicais” e, conseqüentemente, trata-se de “um gênero no qual os músicos trabalham com reconhecida criatividade e imaginação.” (CIRINO, 2005, p. 85).

4. VIBRAFONE, IMPROVISACÃO E ACOMPANHAMENTO

No Brasil, há uma grande ênfase no estudo de músicas de tradição europeia e as duas principais universidades públicas da cidade de São Paulo — USP e UNESP —, são exemplos disso. Não há uma grade, tanto na graduação como na pós-graduação, que favoreça o estudo da chamada música popular brasileira, assim como a da MIB. Apesar desse quadro, não podemos deixar de citar pessoas que realizam trabalhos voltados à pesquisa de vários gêneros da música brasileira nestes locais, são elas: Alberto Ikeda, Flavia Toni, Ivan Vilela, e o próprio orientador deste trabalho, Carlos Stasi.

Historicamente, em relação à música tradicional europeia, houve um claro distanciamento do estudo da improvisação (Sawyer, 1994 *apud* ALMEIDA, 2016, p. 4). Por conta disso, podemos passar por um curso de música de tradição escrita sem nos aprofundarmos realmente neste assunto. No entanto, no caso da MIB, a improvisação ganha um destaque muito maior e podemos considerar que ela é uma das partes fundamentais deste gênero.

4.1 Definições de improvisação e alguns conceitos

Primeiramente, vamos discorrer a respeito do conceito de improvisação. Esta palavra está presente em vários contextos da vida humana e, conseqüentemente, possui diferentes significados que, de uma maneira ou de outra, nos leva a determinados pontos de encontro. “Cada conceito opera um novo recorte, assume novos contornos, deve ser reativado ou recortado.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 30). Falar de um conceito não implica falar de apenas um problema, mas de uma “encruzilhada de problemas” que se conecta a outros conceitos coexistentes (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 30). Este trabalho, que não é de ordem filosófica, não nos permite discutir detalhadamente esta “encruzilhada” de problemas referentes ao conceito de improvisação. Por outro lado, necessitamos contextualizar este conceito dentro da MIB para que fiquem mais claras algumas relações com nossas próprias propostas de acompanhamento no vibrafone.

Muitas práticas musicais e não musicais que envolvem improvisação estiveram e ainda estão presentes na minha vida. Como já exposto na introdução deste trabalho, atuo em diversas ramificações da música e, em muitas delas, a improvisação está presente. É o caso, por exemplo, do choro, da MIB e da música contemporânea. Ao longo desta jornada, encontrei pessoas interessadas na forma com que eu trabalhava improvisação livre, improvisação na MIB e no processo composicional. Durante aulas, palestras e encontros em que explicava algumas maneiras de se pensar e praticar improvisação, observei muitas expressões e declarações de espanto, no sentido de que as pessoas achavam essas explicações muito simples e contrárias àquilo que elas esperavam — algo muito mais complexo. Essas experiências pessoais nos ajudam a refletir sobre os romantismos citados por Cobussen:

Repensar o conceito de improvisação, reorientá-lo, desterritorializá-lo; desmistificá-lo, descartar dele muitos romantismos, muitos preconceitos; e também incluir em suas reconceitualizações empirismo radical suficiente - esses são os objetivos deste estudo.⁵⁸ (COBUSSEN, 2017, p. 29, tradução nossa).

Precisamos desmistificar determinadas práticas (romanticismos) e processos ligados à improvisação. Como veremos mais adiante, ela está presente em muitos contextos musicais e, apesar das escolas, métodos, professores e professoras que trabalham neste segmento, cada pessoa acaba desenvolvendo maneiras específicas e particulares de lidar com a improvisação. Ou seja, esses desenvolvimentos e práticas pessoais de se lidar com a improvisação implicam, naturalmente, em maneiras pessoais de se concebê-la. Ao mesmo tempo, existe uma tendência em tornar a improvisação algo complexo e difícil, que cria bloqueios a ponto de torná-la inalcançável.

Segundo o Dicionário Grove de Música, improvisação é:

a criação de uma obra musical, ou de sua forma final, a medida em que está sendo executada. Pode significar a execução imediata das obras pelos executantes, a elaboração ou ajustes de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa nesses limites. (SADIE, 1994, p. 450 *apud* ALMEIDA, 2016, p. 2.).

⁵⁸ *To rethink the concept of improvisation, to re-address it, to de- and reterritorialize it; to demystify it, to discard from it too many romanticisms, too many prejudices; and also to include in its reconceptualizations enough radical empiricism — those are the aims of this study.*

Outros autores nos ajudam a ampliar ainda mais o conceito, ou mesmo especificá-lo em determinados contextos musicais. André Francis, por exemplo, afirma que “improvisar é deixar vagar a imaginação criadora para inventar frases musicais capazes de exprimir um estilo e uma personalidade” (FRANCIS, 1987, p. 275). Já Benson (2004), nos oferece uma lista de atividades que implicam improvisação:

Preenchimento de notas exigidas por uma partitura que apenas fornece baixos cifrados; tocando cadências clássicas; transcrevendo peças para diferentes instrumentos; adicionando ou subtraindo compassos, passagens ou até seções completas; fazendo arranjos; alterando a linha da melodia e/ou os acordes (tão comum para o jazz); indo além de certos modelos de composição — todas essas situações estão sujeitas a improvisação.⁵⁹ (BENSON, 2004, p. 26-29, tradução nossa).

Esta citação merece nosso destaque porque ela nos fornece mais ideias e lugares onde a improvisação pode ser trabalhada, o que contribui para uma desmistificação do ato de improvisar. Dentro da MIB, assim como de muitos outros gêneros, a improvisação está sempre associada a solos, escalas, arpejos, virtuosismo etc. Pelo fato de existirem diversas maneiras de se fazer improvisação, alguns autores, como Bruce Elis Benson, afirmam que a diferença entre essas várias maneiras é mais quantitativa do que qualitativa (BENSON, 2003, p. 30).

Costa mostra quanto o universo da improvisação livre pode implicar um universo de possibilidades imenso quando comparado à improvisação idiomática⁶⁰ e, neste sentido, o autor diz que “a improvisação livre é o avesso da improvisação idiomática.” (COSTA, 2012, p. 64).

Temos que nos perguntar constantemente o que significa improvisar. Ao mesmo tempo, observar a improvisação em contextos diferentes se mostra muito importante para que possamos desmistificá-la de maneira a revelar para as pessoas que não se trata de algo tão complicado. Isso é necessário porque, para muitos

⁵⁹ *Filling in notes required by a score that only supplies figured bass; playing Classical cadenzas; transcribing pieces for different instruments; adding or subtracting measures, passages, or even complete sections; making arrangements; altering the melody line and/or the chords (so typical for much jazz music); going beyond certain compositional templates — all these situations are subject to improvisation.*

⁶⁰ Improvisação *idiomática* e *não idiomática* são definições por Derek Bailey (1993, p. xi) que serão discutidas mais à frente neste mesmo capítulo.

professores e musicistas profissionais, ela ainda é vista como algo distante, difícil de ser trabalhada e essa falta de familiaridade “gera o pensamento ingênuo de que ela não pode ser ensinada.” (ALMEIDA, 2016, p. 9).

Músicas de várias partes do mundo possuem improvisação em sua estrutura e elas, sem dúvida, também refletem maneiras diferentes de se pensar e praticar improvisação. A palavra *taksim* é usada para definir um estilo musical turco, sendo que um dos significados deste termo é “divisão⁶¹” e “improvisação”, o que pode nos dar uma ideia de conceber determinada maneira de improvisar. Na música do norte da Índia, há o termo *upaja* que, em sânscrito, significa algo como “variação” ou “elaboração” que também pode ser traduzido como improvisação (COBUSSEN, 2017, p. 32). Essa maneira de trabalhar com improvisação dialoga muito com o choro brasileiro em que é muito comum encontrarmos pessoas tocando melodias com pequenas variações, o que inclusive é umas das principais características que forma o que chamamos de linguagem do choro.

A improvisação no acompanhamento que propomos neste trabalho acontece neste campo citado acima, ou seja, no campo de possíveis variações de algo, que pode ser um toque de tamborim, uma levada de violão, um toque de agogô etc. Como estamos falando do território da MIB, observamos que os acompanhamentos neste gênero podem ser feitos e combinados de diversas maneiras:

A improvisação é um aspecto que está presente em praticamente todas as linhas na MPIB, de maneiras diferentes. Em cada linha a utilização da improvisação pode se dar de forma específica, todavia sem nenhum tipo de exclusividade. (CIRINO, 2005, p. 45).

A improvisação como variação está presente em muitos aspectos da MIB e em outros gêneros musicais. O vibrafone é um instrumento que apresenta em sua própria estrutura a possibilidade de trabalhar com elementos melódicos e/ou harmônicos. Além disso, podemos trabalhar com 4 baquetas, o que amplia ainda mais o número de possibilidades e formas de acompanhar, ou seja, podemos improvisar, variar na

⁶¹ Esta definição está disponível em: <https://educalingo.com/pt/dic-tr/taksim>. Acesso em: 18 maio 2020.

medida em que acompanhamos, pois, improvisação se trata de “escolhas que vão sendo feitas no momento da performance.”⁶² (SUTTON, 1998, p. 73).

Todos os gêneros e elementos que compõem a MIB, somados às potencialidades que o vibrafone oferece, mostram o amplo leque de escolhas que podemos trabalhar durante uma performance. Improvisar é fazer escolhas no momento presente e nos gêneros da música brasileira, essas escolhas podem ser bem diferentes. Alguns gêneros oferecem um espaço maior para as alterações no acompanhamento e outros não. É muito improvável estarmos numa roda de choro e ouvirmos uma modulação métrica durante um improviso, mas, durante um solo na MIB, isso se torna algo mais provável.

Algumas músicas abrem mais espaço para improvisar contingências do que outras. O pianista de *free jazz* Cecil Taylor deve fazer consideravelmente mais escolhas musicais durante uma performance do que Evgeny Kissin, intérprete do repertório de piano principalmente romântico. No entanto, a diferença é quantitativa e não absoluta: sob a influência de muitos fatores imprevisíveis, Kissin também precisa reajustar continuamente o seu tocar.⁶³ (COBUSSEN, 2017, p. 38, tradução nossa).

Cobussen reforça essa ideia de que existem várias maneiras de improvisar, ou seja, de fazer escolhas contínuas. Muitos fatores podem influenciar essas decisões como os instrumentos usados, o espaço e quais musicistas estão participando da performance (NILSSON, 2011, p. 101 *apud* COBUSSEN, 2017, p. 39).

Um ponto interessante que podemos mencionar se remete à relação da improvisação com a composição. Como já apontado anteriormente por Benson (2004), muitas atividades musicais possuem improvisação e a composição está inclusa nestas atividades. É sabido que compositores que marcaram a história da música ocidental eram também improvisadores. Além desses, também temos compositores e compositoras atuais que trabalham com improvisação e discutem o

⁶² “choices being made at the moment of performance” (tradução nossa).

⁶³ “Some music makes more space for contingencies to be improvised upon than others. Free jazz pianist Cecil Taylor must make considerably more musical choices during a performance than Evgeny Kissin, performer of mostly Romantic piano repertoire. However, the difference is quantitative rather than absolute: under the influence of many unforeseen factors, Kissin, too, needs to continually readjust his playing.”

tema em suas aulas. Rogério Costa, ao falar da performance da improvisação livre e da composição, aponta o seguinte:

E, na performance, diferentemente da composição, não há esboços ou rascunhos que possam funcionar como “desenhos de passagem” que poderiam ser posteriormente descartados. Na composição os esboços se integram em processos mais ou menos longos de transformação até se tornarem obras acabadas, já nos processos de improvisação, isto não acontece. Na realidade, poder-se-ia até mesmo dizer que a improvisação é constituída de uma sequência de esboços, uma vez que não há possibilidade de revisão e acabamento. (COSTA, 2017, p. 11).

Esta citação está em um texto no qual Costa fala de diferentes práticas artísticas que envolvem improvisação livre, mas muitas das suas reflexões podem ser facilmente aplicadas ao contexto da MIB. Muito interessante o autor falar de esboços, porque como ele mesmo aponta, na improvisação, não há tempo de lapidar o esboço, mas, na MIB, podemos separar alguns esboços anteriormente e escolher qual deles usar durante a performance. Este é um dos caminhos a se percorrer na criação do acompanhamento, ou seja, aprendemos um toque de tamborim e suas variações para então, no momento da performance, escolher qual deles utilizar. Isso será mais detalhado no Capítulo 5.

Para finalizar esta seção de reflexões a respeito do termo improvisação, destacamos as palavras de Almeida, que trata a improvisação como:

uma habilidade que requer a competência de combinar criativamente diversos conteúdos previamente aprendidos no momento da performance; um lugar de cruzamento entre ideias anteriores e ideias novas. (ALMEIDA, 2016, p. 5).

Os apontamentos feitos até este momento continuarão presentes neste trabalho. Nas próximas seções, veremos alguns conceitos que se relacionam com a improvisação que são pertinentes à elaboração deste capítulo.

4.1.1 Idiomática e não idiomática

A improvisação pode ser dividida em dois segmentos — *idiomática* e *não idiomática*. Nas palavras de Bailey:

Improvisação idiomática, muito mais usada, refere-se principalmente a expressão de um idioma — como o jazz, flamenco ou barroco — e tira sua identidade e motivação deste idioma. Improvisação não idiomática possui outra preocupação e é geralmente mais encontrada na chamada improvisação “livre” e, embora possa ser altamente estilizada, normalmente não está vinculado a uma identidade idiomática representativa.⁶⁴ (BAILEY, 1993, p. XI–XII, tradução nossa).

Estes dois conceitos são muito importantes para contextualizarmos a respeito do ambiente no qual vamos trabalhar os acompanhamentos de vibrafone. Como estamos falando da MIB que, segundo a classificação de Bailey, seria um gênero idiomático, devemos reiterar que o termo idioma se relaciona com aquilo que ouvimos, no nosso cotidiano musical, como “linguagem”.

No choro, que é um dos gêneros com o qual mais trabalhei, sempre observei uma busca e preocupação de musicistas e músicos no que se refere a tocar com *linguagem*, ou seja, tocar com os elementos de um idioma específico. Todo idioma musical tem suas regras, seu vocabulário, sua sintaxe, sua gramática etc., e cabe a cada pessoa que queira falar (tocar) este idioma, fazer um mergulho no mesmo para que possa comunicar com mais fluidez.

Os elementos que compõem a improvisação idiomática formam uma sintaxe, que é umas das maneiras de construir relações e de compartilhar significados entre as pessoas que realizam esta prática (SMALL, 1998, p. 122 *apud* COBUSSEN, 2017, p. 38). Seja qual for o tipo de improvisação — idiomática ou não idiomática —, existe entre as pessoas envolvidas um compartilhamento de ideias de música⁶⁵. “Esse conjunto de ideias e imagens é o que unifica, dá coerência e possibilita esse tipo de prática colaborativa.” (COSTA, 2017, p. 10).

A definição de Costa pode esclarecer algumas questões:

⁶⁴ *Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom — such as jazz, flamenco or baroque — and takes its identity and motivation from that idiom. Nonidiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so-called ‘free’ improvisation and, while it can be highly stylized, is not usually tied an represent idiomatic identity.*

⁶⁵ Este termo é definido pela educadora Maria Alencar de Brito. “Educar, produzir e significar música é fundar-se numa imagem de mundo. Cada ideia de música é ideia de mundo. Mundo que emerge e se transforma em ideias de música que emergem e se transformam. Que a consciência emergente de cada ser transforma; que a consciência de cada povo em cada espaço-tempo transforma. (BRITO, 2004, p. 14).

A improvisação idiomática é aquela que se dá dentro do contexto de um idioma musical, social e culturalmente delimitado histórica e geograficamente como por exemplo, a improvisação na música hindu, no flamenco, no choro ou no jazz. Nestes territórios ocorre uma espécie de “jogo com regras” (em oposição ao “jogo sem regras” da livre improvisação) onde os materiais sonoros e os procedimentos são delimitados de forma mais ou menos rígida. Neste tipo de jogo, há as jogadas certas e as erradas. Obviamente, nem a improvisação idiomática é tão rígida, nem a improvisação livre é tão livre conforme já explicitado na nota 3. A improvisação livre também é social e culturalmente delimitada, tanto histórica quanto geograficamente. Acontece que a chamada improvisação livre não tem regras rígidas e ocorre em ambientes mais “porosos” e menos delimitados por fronteiras rígidas. (COSTA, 2017, p. 10).

O pesquisador aponta que “nem a improvisação idiomática é tão rígida” e “nem a improvisação livre é tão livre”. Essa declaração reforça o que estamos discutindo ao longo do trabalho a respeito da amplitude de ideias de música que existe dentro da MIB. Podemos até dizer que ela é um dos gêneros musicais idiomáticos mais flexíveis devido à sua própria estrutura e formação. Sob este ponto de vista, vamos entender o quanto é possível, e mesmo necessário, ter uma flexibilidade no acompanhamento musical da MIB.

Como a MIB se trata de um gênero idiomático, entendemos que ela possui suas gramáticas que podem ser estudadas e adquiridas para que tenhamos uma fluência maior neste idioma. Existem muitas maneiras para se alcançar tal fluência e já mencionamos (no terceiro capítulo deste trabalho) as buscas feitas por Heraldo do Monte e Carlos Malta no que se refere à busca de uma linguagem brasileira para improvisação nos solos. Além destes, podemos citar Hamilton de Holanda que, atualmente, é um dos maiores expoentes da música instrumental brasileira no mundo. Hamilton também trabalha com uma concepção de improvisação que difere daquela utilizada pelos músicos norte-americanos e, apesar de reconhecer a importância da influência do jazz na música brasileira, ele “procura criar algo com ‘a linguagem, a rítmica e a temática brasileiras’”. (CIRINO, 2007, p. 52).

Silva (2017) tem um trabalho muito interessante que trata da improvisação na música instrumental brasileira sob um ponto de vista sistêmico que dialoga com o que estamos discutindo:

O CIMPI, analisado de forma sistêmica, compreende as ações musicais desenvolvidas em tempo real pelos sujeitos (performers), que ocorrem por meio de processos e mecanismos em um ambiente de improvisação em

MPI⁶⁶; tal ambiente é formado pela junção do chorus e do gênero (com sua gramaticalidade inerente). (SILVA, 2017, p. 12).⁶⁷

Como mencionado acima, o gênero possui sua gramaticalidade inerente e esta característica é o que faz com que as pessoas envolvidas possam entender o idioma tocado. Quando entramos em um gênero musical e tocamos frases de outros gêneros, corremos o risco de ser rechaçados, justamente porque podemos não estar compartilhando as mesmas ideias de música. Por meio de um exemplo exagerado, podemos entender com mais facilidade esta problemática. Imagine então o leitor ou a leitora uma pessoa que trabalhe com improvisação em música contemporânea e queira improvisar com essa mesma linguagem em uma roda de choro. Outro exemplo, com base em minha própria experiência, foi presenciar um cavaquinhoista ser criticado numa roda de choro por ter uma linguagem de cavaquinho pagode. Um músico da roda apontava para ele que choro não era pagode e mostrava as maneiras específicas e distintas de se tocar cavaco no choro e no pagode.

Essas são algumas implicações sociais e musicais inerentes aos contextos dos gêneros idiomáticos, mas o que mais nos interessa aqui é considerar as possibilidades de se encontrar maneiras para se *falar* determinado idioma musical. Neste sentido, Silva mostra que:

a improvisação realizada sobre o frevo, por exemplo, terá maior grau de gramaticalidade caso estejam presentes na construção melódica padrões que são encontrados em melodias “tradicionais” do gênero (e que necessariamente remetam tanto os outros músicos como o público ao gênero em questão). (SILVA, 2017, p. 13).

Esta fala, muito recorrente entre musicistas da MIB, corrobora com os depoimentos de Heraldo do Monte e Carlos Malta mencionados nesta dissertação. No entanto, devemos observar que estas falas geralmente se dirigem aos solos, ou seja, há uma preocupação muito direcionada para solar com linguagem brasileira. Isso não quer dizer que essas pessoas não buscaram trabalhar a linguagem brasileira no

⁶⁶ “Utilizaremos a partir deste ponto a sigla MPI como abreviação do termo ‘música popular instrumental’”. (nota da citação).

⁶⁷ A sigla CIMPI significa *contexto de improvisação em música popular instrumental* e a sigla MPI significa *música popular instrumental*.

acompanhamento e a aplicação da improvisação. Pelo que pude observar, ao longo dos anos, a improvisação no acompanhamento aparece de forma tão naturalizada em certos gêneros que há uma obviedade no assunto (este termo deixa um pouco confuso). Um cavaquinista de samba, por exemplo, não toca exatamente as mesmas levadas o tempo todo, já que existem diversas variações que são tocadas de acordo com o que acontece na roda. Trata-se assim de decisões tomadas em tempo real e que dependem dos acontecimentos dentro deste sistema específico. Ao mesmo tempo, essas variações devem estar de acordo com a gramática do próprio idioma. No entanto, quando trazemos estes elementos para o contexto da MIB, a questão se torna um pouco mais complexa porque a amplitude de improvisações é bem maior e, por isso, temos a necessidade de trabalhar de forma mais consciente a improvisação no acompanhamento.

A MIB é um gênero idiomático formado por diversos outros gêneros também idiomáticos e, com isso, o acompanhamento pode se tornar algo extremamente complexo se pensarmos que, numa mesma música, podemos acompanhar um frevo seguido de um samba ou mesmo os dois ritmos acontecendo ao mesmo tempo. Somado a isso, temos o acompanhamento que acontece durante os solos (improvisos) e, neste sentido, o número de possibilidades de acontecimentos pode se ampliar ainda mais, dependendo da formação do grupo e das suas características pessoais e estéticas. Cirino aponta que na MIB “temos a suspensão de papéis uma vez que todos os ritmos são possíveis. Nesse sentido, o instrumento não está a serviço do músico, de um ritmo ou um estilo, mas a serviço da música.” (CIRINO, 2007, p. 210).

Assim como existe uma preocupação no que se refere à busca por uma improvisação baseada em frases brasileiras, podemos dizer que temos a mesma preocupação com relação ao acompanhamento, ou seja, desenvolver no vibrafone acompanhamentos baseados na linguagem da música brasileira e aplicá-los na MIB, juntamente com elementos da improvisação inerentes ao próprio acompanhamento. Isso será mais detalhado no Capítulo 5.

Para finalizar, destacamos novamente que, no âmbito idiomático e no não-idiomático, existem diversas maneiras e aplicações para a improvisação. Ela pode ser vista com um olhar mais universalista e generalizado, mas, ao mesmo tempo, também

precisa ser vista com suas singularidades, a ponto de podermos falar de maneira metafórica de *improvisações*. Como destaca Cobussen:

cada improvisação — aqui usada no sentido amplo, como proposto por Benson — de uma maneira diferente, moldará a quantidade e o tipo de liberdade que um músico tem no decorrer da performance; cada improvisação vai oferecer perspectivas diferentes sobre conceitos como criatividade, liberdade, risco, etc.; cada improvisação produzirá um rede diferente de agentes (mais proeminentes) e interações; cada improvisação se relacionará diferentemente das improvisações anteriores; cada improvisação cria uma nova história dentro de determinadas restrições.⁶⁸ (COBUSSEN, 2017, p. 33, tradução nossa).

A MIB, sem dúvida, oferece um território muito propício para a aplicação destas diferentes abordagens sobre improvisação e elas não podem ser aplicadas e resumidas apenas aos instrumentos solistas, pois o acompanhamento também faz parte deste sistema e pode ser mais explorado.

4.1.2 *Knowledge base* e *referent* (conhecimento de base e referente)

Knowledge base e *referent* são dois conceitos importantes para o contexto da improvisação e eles possuem relação com a memória de longo prazo e a memória de curto prazo. Jeff Pressing fala que o *knowledge base* é formado por:

Materiais e trechos, repertório, sub-habilidades, estratégias perceptuais, rotinas de resolução de problemas, estruturas de memória hierárquicas e esquemas, programas motores generalizados, e mais.⁶⁹ (PRESSING, 1998, p. 53, tradução nossa).

Todos estes itens citados são “construídos em uma ‘memória de longo prazo’ do intérprete individual” (PRESSING, 1984, p. 53). O conhecimento de base possui

⁶⁸ “[...] *each improvisation — here used in the broad sense, as proposed by Benson — will in a different way give shape to the amount and sort of freedom a musician has in the course of performance; each improvisation will offer different perspectives on concepts such as creativity, freedom, risk, etc.; each improvisation will yield a different network of (most prominent) agents and interactions; each improvisation will relate differently to previous improvisations; each improvisation creates a new story within given constraints.*”

⁶⁹ “*materials and excerpts, repertoire, subskills, perceptual strategies, problem-solving routines, hierarchical memory structures and schemas, generalized motor programs, and more.*”

uma função importante na MIB e em muitos gêneros idiomáticos. Ele corresponde ao passado, é a bagagem de cada musicista e é por meio dele que as pessoas de um gênero se conectam para fazer algo no presente. Nos gêneros como o choro, o forró, o samba e em muitos outros, é necessário o conhecimento do repertório (*knowledge base*) pertencente ao próprio gênero. Poderíamos considerar que não se trata de uma obrigação, mas é fato que existe um consenso a respeito, já que é justamente esta base que contribuirá para o desenvolvimento da linguagem (idioma) na pessoa que queira tocar um determinado gênero.

Podemos fazer uma analogia com alguém que queira falar inglês sem nunca ter escutado o idioma. A pessoa pode aprender as regras, a gramática, consultar o alfabeto fonético internacional, mas ela pode falar de forma estranha, fora de contexto ou mesmo de forma caricata porque ela nunca ouviu alguém falando antes. Continuando esta analogia, não bastaria também ouvir apenas um falante de inglês, o que sem dúvida ajudaria, mas a língua é formada por mais de uma pessoa e, por isso, se vê necessário a escuta de mais pessoas. O mesmo se dá com a música idiomática que é formada por diversos grupos e formações, ou seja, não basta conhecer apenas um grupo, existe todo um repertório a ser explorado que fará parte do conhecimento de base de uma pessoa.

Podemos observar que, com o passar dos anos, este repertório que forma o conhecimento de base de cada gênero idiomático vai ficando mais consolidado, gerando alguns cânones e um local de encontro para as pessoas interessadas no gênero. Muitos fatores podem contribuir para a geração destes cânones e não é nossa intenção discutir essa questão, mas apenas constatar o fato. Podemos citar alguns exemplos de artistas que são associados, quase que instantaneamente, a determinados gêneros. Ao falar do samba, podemos pensar em Cartola; falar da bossa nova e lembrar de João Gilberto e Tom Jobim; falar de rap e pensar nos Racionais; falar do choro e pensar em Pixinguinha e Jacob do Bandolim etc. A importância destes artistas é transmitida de diversas formas entre as pessoas ligadas ao gênero e ela entra numa espécie de memória coletiva. Assim, quando queremos tocar, estudar, saber a linguagem do choro, por exemplo, acabamos inevitavelmente chegando a nomes como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho, entre outros.

Na MIB, o repertório que forma o conhecimento de base de uma pessoa toma uma proporção gigantesca porque ele pode ser formado a partir de artistas que surgiram depois de sua consolidação no começo da década de 1970, mas há também os artistas que fazem parte dos gêneros que influenciaram a própria MIB. Neste sentido, há um senso comum no contexto da MIB que remete à importância de artistas deste gênero — como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti (MIB) — e artistas de outros gêneros — como Pixinguinha (choro), John Coltrane (Jazz), Tom Jobim (bossa nova) e Luiz Gonzaga (forró).

Destacamos, nas linhas acima, o repertório que é um dos aspectos do conhecimento de base, mas este conceito pode ser analisado mais detalhadamente se levarmos em conta que ele “relaciona-se com a biografia de cada músico” (COSTA, 2017, p. 12). Isso implica, praticamente, uma análise infinita, pois poderíamos encontrar processos em comum, assim como particularidades. Cada pessoa, por mais que frequente escolas de música, universidades etc., acaba desenvolvendo seus próprios processos para trabalhar com os itens relacionados ao conhecimento de base anteriormente mencionados. O conhecimento de base é conhecido no contexto da MIB como *bagagem*, tudo aquilo que a pessoa carrega dentro si, e refere-se a qualquer habilidade e experiência adquirida antes da própria performance (COSTA, 2017, p. 12). Já o referente se relaciona com elementos que acontecem durante a performance. Jeff Pressing observa que:

Para obter fluência e coerência máximas, os improvisadores, quando não realizam improvisação livre (ou “absoluta”), usam um referente, um conjunto de estruturas cognitivas, perceptivas ou emocionais (restrições) que orientam e auxiliam na produção de materiais musicais. No jazz, por exemplo, o referente é a forma da música, incluindo melodia e acordes.⁷⁰ (PRESSING, 1998, p. 52, tradução nossa).

O referente é algo compartilhado por todas as pessoas envolvidas em uma performance e podemos classificá-lo de duas maneiras — referente explícito e implícito. Rogério Costa diz que quando estamos tocamos um tema de jazz, podemos

⁷⁰ “To achieve maximal fluency and coherence, improvisers, when they are not performing free (or “absolute”) improvisation, use a referent, a set of cognitive, perceptual, or emotional structures (constraints) that guide and aid in the production of musical materials. In jazz, for examples, the referent is the song form, including melody and chord.”

usar um referente coletivo implícito, baseado nas gravações mais famosas do tema. Já uma partitura pode ser um referente coletivo explícito (COSTA, 2013, p. 8). Costa afirma ainda que:

Entretanto, em uma definição mais ampla, o referente pode ser entendido como um local e estratégia específica que é estabelecida pelos músicos durante ou no começo da performance. Nesse contexto, o referente pode estabelecer diferentes tipos de relação com a dimensão temporal (cronometrada, sequencial, sincronizada etc.).⁷¹ (COSTA, 2013, p. 4, tradução nossa).

Os gêneros idiomáticos são marcados por um território, um espaço bem específico no qual acontecem os eventos musicais. Sendo assim, podemos observar que a improvisação neste contexto se relaciona a um referente estritamente mais explícito e sua relação com o conhecimento de base é o que mantém a vitalidade deste tipo prática (COSTA, 2013, p. 7).

Durante uma performance de improvisação, temos a ideia de presença que dialoga com o conceito de referente. Este último é algo contínuo, que acontece momento a momento, e é resultado de uma construção musical coletiva no presente. Nas improvisações, tanto de música idiomática como não idiomática, nosso estado de atenção se amplifica, ficamos conectados ao tempo real, atentos ao máximo de movimentos musicais possíveis para então responder ou não aos estímulos percebidos. Isso se dá de diversas maneiras na MIB e o que nos interessa neste trabalho é a sua relação com o acompanhamento. Durante o acompanhamento de um solo, não estamos presos ao passado e ao nosso conhecimento de base, estamos também ouvindo e interagindo com todas as pessoas do grupo, com dinâmicas e ritmos que podem mudar e, como se trata de um sistema, a mudança de um elemento implica na mudança do todo. Não que isso seja uma regra, mas é importante termos a consciência dessas mudanças, já que tanto o *referente* como o *estado de presença* estão ligados justamente a isso. O pesquisador e improvisador Costa observa ainda que o referente:

⁷¹ “However, in a broader definition, the referent can be understood as any local and specific strategy that is established by the musicians during or at the beginning of a given performance. In this context, the referent may establish different kinds of relation with the temporal dimension (clocked, sequential, synchronized etc.).”

é uma memória coletiva criada interativamente durante a performance e se relaciona com a sucessão de estados sonoros provisórios que são delineados continuamente durante as performances, pensados como um referente virtual que se especifica a cada momento no presente. Assim, em certo sentido, é possível dizer que o conhecimento de base e o referente correspondem a diferentes momentos no tempo: o primeiro refere-se a qualquer habilidade e experiência adquirida antes do início da performance, enquanto o segundo guia a ação musical durante o desdobramento daquela performance específica.⁷² (COSTA, 2013, p. 7, tradução nossa).

A improvisação no acompanhamento, assim como nos solos, se relaciona diretamente a estes dois conceitos apresentados anteriormente, o *knowledge base* e *referent*. O conhecimento de base é adquirido ao longo da nossa trajetória musical, é a nossa bagagem, nossa memória, enquanto o referente é o encontro destas memórias durante uma performance. Neste sentido, veremos (no próximo capítulo) que os padrões rítmicos tocados no tamborim servirão como base para o nosso conhecimento musical e, após a incorporação destes padrões, seremos capazes de aplicá-los de forma improvisada em uma performance. Lembramos também que esta aplicação será influenciada pelo referente formado coletivamente. Mas, antes dessa parte prática, discutiremos algumas outras questões essenciais ao tema.

4.2 O vibrafone e a improvisação no acompanhamento

A MIB é local de encontro de muitos ritmos brasileiros e, de forma geral, cada pessoa os estuda como parte de sua prática musical. Mas isso não é uma regra, já que algumas pessoas também estudam ritmos não presentes em seu cotidiano musical, como forma de pesquisa e aprimoramento pessoal. É interessante termos isso em mente para entender a importância de estudar e praticar acompanhamentos musicais no vibrafone. Cirino aponta esta questão:

⁷² “is a collective memory created interactively during the performance and relates to the succession of provisional sonorous states that are outlined continuously during the performances, thought of as a virtual referent that specifies itself at each moment in the present. So, in a certain sense it is possible to say that the knowledge base and the referent correspond to different moments in time: the first refers to whatever skill and expertise was gathered before the beginning of the session, while the second guides the music making during the session’s specific unfolding.”

Por exemplo, um baterista que toca diversos ritmos, provavelmente terá mais chance de encontrar um posto de trabalho para atuar. Esta questão é importantíssima no campo de atuação da MPIB. Não se trata de um gênero com um estilo homogêneo e bem definido, mas heterogêneo e com múltiplos estilos e ritmos. (CIRINO, 2005, p. 54).

O autor faz referência a bateristas do universo da MIB, mas isso pode ser aplicado para outras instrumentistas, especialmente aquelas que trabalham com instrumentos acompanhadores como o vibrafone, o piano, o violão, a guitarra, o contrabaixo etc. Mesmo que estes ritmos não possam ser tocados da maneira exata como acontece no gênero utilizado como fonte, sua pesquisa se faz necessária — ao menos pensamos assim — para que a execução deste ritmo não soe de forma caricata ou mesmo sem suíngue.

Entendemos que este tipo de mergulho pode ser feito de várias maneiras. Frequentar os locais onde estes gêneros musicais acontecem traz um tipo de aprendizado diferente do que, por exemplo, a leitura de métodos que contêm células rítmicas de uma manifestação musical. Na medida do possível, é aconselhável ver esses ritmos de perto, fisicamente, e isso pode ser exemplificado com facilidade com a música que acontece nas escolas de samba, já que ouvir um disco e/ou assistir um desfile pela televisão seria dificilmente comparável com a experiência de assistir e/ou ouvir uma escola de samba ao vivo. É claro que nem sempre isso é possível e seria uma afirmação falsa dizer que todas as musicistas e músicos da MIB, por exemplo, foram para Pernambuco escutar frevo para então compor e tocar este gênero. O que queremos ressaltar é que como em qualquer linguagem musical ou mesmo aprendizado de uma língua — espanhol, inglês etc. — o aprendizado se dá, em grande parte, através da escuta, ou seja, ela é um elemento indispensável, especialmente para a MIB que abarca uma grande quantidade de gêneros. Seria inviável para uma pessoa (ou muitas), viajar pelo Brasil e pelo mundo para conhecer os locais onde estes ritmos acontecem. Cada grupo da MIB tem uma estética musical baseada em determinados gêneros e cabe a cada pessoa decidir sobre o direcionamento de seus estudos e pesquisas. O paralelo com o aprendizado de uma língua ainda pode ser feito. Por exemplo, podemos passar toda uma vida sem viajar para um país que tenha como língua oficial o inglês, e, mesmo assim, falar inglês muito bem, aprendendo através de aulas, vídeos, músicas, conversas etc. Ao mesmo tempo, quando viajamos

para um destes países, aprendemos outras coisas, nuances, cultura, costumes e expressões que não podem ser aprendidas em nossa terra natal. Isso nos leva a outras discussões, já que cada pessoa é um universo, algumas com um grau de assimilação de informações muito rápido e outras com um grau mais lento ou mesmo menos visível, mas nossa intenção era apenas de fazer essa reflexão. No nosso caso, estamos falando do samba, o que fica um pouco mais fácil, já que estamos no país “certo” para a sua assimilação e aprendizado.

A existência de materiais escritos para o estudo da improvisação no jazz é algo assombroso, existem diversos livros e métodos que abordam o assunto. Alguns deles, como (BERLINER, 1994 *apud* SILVA, 2017, p. 13), mencionam a improvisação no acompanhamento do jazz observando que, além do solo, os padrões de acompanhamento também são improvisados.

É interessante considerar que os termos “solo”, “fazer um solo” e “solista”, podem ser substituídos pelos sinônimos “improviso”, “improvisar” e “improvisador”. Isso não exclui que o acompanhamento desse solo seja improvisado, ou mesmo que a performance em geral tenham elementos improvisados, como por exemplo a dinâmica, a articulação e o andamento (SILVA, 2013, p. 23).

Além dos textos de Berliner e Silva, outros trabalhos também mencionam a presença da improvisação no acompanhamento na música idiomática, mas eles não trabalham exclusivamente com esta prática e focam na improvisação aplicada aos instrumentos solistas. É interessante notar que muitas das questões que são estudadas e praticadas para ajudar no desenvolvimento da improvisação nos solos também podem ser aplicadas para o desenvolvimento do acompanhamento. O estudo de elementos como escalas, acordes, campo harmônico, técnica, ritmos etc. permeia estas duas formas de improvisação, pois formam a gramática do gênero que, inclusive, é uma gramática presente em muitos outros gêneros musicais. “A improvisação também acontece no acompanhamento, que não é escrito e deve ser executado sobre a mesma estrutura harmônica.” (ALBINO, 2009, p. 110). O autor corrobora com esta discussão ao discorrer sobre a relação do acompanhamento e da

harmonia e Silva esclarece esta questão quando mostra uma das diferenças entre a MPI⁷³ e improvisação livre:

Um dos principais fatores que diferenciam a improvisação em MPI da livre improvisação é a gramaticalidade⁷⁴ a que os *performers* estão sujeitos no CIMPI⁷⁵; nele, o solo improvisado, bem como os padrões de acompanhamento que são improvisados por todo o grupo (BERLINER, 1994), podem seguir os direcionamentos gramaticais implícitos no gênero abordado. (SILVA, 2017, p. 13).

Apesar de haver trabalhos norte-americanos que abordam a improvisação no acompanhamento, não consideramos trabalhar com eles porque o modo que esta acontece no jazz é diferente do modo que acontece no Brasil. O jazz e a MIB são dois gêneros distintos no que se refere às questões do acompanhamento. Na MIB, os acompanhamentos são geralmente baseados em padrões rítmicos advindos de ritmos brasileiros, no jazz, os acompanhamentos se dão de outra maneira que não é o nosso foco.

Nos parágrafos seguintes, expomos algumas ideias, reflexões, experiências e citações de trabalhos que corroboram com esta parte do trabalho. Depois de apresentar alguns conceitos referentes ao ato de improvisar no início deste capítulo, discutimos e desmistificamos algumas questões referentes à criação e improvisação. Apresentaremos considerações a respeito da visão sistêmica da MIB exposta por Silva (2017) e veremos a relação do violão brasileiro com o acompanhamento. Analisaremos também a presença da improvisação no acompanhamento do choro e, por último, discorreremos a respeito do vibrafone.

⁷³ Silva usa esta sigla para designar o termo *música popular instrumental*.

⁷⁴ “Adotamos neste trabalho o termo “gramaticalidade”, utilizado por Cleide Martins (1999), pesquisadora no campo da dança. Aqui, significa um conjunto de elementos musicais regido por regras ou leis inerentes a um gênero musical, levando à ocorrência de certas conexões” (nota da citação).

⁷⁵ Silva usa esta sigla para designar o termo *contexto de improvisação em música popular instrumental*.

4.2.1 Não se cria a partir do nada

Dentre as diversas mistificações que foram criadas em torno da improvisação, seja ela idiomática ou não idiomática, existe a questão da criação. Iniciamos essa discussão citando Derrida, que aponta o fato de que:

a improvisação, considerada como uma criação puramente espontânea de algo absolutamente novo, é impossível. Uma pessoa é sempre, mais ou menos, obrigada a reproduzir discursos estereotipados, esquemas e linguagens já existentes, prescrições que estão inscritas em sua memória e cultura.⁷⁶ (DERRIDA, 1982 *apud* COBUSSEN, 2017, p. 38).

Segundo os dicionários Aurélio e Houaiss, a palavra *improviso* está relacionada a: *imprevisto; repentino; tudo aquilo que é feito ou dito sem preparação, sem ensaio prévio; de improviso, de repente, de súbito, sem preparo prévio; inopinado*. Esses aspectos estão relacionados à improvisação e não podemos negar o quanto a intuição faz parte desta prática, embora deva ser também reconsiderada e olhada através do ponto de vista da neurociência. O historiador Harari mostra que, nas últimas décadas, os resultados de pesquisas nas áreas da neurociência e da economia comportamental apresentaram uma nova maneira de entender como os seres humanos tomam suas decisões:

Constatou-se que todas as nossas escolhas, desde comida até parceiros sexuais, resultam não de algum misterioso livre-arbítrio, e sim de bilhões de neurônios que calculam probabilidades numa fração de segundo. A tão propalada “intuição humana” é na realidade a capacidade de reconhecer padrões. Bons motoristas, profissionais de finanças e advogados não têm intuições mágicas sobre trânsito, investimento ou negociação — e sim, ao reconhecer padrões recorrentes, eles localizam e tentam evitar pedestres desatentos, tomadores de empréstimo ineptos e trapaceiros. (HARARI, 2018, p. 41).

Esta citação está de acordo com o que acontece e que, na verdade, é bem conhecido no território da improvisação idiomática e não idiomática. Ninguém está livre dos condicionamentos, padrões e influências que chegam constantemente

⁷⁶ “*improvisation, regarded as a purely spontaneous creation of something absolutely new, is impossible. One is always more or less obliged to reproduce stereotypical discourses, schemas, and languages already existing, prescriptions that are inscribed in one's memory and culture.*”

através dos sentidos. Sendo assim, não somos pessoas imersas no nada, existe uma complexidade de eventos que permeiam nossas vidas, eventos estes os quais se relacionam também com nossa prática musical. O que ouvimos, o que estudamos, o que tocamos etc. formam o nosso conhecimento de base, possibilitando que, durante uma performance, exista a articulação destes elementos previamente apreendidos (ALMEIDA, 2016, p. 5).

A improvisação idiomática apresenta diversos elementos que precisam ser trabalhados anteriormente à própria performance, como, por exemplo, o estudo da técnica de cada instrumento, tonalismo, escalas, harmonia, ritmos etc., e sem os estudos desses elementos, não podemos falar a língua deste idioma musical. O estudo destes elementos demanda um trabalho que muitas vezes não é visto pelo público em geral, criando assim uma certa mistificação em torno da improvisação, vista como algo inato que não demanda nenhum trabalho anterior.

Como se costuma dizer, a capacidade de improvisar requer mais transpiração do que inspiração. A improvisação exige muitas horas de preparação e prática, de conhecimento técnico e prático, a fim de dominar o instrumento, bem como certas tradições e convenções musicais.⁷⁷ (COBUSSEN, 2017, p. 37-38, tradução nossa).

Não pretendemos, de maneira alguma, negar a existência de pessoas com enorme velocidade de trabalhar e assimilar elementos referentes à prática da improvisação. Muitas vezes, estas pessoas mostram uma destreza tão grande com esta prática que passam uma imagem de que fazem algo fácil que não exige muito esforço. Este esforço deve ser visto de maneira relativa. Por exemplo, passei por diversas situações em que pessoas se surpreendiam quando eu falava o número de horas diárias que passava estudando música. Muitas delas falavam que não conseguiriam tocar instrumentos ou compor por tanto tempo como eu e que isso exigiria um esforço muito grande. Por outro lado, segundo meu próprio ponto de vista, essas ações não eram algo que exigia aquele esforço por elas expressado. Ao mesmo tempo, inserindo um paradoxo nesta discussão, não podemos deixar de considerar

⁷⁷ “As they say, the ability to improvise requires more transpiration than inspiration. Improvisation demands many hours of preparation and practicing, of technē and practical knowledge, in order to master the instrument as well as certain musical traditions and conventions.”

toda a “transpiração” que passei, transpiração esta apresentada por Cobussen na citação acima.

Podemos dizer que, de certa forma, a improvisação está relacionada ao trabalho prévio, transpiração, ou seja, para improvisar a musicista e o músico usam “todo o material musical que foi absorvido através de estudo prévio (citações de outras músicas, figuras rítmicas recursivas, fraseado relacionado do gênero em questão, dentre outras coisas).” (BARRETO, 2012, p. 35).

Para finalizar este assunto, deixamos aqui uma reflexão de George Lewis que foi mencionada por Cobussen, o compositor diz a improvisação está entre a preparação cuidadosa e a espontaneidade (COBUSSEN, 2017, p. 38).

4.2.2 Uma visão sistêmica da MIB

Podemos entender um grupo de MIB sob a ótica da teoria sistêmica, ou seja, “um conjunto de elementos que interagem entre si para atingir um objetivo; uma totalidade em que as partes têm uma identidade própria e uma comum.” (SILVA, 2017, p. 11). Analisando por esse ponto, perceberemos facilmente o quanto a alteração de um elemento pode acarretar a alteração de todo o sistema, do qual tanto o acompanhamento como o solo são partes integrantes. Alterar o acompanhamento, fazer um movimento, de uma música durante uma performance vai implicar um movimento de todo o sistema e, mesmo que este movimento não implique uma mudança em direção ao que o acompanhamento possa ter sugerido, haverá uma resistência em não mudar, o que também implica um movimento (interno), uma sensação de “segurar” o que estava sendo tocado.

toda e qualquer parte de um sistema está relacionada de tal modo com as demais partes que a mudança numa delas provocará mudança nas demais e, conseqüentemente, no sistema total. Isto é, um sistema comporta-se não como simples conjunto de elementos independentes, mas como um todo coeso, inseparável e interdependente. (GASPARIAN, 1997, p. 27).

Na MIB, essa globalidade é perceptível quando observamos as ações musicais dos integrantes de um grupo. Uma frase no acompanhamento, um ritmo proposto pela

bateria ou por algum instrumento acompanhador pode alterar o curso da performance e a sonoridade de todo o grupo.

Todos esses movimentos e possíveis alterações do sistema mostram a necessidade de se ter um domínio sobre o nosso próprio instrumento. Este domínio tem total relação com a improvisação, pois ela é o recurso utilizado para responder, ou não, às propostas de mudanças e aos estímulos musicais que recebemos durante uma performance. Esta simbiose entre o corpo e o instrumento, somada à capacidade de improvisação, se vê ainda mais necessária quando colocamos em questão os elementos existentes fora do grupo (sistema). Silva diz que um sistema complexo é composto por um conjunto de qualquer coisa que se relaciona com pelo menos outro componente e, além disso, “também se relaciona com o ambiente que o envolve.” (SILVA, 2017, p. 12). Exemplifico esta questão, mais uma vez, através da própria experiência. Toquei em diversos ambientes com o grupo *Caio Chiarini e a Contrabanda* — teatros, festivais, ruas de São Paulo — podendo afirmar que cada ambiente proporciona um tipo de interação entre os membros da banda, já que fatores como silêncio, barulho, conversa, público, horário do show, uso de microfones variam de acordo com cada ambiente, influenciando a performance de tal maneira que chegam algumas vezes a alterar completamente o seu curso. Cada ambiente traz elementos novos que influenciam a performance, Tilbury afirma o que:

Qualquer performance musical sempre depende das especificidades da situação e do momento. Por exemplo, a acústica, o local e o teclado disponível sempre influenciarão certas decisões em relação ao andamento, volume e crescendos, o que leva Tilbury à opinião de que a improvisação é uma parte inextricável e inevitável de toda a criação musical.⁷⁸ (HOPKINS, 2009, *apud* COBUSSEN, 2017, p. 31, tradução nossa).

A MIB é um sistema não linear (SILVA, 2017) no qual os acontecimentos musicais mudam constantemente durante a performance, por isso é necessária uma escuta atenciosa de todos os componentes de um grupo. Sendo assim, quem faz o acompanhamento de um solo também precisa estar atento a essas mudanças para

⁷⁸ “any musical performance always depends on the specifics of the situation and the moment. For example, acoustics, venue, and the available keyboard will always influence certain decisions regarding tempo, volume, and crescendo’s, which leads Tilbury to the opinion that improvisation is an inextricable and inevitable part of all music making”.

responder ou propor algo aos outros componentes. Silva nos mostra que este ambiente é caracterizado por uma grande quantidade de informações:

O CIMPI possui uma grande quantidade de informação e, por consequência, há um grande número de interações ocorrendo no tempo; essa grande complexidade não possui uma lógica subjacente que justifique uma organização *a priori*, e por isso não é possível prever quais serão seus caminhos. (SILVA, 2017, p. 12).

Ao observarmos esta complexidade e imprevisibilidade, notamos que a improvisação, como algo que se refere às escolhas que acontecem em tempo real durante uma performance, mostra-se como um elemento fundamental para quem está trabalhando com acompanhamento no contexto da MIB. Estamos falando de um gênero idiomático, uma linguagem e, portanto, existem limites, regras, vocabulário, estética, padrões etc. que podem ser estudados anteriormente, formando assim um repertório de possibilidades. Ou seja, a MIB não é inteiramente imprevisível, pois há diversos elementos previsíveis que podem ser analisados e estudados antes da própria performance. A previsibilidade é algo característico de um gênero musical e “por isso, consideramos o gênero musical um fator que, de certa maneira, organiza a imprevisibilidade da improvisação” na MIB (SILVA, 2017, p. 13).

Ainda sob esta perspectiva sistêmica, podemos olhar para a questão da interação. “As relações entre os elementos de um sistema podem se manifestar em termos de interações, interrelações, interdependências, conjunções, inclusões, implicações, combinações e conexões.” (BRESCIANI FILHO; D’OTTAVIANO, 2000, 288 *apud* SILVA, 2017, p. 10). Cada gênero musical apresenta maneiras diferentes de interação entre os componentes de um grupo. Segundo Monson (1996, p. 84-95), os performers podem responder a uma ideia musical, ignorá-la ou desenvolver. Rogério Costa complementa ao afirmar que existem várias formas de estabelecer relações e interações entre performers através da “associação, imitação, negação, contraste ou complementaridade de ideias.” (COSTA, 2017, p. 10).

Na citação a seguir, Cobussen apresenta um elemento que já foi discutido anteriormente — a atenção:

A principal razão pode ser que eu ouço isso como um exemplo quase paradigmático de uma das pedras angulares da improvisação: a interação.

Ou, na verdade, interações, no plural, visto que ocorrem em muitos níveis diferentes. Em primeiro lugar, é claro, a interação entre os músicos entre si: a transmissão do material sonoro requer um envolvimento atento por parte de quem dá e quem recebe.⁷⁹ (COBUSSEN, 2017, p. 24, tradução nossa).

O autor ressalta que a troca de materiais sonoros exige uma atenção por parte de quem emite e de quem recebe. Isso faz alusão ao que mencionamos anteriormente a respeito do estado de presença que a musicista e o músico precisam ter para trabalhar com improvisação. É necessária uma presença no tempo real para receber os estímulos musicais vindos de todo o sistema e do ambiente que ele está inserido. O saxofonista Celso Marques observa que:

É importante você escutar o que está acontecendo com a pessoa ali do lado, o que ela está tocando, como ela está tocando, a intensidade, a qualidade daquilo que ela está tocando, pra você tentar conversar com ela e vice-versa, ou seja, cada um está com o ouvido atento no outro e assim meio que, não despejar de uma vez todo o potencial da estória, mas ir devagarzinho, vai conversando, responde ali tal, em forma de códigos, em forma de expressão, emoção, quer dizer, isso daí pra um som legal é primordial [...]. Existem também outros elementos, outros códigos, além dos musicais, um olhar, um sorriso, de repente começa a travar um duelo, uma conversa entre sopro e percussão, ou então piano e bateria, e nisso vai rolando essa conversa gostosa e vai se transformando, no caso passando pros elementos musicais e a gente vai passando isso pro público e gerando uma comunicação maior ainda [...] (CIRINO, 2005, p. 102).

Entender a MIB, ou outros gêneros idiomáticos e não idiomáticos, através da ótica sistêmica pode trazer inúmeras reflexões e reforçar alguns conceitos como a questão do tempo real, as maneiras de estabelecer relações entre os componentes de um grupo, a importância da improvisação para responder ou não às transformações de uma performance, a previsibilidade e a imprevisibilidade dos acontecimentos (não linearidade), as influências do ambiente e as relações das partes com o todo.

⁷⁹ "The main reason might be that I hear it as an almost paradigmatic example of one of the cornerstones of improvisation: interaction. Or, actually, interactions, plural, as they take place on many different levels. First of all, of course, the interaction between the musicians among themselves: the passing on of sonic material requires an attentive engagement on the part of both the giver and the receiver."

4.2.3 Violão e vibrafone: paralelos

Por ter uma experiência relativamente longa com o violão brasileiro, torna-se possível estabelecer paralelos com o vibrafone na MIB. O violão é, sem dúvida, o instrumento acompanhador que está mais presente na música brasileira, visto que ele é encontrado nas rodas de samba e de choro, na música caipira, na canção de um modo geral, no rock, nas serestas, nas valsas, na música sertaneja, nas músicas regionais, no forró, na guarânia etc.

Verificamos que a principal função do violão na música popular brasileira é a de instrumento acompanhador, tanto na música instrumental quanto na música vocal. Todavia, constatamos no mercado uma escassez de publicações relativas ao ensino do instrumento com essa função, assim como de pesquisas relativas a esse assunto. (CHAVES, 2001).

Devido à sua popularidade, este instrumento está inserido em diversos grupos musicais com instrumentações diferentes. Ele pode estar no meio de uma roda de samba ao lado de cavaquinho, tamborim, surdo, reco-reco, repique de mão, rebolo etc. ou também pode estar entre zabumba, triângulo e sanfona. Isso contribuiu muito para a construção do violão brasileiro, ou seja, um violão com maneiras de tocar tão diferentes que refletem toda a diversidade da cultura brasileira.

Uma das principais características de um grupo musical refere-se à interação entre as pessoas e seus instrumentos. Com isso em mente, podemos escolher algum aspecto musical e observar como ele se comporta neste contexto. Por exemplo, podemos escolher somente a rítmica de uma roda de samba e observar como ela acontece nos instrumentos, separar células rítmicas, padrões etc. Esta prática pode ser feita através da escuta de gravações e, muitas vezes, isso é necessário, no entanto, a observação ao vivo, ou seja, o contato físico com o grupo, traz um aprendizado muito mais interessante e mesmo mais eficaz. Além disso, no caso de nós, músicos e musicistas, imersos neste tipo de contexto, podemos ter uma vivência mais interessante à pesquisa, porque podemos esclarecer dúvidas referentes a instrumentos que não necessariamente são nossos instrumentos principais. Ou seja, sabemos como tocar um rebolo, entendemos a levada de um repique de mão e, em muitos casos, chegamos mesmo a tocar estes instrumentos

que não são nossos principais, “de formação”. Para exemplificar, podemos citar a relação rítmica marcante entre tamborim e cavaquinho dentro de uma roda de samba e em algumas rodas de choro que têm este instrumento na sua composição. Mas isso não é exclusivo a estes dois instrumentos, pois todos os instrumentos de uma roda estão em constante diálogo.

Como violonista, posso dizer que o violão traduz muita desta complexidade rítmica para a construção de acompanhamentos. Em alguns gêneros, isso está mais cristalizado, mas, ao mesmo tempo, podemos encontrar uma variedade de acompanhamentos vindos de um mesmo gênero e isso é possível porque cada violonista transpõe esta complexidade rítmica de acordo com seu gosto. Podemos tocar violão conforme a rítmica do pandeiro ou do tamborim somado ao surdo e, também, podemos alternar entres essas duas, e é nisso que se dá a improvisação no acompanhamento que discutiremos mais adiante.

O trabalho realizado em 2006 pelo violonista Marco Pereira pode ilustrar nossa principal questão neste trabalho. O violonista relata:

Ao longo desses anos de convivência com o violão brasileiro, percebi a variedade de movimentos, tanto de mão direita quanto de mão esquerda, característicos do acompanhamento rítmico-brasileiro dos diferentes tipos de canções populares e folclóricas. Constatei que havia uma série de conduções rítmicas que não estavam catalogadas ou registradas. Paralelamente, notei que uma série de ritmos, praticados apenas por percussionistas, não possuíam tradução para a linguagem violonística. Diante disso, surgiu um forte desejo de registrar e adaptar essa rica e particular expressão. (PEREIRA, 2007, p. 6).

O paralelo com o vibrafone se dá porque, ao lermos a respeito de Marco Pereira, que observou algumas “conduções rítmicas populares e folclóricas” que não tinham sido registradas ou catalogadas para o violão, percebemos que o mesmo acontece com o vibrafone, só que de maneira muito mais acentuada devido à sua presença na música brasileira, ou seja, comparado com o violão, o vibrafone é infinitamente menos presente. Isso tem mudado cada vez mais devido ao acesso ao instrumento que tem crescido pouco a pouco nas últimas décadas, sendo que o instrumento está mais presente em projetos sociais, escolas de música, universidades federais, estaduais e privadas do Brasil. No entanto, isso não é sinônimo de acesso para todas as pessoas, já que, fora deste contexto, o contato

com o instrumento pode ser muito minimizado devido ao seu custo, que pode chegar a catorze mil reais, por exemplo.

Elucidei na introdução deste trabalho toda a minha trajetória que envolve violão e percussão. Essa apresentação fará mais sentido neste capítulo porque a leitora e o leitor farão as conexões conceituais e práticas destes instrumentos à medida em que vou explanando. O violonista já citado anteriormente, Marco Pereira, conta que o samba “consagrou o violão como um dos principais instrumentos de acompanhamento rítmico-melódico” e ainda “vários compositores populares ligados ao samba se serviram do violão nas suas canções.” (PEREIRA, 2007, p. 12). Os movimentos da MPB e da Tropicália trouxeram novidades rítmicas vindas tanto de violonistas como Gilberto Gil, João Bosco, Roberto Mendes, Djavan quanto de pianistas como César Camargo Mariano e Hamilton Godoy (PEREIRA, 2007, p. 12).

Essas novas maneiras de acompanhar possuem um ponto em comum e que é ressaltado por Pereira — a percussão como fonte de material para a construção de acompanhamentos. Este é um ponto central desta pesquisa porque ele nos leva a observar combinações rítmicas, polirritmias e outros aspectos musicais que acontecem em um gênero carregado de percussão — o samba. A partir desta observação, podemos criar acompanhamentos em vários instrumentos musicais não tradicionais de um respectivo gênero. Este é o caso do vibrafone, que possui uma origem norte americana e que não é encontrado em rodas de samba, choro, forró etc. com tanta facilidade, ou seja, ele não é um instrumento tradicional dos gêneros musicais brasileiros.

O bandolinista Izaías Bueno afirmou, em uma de suas rodas de choro, que qualquer instrumento pode tocar choro, desde que saiba tocar na linguagem⁸⁰. Esta linguagem apontada pelo bandolinista é conquistada por vários meios. No choro, é muito comum o aprendizado por meio da imitação, bandolinistas, por exemplo, sabem e praticam o ato de tirar músicas de ouvido, imitando a maneira exata de tocar os choros gravados por Jacob do Bandolim. Independente de concordarmos ou não, essa é uma prática bastante presente neste universo, um passo inicial para a

⁸⁰ Ouvi Izaías falar esta declaração pessoalmente em uma de suas rodas de choro realizadas no *Estúdio do Silvinho*. As rodas eram realizadas todas as sextas-feiras, mas recentemente ela passou a ser realizada em apenas uma sexta-feira do mês.

familiarização com a linguagem para depois desenvolver o seu próprio “dialeto” ou sua maneira de tocar dentro de uma linguagem (idioma musical).

As menções acima são para mostrar o quanto a imitação pode ser uma ferramenta para a inserção de um instrumento em determinado gênero. A imitação melódica é, sem dúvida, uma das mais praticadas no choro, embora, para o desenvolvimento de uma linguagem de samba no vibrafone, podemos usar uma das práticas realizadas por muitos violonistas que é a imitação (transcrição) de células rítmicas tocadas nos instrumentos de percussão. Exemplificaremos esta prática no próximo capítulo, por meio da transcrição do toque telecoteco do tamborim.

A imitação é uma das ferramentas que podemos utilizar para a construção de uma linguagem, no entanto, não podemos desconsiderar os materiais didáticos que também auxiliam nos estudos. Estes não substituem, de forma alguma, a prática e a vivência ao lado de pessoas que já estão imersas em um gênero musical, a conhecida “rua”, porém os materiais escritos, as decodificações, podem oferecer um direcionamento, um caminho que pode ser buscado por todo estudante.

Esse tipo de aprendizado é citado por Becker, que diz que a principal escola para aprender acompanhamento de choro no violão “sempre foi a roda de choro onde um músico aprende vendo e ouvindo o outro tocar” (BECKER, 1995, p. 88).

4.2.4 A improvisação no acompanhamento do choro

Existem diversos gêneros musicais brasileiros que trabalham com improvisação no acompanhamento. Vamos discorrer a respeito do choro e fazer alguns paralelos com outros gêneros, mas, antes disso, discutiremos o baixo cifrado⁸¹, que foi muito aplicado na música barroca europeia. Cortes aponta que o baixo cifrado era um “acompanhamento realizado de forma ‘improvisada’, que, *grosso modo*, seria semelhante ao que acontece em música popular.” (BARRETO, 2012, p. 26). Stevens nos esclarece um pouco mais a respeito desta prática:

⁸¹ “Baixo cifrado é um tipo de notação musical associada a um baixo contínuo e uma tonalidade. Consiste em um conjunto de números e sinais anotados sob a nota do baixo, indicando as notas que, junto ao baixo, compõem a harmonia” (RESPOSTA TONAL, 2015). Disponível em: <https://respostatonal.com/62/o-que-e-baixo-cifrado>. Acesso em: 26 maio 2020.

A princípio, as partes de baixo jamais se publicavam com cifras — estas nem sequer se escreviam nos manuscritos —, por isso o termo *baixo cifrado*, que freqüentemente se utiliza como termo alternativo ao de *basso continuo*, em estrita justiça não se pode dizer que seja exato. A ausência de cifras em uma partitura permitia ao executante uma liberdade considerável em seus acompanhamentos; inclusive podia atuar como uma espécie de ‘subcompositor’, sem limitar-se ao simples papel de uma máquina encarregada de fornecer os acordes de recheio. (STEVENSON, 1982, p. 467 *apud* FREITAS, 2010, p. 691).

Esta citação serve para estabelecermos um paralelo com as cifras presentes na música brasileira e que estão ligadas ao acompanhamento. Elas determinam várias questões como a qualidade do acorde, as tensões e a inversão dos baixos, porém não determinam as questões rítmicas do acompanhamento (CAMARA, 2008, p. 128). Elas também não especificam as disposições dos acordes, ou seja, não determina a distribuição nem a condução das vozes (SILVA, 2013, p. 129). Com isso, podemos compreender que a “interpretação de uma cifra pode variar muito de acordo com o intérprete.” (SILVA, 2013, p. 129). Isso abre margem para improvisações dentro do acompanhamento, o que também exemplifico através da própria experiência como acompanhador.

Minha história com o vibrafone começou na universidade e, desde o primeiro contato com o instrumento, eu já acompanhava gravações de choros. Tocava este gênero há alguns anos e, portanto, possuía um repertório considerável de harmonias. Comecei a tocar vibrafone através de uma abordagem violonística e destaco aqui a função do violão 6 cordas, ou seja, pratiquei muitas harmonias, ritmos, condução de vozes e algumas baixarias características do violão 7 cordas.

Embora o ato de improvisar no choro esteja bastante associado à realização dos contracentos executados ao violão 7 cordas, ao acompanhamento (violão, cavaquinho e pandeiro) ou mesmo à realização da ornamentação, articulação e variações (BARRETO, 2012, p. 38).

Como afirma Cortes na citação acima, há uma associação muito grande entre a improvisação, os instrumentos solistas e o violão de sete cordas, mas ela está presente em quase todas as práticas musicais, como vimos no decorrer deste trabalho. Tudo depende da concepção que temos sobre o que é improvisar, razão pela qual discutimos esta questão no começo deste capítulo. Mesmo dentro da

improvisação, existem alguns “mistérios” não revelados, já que cada musicista decide compartilhar ou não sua maneira de estudar e de improvisar. Por exemplo, muitas pessoas, musicistas e leigas, acham que o violão de sete cordas improvisa as baixarias o tempo todo, no entanto, ao nos aprofundarmos neste universo, percebemos que muitas destas baixarias são tocadas exatamente como foram gravadas por grandes mestres como *Dino 7 cordas*. Claro que isso é apenas uma faceta deste universo e as baixarias também podem ser criadas no tempo real de uma performance, mas lembramos que elas são o resultado de muitos estudos que envolvem imitação, registro e prática. Alessandro Penezzi, um expoente do violão brasileiro, mostrou em um festival do qual fiz parte, que ele praticava frases características do violão 7 cordas em todos os tons e em regiões diferentes do violão⁸².

Cirino diz que a improvisação do instrumento solista acontece na estrutura formal do choro e que isso é parecido com o que acontece no repertório jazzístico. O autor faz uma alusão ao que estamos colocando neste trabalho ao dizer que “existe uma série de outros elementos que atuam com maior liberdade em relação ao momento em que se improvisa”. (CIRINO, 2005, p. 47).

Essa constatação a respeito da improvisação no acompanhamento surgiu através de pessoas que me procuravam para obter dicas e ideias de como acompanhar no vibrafone. A partir desta procura, comecei a pensar nas maneiras que eu concebia o acompanhamento. Algumas dessas pessoas tiveram contato com o trabalho que desenvolvo junto ao clarinetista Jussan Cluxnei — Duo VibAr — e pediram partituras do nosso repertório composto por choros, músicas autorais e outras músicas brasileiras. Minha resposta a elas era que não havia partituras para a maioria das músicas que tocávamos. Ou seja, elas tinham somente cifras com melodias e os acompanhamentos eram improvisados. Com isso, eu podia observar uma certa surpresa nessas pessoas e talvez isso aconteça porque o vibrafone está muito associado a escolas e universidades que trabalham com música contemporânea, orquestral e música de tradição escrita europeia. No entanto, ler cifra no universo da

⁸² Isso foi apresentado por Alessandro Penezzi no festival de música da cidade de Ourinhos–SP, em 2009.

MIB é algo completamente comum, assim como em diversos outros gêneros brasileiros, já que muitas pessoas que não sabem ler partituras sabem ler cifras.

Antonio da Silva Calado, um dos músicos que fizeram parte dos primórdios do choro, possuía “o mais original agrupamento reduzido do nosso país” (SIQUEIRA, *apud* TINHORÃO, p. 101). A respeito deste grupo, Siqueira conta:

Constava ele desde a sua origem de um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, onde somente um dos componentes sabia ler a música escrita: todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico (SIQUEIRA, *apud* TINHORÃO, 1991, p. 101).

Isso aponta para o quanto que a improvisação esteve presente no acompanhamento. Lembremos que não estamos falando de improvisação livre e música não idiomática, mas sim de música idiomática, no qual existem outras maneiras de pensar improvisação. No acompanhamento, a improvisação pode ser baseada em padrões rítmicos, toques e variações, dinâmicas, formação instrumental, além de outros elementos.

Para reforçar a presença da improvisação no acompanhamento do choro, citamos estes parágrafos:

Já no acompanhamento do choro, a improvisação ocorre em maior grau, mantendo-se em um nível semelhante ao que deve ter sido no passado. Em cada repetição, em cada nova execução, percebe-se que esses acompanhamentos são executados de maneira diversa e espontânea. (ALBINO, 2009, p. 104).

Pode-se dizer que o solista, assim como o acompanhamento de base, especialmente as linhas de baixo, estão improvisando (variando) durante a música inteira. (BASTOS; PIEDADE, 2006, p. 933).

Utilizamos o choro como exemplo, mas não podemos afirmar que a improvisação não aconteça nos acompanhamentos de outros gêneros. Veremos no próximo capítulo que alguns músicos falam de improvisação no toque do tamborim. Na verdade, os instrumentos de percussão do samba trabalham com padrões de acompanhamento e pequenas variações, dependendo do contexto e do ambiente. Uma roda de samba em uma festa caseira, por exemplo, pode ter um grau de abertura muito maior do que em um show de samba.

Por ser uma pessoa com uma vida musical extremamente ativa, posso dar depoimentos através da própria experiência. Toquei em diversas ocasiões com um músico que passou a vida tocando em bares — Amauri fazia o famoso “voz e violão”. Este músico tem um repertório muito extenso de canções brasileiras que fazem parte de diversos gêneros idiomáticos. O repertório conta com músicas conhecidas nas vozes de Alceu Valença, Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Gal Costa, Raul Seixas, Legião Urbana, Milton Nascimento, Luiz Gonzaga, Djavan etc. A lista é extensa e cresce continuamente porque este músico atende sempre aos pedidos de sua plateia. Participei inúmeras vezes destas apresentações e posso afirmar que o acompanhamento às vezes se dava de maneiras completamente diferentes, mesmo nas mesmas músicas. Eu não conhecia sequer as cifras de muitas destas músicas, então ouvia na hora e acompanhava com meu violão fazendo contracantos, acordes ou outros tipos de levadas. Esta experiência pessoal dialoga com o que acontecia na época de ascensão das rádios brasileiras que contratavam grupos e músicos que tivessem a “agilidade e o poder de improvisação para tapar buracos e resolver qualquer parada no que se referisse ao acompanhamento de cantores.” (CAZES, 1998, p. 85).

Relatei esta experiência que remete à música brasileira, mas também há improvisação no acompanhamento do jazz. Santos diz que neste gênero “muito do acompanhamento é improvisado, balizados pela função dos instrumentos no conjunto, pela harmonia e pelo tempo estabelecido na música.” (SANTOS, 2006, p. 179).

A partir da ampliação dos conceitos de improvisação, encontramos este elemento em muitos gêneros idiomáticos. No entanto, nossa intenção foi apenas pontuar sua presença no choro, que é um dos gêneros que compõem algumas linhas da MIB, mostrando então a proporção que esta prática de improvisação no acompanhamento pode chegar no contexto da MIB, visto que ela é formada por diversos gêneros musicais.

4.2.5 O vibrafone como instrumento acompanhador na MIB

Como vimos no começo deste trabalho, o vibrafone é um instrumento de origem norte americana que esteve sempre presente no jazz. Lionel Hampton (1913-2002) e Adrian Rollini (1904-1954) foram os pioneiros na inclusão deste instrumento no jazz e posteriormente:

Milt Jackson (1923-1999), Victor Feldman, (1934-1987), David Friedman (1945), Dave Samuels (1948) e principalmente Gary Burton (1943) vão, definitivamente, fazer com que este instrumento se torne um personagem importante no *jazz* instrumental norte-americano, popularizando-o e ajudando a inseri-lo em outros estilos musicais de cunho popular e erudito em diversos países do continente americano, europeu e asiático. (CHAIB, 2008, p. 57).

Estes nomes estão intimamente associados ao vibrafone solista, o que se dá pelo contexto e gênero musical no qual eles estavam inseridos. A função do vibrafone nestes conjuntos era, predominantemente, de instrumento solista, diferente de instrumentos como o contrabaixo e a bateria. Estes últimos também tinham suas seções de solos, mas são inegáveis as suas funções de instrumentos acompanhadores dentro desses conjuntos.

No Brasil, isso se deu de outra forma, visto que as gravações encontradas com vibrafone nas décadas de 1930 e 1940 mostram o instrumento atuando mais como um acompanhador. Vimos um pouco disso no segundo capítulo, quando falamos das gravações da Orquestra RCA Victor. Sobre a década de quarenta Rodrigo Costa conta que:

Apesar da escassez de informações sobre a chegada do instrumento no Brasil, sabe-se que o vibrafone se fez presente como instrumento de apoio em algumas performances e gravações de grupos liderados por Sérgio Ricardo, Sylvio Mazzucca e Djalma Ferreira, durante a década de 1940. Registros de choros com a utilização do instrumento só vieram a partir deste período. Como os mais antigos exemplos, podemos citar as gravações de Luciano Perrone com o conhecido violonista Garoto (Aníbal Augusto Sardinha), ainda na década de 1940, algumas faixas do álbum *Época de Ouro* — Jacob e Seu Bandolim, de 1959, do Dick Farney e Seu Quinteto, de 1955, e do *Em Ritmo de Dança*, do pianista Pernambuco lançado em 1957 (DUGGAN, 2011). Tais gravações eram geralmente realizadas por pianistas que se aventuravam no vibrafone, valendo-se de seus conhecimentos no âmbito da música popular. (COSTA, 2015, p. 36).

Não há muitos registros de vibrafone na década de 1940, talvez por conta da carência de pesquisas com relação ao instrumento inserido na música brasileira. Além de Costa (2015), citado acima, Duggan (2011) também apresenta alguns nomes de vibrafonistas e o jornalista Ruy Castro faz uma pequena referência a um desses vibrafonistas ao falar da boate carioca Casablanca:

O Casablanca abria diariamente para o almoço e assim ficava para o jantar e coquetéis, emendando com shows monumentais a partir das onze da noite e a boate clássica a partir de uma da manhã. Uma atração de 1947 foi a jovem mas já espetacular Marlene, acompanhada por Bené Nunes ao piano, Abel Ferreira ao clarinete, Zé Menezes ao violão, Chuca-chuca ao vibrafone, Vidal ao contrabaixo e Carequinha à bateria. Músicos de alto nível e muito caros. (CASTRO, 2015, p. 32).

Na década de 1960, houve um crescimento de gravações com vibrafone e, neste período, os vibrafonistas apresentaram o lado mais solista do instrumento. A bossa nova estava muito presente em capitais como São Paulo e Rio de Janeiro e ela recebeu uma forte influência do jazz. Neste sentido, vibrafonistas como Breno Sauer, Altivo Penteado, conhecido como Garoto, Ugo Marotta, Heitor Barbosa, Jota Júnior, Primo, Chuca-chuca, Caçulinha e José Cláudio das Neves “ajudaram a impulsionar diversas gravações relacionadas ao repertório deste gênero.” (COSTA, 2015, p. 37). Talvez a influência do jazz tenha contribuído para o vibrafone ganhar destaque como instrumento solista. Para ilustrar isso, destacamos os trabalhos de Altivo Penteado, conhecido como Garoto, que lançou um disco em 1966 chamado *Garoto + Sexteto*⁸³. Neste disco, o vibrafone atua como instrumento solista em praticamente todas as faixas e é possível notar a influência do jazz nos fraseados dos solistas. Outro ponto interessante a se notar são os acompanhamentos realizados neste disco e nos trabalhos de Betinho do vibrafone e Breno Sauer. Ainda não encontramos as gravações do disco *Você gosta de dançar?* de *Betinho do vibrafone e seu conjunto*, mas podemos ter uma ideia da maneira de acompanhar e solar deste músico a partir das gravações das músicas *Pandeiro triste* e *Bolinha de sabão*⁸⁴, gravadas no ano de 1965.

⁸³ Disponível em: <https://immub.org/album/garoto-sexteto>. Acesso em: 31 maio 2020.

⁸⁴ Informações extraídas de: https://www.discogs.com/pt_BR/Betinho-Do-Vibrafone-Pandeiro-Triste-Bolinha-De-Sab%C3%A3o/release/9513920.

O vibrafone já estava presente na música brasileira desde a década de 1930, mas, com a intensificação do contato com músicas norte americanas nas décadas de 1950 e 1960, ele ganhou mais notoriedade, algo fácil de se constatar ao vermos a quantidade de discos lançados neste período, como: *A bossa nova de Roberto Menescal e seu conjunto* (1963); *A nova bossa nova de Roberto Menescal e seu conjunto* (1964); *Os saxsambistas brasileiros - saxsambando* (1960); *Percussão em festa e os saxsambistas brasileiros* (1961) e *Garoto + Sextêto* (1966)⁸⁵.

Não é nossa intenção fazer um catálogo de gravações ou mesmo discorrer sobre a presença deste instrumento na música brasileira, pois sabemos que, atualmente, a pesquisadora e vibrafonista Natália Mitre está realizando este trabalho.

No decorrer dos anos, o vibrafone tem crescido e aparecido cada vez mais no cenário da MIB e o interessante é notar que este instrumento ganhou maior destaque tanto como instrumento solista como instrumento acompanhador. Citamos como exemplos alguns artistas que lançaram discos na última década: Natália Mitre, Ricardo Valverde, Marcello Casagrande, Fred Selva, Rodrigo Heringer (Picolé), André Juarez, Antonio Loureiro, Antenor Cardoso, Alisson Amador, Beto Montag e Arthur Dutra.

Falando ainda deste crescimento do número de pessoas e da produção de materiais relacionados ao vibrafone, gostaríamos de destacar a quantidade crescente de mulheres vibrafonistas. Visto que o machismo faz parte da estrutura e formação da nossa sociedade, observamos com facilidade as consequências dele na música instrumental brasileira. Por exemplo, o número de mulheres em um palco ainda é muito baixo quando comparado ao número de homens, mas isso tem mudado consideravelmente devido à longa luta que o movimento feminista vem enfrentando no decorrer das décadas. Graças a essa luta de conscientização e empoderamento feminino, o número de mulheres vibrafonistas no universo da MIB e em outros gêneros musicais cresce cada vez mais. Citamos aqui algumas artistas que desenvolveram e desenvolvem trabalhos com a MIB, como Daniela Rennó, Natália Mitre, Nath Calan, Glaucia Vidal, Carol Oliveira e Érica Sá. Este crescimento da participação feminina

⁸⁵ Estes discos podem ser ouvidos através de uma *playlist* que criei no *youtube*. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PL6a_jDkrh8PjO7lv5nlNDg9YmeP5V6Otn. Além desta, estou organizando outras *playlists* de vibrafone na música brasileira, organizada a partir das décadas das gravações.

nos trabalhos de MIB reforça o que apresentamos anteriormente sobre o crescimento da utilização do vibrafone como instrumento solista e acompanhador, visto que ele está inserido em grupos musicais com formações diversas como duos, trios, quartetos, *big bands* (como a *Jazzmin's*) e outras formações.

A formação instrumental de um grupo influencia diretamente na questão do acompanhamento. Já vimos que a MIB pode ser vista sob a ótica sistêmica que afirma que todas as partes de um todo estão conectadas. Neste sentido, a mudança de comportamento de cada componente vai alterar de alguma forma o comportamento dos outros componentes. Além disso, cada formação também acarretará diferentes comportamentos. Na MIB, esses comportamentos se dão a partir de um acordo entre os componentes do grupo e, quando não há tempo de fazer este acordo, — em uma *jam session*⁸⁶, por exemplo —, existe um consenso musical, desenvolvido pelos musicistas ao longo dos anos, que é aplicado nestas situações. Por exemplo, dois instrumentos harmônicos em uma formação possuem um tipo de comportamento que é diferente de quando se tem apenas um instrumento harmônico.

Algumas pessoas têm me perguntado sobre a maneira que realizo meus acompanhamentos no vibrafone e a formação instrumental é umas das primeiras coisas a ser citada. O acompanhamento que realizo junto ao *Duo VibrAr* (clarinete e vibrafone) é diferente do acompanhamento que faço junto ao grupo *Caio Chiarini e a Contrabanda* (guitarra, contrabaixo, bateria e vibrafone). Existem paralelos que podem ser observados e estudados como o toque de telecoteco que é feito no tamborim e pode ser aplicado em inúmeras formações, mas cada formação influenciará a condução e a maneira de aplicar este tipo de levada, visto que a MIB proporciona um ambiente mais solto para este tipo de ação. Lembremos que estamos falando de um gênero idiomático que é formado também por outros gêneros idiomáticos e, neste sentido, a formação instrumental traz suas características estéticas e seus dialetos que são aprendidos através da escuta do repertório. Este histórico auditivo traz, conseqüentemente, alguns condicionamentos que são entendidos muitas vezes como

⁸⁶ *Jam session* é um encontro de músicos e musicistas, uma apresentação musical sem ensaio prévio onde o repertório é escolhido no momento. É uma prática encontrada em vários gêneros como no jazz, choro, samba, rock etc. Para melhor entendimento, ver em https://www.youtube.com/watch?v=_-h6TndQcc8.

“bom senso”. A formação de um trio com piano, contrabaixo e bateria, implicará quase que inevitavelmente, na memória e referência estética de trios como *Zimbo Trio*, *Sambrasa Trio* e *Trio Corrente*. Isso não quer dizer que ao se formar um novo trio com essa formação, os integrantes tocarão as “mesmas coisas”. Apenas queremos mostrar que existem referências tidas como “clássicas” e que cabe ao trio ou grupo novo, seguir, imitar, transformar etc. O que nos interessa neste assunto é a questão do acompanhamento que é realizado nas diversas formações.

O vibrafone está presente em inúmeras formações musicais e em cada uma delas ele é tocado de maneira particular. Vamos exemplificar com alguns discos gravados nos últimos dez anos. Ricardo Valverde gravou três discos neste período. Em 2014, lançou *Teclas no Choro*⁸⁷, com formação instrumental de vibrafone, piano, bateria e contrabaixo. Em 2016, lançou o disco *Trios*⁸⁸, com a formação vibrafone, contrabaixo e bateria. Seu último disco foi lançado em 2019, chamado *Xirê de Vibrafone*⁸⁹ e conta com vibrafone, piano, contrabaixo e percussões. A vibrafonista Natália Mitre faz parte de dois grupos que lançaram discos com vibrafone na sua formação. O disco *Sem Receita*⁹⁰, do grupo com nome homônimo, foi lançado em 2017 e sua formação conta com vibrafone, guitarra, saxofone, contrabaixo e bateria. Em 2018, Natália gravou o disco *Oferenda* de Luísa Mitre que conta com a seguinte formação: piano, vibrafone, flauta, contrabaixo e bateria.

Existem muitas outras formações instrumentais com vibrafone e não é nossa intenção falar de todas, porque a MIB é um espaço que propicia uma diversidade de formação, sonoridades e misturas musicais que não cabem neste trabalho. O interessante é sabermos dessas características e termos consciência que, em cada formação, o vibrafone pode acompanhar de maneiras completamente diferentes.

Seguem algumas colocações de dois dos artistas citados anteriormente — Natália Mitre e Ricardo Valverde —, que enviaram áudios e textos para compor este trabalho.

⁸⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_IAokE-Wm-76SXUOGcdw7Go5nWsEr6_gpg. Acesso em 02 jun 2020.

⁸⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mz2AT-du1bxCuan18UxPGCaFOtZXI4gyE. Acesso em 02 jun 2020.

⁸⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nQw074i42tnXcqQMIP7aCWwkl-JNLyNGs. Acesso em 02 jun 2020.

⁹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fN2oe2XJd1s&t=299s>. Acesso em: 02 jun 2020.

Pedimos para Natália discorrer sobre acompanhamento e o primeiro apontamento que ela fez se refere às chamadas *claves*:

“Primeira coisa é eu entender [...] qual gênero eu tô tocando [...] e aí, a partir disso entender qual que é a estrutura rítmica básica daquele gênero. Então eu entendo qual que é o ritmo guia daquele ritmo, ou quais são [...] o que muita gente chama de clave [...], muitas vezes não existe só uma e acabo observando e entendendo também como que é isso pros vários instrumentos presentes naquele ritmo [...] quando eu vou pensar no baião, por exemplo, [...] eu sinto o ritmo dentro de mim, de forma que tem muito a ver com isso, essa estrutura, como um esqueleto entre graves e agudos, uma clave que tem grave e agudo [...] e acentos e não acentos e isso gera um resultado rítmico que passa a ideia daquele gênero. (MITRE, 2020).⁹¹

Valverde também fala sobre a *clave*:

[...] de alguma forma você tem que tá com as claves dos ritmos populares muito na cabeça [...] eu que tenho vivência no candomblé já tenho isso absorvido que isso é a vida da gente, a clave é a vida da gente no ritmo, é o início de tudo. Mas quem nunca viveu, um baixista, um pianista, então como eles vão incorporar esta clave, não só a coisa do vibrafonista também [...] isso é uma defasagem que eu vejo muito nos músicos populares... pela falta de conhecer os ritmos característicos da gente, que é muita coisa que a gente tem no Brasil [...] não tem como você absorver tudo. (VALVERDE, 2020).⁹²

Nestas duas citações, encontramos pontos em comum. Ambos artistas estão falando de acompanhamento e é interessante notar como falam sobre a importância da incorporação de uma *clave*. Valverde diz que usou muito este conceito para compor as músicas de seu último disco *Xirê de Vibrafone*. O toque de telecoteco usado no tamborim e que será trabalhado no próximo capítulo é um toque que pode ser entendido como uma *clave* do samba. Lembrando que *clave* é um conceito da música cubana que acarreta características exclusivas de um cenário musical estrangeiro e destacamos que seu uso no Brasil pode implicar um outro tipo de abordagem que, talvez, não tenha uma relação estrita com a que é utilizada em Cuba e/ou em outros países da América Central. Este conceito tem sido utilizado cada vez mais nas últimas décadas, percussionistas pesquisadores falam e aplicam este tipo

⁹¹ MITRE, Natália. Depoimento escrito enviado para o autor deste trabalho. [S. l.], 2020.

⁹² VALVERDE, Ricardo. Depoimento escrito enviado para o autor deste trabalho. [S. l.], 2020.

de ideia em seus trabalhos, no entanto, não se trata ainda de um conceito tão popular como o é em Cuba.

Outro ponto ressaltado por Ricardo e Natália é sobre tocar e observar outros instrumentos.

outra coisa também que eu acho me influencia muito é o fato de eu ser baterista, então já tenho uma cabeça que passa pela bateria quando eu penso em ritmo. Na verdade, eu penso na percussão primeiro, talvez passo pela bateria e chego na minha cabeça de vibrafonista. Muitos gêneros, acho que todos os brasileiros, não começaram com a bateria, eles começaram com instrumentos de percussão, mas bateria é um instrumento que já se consolidou muito mais na música brasileira e já existe uma forma de raciocínio pra compilar todas as linha principais, rítmicas e da percussão, e passar isso pra bateria [...] Então é como se, quando eu penso com essa cabeça de baterista eu filtrasse essa rítmica, o conjunto de todas as linhas e essa estrutura rítmica mais importante pro ritmo soar o que ele tem que soar. (MITRE, 2020).⁹³

então no choro é também procurar os instrumentos que fazem acompanhamento, o violão 7 cordas, o cavaco [...] eu acho que como se comporta o acordeom é muito importante [...] um acordeonista de choro raramente ele usa muito a mão esquerda, justamente por isso, porque tem a função já do 7 cordas fazer a baixaria [...] a não ser que o cara vai fazer uma peça solo, mas não é isso que acontece no regional, então ele tira a mão, praticamente a mão esquerda, só dá um suporte harmônico normal, sem fazer fraseado [...] as vezes dobra, mas aí em determinados locais, não dá pra ficar fazendo baixo [...] as mesma coisa no vibrafone, num cavaco [...] quando tem um cavaco é mais complicado porque geralmente é legal pensar como um cavaco quando (estamos) fazendo acompanhamento de choro, de choro-samba, e depende também do estilo do choro [...] quando tem um cavaco você tem que tirar a rítmica, eu fui percebendo isso, ou fazer muito junto, mas é difícil, sem o cavaco aí você faz no lugar do cavaco [...] com outra formação sei lá, você vai descobrindo...conforme for. (VALVERDE, 2020).⁹⁴

Estes dois depoimentos dialogam com a proposta deste trabalho no que se refere ao uso de outros instrumentos para a construção de um acompanhamento no vibrafone. Natália ressalta a relação dos gêneros brasileiros com a percussão e prefere, primeiro, considerar estes instrumentos para então chegar ao vibrafone. A maneira que Natália Mitre tem de filtrar o conjunto de linhas e estruturas rítmicas para então aplicar no vibrafone é exatamente a mesma que utilizo em meus trabalhos com a MIB. Muitas vezes, estamos lidando com muitas polirritmias e, dependendo da

⁹³ MITRE, Natália. Depoimento escrito enviado para o autor deste trabalho. [S. /], 2020.

⁹⁴ VALVERDE, Ricardo. Depoimento escrito enviado para o autor deste trabalho. [S. /], 2020.

formação instrumental, precisamos fazer escolhas para que o acompanhamento “soe” de acordo com o gênero escolhido. Um simples toque de tamborim tocado pela mão direita e um toque de surdo tocado pela mão esquerda pode trazer uma sonoridade interessante e uma referência clara ao samba. Valverde também discorre sobre a importância de observar outros instrumentos que também fazem acompanhamento e faz ainda outros apontamentos referentes aos tipos de comportamentos musicais e como a formação instrumental pode influenciar a performance.

Natália também acrescenta:

outra forma que eu também penso [...] que é observando os outros instrumentos rítmicos-harmônicos, violão e piano principalmente. No choro por exemplo, eu já tentei entender como é que o cavaquinho se coloca porque o cavaquinho é um instrumento que é numa região mais aguda e muitas vezes a gente precisa usar a região aguda do vibrafone. Mas é um negócio difícil de usar ainda porque, sei lá, eu acho difícil. Então como usar isso pra fazer levadas, como fazer levadas na região aguda do vibrafone? Eu comecei a observar o cavaquinho e já tentei aplicar alguma coisa disso no choro, mas muito pouco. (MITRE, 2020).⁹⁵

A vibrafonista também fala da relação entre o violão e o piano:

porque o violão e o piano são instrumentos que já se consolidaram na música brasileira, muito mais que o vibrafone, talvez não totalmente tocando todos os ritmos, mas a maioria deles já se consolidaram. Então, entendendo as levadas de violão e de piano, muitas coisas são parecidas: tipo a coisa da função do grave, a acentuação, mas nem sempre, tem vezes que o violão traz coisas que o piano não traz e vice-versa. Então eu observo muito isso. (MITRE, 2020).⁹⁶

Ricardo Valverde nos dá um exemplo prático de inspiração em outros instrumentos para a construção de um acompanhamento no vibrafone. O músico comenta sua experiência com o músico Oswaldinho do Acordeon:

uma coisa que me chamou muita atenção foi ele [Oswaldinho] ter comentado do fole [...] que os caras na Europa nem acreditavam como ele fazia tanta coisa no fole usando tão pouca abertura [...] que é o chamego, aquela coisa do fole apertadinho. Então comecei a utilizar [...] quando eu tô tocando forró [...] transferindo essa ideia pro vibrafone de usar muito pouco pedal [...]

⁹⁵ MITRE, Natália. Depoimento escrito enviado para o autor deste trabalho. [S. /], 2020.

⁹⁶ *Idem*.

porque claro [...] quanto mais pedal, menos ritmo [...] e quando tiver sozinho, sem acordeon, fazer [...] a zabumba mesmo. (VALVERDE, 2020).⁹⁷

Ricardo Valverde reforça diversas vezes, tanto em conversas informais, como nos depoimentos enviados, sobre a questão da escuta e da linguagem, que:

pouca gente vai ter essa noção do acompanhamento de se comportar em grupo, tem que ter vivência de rua [...] música popular é tocar, tocar e se ouvir, então só fazendo a experiência mesmo. (VALVERDE, 2020).⁹⁸

o mais importante que acho é o ouvido, ouvir com quem você tá tocando do lado e respeitando aquilo que a gente tinha falado da linguagem e da musicalidade. (VALVERDE, 2020).⁹⁹

Parece uma coisa óbvia falar sobre a importância da escuta para musicistas, mas posso afirmar que assisti diversas palestras de músicos brasileiros e estrangeiros que tocam instrumentos dos mais variáveis como violino, flauta, marimba, violão etc., nas quais estes profissionais sempre enfatizam a questão da escuta, principalmente no que se refere a ouvir o está sendo tocado pela própria pessoa. Isso pode reforçar a importância de gravar as próprias performances como fonte de aprendizado musical. No caso mencionado por Ricardo Valverde, e que já foi discutido anteriormente, trata-se da importância da escuta para a aquisição e incorporação de uma linguagem: o vibrafonista reforça o quanto é importante a “rua”. A rua, além de oferecer a parte prática, também oferece a parte cultural, teórica e diversos outros aprendizados que não podem ser ensinados através de livros.

Valverde nos dá um exemplo prático sobre a observação de outros instrumentos para a incorporação e a reprodução da linguagem de um gênero:

então por exemplo, você vai tocar uma bossa-nova, se você não tiver um instrumento harmonizador, se for um trio, uma cozinha de baixo bateria e vibrafone por exemplo, então tem [...] que se espelhar no que faz uma guitarra num trio de jazz, no que faz um piano. (VALVERDE, 2020).¹⁰⁰

⁹⁷ VALVERDE, Ricardo. Depoimento escrito enviado para o autor deste trabalho. [S. l.], 2020.

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

O músico comenta ainda que “existem pessoas que tocam tecnicamente muito bem, mas não tocam dentro da linguagem” (VALVERDE, 2020)¹⁰¹. Ricardo também nos dá um exemplo pessoal de mergulho em um gênero musical:

eu comecei a tocar jazz, então o que que eu fiz, eu praticava todos os dias com bateria e baixo acústico [...] tocando os standards, tem que tocar os standards mesmo que você não seja jazzista, eu fiz prática pelo menos uns três anos. Então você tem essa [...] você pode fazer um trampo com isso [...] estou falando em relação a linguagem, então num regional, [se] você vai tocar choro, você tem que tocar com um regional. (VALVERDE, 2020).¹⁰²

A linguagem do vibrafone brasileiro está em constante construção e, como mencionado por Natália Mitre, seus acompanhamentos não estão tão consolidados como no caso do violão e da bateria. Por isso, cada vibrafonista desenvolve suas maneiras de trabalhar que são originadas a partir da prática. Existem trabalhos, como o método de Ron Delp (1975), que mostram alguns caminhos para montagens de acordes, mas como menciona Valverde, às vezes, fórmulas prontas não funcionam para a linguagem de alguns gêneros brasileiros.

as vezes é legal fazer o *shape* que o Ron Delp ensina, mas as vezes não funciona [...] não soa, então as vezes, acorde fechado, inversão fechada é mais legal. Depende muito [...] isso não tem uma escola [...] você vai aprendendo na prática, de como sua cabeça ouve o acorde. (VALVERDE, 2020).¹⁰³

A palavra *funcionar* pode parecer algo subjetivo, embora para quem está imerso em um gênero musical, essa classificação é algo completamente comum e até objetiva, pois é baseada em características que formatam algum gênero. O exemplo dado por Valverde pode ser comparado ao do cavaquinho, ou seja, tocar acordes fechados no vibrafone pode remeter a este instrumento e, por isso, pode ficar mais interessante tocar desta maneira — podendo somar com o toque de telecoteco — em gêneros como o samba e o choro.

Natália faz outro apontamento interessante:

¹⁰¹ VALVERDE, Ricardo. Depoimento escrito enviado para o autor deste trabalho. [S. /], 2020.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *Idem.*

e a última coisa que é uma forma de acompanhamento menos inovadora, na minha opinião, não diz respeito especificamente sobre levadas de música brasileira, mas que é muito mais [...] comum no vibrafone: que são as notas longas, em lugares estratégicos [...] Podemos tocar o acorde em pontos de apoio da melodia, pontos que a melodia tem um acento ou a melodia tem um descanso, ou então quando ela começa no tempo, ou se ela começa fora do tempo. Enfim, coisas que são reflexos rítmicos, provavelmente da clave que tá por trás daquela melodia, e aí quando a gente toca com sentido menos de levada e mais de notas longas, a gente acaba que apoia nesses lugares. Isso também é uma forma de acompanhar, por mais que não entre nessa ideia de levada, mas é acompanhamento também. (MITRE, 2020).¹⁰⁴

Como bem apontou a vibrafonista, acompanhar não é sinônimo de fazer padrões rítmicos no vibrafone. Tudo isso depende da formação e da proposta musical de cada grupo ou artista. Ter isso em mente é essencial para também aplicar o conceito de improvisação do qual falamos no trabalho. Se tivermos tocando com uma guitarra, por exemplo, talvez não seja necessário fazer padrões rítmicos o tempo todo e usar notas longas pode ser uma opção interessante. Isso também pode ser aplicado enquanto estamos acompanhando algum solista.

Essas maneiras de acompanhar são escolhas que podem ser feitas antes ou durante a performance. Na MIB brasileira, essas formas de acompanhar podem surgir de forma imprevista pelos motivos já mencionados neste trabalho, ou seja, trata-se de um gênero idiomático com muita imprevisibilidade quando comparado a outros gêneros como o choro e a bossa-nova. Em relação a este assunto, e ao acompanhamento, Ricardo Valverde fala o seguinte:

e aí você compondo meio que na hora, de tanto fazer você achando os caminhos [...] o que funciona [...] até com o mesmo instrumentista você toca e ele muda alguma coisa e aí você vai descobrindo umas coisas que funcionam, que não funcionam também. (VALVERDE, 2020).¹⁰⁵

Para encerrar estas citações de Valverde e Mitre, deixamos um depoimento desta última com respeito ao acompanhamento durante um solo:

Mas no caso de acompanhar improviso, aí a coisa já se expande muito mais porque a gente precisa conseguir passar aquela mesma ideia do gênero, a

¹⁰⁴ MITRE, Natália. Depoimento escrito enviado para o autor deste trabalho. [S. l.], 2020.

¹⁰⁵ VALVERDE, Ricardo. Depoimento escrito enviado para o autor deste trabalho. [S. l.], 2020.

ideia rítmica, mas ao mesmo tempo a gente também pode ficar muito mais livre, então isso é um super desafio, eu acho. E tem várias formas, você pode acompanhar um solo groovando¹⁰⁶ muito e ser pouco reativo ao improvisador, mas você também pode pirar, aí já é um assunto gigantesco. Mas o princípio eu acho que é o mesmo das levadas, se você quer groovar e buscar fazer levada mesmo, deve construir uma levada com base nesta estrutura rítmica importante de graves e agudos, enfim [...] Agora se você quer estar mais livre desta levada, aí já é um processo de desconstruir isso. (MITRE, 2020).¹⁰⁷

Através das falas Natália Mitre e Ricardo Valverde, percebemos uma variedade de vivências, propostas, colocações, reflexões a respeito do acompanhamento no vibrafone. Por não existir uma “escola” de vibrafone brasileiro, cada pessoa acaba desenvolvendo seus processos de construção da linguagem brasileira. O que está claro na fala destes músicos é a questão da prática, sendo que é através dela que surgem os “problemas” que serão solucionados ou não pelo vibrafonista. Se não há demanda, dificilmente inventamos ou desenvolvemos algo porque sempre haverá outras prioridades na frente. No entanto, quando tocar choro no vibrafone se torna nossa principal atividade, buscamos os meios mais adequados para nos desenvolvermos musicalmente e sermos capazes de tocar dentro desta linguagem. No caso aqui discutido, desenvolver melhores maneiras de se acompanhar este instrumento.

Para a aplicação de uma gramática pertencente a um idioma musical, ressaltamos a necessidade de um domínio técnico do instrumento, não necessariamente um domínio perfeito, virtuosístico, mas uma técnica que permita que a pessoa possa tocar os elementos do gênero estudado. Rogério Costa, que fala mais de um contexto da improvisação livre, diz que o instrumento musical funciona como uma tecnologia com o qual o “corpo do performer estabelece uma relação de ‘simbiose’ criativa” (COSTA, 2017, p. 13). Apesar de estar falando da improvisação livre, esta relação de simbiose pode ser observada em qualquer meio musical. Aliás,

¹⁰⁶ Expressão originada da palavra inglesa *groove*. Esta é “uma palavra em inglês que significa sulco ou ranhura. É bastante usada no contexto da música, indicando quando os sons encaixam ou combinam de forma satisfatória. No caso específico da bateria, o *groove* é descrito como um padrão rítmico. Um dos exemplos mais comuns de *groove* é a combinação da bateria com um baixo”. Disponível em: <https://www.significados.com.br/groove/>. Acesso em 19 jun 2020.

¹⁰⁷ MITRE, Natália. Depoimento escrito enviado para o autor deste trabalho. [S. l.], 2020.

percebemos que esta é uma busca muito comum, a busca pela coerência entre o que se pensa musicalmente e o que se toca ou canta. Vejamos a declaração de Cirino:

Mesmo considerando que a mola propulsora de todo o processo da execução musical seja o ser humano e que sem ele os instrumentos não saem por aí tocando sozinhos, podemos dizer que o instrumentista também “é tocado”, ou seja, “ninguém faz música” pois é a música que se faz através dos músicos e dos instrumentos. Neste sentido e de maneira mais ampla, a relação do corpo com o instrumento, o instrumento pensado como corpo, e o instrumento como extensão do corpo humano conduzem para a idéia de suspensão de papéis e para a primazia do sensível, pois todos os ritmos só são possíveis devido à centralidade da idéia do instrumento como corpo e parte (ou extensão) do corpo do instrumentista. Na trança composta pelas várias linhas da MPIB, todos os ritmos são possíveis justamente porque se trata da primazia do instrumento na medida em que ele não está a serviço de um ritmo ou um estilo específico, mas a serviço da música como um todo, a serviço do fluxo musical. (CIRINO, 2005, p. 4-5).

O autor aponta esta questão do instrumento como extensão do corpo e também faz outra reflexão ao mostrar que o corpo pode ser entendido como um instrumento a favor da própria música, ou seja, o “o instrumentista também é ‘tocado’... é a música que se faz através dos músicos e dos instrumentos”. A relação do performer com seu instrumento “é condicionada por um determinado contexto histórico, social, estético, educacional, étnico, etc.” (COSTA, 2017, p. 16), podendo chegar ao ponto que muitas pessoas buscam, no qual o instrumento se torna um dispositivo criativo para “o desdobramento do pensamento.” (COSTA, 2017, p. 13). Estas afirmações se tornam ainda mais interessantes para este trabalho, quando as relacionamos com a questão do acompanhamento. Ou seja, podemos pensar em um desenvolvimento da prática de acompanhamentos que alcance o ponto de não haver lacunas entre aquilo que pensamos e aquilo que tocamos — uma busca constante no universo da improvisação melódica.

Encontramos diversos trabalhos que falam de improvisação no solo, mas não falam de improvisação no acompanhamento. A maioria concorda em dizer que existe um caminho a ser percorrido que envolve o estudo de técnica, teoria musical, prática em conjunto, solfejo, disciplina etc. para que a pessoa possa atingir um nível que lhe permita expressar, através do instrumento, todo o seu pensamento musical. Cirino comenta o trabalho de Aebersold:

Ele está enfatizando a necessidade de se estabelecer uma conexão entre o corpo e o instrumento para se criar o fluxo necessário para uma boa improvisação. O corpo deve estar conectado ao instrumento de tal forma que ambos sejam um único ser, de modo que o instrumento seja uma extensão do corpo, ou no limite, que o instrumento “toque” através de seu instrumentista. (CIRINO, 2005, p. 112).

A maioria das declarações e dos materiais referentes à improvisação em solos da MIB pode ser utilizada no contexto do acompanhamento. Essa busca em estabelecer uma conexão entre o corpo e o instrumento é importantíssima porque, no momento da performance em MIB, há um fluxo constante de transformações de vários níveis.

O domínio não se restringe somente às questões técnicas do instrumento. Temos também que dar importância ao domínio e à consciência corporal, pois a falta desta consciência pode trazer inúmeros problemas físicos e psicológicos. Não podemos tratar este assunto de maneira mais profunda, mas podemos apontar a sua importância e destacar que existem muitas ferramentas que podem auxiliar nesta questão. O assunto é tão pertinente que existem especialistas que trabalham exclusivamente com desenvolvimento da consciência corporal em músicos, como o trabalho de Eleni Vosniadou¹⁰⁸. O professor Carlos Tarcha sempre destacou esta questão nos festivais de música realizados em Poços de Caldas – MG. Em seu trabalho, ele aponta um caminho:

A capacidade de decorar representa importante ferramenta para o músico. Quando se toca de cor, pode-se observar melhor não só a posição das baquetas e do corpo, como também ouvir com maior clareza o que está sendo tocado. Procure memorizar os exercícios; isso, porém, não significa que se deve fechar o livro e tocar de cor todos os exercícios de um capítulo. Depois de ler, entender e tocar algumas vezes determinado exercício, é recomendável tentar repeti-lo de memória, ainda que parcialmente. Reinicie este processo a cada sessão de estudos: toque sempre algumas vezes lendo antes de tocar de cor. (TARCHA, 1997, p. 5).

O professor está se referindo aos estudos que ele propôs em sua dissertação, mas este apontamento pode ser aplicado praticamente em toda prática musical. O posicionamento e/ou a maneira que temos ao tocar vibrafone ou outros instrumentos de teclado de percussão precisa ser observada com cuidado, porque, além dos riscos

¹⁰⁸ Para mais detalhes ver: <http://elenivosniadou.com/>. Acesso em 02 jun. 2020.

já mencionados, existe também a possibilidade de que estas posturas possam dificultar a própria performance.

Seguindo ainda na questão do domínio, não podemos deixar de falar da importância da teoria musical. Meu contato com o vibrafone se deu relativamente tarde quando comparado ao contato que tive com outros instrumentos musicais. Tive uma ampla atividade junto ao violão antes de conhecer e tocar vibrafone e cheguei até a me formar em violão na EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo). Toda esta trajetória contribui significativamente com meu desenvolvimento no vibrafone. Além deste contato com o violão, estudei bastante teoria e percepção musical porque fazia aulas na EMESP, no Instituto Baccarelli, e estudava em casa, lendo livros e tirando músicas de ouvido. Estes estudos de teoria musical funcionaram como atalhos para meu desenvolvimento junto ao vibrafone. Não havia, por exemplo, a necessidade de decorar escalas e campos harmônicos porque, teoricamente, eu já tinha incorporado e até praticado isso ao piano. Isso, sem dúvida, foi crucial para focar em outras questões, como o estudo da técnica de quatro baquetas. Destacamos aqui a importância de dominar assuntos teóricos para não acumular dificuldades ao entrarmos em contato com o vibrafone ou qualquer outro instrumento musical.

Finalizamos este capítulo reforçando alguns aspectos já discutidos e que dialogam com nosso assunto principal — o uso do vibrafone no acompanhamento da MIB. Vimos a importância de sabermos o que pode significar o ato de improvisar e como os conceitos expostos por Bailey (*knowledge base* e *referent*) podem contribuir para este entendimento. Apresentamos uma reflexão referente à mistificação da criação e mostramos como a MIB pode ser vista a partir da ótica da teoria sistêmica. Discorreremos sobre o violão e sua relação com o acompanhamento para então fazermos um paralelo com o vibrafone acompanhador e, neste sentido, também falamos de gêneros musicais que não possuem necessariamente o vibrafone em sua formação, mas que apresentam improvisação no acompanhamento. Por último, apresentamos alguns dados e reflexões que focam no vibrafone e na MIB.

5. SAMBA-CHORO E A MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA

Como mostramos no capítulo anterior, a MIB é formada e influenciada por uma grande variedade de gêneros musicais brasileiros e estrangeiros. Nossa intenção é construir acompanhamentos e aplicá-los no contexto da MIB e, para isso, poderíamos seguir dois caminhos: observar os acompanhamentos que já acontecem neste gênero ou observar de onde eles vêm. Poderíamos construir acompanhamentos de samba por meio da observação de musicistas que tocam este ritmo na MIB, mas achamos mais pertinente observar e analisar o gênero em sua formação original, que é justamente a fonte de onde músicos tiram material para realizar seus acompanhamentos

Para pesquisar o acompanhamento da MIB, faz-se necessária a análise dos instrumentos acompanhadores que fazem parte dos gêneros que a compõe e que, como vimos, são extremamente diversos. Dito isso, esclarecemos que seria praticamente inviável analisar todos os instrumentos acompanhadores neste trabalho, mas podemos analisar um deles e aplicar os conceitos para a construção de outros tipos acompanhamentos baseados em outros instrumentos.

Os músicos Maurício Carrilho e Luís Otávio Braga afirmam que a escrita “ainda não consegue abranger todos os aspectos da interpretação e acaba ficando ‘quadrada’, sem suíngue.” (CHAVES, 2001). Esse depoimento dialoga com a questão do repertório e da linguagem. Como mencionamos neste trabalho, a linguagem é adquirida de várias formas e o acompanhamento é um dos elementos mais difíceis de ser incorporado. Neste sentido, a escuta e a prática mostram-se extremamente necessárias para essa conquista. Silva apresenta em seu trabalho a fala de um professor que estava trabalhando acompanhamentos com seus alunos e pediu, como lição de casa, que eles ouvissem gravações porque, segundo ele, o acompanhamento é aprendido de forma oral e não através da partitura (SILVA, 2013, p. 145). Luís Otávio Braga fala que o conhecimento do repertório é fundamental para quem quer trabalhar com violão no acompanhamento (CHAVES, 2001) e essa afirmação pode ser também aplicada a outros instrumentos musicais. Sabemos que, ao escrevermos estes acompanhamentos, não conseguiremos transmitir todas as particularidades que só podem ser apreendidas através da experiência, mas não podemos excluir também

os elementos que a escrita pode esclarecer. Ao longo dos anos em que dei aulas de música, observei alunas e alunos que possuem uma facilidade maior para o entendimento de acompanhamentos que foram notados em partitura. Isso não exclui o fato que estas pessoas precisam praticar e vivenciar estes acompanhamentos. No caso de vibrafone, isso se mostra essencial porque a maioria dos estudantes deste instrumento vem de um ambiente onde a tradição da escrita musical está muito presente — universidades, escolas e conservatórios de música. O vibrafonista Ricardo Valverde corrobora com o que acabamos de mencionar quando fala sobre a importância de se ter trabalhos escritos porque há “uma leva muito grande de vibrafonistas que vem da faculdade”, ao mesmo tempo, enfatiza dizendo “mas eu acho que tem que ter mais da rua” (VALVERDE, 2020).¹⁰⁹

O samba é um dos gêneros mais atuantes dentro da MIB que, desde sua consolidação na década de 1970, apresenta inúmeras gravações de músicas que carregam este gênero. Cirino faz apontamento históricos em relação a isso:

A MPIB pode ser entendida como uma expressão das relações não resolvidas da identidade nacional. Tal produção cultural encontra muitas diferenças com relação ao samba, por exemplo, que de gênero marginalizado passa a expressão de identidade nacional. Dentro do processo de construção da identidade nacional que ocorre durante a primeira metade do século passado e principalmente na “Era Vargas” de 30 a 45, o samba tem um impacto marcante (Siqueira, 2004), porém representa uma posição marginal dentro do ideário de uma nação moderna e industrializada. (CIRINO, 2005, p. 6).

Como demonstra Cirino, o samba foi marginalizado durante algumas décadas até a chegada da “Era Vargas” e a construção da uma identidade nacional. O autor também afirma que algo parecido aconteceu com a MIB, pois ela também possui uma produção que está às margens e encontramos nela “uma outra versão de Brasil, uma outra visão de nação” (CIRINO, 2005, p. 6). Há uma diversidade tão grande da MIB que nos sentimos ““estrangeiros em nosso próprio país”” e, portanto, ela é “difícil de ser representada por um símbolo nacional único.” (CIRINO, 2005, p. 6). Mas o samba e vários outros gêneros musicais devem ser vistos na MIB de maneira relativa

¹⁰⁹ VALVERDE, Ricardo. Depoimento escrito enviado para o autor deste trabalho. [S. /], 2020.

(CIRINO, 2005, p. 69), visto que os gêneros que estão incorporados na MIB já sofrem algum tipo de transformação, seja na instrumentação ou no arranjo.

Estamos falando o tempo todo de samba e não mencionamos o choro neste capítulo, para isso, fazemos a seguinte citação:

O primário seria a célula rítmica da síncope, tanto para o samba quanto para o choro, mas o choro tende a levar para o ritmo das quatro semicolcheias e o samba pra coisas mais sincopadas, mas aí, dependendo da frase ou do trecho do choro que se vai acompanhar, você usa ritmos de acompanhamento do samba e vice-versa. Existe uma troca constante nesses dois gêneros, não é à toa que o desenvolvimento dos dois caminha sempre na mesma direção e que os músicos que tocam um, tocam o outro. (CHAVES, 2001).

Estes dois gêneros são muito parecidos em vários aspectos, como a instrumentação utilizada que pode contar com violão 7 cordas, violão 6 cordas, cavaquinho, pandeiro, surdo, tamborim etc. No choro, a formação instrumental pode ser considerada mais reduzida quando comparada à do samba, sendo que sua formação mais clássica é composta de pandeiro, cavaco, violões e instrumentos solistas como o bandolim, a flauta e o clarinete. Existem inúmeras variações e o choro também possui aberturas para implementação de outros instrumentos musicais, como mencionamos no Capítulo 4. Como já citado anteriormente, um dos porta vozes do choro paulista, Izaías Bueno de Almeida, afirma que não importa o instrumento que está sendo tocado, mas sim se ele tem linguagem.

O samba possui uma variedade de instrumentos muito grande e podemos encontrar, em gravações e em rodas de samba, instrumentos como: cavaquinho, violão, flauta, gaita, ganzá, surdo, repinique, repique de mão, repique de anel, pandeiro, tamborim, caixa, cuíca, agogô, atabaques, congas e muitos outros. Para a construção de acompanhamentos, poderíamos focar somente nos instrumentos de percussão, o que já representaria um trabalho além das proporções da presente dissertação. Por isso, resolvemos escolher apenas o tamborim, com base no fato de que os conceitos expostos possam ser aplicados a outros instrumentos de percussão ou não.

Ressaltamos a importância de estudar o samba-choro como ponto de partida para os nossos acompanhamentos, porque assim trabalhamos com um gênero menos

“misturado” do que a própria MIB. O samba-choro está presente na MIB, mas esta presença já está um pouco misturada e diluída. Podemos entender isso também sob a perspectiva do jazz, que também está presente na MIB. Se fôssemos aprender a linguagem do jazz, por exemplo, o ideal seria ir para o próprio jazz e não para a MIB, o que não exclui o fato de observar como o jazz é tocado na MIB. Mas isso seria um outro estudo, pois, na verdade, por ser muito aberta e abrangente, cada pessoa aprende um gênero musical na sua origem e o aplica na MIB da maneira que lhe convém. Lembrando, é claro, que também existem consensos e uma gramática própria da MIB que foi construída ao longo dos anos. Silva fala sobre este assunto, mas com o foco na improvisação dos instrumentos solistas:

Seguindo este raciocínio, a improvisação realizada sobre o frevo, por exemplo, terá maior grau de gramaticalidade caso estejam presentes na construção melódica padrões que são encontrados em melodias “tradicionais” do gênero (e que necessariamente remetam tanto os outros músicos como o público ao gênero em questão). Tendo como referência a gramaticalidade de um gênero na música “não improvisada”, pode-se dizer que na improvisação musical abaixa-se o nível da gramaticalidade, mas ganha-se a flexibilidade na organização do sistema. (SILVA, 2017, p. 13).

Lembramos aqui que a MIB instrumental é composta por diversos gêneros musicais idiomáticos, ou seja, cada gênero possui sua linguagem. Muitas características musicais da MIB estão presentes nos gêneros que a compõem e “o conceito de gramaticalidade, tão importante em algumas correntes estéticas, vem da aproximação aos padrões de música” que estão presentes nos gêneros que a compõem (SILVA, 2017, p. 13) como o samba, por exemplo.

Afinal, o sujeito atuante no CIMPI não opera de forma completamente livre, mas a partir de anos de história da música popular. São elementos que compõem a bagagem do músico improvisador as gramáticas incorporadas anteriormente, seu repertório, seus hábitos e memórias, ou seja, o que naturalmente privilegia o aparecimento de determinadas informações musicais. (SILVA, 2017, p. 13).

A ideia principal deste capítulo não é criar vários acompanhamentos com base nos ritmos que compõem a MIB, como vimos no decorrer desta dissertação, o que seria impossível devido a tamanha diversidade de ritmos que a música instrumental brasileira abarca. Nossa intenção é mostrar uma maneira de criação de

acompanhamento no vibrafone a partir do tamborim e do toque do telecoteco. Discorreremos a respeito do tamborim e do toque de telecoteco e mostraremos como aplicar a improvisação nas variações deste toque que também apresentaremos. A ideia é que cada estudante possa ampliar os conceitos que apresentaremos referentes à aplicação do telecoteco no vibrafone e entendê-lo como um fractal, ou seja, esperamos que aquilo aplicado com este toque possa ser usado com outros toques, com a mistura linear deles ou mesmo com a aplicação simultânea de dois toques de instrumentos diferentes. No final do capítulo, faremos algumas considerações sobre este assunto.

5.1 Tamborim

O tamborim é um dos instrumentos mais populares no Brasil. Sua presença é marcante em rodas de samba, em desfiles de carnaval e em algumas rodas de choro. Vinícius Barros apresenta uma reflexão do sambista e pesquisador Osvaldinho da Cuíca a respeito da origem do tamborim, e logo após esta reflexão ele afirma:

Esse instrumento, que veio a ser uma inspiração na visão de Osvaldinho da Cuíca, tornou-se um dos mais populares no Brasil, sendo praticamente indispensável sua presença em grupos ou rodas de samba, bem como nas escolas de samba. (BARROS, 2015, p. 3).

Vinícius Barros é percussionista e pesquisador, realizou um trabalho significativo sobre o tamborim de Mestre Marçal e, no início de sua dissertação, destaca o seguinte:

O tamborim tem função muito importante dentro do samba, seja num grupo pequeno ou numa escola de samba. Na avenida, além das coreografias, o tamborim executa difíceis trechos musicais devido à complexidade das frases, além da velocidade atual das baterias, que exigem muita habilidade do ritmista. Numa formação menor, a 'levada' do tamborim é um dos fios condutores da música. Cabe a ele a função de marcar o padrão que identifica o samba. (BARROS, 2015, p. 3).

A popularidade deste instrumento se deve muito aos desfiles de carnaval. Rafael Y Castro, percussionista e pesquisador de instrumentos de escolas de

samba, aponta alguns aspectos deste instrumento que consideramos relevantes para a sua popularidade. Rafael destaca que o tamborim faz parte “da seção dos instrumentos leves, então, ele dá mais independência para quem for tocar” (CASTRO, 2019)¹¹⁰. O instrumento, segundo o percussionista, está numa posição visual de destaque, está na frente da bateria e isso, de alguma maneira, acaba influenciando na escolha de qual instrumento tocar em uma escola de samba e como lembra Rafael Y Castro, o carnaval é para ser visto. Outra característica que Castro aponta se refere à mobilidade, “quem toca fica bem à vontade porque não tem talabarte, não tem peso no corpo, é um instrumento de mão” (CASTRO, 2019)¹¹¹. A facilidade para manusear e a independência corporal também são considerados atrativos para o este pesquisador. O músico também acredita que os arranjos, as convenções criadas para o tamborim, as frases que reforçam a melodia do samba contribuem para o interesse no instrumento.

De alguma forma, e com um certo cuidado, podemos refletir que pessoas que tiveram algum contato com alguma escola de samba e/ou com desfiles de carnaval, seja pela televisão ou presencialmente, possuem uma memória relacionada ao tamborim.

Todos os instrumentos de uma roda de samba ou choro estão interligados, afinal, eles formam a roda, o todo, ou seja, um sistema. Este sistema é composto por relações e podemos dizer que existe uma relação primária que é mais evidente e pode ser entendida como a “roda de samba”, mas, dentro desta grande relação, existem outras sub-relações que são mais claras para as pessoas que estão tocando na roda. No caso do tamborim, há uma relação e interação direta com o cavaquinho. Em uma entrevista dada ao pesquisador Vinícius Barros, o cavaquinhista Paulo Soares, mais conhecido como Paulinho Galeto, diz que:

“o tamborim pra mim é a palhetada do cavaquinho, é minha mão direita, é certinho, não tem pra onde correr. O repicado que tu faz é o lance do tamborim da percussão, na minha opinião” (BARROS, 2018, p. 98).

¹¹⁰ CASTRO, Rafael Y. Depoimento em áudio enviado para o autor deste trabalho. [S. l.], 2019.

¹¹¹ *Idem*.

Alceu Maia atua no meio musical como cavaquinhista, violonista, arranjador, compositor e produtor. Participou de inúmeros discos, acompanhando Clara Nunes, Roberto Ribeiro, Simone, Chico Buarque, João Bosco, Elizeth Cardoso, Cartola, Nélson Gonçalves, Bezerra da Silva, Elba Ramalho, Toquinho e Paulinho da Viola, entre outros. Alceu é, sem dúvida, uma grande referência no samba brasileiro e em relação aos instrumentos cavaquinho e tamborim, ele esclarece:

Eu vejo uma relação muito forte entre o cavaquinho e o tamborim. Tem muito material didático no YouTube de péssima qualidade [...] Mas tem coisa boa também. O estudante tem um material enorme na internet e tem que saber filtrar o que é bom ou ruim. Uma das coisas que muitos dos professores falam, e é uma coisa que quando eu dava aula eu falava muito pros meus alunos, é justamente a relação entre o tamborim e o cavaquinho (BARROS, 2015, p. 98).

É importante sabermos que, dentro de uma roda de samba, os instrumentos possuem diversas relações musicais entre si. Isso não se dá somente com os instrumentos de percussão, mas também acontece com praticamente todos — instrumentos harmônicos, melódicos, voz e os instrumentos percussivos. Estar ciente disso nos leva a ter um pensamento mais aberto no que diz respeito à transposição de padrões rítmicos de instrumentos que compõem uma roda de samba para instrumentos que são incomuns numa roda, como é o caso do vibrafone. O cavaquinho, por exemplo, está tocando muitas vezes com base no que o tamborim está executando e este, por sua vez, tem como referência a melodia da canção.

Apresentadas estas colocações, vamos trabalhar na próxima seção com uma das levadas mais populares executadas no tamborim, o telecoteco.¹¹²

5.1.1 Telecoteco

Telecoteco é o nome dado a alguns tipos de levadas de tamborim. Na música popular, às vezes chamada de música de “rua”, não há como definir verdades

¹¹² Encontramos diferentes grafias para esta palavra. Não a encontramos no VOLP (Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa) e, portanto, parece não haver uma maneira correta de grafá-la. Dito isso, optamos por grafá-la como uma palavra só, *telecoteco*.

imutáveis. As verdades são múltiplas e variam de acordo com a região, cultura, etc. Por isso, a levada de telecoteco pode ser uma para alguém que mora numa comunidade de São Paulo e outra para alguém que toca samba em Recife. Como afirma Vinícius Barros, “a levada de teleco-teco por conta de suas inúmeras variações pode ser interpretada de diversas maneiras” (BARROS, 2015, p. 71) e vamos escolher uma delas para trabalhar no vibrafone.

Podemos pensar que vários fatores contribuem para essas variações: o contexto no qual o tamborim está inserido, a quantidade de instrumentos que compõem uma roda de samba, a melodia do samba, a quantidade de tamborins do arranjo e o lugar onde acontece a performance — pode ser em uma gravação de estúdio, em uma festa ou em um bar. Tudo isso, somado às características da pessoa que estiver tocando o instrumento, são fatores que influenciam no fraseado do tamborim. Não estamos levando em consideração o contexto da música orquestral e/ou da música europeia de tradição escrita. Neste tipo de música, a partitura é mais predominante e isso também influencia na maneira e nas frases executadas no tamborim.

O percussionista já mencionado neste trabalho, Vinícius Barros, possui uma trajetória musical interessante. Ele já tocou com diversos artistas como Richard Bona, Deep Purple, Toninho Horta, Dori Caymmi, João Bosco, Zizi Possi, Toquinho, Zé Renato e Oswaldinho do Acordeon. Além disso, ele é percussionista e chefe de naipe da Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo desde 1999. Sua experiência musical faz com que Vinícius tenha reflexões que consideramos cruciais para este trabalho, visto que ele fala do grau de liberdade que o tamborim exige, assim como o uso do telecoteco.

O tamborim é provavelmente o instrumento da seção rítmica com maior liberdade na execução. Portanto, uma partitura ou transcrição de tamborim executada na íntegra pode não ter efeito tão positivo no resultado final, como imaginado pelo arranjador ou compositor. Usualmente, o ritmista pensa em formas distintas de tocar quando insere o tamborim dentro de uma música, seja mantendo a levada, que é de predominância do teleco teco, seja com suas variantes dentro de um contexto melódico, seja improvisando. (BARROS, 2015 p. 67).

Antes de entrar na levada em si, podemos expor ainda a seguinte citação que se refere ao uso do telecoteco:

Em gravações dos anos 70 e início dos anos 80, os tamborins tocam, a princípio, o chamado “feijão com arroz”, isto é, uma fórmula rítmica típica dos tamborins, hoje conhecida como “teleco-teco”. Essa levada, exposta por Sandroni como o padrão rítmico típico do samba de hoje, inventada pelo Estácio e válida até hoje, é a mais típica do tamborim, sendo usada não apenas na escola de samba, mas em qualquer conjunto de samba, como também em outros instrumentos como cuíca, garrafas de cerveja etc. É importante ressaltar que existem duas ocasiões com duas técnicas distintas de tocar o “teleco-teco” no tamborim: a música popular em geral e a escola de samba. (ZEH, 2006, p. 170).

Apresentamos abaixo a levada de telecoteco segundo Vinícius Barros:

Figura 2 – Telecoteco A

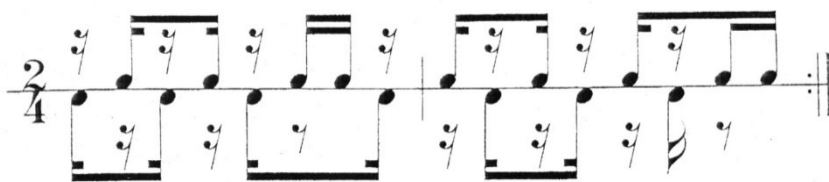


Fonte: (BARROS, 2015. p. 71)

No livro *Batuque é um Privilégio*, o baterista e percussionista Oscar Bolão (2003, p. 35) apresenta alguns exercícios para tamborim que podem ser considerados como levadas aplicadas no samba. Apesar de Oscar Bolão usar outro tipo de escrita, fica claro, após olharmos seu *exercício nº2*, que esta levada é a mesma apresentada por Vinícius.

Na escrita abaixo, Bolão sugere que as notas com haste para baixo são tocadas pelo dedo e as notas com hastes para cima são tocadas com a baqueta.

Figura 3 – Exercício número dois



Fonte: (BOLÃO, 2003, p. 35)

Apesar do nosso objetivo não ser o de estabelecer, discutir e apresentar uma escrita musical “melhor” ou mais adequada, vamos ressaltar em poucos parágrafos algumas reflexões e problemas relacionados à grafia musical e especialmente à escrita percussiva.

A escrita da música ocidental se desenvolveu com o foco em alturas definidas (OLIVEIRA, 2001 p. 78). Logo, a percussão, que possui uma infinidade de instrumentos sem altura definida, ou melhor dizendo, instrumentos cujo foco sonoro não está estritamente na altura, mas em outros parâmetros como timbre, articulação, rítmica, ficou com uma escrita pouco discutida, explorada e/ou desenvolvida. Isso quando comparada aos instrumentos mais antigos. Rodolfo expõe o seguinte:

Os problemas desencadeados pela escrita para a percussão de altura indeterminada não são poucos e ainda parecem estar longe de uma solução satisfatória, seja no âmbito da pesquisa musicológica, seja na esfera didática. (OLIVEIRA, 2001, p. 75).

Inúmeras propostas têm surgido nos últimos anos para atender aos aspectos sonoros que um instrumento de percussão proporciona. E, muitas vezes, estas propostas fogem completamente da escrita tradicional. Como observa o pesquisador acima citado:

Propostas alternativas de escrita têm surgido na tentativa de se encontrar um tipo de notação que melhor se adapte às características dos instrumentos de altura indeterminada. Considerando a notação tradicional absolutamente inadequada e incapaz de atender à demanda da escrita para esses instrumentos, alguns pesquisadores têm optado pela criação e adoção de sistemas radicalmente diferentes, que têm como base modelos de representação gráfica que se afastam completamente das características do sistema herdado da tradição européia. (OLIVEIRA, 2001, p. 81).

Podemos ainda refletir que, no caso da escrita para instrumentos brasileiros, há um fator mercadológico que influencia no processo de criação de uma escrita musical. Carlos Stasi — orientador deste trabalho — nos conta um episódio em que um percussionista “precisava” publicar com uma certa urgência sua proposta de escrita para um instrumento de percussão. Este músico pediu ajuda a Stasi, mas o prazo era tão curto que não houve muito tempo para reflexão e discussão de elementos que poderiam contribuir para uma leitura mais fluida. Este tipo de trabalho

Essas duas levadas de tamborim são encontradas em diversos andamentos de samba, como por exemplo nas músicas: *Alvorada*¹¹³, gravada por Cartola em 1974 e *Dolores e Suas Desilusões*¹¹⁴ de Monarco e Mauro Diniz, versão gravada no DVD *O Quintal do Pagodinho* de 2012.

Vamos agora falar de um recurso usado no tamborim e em diversos outros instrumentos que fazem acompanhamento no samba: a improvisação. Como discutido anteriormente, existe um certo grau de improvisação presente no acompanhamento de gêneros musicais brasileiros como o samba e o choro.

Horondino Reis da Silva, mais conhecido como Dininho, possui uma trajetória musical muito interessante. Filho do famoso violonista Horondino José da Silva, amplamente conhecido como Dino 7 Cordas, Dininho gravou contrabaixo para diversos artistas como Clara Nunes, Elba Ramalho, Raphael Rabello, Elton Medeiros, Copinha, Cartola e Paulinho da Viola¹¹⁵. Ele faz parte da banda de Paulinho da Viola na qual tem como parceiro, nas gravações e shows com tamborins, o baterista Hércules Pereira Nunes. Dininho “relatou que seu primeiro contato com a percussão foi com o pandeiro, aos 5 anos de idade, na Rádio Nacional, onde seu pai (Dino Sete Cordas) tocava com Jacob do Bandolim.” (BARROS, 2015, p. 94). Em uma entrevista dada a Vinícius Barros, o contrabaixista destaca que o tamborim possui várias batidas¹¹⁶ e comenta um pouco sobre a liberdade de tocar tamborim, assim como insinua sobre a liberdade (improvisação) de tocar tamborim sozinho.

eu adoro tocar tamborim justamente por isso, para você ficar mais livre. Sempre respeitando aquilo que eu falei, senão fica um rolo miserável todo mundo tocando. Você não pode pegar três tamborins e todo mundo improvisar ao mesmo tempo, não dá [...] Aí, se você está sozinho, aí é outro negócio (BARROS, 2015, p. 94).

Um recurso que pode confundir, ao mesmo tempo que pode esclarecer a performance do tamborim, é a improvisação. Percussionistas que tocam este instrumento, na maioria das vezes, não tocam um padrão — como o telecoteco — de

¹¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QFwRYf3YzE>. Acesso em: 05 out. 2020.

¹¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j6S5D1a4TqU>. Acesso em: 05 out. 2020.

¹¹⁵ Disponível em:

http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Musico=MA001883.

¹¹⁶ “Batida” é sinônimo de levada ou acompanhamento.

maneira objetiva, quadrada, repetindo-o constantemente, o que é apontado com ironia na fala de Dininho acima apresentada: “Aí, se você está sozinho, aí é outro negócio”.

Cada instrumento e cada gênero possui um grau de improvisação dentro do acompanhamento e esta é uma das questões mais relevantes deste trabalho, porque, como discutimos anteriormente, há um grande foco na questão da improvisação com instrumentos solistas, mas não há grandes discussões em relação à improvisação no acompanhamento.

A pessoa que faz um acompanhamento musical é marcada por diversos parâmetros e um deles é a improvisação. Obviamente que estamos falando de um certo grau de improvisação que não descaracterize o próprio gênero musical. Para exemplificar isso, podemos observar a figura de dois violonistas que atuaram na bossa nova. João Gilberto fazia um acompanhamento marcado por uma constância e limpeza facilmente perceptíveis em suas gravações, enquanto Baden Powell executava acompanhamentos mais soltos em seus shows e com um grau de improvisação diferente do de João Gilberto. Este exemplo pode ser expandido para outros instrumentos musicais que trabalham com acompanhamento.

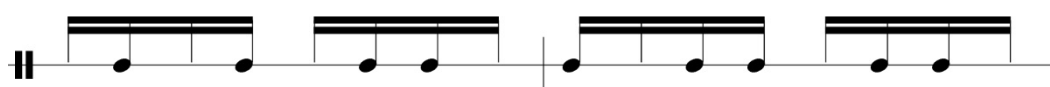
Voltando ao tamborim, existem diversas variações em suas levadas e o interessante é que, muitas vezes, estas variações estão ligadas aos dois padrões de telecoteco apresentados anteriormente.

Esse dado é muito importante, visto que este trabalho foca nestas variações (improvisações) presentes na performance de instrumentos que não são necessariamente solistas, mas sim instrumentos que compõem uma base, um corpo que sustenta alguma melodia. É fácil encontrar material de improvisação direcionado aos instrumentos solistas e foi esse um dos motivos para fazer o oposto: realizar um trabalho dirigido à improvisação dos instrumentos que realizam a parte de acompanhamento.

Apresentadas estas colocações, vamos exemplificar algumas variações possíveis para o telecoteco A com base nas gravações de samba e na própria experiência do autor:

Figura 5 – Variação 1 (telecoteco A)

Fonte: elaborada pelo autor

Figura 6 – Variação 2 (telecoteco A)

Fonte: elaborada pelo autor

Figura 7 – Variação 3 (telecoteco A)

Fonte: elaborada pelo autor

Figura 8 – Variação 4 (telecoteco A)

Fonte: elaborada pelo autor

Figura 9 – Variação 5 (telecoteco A)

Fonte: elaborada pelo autor

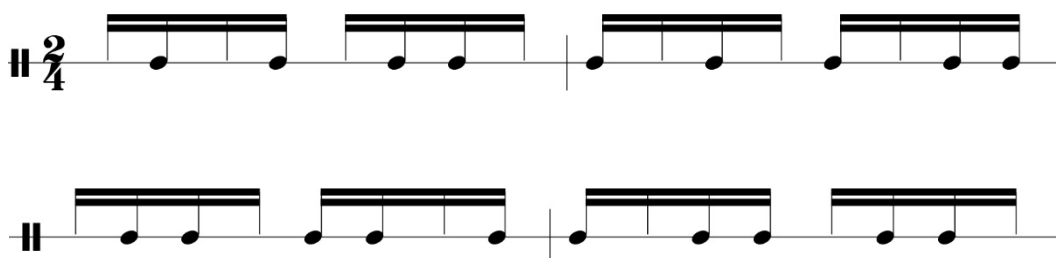
As variações rítmicas apresentadas acima são simples e de poucas notas. Elas também podem variar em dinâmicas, acentuações e timbres, mas não foram encontradas variações rítmicas complexas como, por exemplo, quiálteras de 5 ou 7 semicolcheias. Na grande maioria das músicas pesquisadas e nas rodas de samba frequentadas pelo próprio autor ao longo de sua vida, observa-se que se tratam de variações relativamente simples, encaixadas dentro das subdivisões de semicolcheias.

Este dado é importante para trazer ao vibrafone o que será tocado como acompanhamento e o que pode exceder ou descaracterizar a linguagem, ficando até mesmo como algo caricato. Na MIB, as fronteiras de variações são um pouco mais amplas, mas é importante saber de onde veio o acompanhamento, ter o domínio dos padrões em suas formas simples para então expandir os horizontes e não o contrário, ser dominado pelo impulso de tocar inúmeras variações e não ter a capacidade de tocar algo simples como esta levada de telecoteco.

As variações de tamborim também podem durar quatro tempos. Tudo depende de quem está tocando. Assim como existem pessoas que fazem variações o tempo todo, também existem outras que são mais conservadoras, ou seja, pessoas que mantêm um padrão ou levada sem tantas variações durante um tempo maior.

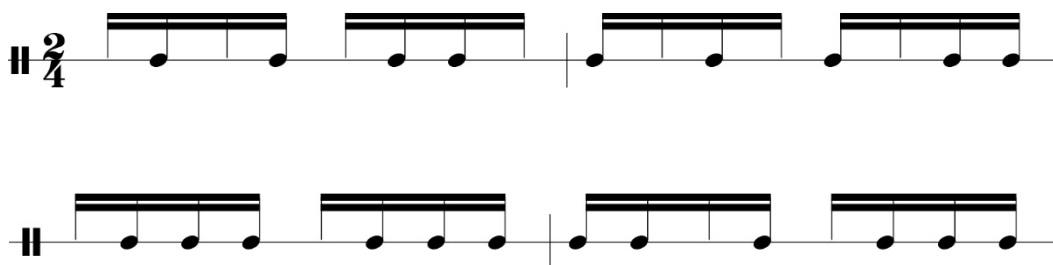
Seguem abaixo dois exemplos de variações nos quatro tempos (dois compassos), precedido de um ciclo de padrão telecoteco.

Figura 10 – Variação 1; 4 tempos (telecoteco A)



Fonte: elaborada pelo autor

Figura 11 – Variação 2; 4 tempos (telecoteco A)



Fonte: elaborada pelo autor

As variações apresentadas acima são, sem dúvida, uma ínfima parte do que acontece realmente em relação ao tamborim nas rodas de samba e choro. Este relato pode ser facilmente constatado por qualquer pessoa atenta que queira pesquisar o fenômeno da improvisação na forma de pequenas variações. Percussionistas dificilmente passam uma música inteira fazendo apenas uma levada de telecoteco e isso é perceptível quando nos deparamos com vídeos, gravações e apresentações ao vivo.

Na maioria das vezes, este tipo de improviso (variação) não é aprendido em métodos de tamborim. Isso talvez porque a escrita musical não faz parte do principal método de aprendizagem e formação da grande maioria das pessoas envolvidas neste contexto. Vale lembrar também que estamos falando de algo pertencente à tradição oral e, por mais que existam métodos de como tocar instrumentos de samba, o aprendizado se dá através da oralidade e da prática junto a alguém que toca há mais tempo.

Pela própria experiência do autor, destacamos que toques, variações de tamborim ou outros instrumentos como o pandeiro podem ser aprendidas apenas pela observação, sem necessariamente ter alguém falando como se toca (tradição oral). Ou seja, seria algo realmente voltado a um tipo de aprendizagem que começa pelo trabalho auditivo que, sem dúvida, pode ser considerado como o grande diferencial da cultura musical popular.

Existe indiscutivelmente a questão da prática, pois dificilmente se aprende algo sem ela, mas dentro da música popular o ato de ouvir é extremamente crucial por

inúmeras razões, sendo uma delas o fato de não se trabalhar em muitas ocasiões com a escrita musical, logo, a musicista ou o músico é praticamente obrigado a desenvolver seu ouvido. Primeiro ouvimos uma música, um toque de tamborim, uma melodia, ou uma harmonia que queremos aprender. Depois passamos para o instrumento e praticamos até conseguirmos executar com a qualidade que desejamos. Isto se dá quando temos que tocar ou cantar o que estamos *tirando de ouvido*, mas, em muitos casos, não precisamos tocar, porque não temos tempo ou porque, no ato de ouvir, detectamos que se trata de algo relativamente fácil e, por isso, vemos que não é necessário ficar tocando o que ouvimos. Ouvir também é uma prática, e toda prática tende a melhorar à medida que trabalhamos com ela. Muitas vezes, usamos o instrumento para conferir o que acabamos de ouvir, mas, com o tempo, não é necessário mais este ato de conferir e, apenas com a audição, conseguimos aprender algo que seja relativamente fácil para nós. Lembramos que o fácil e o difícil são relativos, já que algo fácil para uma pessoa pode ser difícil para outra.

Vou exemplificar através da própria experiência, já que tive que “tirar” 34 músicas em um dia para tocar em um show de 3h de duração. Tratava-se de um repertório composto de sambas, boleros e forrós. Escrevi as cifras de mais de 20 músicas sem o uso de um instrumento harmônico. Isso foi possível devido ao longo trabalho que desenvolvo com instrumentos harmônicos e com minha percepção musical. Ou seja, graças a este trabalho, muitas músicas que eram difíceis de transcrever se tornaram mais fáceis.

Nesta exposição acima, fica claro que muitas vezes não precisamos tocar tamborim (ou outro instrumento) durante o ato da escuta para realmente aprender um tipo de toque ou variação. Podemos apenas observar uma, duas ou três vezes, memorizar a variação e depois executar em outra ocasião. Isto, sem dúvida, também não só acontece no nível consciente, mas pode ser algo apreendido no nível do subconsciente, sem intenção de querer aprender. Somos o resultado de nossas heranças familiares, assim como o ambiente que nos condiciona e, por isso, de alguma maneira, frequentar rodas de samba faz com que assimilamos um pouco da sua linguagem, mesmo que no nível subconsciente.

Apresentado o toque de telecoteco e após estas reflexões percorridas acima, partimos agora para a parte prática do trabalho — a aplicação destes conceitos no vibrafone.

5.1.2 Aplicação no vibrafone

Antes de mostrar a aplicação no vibrafone dos conceitos expostos anteriormente, é importante ressaltar algumas colocações a respeito de alguns aspectos musicais. O primeiro deles se remete ao trabalho harmônico. Não cabe neste trabalho falar de conceitos como tríades, tétrades, campo harmônico, escalas etc. Estes são assuntos amplamente trabalhados em livros de harmonia, arranjo, teoria musical e, por este motivo, optamos por não discorrer neste trabalho. Visto que não trabalharemos com arranjo e campo harmônico, decidimos também por não expor conceitos e aplicações a respeito de condução vocal de forma integral, apenas mostrando apenas o básico deste assunto. Nosso foco está exclusivamente na formação do acompanhamento rítmico e na aplicação da improvisação, por isso preferimos tirar estes outros aspectos musicais para não desviar o foco de atenção.

Por se tratar de um ambiente voltado em grande parte à música tonal, optamos por trabalhar com acordes pertencentes a um campo harmônico maior ou menor. Colocamos algumas dominantes secundárias que não implicam numa complexidade harmônica que dificulte a observação dos padrões. Em relação ao uso do pedal, recomendamos praticar com troca de pedal a cada tempo e/ou a cada acorde, ou mesmo sem o uso do pedal, caso o praticante sinta que há uma sobrecarga de informações.

Primeiramente, vamos trabalhar com duas baquetas e ver a aplicação do telecoteco A. Sua aplicação nos acordes de I e V7 poderia ser executada da seguinte maneira:

Figura 12 – Telecoteco A com 2 baquetas

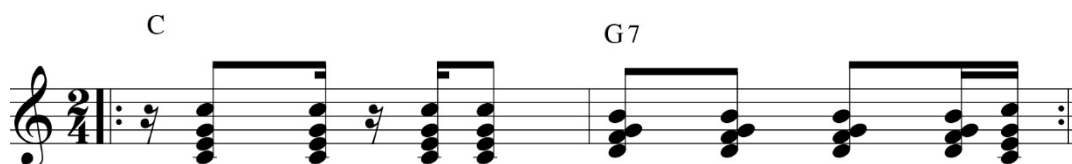
Fonte: elaborada pelo autor

As últimas notas do segundo compasso pertencem ao acorde de Dó maior. Esta antecipação do acorde seguinte (Dó maior) é comumente conhecida na música popular como um ato de “pendurar” o acorde e isso pode variar, dependendo da música que está sendo executada. Expressões como: “os acordes são pendurados” e “pendure este acorde” são bem conhecidas por quem trabalha com a música brasileira. Não é nossa proposta discutir ou trabalhar esses conceitos, apenas os expomos aqui para deixar claro a existência deles. Nos próximos exemplos, vamos mostrar os dois tipos de resolução — a que possui antecipação e a que não possui.

A condução das vozes se deu através de graus mais próximos, que é uma das formas mais conhecidas no estudo da música ocidental. Isso pode variar de acordo com a intérprete e, como expomos anteriormente, não é nossa preocupação aqui estabelecer regras para fazer uma condução adequada. Aliás, este termo — adequado — é bem relativo no campo da música popular, merecendo um outro nível de discussão no qual não podemos aprofundar tanto aqui. Existem inúmeros fatores que podem determinar qual caminho musical será mais adequado, que incluem desde o número de integrantes em um grupo até o conceito de adequação de cada musicista. No caso da condução das vozes, oferecemos o seguinte exemplo: para fazer um acompanhamento inspirado no toque da cuíca, acreditamos que seria mais interessante fazer intervalos maiores de uma oitava, o que fugiria das regras clássicas de condução de vozes, mas, ao mesmo tempo, aproximaria a sonoridade do vibrafone com a da cuíca.

Voltando ao tamborim, podemos tocar o telecoteco A com 4 baquetas:

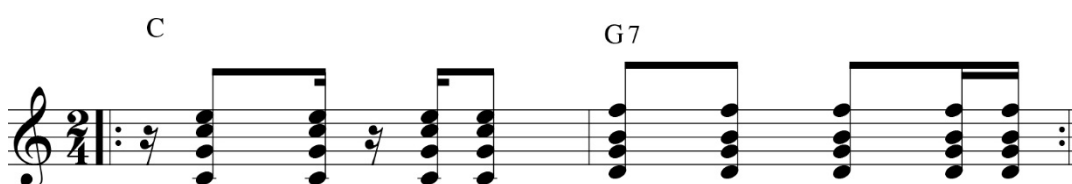
Figura 13 – Telecoteco A com 4 baquetas (distribuição fechada)



Fonte: elaborada pelo autor

No exemplo acima, escolhemos uma distribuição mais fechada das vozes e nos dois exemplos seguintes, abrimos esta distribuição.

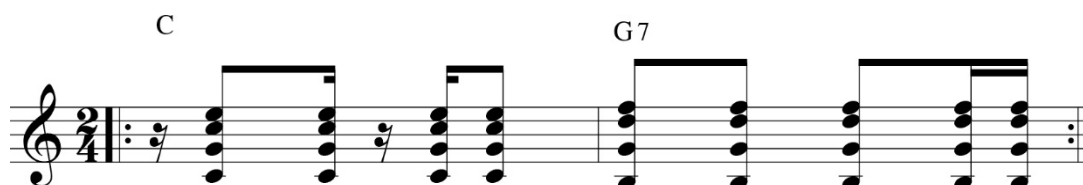
Figura 14 – Telecoteco A com 4 baquetas (distribuição aberta 1)



Fonte: elaborada pelo autor

No exemplo acima, abrimos a distribuição das vozes oitavando a segunda nota de cada acorde (Mi no acorde do Dó maior e Fá no acorde de Sol maior com sétima). No exemplo abaixo, mudamos a condução das vozes.

Figura 15 – Telecoteco A com 4 baquetas (distribuição aberta 2)



Fonte: elaborada pelo autor

Nos dois exemplos acima, tiramos a antecipação do acorde de Dó maior do segundo compasso para mostrar um outro tipo de variação harmônica.

Podemos apresentar mais dois exemplos, sem entrar ainda no campo das variações rítmicas. Este primeiro (Fig. 16) mostra a utilização de 3 baquetas, o que pode ser útil no caso de uma mesclas de toques, visto que a primeira baqueta da mão esquerda poderia fazer o toque de surdo, por exemplo.

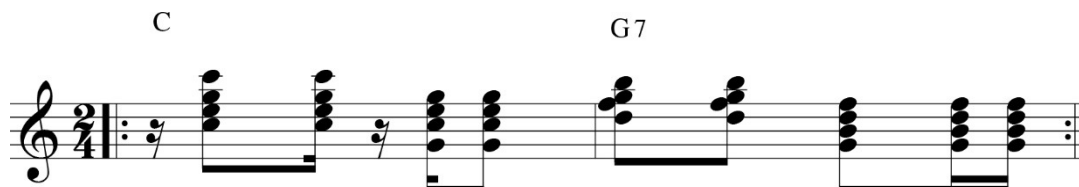
Figura 16 – Telecoteco A com 3 baquetas



Fonte: elaborada pelo autor

O exemplo a seguir trata do uso de saltos intervalares grandes que dialogam com as variações de alturas de um agogô. Este instrumento não será visto neste trabalho, no entanto, colocamos este exemplo apenas mostrar a possibilidade de diálogo entres estes instrumentos: agogô, tamborim e vibrafone.

Figura 17 – Telecoteco A com 4 baquetas e saltos



Fonte: elaborada pelo autor

É interessante ressaltar o uso da improvisação no acompanhamento. Nestes exemplos citados acima, não há um processo de variação rítmica, porém há variação de número de vozes, condução das vozes, abertura das vozes e antecipação de acorde. Estas variações já são ferramentas que podem ser inseridas em um

acompanhamento, ou seja, o intérprete pode improvisar apenas com estes elementos dependendo do contexto musical que ele estiver inserido.

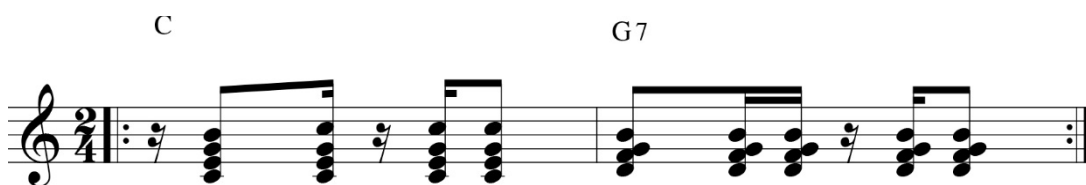
Mostraremos agora a aplicação de algumas variações rítmicas do telecoteco A que foram já apresentadas anteriormente:

Figura 18 – Telecoteco A no vibrafone (variação 1)



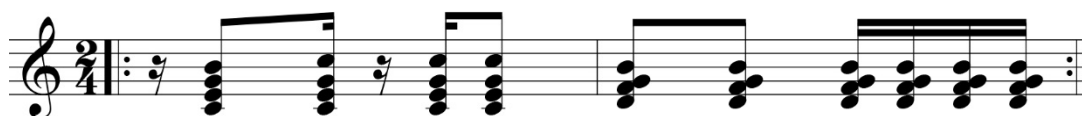
Fonte: elaborada pelo autor

Figura 19 – Telecoteco A no vibrafone (variação 2)



Fonte: elaborada pelo autor

Figura 20 – Telecoteco A no vibrafone (variação 3)



Fonte: elaborada pelo autor

Para finalizar esta parte do trabalho, apresentamos na Figura 21 um acompanhamento para vibrafone de 16 compassos, baseado no toque de tamborim telecoteco A, e utilizando todas as variações apresentadas anteriormente. Assim, a leitora e o leitor poderão ter uma breve noção do que seria um acompanhamento escrito com um maior número de variações, diferente de um acompanhamento completamente repetitivo no qual se toca um padrão rítmico de dois compassos durante toda a performance. Com isto, objetiva-se o não engessamento do acompanhamento, por meio de uma performance com improvisação.

Figura 21 – Acompanhamento de vibrafone – 16 compassos

The musical score for vibraphone accompaniment consists of 16 measures in 2/4 time. The chords are C, G7, C, G7, C, G7, C, G7, C, G7, C, G7, C, G7, C, G7. The rhythm is based on the telecoteco A tamborim pattern, which is a 2-measure pattern. The score shows various variations of this pattern across the 16 measures, including rests, eighth notes, and sixteenth notes. The measure numbers 4, 7, 10, 13, and 15 are indicated at the start of their respective lines.

Fonte: elaborada pelo autor

É interessante notar que a pessoa pode aplicar este conceito de improvisação de acompanhamento em diferentes situações, tanto no acompanhamento de uma melodia (tema), quanto no acompanhamento de um solo¹¹⁷. Neste último caso, o uso da improvisação fica mais interessante porque não há como prever quais caminhos o solista improvisador vai tomar e por isso é indispensável que o acompanhador deste solista tenha ferramentas que possam dialogar com o solo. Algumas destas ferramentas foram apresentadas anteriormente, mas existem outras que não trataremos neste trabalho como variação de timbre, uso do pedal, harmonização, baquetas etc.

Lembramos que não estamos, de maneira alguma, excluindo a importância de um acompanhamento sem variações, normalmente conhecido como “retinho” ou “quadrado”. Este tipo de acompanhamento também tem seu lugar na música instrumental brasileira, mas nossa intenção neste trabalho é focar no uso de acompanhamentos variados, ou seja, acompanhamentos dinâmicos que possam dialogar principalmente com a dinâmica variada de um solista.

5.2 Considerações

Fechamos esta parte da dissertação ressaltando alguns pontos. O tamborim e o telecoteco foram os objetos de estudo para este trabalho com o vibrafone, mas a ideia é que este tipo de abordagem possa ser feita com outros instrumentos acompanhadores. Por exemplo, se trabalhássemos com a construção de acompanhamentos baseados no forró, no xote e no baião, poderíamos observar os toques da zabumba, do triângulo, do agogô e da sanfona para então transcrevê-los para o vibrafone. Poderíamos combinar alguns toques e aplicá-los no vibrafone de forma orgânica. No caso do choro-samba que foi trabalhado nesta dissertação, poderíamos observar diversos outros instrumentos acompanhadores como o repique de mão, o repique de anel, o surdo, o cavaquinho, o violão, o agogô, a caixa, o repinique etc., e depois criar padrões no vibrafone e também fazer combinações. O

¹¹⁷ Não estamos falando aqui de solo no sentido estrito da palavra, mas sim no sentido de improviso onde uma pessoa improvisa enquanto as demais mantêm algum tipo de base musical.

toque de tamborim apresentado poderia facilmente ser mesclado com o toque de surdo, assim a vibrafonista poderia tocar o surdo com as duas baquetas da mão esquerda e fazer o toque de tamborim com as duas baquetas da mão direita.

Ressaltamos que o gênero trabalhado foi a música instrumental brasileira (MIB). Neste contexto musical, há um grande espaço para experiências que se referem ao acompanhamento devido à diversidade de ritmos que compõe este gênero musical. Além disso, a MIB também oferece um espaço significativo para a improvisação, tanto nos solos como nos acompanhamentos. Com base nisso, os acompanhamentos criados a partir dos instrumentos que utilizamos como exemplos, poderiam ser aplicados de forma mais livre na MIB.

A improvisação, sob o ponto de vista que vimos neste trabalho, também pode ser aplicada aos acompanhamentos. A pessoa que trabalha com o vibrafone na MIB pode escolher, durante uma performance, quais acompanhamentos ela acredita serem mais apropriados para um momento específico, dependendo da formação instrumental, da proposta musical, da sua técnica e do grau de domínio que ela tem com o vibrafone, o gênero e os padrões rítmicos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para encerrar este trabalho, apresentamos aqui algumas considerações finais referentes a cada capítulo. Primeiramente, o segundo capítulo mostrou as origens do vibrafone nos Estados Unidos na década de 1920. Este dado foi apresentado por pesquisadores como Chaib (2008) e Costa (2015), mas o que enfatizamos neste trabalho foi a sua aparição nas gravações da Orquestra Típica Victor na década de 1930. Esta orquestra gravou 52 fonogramas com arranjos de Pixinguinha e Radamés Gnattali. Após a análise, destacamos que 45 são músicas instrumentais e 31 delas possuem vibrafone em sua formação instrumental. As outras gravações têm xilofone, *glockenspiel* e outros instrumentos de percussão, todas elas gravadas por Luciano Perrone. Este percussionista se mostrou uma figura importante nesta relação do vibrafone com a música instrumental brasileira deste período. Além de ter realizado estas gravações, Perrone participou da primeira transmissão da Rádio Nacional tocando a música Luar do Sertão que, posteriormente, virou prefixo desta rádio durante alguns anos. Este capítulo revelou que por mais que o vibrafone ainda seja tido como um instrumento exótico no meio da música instrumental brasileira, ele está inserido neste gênero desde a década de 1930.

No Capítulo 3, foram discutidas questões referentes à música instrumental brasileira. Ressaltamos aqui sua importância como cenário para experimentações e diálogos musicais. Cirino discorre sobre essa pluralidade da MIB, apresentada por ele como música popular instrumental brasileira MPIB:

A MPIB possibilita acessar a mescla, o heterogêneo. Ela evidencia o resolvido e o não resolvido da sociedade brasileira, nela os vários estilos e gêneros são componentes igualitários, nela se expõe a tensão entre tradicional e moderno, popular e erudito, brasileiro e estrangeiro, oral e escrito, harmonia e dissonância. Talvez porque tais categorias podem remeter ao seu antípoda, o erudito pode ser popular e vice-versa, o tradicional pode ser moderno e vice-versa. Esta é a nossa principal questão de fundo na medida em que a MPIB é expressão de uma fricção não só de musicalidades (Piedade, 2003), mas também das próprias tensões presentes na sociedade brasileira. Isso é o interessante e que chama atenção. A MPIB como símbolo nacional apresenta justamente a noção de Brasil não único, de um Brasil contraditório e plural. (CIRINO, 2005, p. 6-7).

Observamos que a MIB é um gênero muito favorável para experimentações e aplicações de acompanhamentos feitos no vibrafone. A música instrumental brasileira possui um território sem demarcações estéticas tão rígidas, na verdade, parece ser um gênero onde qualquer influência musical é aceita. Isso é facilmente verificado quando analisamos os grupos e artistas que gravaram um dos programas mais importantes deste gênero, o *Instrumental Sesc Brasil*. Neste programa é possível observar grupos que misturam diversos gêneros musicais como: rock, samba, soul, funk, choro, música caipira, forró, música eletrônica etc. Este dado serve para entendermos o quanto que o vibrafone ganha espaço neste gênero. A inserção deste instrumento em gêneros mais consolidados também é possível, mas observamos uma cobrança mais rígida no sentido de tocar a linguagem do gênero em questão. No entanto, na MIB não existe esta cobrança pela comunidade que forma o gênero, deixando assim o vibrafonista mais à vontade para fazer suas experimentações musicais.

O Capítulo 4 revelou que existem diversas maneiras de trabalhar com a improvisação. Apesar de existir uma grande ênfase da comunidade musical com relação a improvisação melódica, destacamos neste capítulo a relação da improvisação com acompanhamento. A MIB pode ser vista sob a ótica da visão sistêmica e com isso fica mais evidente o quanto que a mudança de cada elemento implica na mudança do todo. Expomos este dado para mostrar que o instrumento acompanhador precisa estar preparado para eventuais mudanças. Estas mudanças podem vir do instrumento solista que está improvisando ou mesmo dos outros instrumentos acompanhadores. O vibrafone é um instrumento melódico e harmônico e estas características fazem dele um instrumento interessante para trabalhar com acompanhamentos, improvisação e aplicá-los na MIB.

O Capítulo 5 mostrou que o samba é um dos gêneros presentes na MIB. Os instrumentos acompanhadores do samba fazem diversos padrões de acompanhamento que não são tocados de forma sistemática, existindo variações que são pequenas improvisações que acontecem durante a própria performance. O tamborim é um destes instrumentos, pois percebemos que o executante não toca apenas um padrão rítmico durante uma música completa. Na verdade, este fato foi crucial para todo este trabalho que se iniciou com a hipótese de que era possível

trabalhar improvisação no acompanhamento, visto que ele possuía um grau de improvisação maior quando inserido na música instrumental brasileira.

Concluímos o trabalho revelando que é possível criar acompanhamentos no vibrafone com base em outros instrumentos acompanhadores e ainda aplicar a improvisação. Isso se mostra importante para desenvolver a linguagem de um gênero musical. A MIB é palco de encontro entre diversas linguagens musicais e este trabalho revelou um caminho para o desenvolvimento de uma linguagem brasileira no vibrafone. O tamborim foi apenas um exemplo daquilo que pode ser feito em relação à criação de acompanhamentos no vibrafone. Cada gênero musical é formado por vários instrumentos que possuem um papel importante na criação do que chamamos de linguagem. O vibrafone não é originário do Brasil e não é um instrumento característico de um determinado gênero musical brasileiro. Para desenvolvermos uma maneira brasileira de tocá-lo, mostra-se necessária a observação de outros instrumentos acompanhadores que são cruciais para um determinado gênero, como é o caso do pandeiro e do tamborim no samba, assim como o triângulo e a zabumba no forró. Apresentamos neste trabalho apenas uma possibilidade de criação de acompanhamentos com base no tamborim, mas acreditamos que esta ideia possa ser ampliada e aplicada para outros instrumentos, ou seja, acreditamos que seja possível observar outros instrumentos acompanhadores que servem como fonte de dados, assim como acreditamos que a criação de acompanhamentos possa ser também aplicada em outros instrumentos além do vibrafone.

REFERÊNCIAS

- ALBINO, César Augusto Coelho. **A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95147/albino_cac_me_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 05 jun. 2020.
- ALMEIDA, Isac Rodrigues de. **Ligando os pontos**: Caminhos para a improvisação no jazz em Diálogo com a música instrumental brasileira. 2016. Artigo (Mestrado Profissional em Arte) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2016. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/2922/isac_almeida_artigo_15034360479922_2922.pdf. Acesso em: 28 maio 2020.
- AMADOR, Alisson Antonio. **Quatro estudos básicos de abafamentos para a técnica de duas baquetas – uma proposta didática para o estudo do vibrafone**. 2015. Monografia (Bacharelado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.
- BAILEY, Derek. **Improvisation**: Its Nature and Practice in Music. Cambridge and New York: Da Capo Press, 1993.
- BARRETO, Almir Cortes. **Improvizando em música popular**: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284407>. Acesso em: 05 jun. 2020.
- BARROS, Aluísio Coelho; TENÓRIO, Luciana Elisa Lozada. Concerto para dois violões, oboé e orquestra, de Radamés Gnattali: as influências da música folclórica e popular. In: **SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP**, 2., 2008. **Anais** [...]. Paraná: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2008. p. 215-228. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/pdf/13-luciana_alusio.pdf. Acesso em: 03 out. 2019.
- BARROS, Vinícius de Camargo. **O uso do tamborim por Mestre Marçal**: legado e estudo interpretativo. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- BARSALINI, Leandro. A inserção da bateria na música popular brasileira: aspectos musicais e representações estéticas. **Artcultura**, v. 14, n. 24, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/download/22117/12081>. Acesso em: 18 out. 2019.

BARSALINI, Leandro. **As sínteses de Edison Machado**: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283962>. Acesso em: 23 out. 2019.

BARSALINI, Leandro. **Modos de execução da bateria no samba**. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285272>. Acesso em: 18 out. 2019.

BARSALINI, Leandro. Sobre baterias e tamborins: as *jazz bands* e a batucada de samba. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 70, p. 59-77, ago. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rieb/n70/2316-901X-rieb-70-00059.pdf>. Acesso em: 18 out. 2019.

BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O desenvolvimento histórico da "música instrumental", o jazz brasileiro. In: XVI CONGRESSO DA ANPPOM, Brasília, 2006. **Anais [...]**. Brasília: Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, 2006. p. 931-936. Disponível em: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/09_Pos_Etno/09POS_Etno_02-223.pdf. Acesso em: 06 fev. 2020.

BECK, John H. **Encyclopedia of percussion**. 2nd. ed. Nova Iorque: Routledge, 2007.

BECKER, José Paulo Thaumaturgo. **O acompanhamento do violão de seis cordas no choro a partir de sua visão no conjunto Época de Ouro**. 1996. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

BENSON, Bruce Ellis. **The improvisation of musical dialogue**: a phenomenology of music. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BESSA, Virgínia de Almeida. **“Um bocadinho de casa coisa”**: trajetória e obra de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Um%20bocadinho%20de%20cada%20coisa.pdf>. Acesso em: 23 out. 2019.

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

FABRIS, Bernardo Vescovi; BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. Da articulação no saxofone aplicada à música instrumental na interpretação de Nivaldo Ornelas. In: CONGRESSO DA ANPPOM-ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-

GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23., 2013. **Anais [...]**. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013. Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2229>. Acesso em: 26 abr. 2020.

BRITO, Maria Teresa Alencar de. **Por uma educação musical do pensamento: novas estratégias de comunicação**. 2007. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

CAFÉ Tertulia convida Silvia Goes (BR). **Ginger**, [s. l.], 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/network.ginger/videos/358640148634356>. Acesso em: 24 ago. 2020.

CALADO, Carlos. **O Jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CAMARA, Fabio Adour. **Sobre harmonia: uma proposta de perfil conceitual**. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BFRO-7PEHLP/1/2000000159.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2020.

CARLOS STASI: Desuniões entre o simples e o complexo: Compasso Virtual. **Oficinas culturais do estado de São Paulo**. [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BC3SBlorS7Y&t=3755s>. Acesso em: 10 jan. 2020.

CASTRO, Ruy. **A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CATULO da Paixão Cearense. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**, [s. l.], 2020. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/catulo-da-paixao-cearense/dados-artisticos>. Acesso em: 28 nov. 2019.

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

CHAIB, Fernando. *Let Vibrate*: Um breve panorama sobre o vibrafone na música do século XX. **Opus**, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 50-64, jun. 2008. Disponível em: <https://anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/235>. Acesso em: 07 ago. 2019.

CHAIB, Fernando. Vibrafone: Uma verdadeira fonte de coloridos sonoros. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 25, p. 57-72, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pm/n25/06.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2019.

CHAVES, Carlos Antonio Gomes da Costa. **Análise dos processos de ensino-aprendizagem do acompanhamento do choro no violão de seis cordas**. 2001.

Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: https://www.academia.edu/35032364/UNIVERSIDADE_DO_RIO_DE_JANEIRO_CENTRO_DE_LETRAS_E_ARTES_MESTRADO_EM_M%C3%9ASICA_BRASILEIRA_ANALISE_DOS_PROCESSOS_DE_ENSINO_APRENDIZAGEM_DO_ACOMPANHAMENTO_DO_CHORO_NO_VIOL%C3%83O_DE_SEIS_CORDAS. Acesso em: 29 maio. 2020.

CIRINO, Giovanni. **Narrativas musicais**: performance e experiência na música popular instrumental brasileira. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08082006-164103/publico/tese.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2019.

COBUSSEN, Marcel. **The field of musical improvisation**. Leiden, Leiden University, 2017.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a música brasileira. **Revista Música**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 33-47, 1994. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55070/58712>. Acesso em: 16 maio. 2020.

COSTA, Rodrigo Heringer. **Vibrafonistas no choro e seus processos de formação**: mediações e algumas contribuições à educação formal. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11216/Rodrigo%20Costa.pdf?sequence=1>. Acesso em: 03 ago. 2019.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 26, p. 60-66, 2012. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002444238.pdf>. Acesso em: 27 maio. 2020.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. Música e transversalidades. In: AMORIM, Felipe (org.); ZILLE, José Antônio Baêta (org.). **Música, transversalidade**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017. Série Diálogos com o Som: Ensaios, v. 4, p. 67-83.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. Música errante: o jogo da improvisação livre. São Paulo: Perspectiva, 2016.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. Processos de consistência e contextos na improvisação livre: aproximações preliminares. **Orfeu**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 6-20, 2017. Disponível em:

<http://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/1059652525530401022016006/6647>. Acesso em: 27 maio. 2020.

COSTA, Rogério Luiz Moraes; SCHAUB, Stéphan. Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23., 2013. Natal. **Anais** [...]. Natal: UFRN, 2013. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/nusom/sites/default/files/Expanding%20the%20concepts%20of%20knowledge%20base%20and%20referent%20in%20the%20context%20of%20collective%20free%20improvisation%20.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2020.

DAMASCENO, Alexandre Augusto Correa Pimentel. **A batucada fantástica de Luciano Perrone**: sua performance musical no contexto dos arranjos de Radamés Gnattali. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: http://www.academia.edu/download/56647407/Jorginho_do_Pandeiro_e_os_pandeiristas_dos_regionais_de_choro.pdf. Acesso em: 25 out. 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1991.

DELP, Ron. **Vibraphone Technique: four-mallet chord voicing**. Boston: Berklee Press Publications, 1975.

DISCOGRAFIA brasileira. **Sobre este site**, [s. l.], 2019. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/sobre-este-site>. Acesso em: 18 mar. 2020.

DUGGAN, Mark. **Tradition and innovation in Brazilian popular music**: keyboard percussion instruments in Choro. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Faculty of Music, University of Toronto, Toronto, 2011.

ÉPOCA de Ouro: Jacob e seu bandolim em Hi-Fi. **IMMUB**, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://immub.org/album/epoca-de-ouro-jacob-e-seu-bandolim-em-hi-fi>. Acesso em: 21 nov. 2019.

FRANCIS, André. **Jazz**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1987.

FREITAS, Sergio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui?** Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de percussão**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

GASPARIAN, Maria Cecília. **Psicopedagogia institucional sistêmica**. São Paulo: Lemos, 1997.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. **Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60: o caso do Quarteto Novo**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285266/1/Gerolamo_IsmaeldeOliveira_M.pdf. Acesso em: 16 fev. 2020.

GILLER, Marília. **O jazz no Paraná entre 1920 e 1940: um estudo da obra *O sabiá*, fox trot shimmy de José da Cruz**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/30250/R%20-%20D%20-%20MARILIA%20GILLER.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 abr. 2020.

GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações. “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30**. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-05072007-111701/publico/TESE_CAMILA_KOSHIBA_GONCALVES.pdf. Acesso em: 23 out. 2019.

IKEDA, Alberto. Jazz-band e ações históricas no Brasil. **O Estado de São Paulo**, 1987, ano VII, nº 387, p. 8-9.

INSTRUMENTAL SESC Brasil. **Sesc SP**, [s. l.], 2020. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/programacao/6097_INSTRUMENTAL+SESC+BRASIL. Acesso em: 18 abr. 2020.

JACOB do Bandolim. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**, [s. l.], 2019. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/jacob-do-bandolim/dados-artisticos>. Acesso em: 21 nov. 2019.

JANOTTI JUNIOR, Jeder; SÁ, Simone Pereira de. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galáxia**, São Paulo, n. 41, p. 128-139. maio/ago., 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542019239963>. Acesso em: 12 maio 2020.

KRISHNAMURTI, Jiddu. **A educação e o significado da vida**. São Paulo: Cultrix, 1994.

LABRADA, Leonardo Bertolini. **Possibilidades e categorias de exploração tímbrica: considerações sobre as relações intérprete-instrumento na performance**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/123131>. Acesso em: 11 ago. 2019.

LAMARÃO, Luisa Quarti. MPB no mercado: mediadores culturais, música e indústria. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 25., 2009, Fortaleza. **Anais [...]**. Fortaleza: ANPUH, 2009. p. 1-12. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772005_1c417fbb736f263c310baf61b1732ba0.pdf. Acesso em: 18 maio. 2020.

LIRA, Breno da Costa. **Práticas gloais na construção de novas linguagens musicais**: o caso do Quarteto Novo. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2017. Disponível em: <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/23102/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2020.

LUAR do Sertão. *In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6120/luar-do-sertao>. Acesso em: 18 de fev. 2020.

LUCIANO Perrone. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**, [s. l.], 2019. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/catulo-da-paixao-cearense/dados-artisticos>. Acesso em: 29 nov. 2019.

MARCONDES, João. **O que é música erudita?** [S. l.], 2018. Disponível em: <https://souzalima.com.br/blog/o-que-e-musica-erudita/#:~:text=M%C3%BAsica%20Erudita%20%C3%A9%20uma%20manifesta%C3%A7%C3%A3o,Uma%20cria%C3%A7%C3%A3o%20registrada%20em%20partitura.&text=M%C3%BAsica%20erudita%20ent%C3%A3o%20%C3%A9%20aquela%20realizada%20por%20m%C3%BAsicos%20alfabetizados%20musicalmente>. Acesso em: 10 maio 2020.

MONSON, Ingrid. **Saying something**: jazz improvisation and interaction. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

NEUHAUS, Ítalo Simão. A Música Popular Brasileira nas Orquestras da Rádio Nacional nas Décadas de 1940 e 50. *In: IV SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA*, 4., 2016, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. p. 948-957. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5793/5230>. Acesso em: 22 nov. 2019.

OLIVEIRA, Mateus Perdigão de; MARTINS, Mônica Dias. Os arranjos brasileiros de Radamés Gnattali. **Tensões Mundiais**, Fortaleza, v. 2, n. 3, p. 181-229, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/741>. Acesso em: 20 out. 2019.

OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. A percussão de origem negro-africana (reflexões sobre sistemas de notação a partir das perspectivas de Luiz D’Anunciação e de James Koetting). *In: COLÓQUIO DE PESQUISA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIRIO*, 26., 2001, Rio de Janeiro. **Cadernos do Colóquio**, Rio de Janeiro: UNIRIO, v. 3, n. 1., 2001. p. 75-93. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/38>. Acesso em: 03 out. 2019.

ONOFRE, Cintia Campolina de. **Nas trilhas de Radamés: a contribuição musical de Radamés Gnattali para o cinema brasileiro**. 2011. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284629>. Acesso em: 05 ago. 2019.

ORQUESTRA Típica Victor. **DAHR discography of american historical recordings**. Santa Barbara, California: Regents of the University of California, 2019. Disponível em: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/335700/Orquestra_Tpica_Victor. Acesso em: 06 abr. 2019.

ORQUESTRA Típica Victor. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**, [s. l.], 2019. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/orquestra-tipica-victor/dados-artisticos>. Acesso em: 29 nov. 2019.

ORQUESTRA Victor Brasileira. **Instituto Moreira Sales**, [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.pixinguinha.com.br/perfil/orquestra-victor-brasileira/>. Acesso em: 28 nov. 2019.

PAES, Anna. Almirante e o pessoal da velha guarda: preservando a memória da música popular no Rio de Janeiro. **Revista dos Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia-ABET**, Belém, v. 5, p. 91-100, 2011.

PALAVRA improviso. **Origem da palavra**, [s. l.], 2020. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/improviso/>. Acesso em: 07 dez. 2020.

PANTALEÃO, Lucas Farinelli. **Stuart Walker: a função estética sustentável: mediações entre arte, design e espiritualidade**. 2017. Tese (Doutorado em Design) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/152140>. Acesso em: 05 fev. 2020.

PEREIRA, Leandro Ribeiro. Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décadas de 1930 a 1960. **Revista brasileira de música**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 157-184, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/viewFile/29314/16462>. Acesso em: 04 set. 2019.

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Garbolights. 2007.

PICCINO, Evaldo. Um breve histórico dos suportes sonoros analógicos. **Sonora**. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas. v. 1, n. 2, 2003. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/626/599>. Acesso em: 23 out. 2019.

PIEIDADE, Acácio Tadeu Camargo de. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **Opus**, v. 11, n. 1, p. 197-207, 2005. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/528/447>. Acesso em: 04 fev. 2020.

PIEIDADE, Acácio. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. *In*: Everett Taylor Atkins (ed.). **Jazz Planet**. Jackson: University Press of Mississippi, 2003. p. 41-58.

PRESSING, Jeff. Cognitive processes in improvisation. *In*: CROZIER, W. Ray; CHAPMAN Anthony J. (ed.). **Cognitive processes in the perception of art**. Amsterdam: Elsevier, 1984.

PRESSING, Jeff. Psychological constraints on improvisational expertise and communication. *In*: NETTL, Bruno (ed.); RUSSELL, Melinda (ed.). **In the course of Performance: studies in the world of musical improvisation**. Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 53-54.

RÁDIO Nacional. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**, [s. l.], 2020. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/catulo-da-paixao-cearense/dados-artisticos>. Acesso em: 28 nov. 2019.

SANTOS, Fábio Saito dos. **Estamos aí: um estudo sobre as influências do jazz na bossa-nova**. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SAROLDI, Luiz Carlos. O rádio e a música. **Revista USP**, n. 56, p. 48-61, dez./fev. 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/33806/36544>. Acesso em: 04 set. 2019.

SAROLDI, Luiz Carlos. Vargas e o rádio como espetáculo. *In*: **Vargas, agosto de 54: a história contada pelas ondas do rádio**. Garamond, 2004. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/156463124003468509753889983083929756387.pdf>. Acesso em: 04 set. 2019.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. **Rádio Nacional, o Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

SILVA, Leonardo Dantas. **Carnaval do Recife**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2019.

SILVA, Melina Aparecida dos Santos. Coisas que são difíceis de enquadrar em categorias: o movimento do rock angolano e questões sobre os gêneros musicais a partir do documentário Death Metal Angola. *In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA*, 5.; COLOQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIRIO, 24., 2018, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018. p. 392-404. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7742/6688>. Acesso em: 16 maio. 2020.

SILVA, Melina Aparecida dos Santos. **We do rock too**: os percursos do gênero musical metal no movimento do rock angolano. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

SILVA, Rafael Ferreira. O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica. **Opus**, v. 23, n. 2, p. 9-29, ago. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2301>. Acesso em: 05 jun. 2020.

SILVA, Ricardo Costa Laudares. **Ensino e aprendizagem de improvisação em um curso superior de música**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-9GMQZP>. Acesso em: 05 jun. 2020.

SMITH, Joshua. **Extended performance techniques and compositional style in the solo concert vibraphone music**. 2008. Tese (Doutorado em Música) – College of Music, University of North Texas, Denton, 2008.

STASI, Carlos Eduardo Di. *World Music* e Percussão: Primitivismo nos “Brasis” de Sempre. **Revista Arteunesp**, v. 16, 172-184, 2003.

SUTTON, Richard Anderson. Do Javanese gamelan musician really improvise? *In: NETTL*, Bruno (ed.); *RUSSELL*, Melinda (ed.). **In the course of Performance: studies in the world of musical improvisation**. Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 69-92.

TARCHA, Carlos. **Técnica de duas baquetas para teclados de Percussão**: Marimba, Vibrafone, Xilofone e Glockenspiel. 1997. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular brasileira**: da modinha à lambada. São Paulo: Art Editora Ltda., 1991.

TINHORÃO. José Ramos. **Música popular**: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Editora Ática, 1981.

ZECALOURO. **Anibal Augusto Sardinha**: Garoto. Órfãos do Loronix, [s. l.], 2008. Disponível em: <https://orfaosdoloronix.wordpress.com/?s=nacional+garoto>. Acesso em: 24 nov. 2019.

ZECALOURO. **Jacob do Bandolim – época de ouro**: Jacob e seu bandolim em hi-fi (1958). Órfãos do Loronix, [s. l.], 2008. Disponível em: <https://orfaosdoloronix.wordpress.com/category/jacob-do-bandolim/>. Acesso em: 21 nov. 2019.

ZEH, Marianne. O criador na tradição oral: a linguagem do tamborim na escola de samba. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 16., 2006, Brasília. **Anais** [...]. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006. p.169-173.

ZIMBRES, Paula. **Gismontipascoal**: música instrumental brasileira como releitura pós-moderna do ideal modernista. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

ZIMBRES, Paula. Questões estéticas da música instrumental brasileira (MIB). *In*: COLÓQUIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFOP: ENSINO, MEMÓRIAS E LINGUAGENS EM DIÁLOGO INTERDISCIPLINAR., 1., 2017, Ouro Preto. **Anais** [...]. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2017. p. 469-481.

APÊNDICE – Fonogramas da Orquestra RCA Victor (década de 1930)

	Data	Título	Descrição	Compositor	Instrumento	Matrix
1.	30/09/1930	Confissão	Valsa	A. C. Sala	Xilofone	65001
2.	30/09/1930	Abismo de amor	Valsa	A. C. Sala	Xilofone	65002
3.	28/10/1930	Aurora	Mazurca	A. C. Sala	Xilofone	65007
4.	28/10/1930	Romântica	Mazurca	A. C. Sala	Xilofone	65008
5.	12/07/1932	Morrer sem ter amado!	Valsa	Zequinha de Abreu	Vibrafone	65539
6.	12/07/1932	Último beijo	Valsa	Zequinha de Abreu	Vibrafone	65540
7.	12/07/1932	Vibrações d'alma	Valsa	Radamés Gnattali	Vibrafone	65541
8.	12/07/1932	Só pelo amor vale a vida	Valsa	Zequinha de Abreu	Vibrafone	65542
9.	26/05/1933	Saudosa	Valsa	Radamés Gnattali	<i>Glockenspiel</i>	65753
10.	10/08/1933	Marcília	Valsa-Choro	Antenógenes Silva	Sem percussão	65839
11.	10/08/1933	Esse luar	Valsa	Antenógenes Silva	<i>Glockenspiel</i>	65840
12.	10/08/1933	Última ilusão	Valsa	Arthur Pistelli	<i>Glockenspiel</i> e vibrafone	65841
13.	11/08/1933	Cardem	Valsa	Antenógenes Silva	Vibrafone	65842
14.	11/08/1933	Conversa fiada	Polca-choro	Radamés Gnattali	<i>Glockenspiel</i>	65843
15.	22/02/1934	Beijos divinais	Valsa	Zequinha de Abreu	Vibrafone	65942
16.	22/02/1934	Primavera de beijos	Valsa	Zequinha de Abreu	<i>Glockenspiel</i> e vibrafone	65943

17.	04/04/1934	Rosa	Valsa	Otávio Dutra	Vibrafone	65978
18.	04/04/1934	Catita	Valsa	Otávio Dutra	Vibrafone	65979
19.	25/09/1935	Ressurreição	Valsa	Zequinha de Abreu	Vibrafone	79694
20.	25/09/1935	Sururu na cidade	Choro	Zequinha de Abreu	<i>Glockenspiel</i>	79695
21.	25/09/1935	Saudoso adeus	Valsa	Zequinha de Abreu	Vibrafone	79696
22.	25/09/1935	Lágrimas de amor	Valsa	Zequinha de Abreu	Vibrafone	79697
23.	18/01/1935	Sob a tristeza da tarde	Valsa	José Maria de Abreu	Vibrafone	79819
24.	18/01/1935	Nas margens do Paraíba	Valsa	José Maria de Abreu	Vibrafone	79820
25.	18/01/1935	Juras de amor	Valsa	José Maria de Abreu	<i>Glockenspiel</i> e vibrafone	79821
26.	18/01/1935	Antigamente	Valsa	José Maria de Abreu	<i>Glockenspiel</i> e vibrafone	79822
27.	04/04/1935	Saudoso	Choro	Radamés Gnattali	Sem percussão	79860
28.	04/04/1935	Dengoso	Choro batuque	Radamés Gnattali	Percussão (prato)	79861
29.	09/07/1935	Tristonho	Choro	Radamés Gnattali	Vibrafone	79970
30.	09/07/1935	Berenice	Valsa	Radamés Gnattali	Vibrafone	79971
31.	09/07/1935	Estilo da vila	Polca-choro	Radamés Gnattali	<i>Glockenspiel</i>	79972
32.	09/07/1935	Duas da manhã ¹¹⁸	Valsa	Radamés Gnattali	Vibrafone	79973

¹¹⁸ No site *Discography of American Historical Recordings* o título estava como “As duas da manhã”. Optamos por usar o nome que consta no site do IMMUB. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-74235>. Acesso em 10 ago. 2019.

33.	09/07/1935	Entardecer	Valsa	Radamés Gnattali	Vibrafone	79974
34.	09/07/1935	Primavera de amor	Valsa	Radamés Gnattali	Vibrafone	79975
35.	23/04/1936	Derradeira ilusão	Valsa	José Maria de Abreu	Vibrafone	80138
36.	23/04/1936	Zeli	Valsa	Radamés Gnattali	Vibrafone	80139
37.	23/04/1936	Amoroso	Choro	Radamés Gnattali	Vibrafone	80140
38.	23/04/1936	Arroz Doce	Choro	José Maria de Abreu e C. R. Barros de Souza	<i>Glockenspiel</i>	80141
39.	23/04/1936	Aguenta o Leme	Choro	José Maria de Abreu	<i>Glockenspiel</i>	80142
40.	23/04/1936	Relembrando o passado	Valsa	Radamés Gnattali	Vibrafone	80143
41.	30/09/1936	Quando os lilases reflorescem	Valsa	José Maria de Abreu	<i>Glockenspiel</i> e vibrafone	80207
42.	03/09/1936 ou 30/09/1936	Orgulhoso	Choro	José Maria de Abreu	<i>Glockenspiel</i> e vibrafone	80208
43.	04/09/1936	Isso é nosso	Choro	Bonfíglio de Oliveira	Vibrafone	80209
44.	04/09/1936	Lilisa	Valsa	C. R. Barros de Souza	Vibrafone	80210
45.	03/09/1936	Saudades de guará	Choro	Bonfíglio de Oliveira	Vibrafone	80211