



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ALFREDO JOSÉ MOURA DE ASSIS

**MÚSICA POPULAR:
ARRANJO COMO DIMENSÃO DO COMPOR**

Salvador
2017

ALFREDO JOSÉ MOURA DE ASSIS

**MÚSICA POPULAR:
ARRANJO COMO DIMENSÃO DO COMPOR**

Tese apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Costa Lima

Salvador
2017

ASSIS, Alfredo José Moura de.

Música Popular : arranjo como dimensão do compor / Alfredo José Moura de Assis. – 2017.
444 f. : il.

Orientador : Prof. Dr. Paulo Costa Lima.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, Salvador, 2017.

1. Música Popular – Cultura baiana. 2. Arranjo Musical – Análise – Composição. 3. História da Música – Narrativa Musical.

CDU 78.011.26 – 22 ed.

ALFREDO JOSÉ MOURA DE ASSIS

**MÚSICA POPULAR:
ARRANJO COMO DIMENSÃO DO COMPOR**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Composição Musical, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 5 de setembro de 2017.

Paulo Costa Lima – Orientador _____
Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia, 1999
Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo, 2000

Paulo Cesar Miguez de Oliveira _____
Vice-Reitor da Universidade Federal da Bahia (2014-2018)
Doutor em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, 2002

Angela Elisabeth Lühning _____
Doutora em Musicologia Comparada pela Freie Universität Berlin, 1989
Pós-Doutora em História pela Universidade Federal da Bahia, 2012

Lucas Robatto _____
Doutor em Flauta pela Universidade Federal da Bahia, 2001

Angelo Tavares Castro _____
Doutor em Composição pela Universidade Federal da Bahia, 2004
Pós-Doutor em Literatura Popular e Oral, pela Université Paris X, Nanterre, França, 2015-2016

A

Monna Lisa, mulher da minha vida, por me ter mostrado “*o que é que a baiana tem*”. Sem ti, nunca teria conseguido abandonar esta pesquisa. Se ela existe, a culpa é tua! Te amo “*muito e muito*”.

AGRADECIMENTOS

A meu pai e minha mãe, Genésio Souza de Assis e Neyde Moura de Assis.

A Sara, filha amada, por estar sempre ao meu lado.

A Nice de Almeida Moura e José Moura de Almeida, avó e avô.

A David Joseph Sousa, Bella Irene Nolasco e respectivas famílias.

A Silvana Moura e Paulo Henriques, irmãos.

A Ertrugul Sevsay, por sempre me abrir portas.

A Paulo Costa Lima, pela oportunidade.

A Angela Lühning, pelos constantes ensinamentos.

Aos funcionários da Escola de Música da UFBA, pelo carinho.

A Marcelo Neder, por me perturbar o tempo todo.

A Geronimo, por me deixar tocar bombardino.

A Alexandre Vargas e Nino Moura, pelo constante apoio.

A todos os participantes da pesquisa, pela confiança e disposição.

Muito obrigado pelos presentes verdadeiramente enriquecedores.

Bota a sexta, meu filho!

Bota a sexta!

José Ursicino da Silva,
maestro Duda,
em 1994,
me ensinando arranjo de metais
e
harmonia.

Ê, argonauta!
Falta um chupa-cabra ali, ó!
Tem que ter um chupa-cabra...

Lincoln Olivetti, em 2010,
me ensinando como fazer
um arranjo de
axé music,
na WR.

RESUMO

A pesquisa, essencialmente qualitativa indutiva, visa demonstrar o uso de estratégias do arranjo musical, evidenciados a partir da sua prática em Salvador, Bahia, Brasil, de 1985 a 2000, bem como no Brasil, desde 1963, para a análise narrativa de arranjos e sua composição. O estudo pertence à categoria da memória, estudo de caso, oralidade, aprendizado informal de música, e música carnavalesca baiana. Para que a estratégia de diferentes arranjadores fosse demonstrada, selecionou-se um conjunto de amostras e participantes. Desses grupos, os participantes e fontes escolhidas para aplicação do instrumento de coleta de informações foram alguns arranjadores e compositores vinculados à cultura popular baiana, suas obras, pensamentos e procedimentos, por ser esse o conjunto com incidência significativa para os quinze primeiros anos da axé music. Entrevistas foram feitas e fonogramas auscultados. Tais observações geraram vértices norteadores que identificaram táticas que o arranjador pode utilizar na guerra do negócio da música. Os resultados obtidos revelaram que a prática do arranjo pode ser ensinada e estudada, também, a partir de uma perspectiva narrativa, sem uma necessidade obrigatória de notação ou de uso de escrita musical. A investigação desvelou, ainda, o pouco conhecimento das ações de alguns dos principais expoentes do arranjo deste metagênero, reflexo de um certo distanciamento do pensamento filosófico predominante nas academias da prática das ruas da “Bahia, cidade de São Salvador”.

Palavras-chave: Análise de Arranjos Musicais e Música Popular – Narratividade Musical. Composição. Arranjo. Etnomusicologia. História da Música. Literatura. Contos Maravilhosos. Negócio da Música. Axé Music. Cultura baiana. Carnaval. Dioniso e Orfeu.

ABSTRACT

The research, essentially qualitative inductive, aims to demonstrate the use of stratagems of the musical arrangement, evidenced from its practice in Salvador, Bahia, Brazil, from 1985 to 2000, as well as in Brazil, since 1963, for the narrative analysis of arrangements and its composition. The study belongs to the category of memory, case study, orality, informal learning of music, and Bahian carnival music. In order to demonstrate the strategy of different arrangers, a set of samples and participants was selected. From these groups, the population and sources chosen for the application of the instrument of information collection were some arrangers and composers linked to the Bahian popular culture, their works, thoughts and procedures, since this is the group with significant incidence for the first fifteen years of axé music . Interviews were made and phonograms were heard. Such observations generated guiding vertices that identified tactics that the arranger can use in the music business war. The results showed that the practice of the arrangement can be taught and studied, also, from a narrative perspective, without an obligatory need for western musical notation or writing. The investigation also revealed little knowledge of the actions of some of the main exponents of the arrangement of this metagenre, reflecting a certain distance from the predominant philosophical thought in the academies with the practice of the streets of the city of São Salvador.

Keywords: Analysis of Musical Arrangements and Popular Music - Musical Narrativity. Composition. Arrangement. Ethnomusicology. Music history. Literature. Wonderful Tales. Business of Music. Axé Music. Bahian culture. Carnival. Dionysus and Orpheus.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1	Frase inicial de <i>Vade Retro Satanás</i>	204
Exemplo 2	Como a frase de <i>Vade Retro</i> era percebida pelo receptor	206
Exemplo 3	Linha de baixo (transcrição aproximada) de <i>O Canto da Cidade</i>	210
Exemplo 4	Linha de baixo de <i>O Mar E O Eco</i>	213
Exemplo 5	Batida de afoxé de João Batera	214
Exemplo 6	Batida de afoxé de Jorginho Gomes	215
Exemplo 7	Comparação do bumbo do afoxé com o do ijexá	216
Exemplo 8	Mote da letra – <i>Caia Na Estrada E Perigas Ver</i>	228
Exemplo 9	Mote do arranjo – <i>Caia Na Estrada E Perigas Ver</i>	228
Exemplo 10	Introdução – <i>Caia Na Estrada E Perigas Ver</i>	230
Exemplo 11	Padrão harmônico principal de <i>Caia Na Estrada E Perigas Ver</i>	231
Exemplo 12	2º padrão harmônico de <i>Caia Na Estrada E Perigas Ver</i>	231
Exemplo 13	3º padrão harmônico de <i>Caia Na Estrada E Perigas Ver</i>	232
Exemplo 14	3º padrão harmônico de <i>Caia Na Estrada E Perigas Ver</i>	232
Exemplo 15	5º padrão harmônico de <i>Caia Na Estrada E Perigas Ver</i>	233
Exemplo 16	6º padrão harmônico de <i>Caia Na Estrada E Perigas Ver</i>	233
Exemplo 17	7º padrão harmônico de <i>Caia Na Estrada E Perigas Ver</i>	234
Exemplo 18	Elo melódico pára o segundo padrão harmônico	235
Exemplo 19	Melodia do 4º padrão harmônico	236
Exemplo 20	Melodia da letra “ <i>a mulher que andou na linha...</i> ”	244
Exemplo 21	Participação atípica do coro	248
Exemplo 22	Núcleo final	252
Exemplo 23	Escala aumentada usada na introdução de <i>Menino Deus</i>	260
Exemplo 24	Alguns dos possíveis acordes derivados da escala aumentada	260
Exemplo 25	Introdução de <i>Menino Deus</i>	261
Exemplo 26	Batida do deboche	279
Exemplo 27	Melodia inicial de <i>Fricote</i> , no modo Maior	284
Exemplo 28	Acordes formados sobre a escala de F maior	284
Exemplo 29	Refrão da cantiga de capoeira, <i>Luanda É Bandê</i>	288
Exemplo 30	Introdução de <i>Rapunzel</i> – parte do piano (c.3 ao c.7)	317

Exemplo 31	Primeira parte da introdução de <i>Rapunzel</i> – sopros (c.1 ao c.7)	318
Exemplo 32	Condução de vozes – 1ª parte da introdução (c.1 ao c.7)	319
Exemplo 33	Sugestão de introdução de um dos compositores de <i>Rapunzel</i>	321
Exemplo 34	2ª parte da introdução de <i>Rapunzel</i> (c.8 ao c.16)	323
Exemplo 35	Travessia do primeiro limiar	328
Exemplo 36	Caminho para a recompensa	331
Exemplo 37	Possível caminho de volta em <i>Rapunzel</i>	333
Exemplo 38	Ressurreição do arranjo	335
Exemplo 39	Progressão harmônica (c.75 – c.78) de <i>Consertando</i>	394

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Com Moraes Moreira, no Rio de Janeiro	108
Figura 2	Com Armandinho Macedo, nos bastidores da Concha Acústica	116
Figura 3	Com Lincoln Olivetti, no Estúdio WR, em Salvador	120
Figura 4	Entre Wesley Rangel (esq.) e Roberto Santana, no TCA	129
Figura 5	Planta baixa da WR, na Graça, feita pelo arquiteto Diogo Santana	133
Figura 6	Com Juca Chaves, em Itapoan	197
Figura 7	Com Mú Carvalho, nos bastidores da Concha Acústica	255
Figura 8	Com Paulinho Camafeu, em frente à sua casa	278
Figura 9	Com a banda Acordes Verdes, voltando de um show	281
Figura 10	Com Geronimo, na Ladeira do Carmo, Pelourinho	294
Figura 11	Com Sergio Mendes (centro) e Nahada Michael Walden, em LA	303

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Vértices culturais interdiscursivos	79
Quadro 2	Formação dos Novos Baianos, Cor do Som e Acordes Verdes	130
Quadro 3	Padrões harmônicos de <i>Caia Na Estrada E Perigas Ver</i>	235
Quadro 4	Percurso narrativo do herói de Vogler	315
Quadro 5	Táticas do arranjo selecionadas no Conjunto De Situações	344
Quadro 6	Forma do arranjo de <i>Severina Xique-Xique</i>	388
Quadro 7	Conceitos gerais observados	425

LISTA DE ENTREVISTAS

Entrevistas realizadas pelo pesquisador:

Maurício Almeida (no Pelourinho, dia 22 de agosto de 2015)	86
Toni Duarte (realizada pelo whatsapp, no dia 11 de agosto de 2017)	103
Paulinho Boca de Cantor (pelo Skype, no dia 18 de fevereiro de 2014)	107
Paulinho Boca de Cantor (por e-mail, no dia 10 de janeiro de 2015)	107
Moraes Moreira (por e-mail, no dia 20 de agosto de 2015)	108
Paulinho Boca de Cantor (por e-mail, no dia 10 de janeiro de 2015)	109
Paulinho Boca de Cantor (realizada no dia 12 de janeiro de 2015)	110
Paulinho Boca de Cantor (realizada no dia 24 de agosto de 2015)	111
Moraes Moreira (por e-mail, no dia 20 de agosto de 2015)	113
Mú Carvalho (realizada pelo facebook, no dia 14 de fevereiro de 2016)	115
Mú Carvalho (realizada pelo messenger, no dia 29 de outubro de 2015)	117
Lilian Olivetti (por e-mail, no dia 19 de agosto de 2016)	119
Lilian Olivetti (realizada pelo facebook, no dia 9 de outubro de 2016)	120
Geronimo Santana (realizada no dia 17 de agosto de 2016)	149
Magary Lord (realizada no dia 14 de janeiro de 2014)	151
Egberto Gismonti (workshop, 22 de setembro de 2017, no Capão)	190
Cesinha (por telefone, no dia 5 de maio de 2014)	215
Paulinho Boca de Cantor (por Skype, no dia 14 de novembro de 2015)	223
Mú Carvalho (o tópico 5.6 se baseia em entrevistas com Mú)	253-263
Edmundo Carôso (pelo messenger, no dia 23 de novembro de 2015)	274
Geronimo (realizada por Jackson Costa, no dia 14 de fevereiro de 2015)	300
Carlinhos Brown (realizada por whatsapp, no dia 13 de julho de 2017)	347

Entrevistas citadas pelos autores pesquisados:

Gilberto Gil (citada por Calado)	99
Wesley Rangel (citada por Chico Castro Jr.)	132
Wesley Rangel (revista Veja Bahia, dia 9 de janeiro de 1991, p. 6)	132
Pepeu Gomes (sobre a guitarra dos Novos Baianos)	223
Participantes da axé music (entrevistados por Jackson Costa)	300
João Augusto (entrevista no Programa do Jô, na Rede Globo)	301

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	22
1.1	TERRENO DA PESQUISA.....	22
1.2	OBJETIVOS DA PESQUISA.....	24
1.3	METODOLOGIA DA PESQUISA.....	26
2	CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA DO ARRANJO MUSICAL	29
2.1	MANUAIS DE ARRANJO MUSICAL.....	29
2.1.1	Melodia	30
2.1.1.1	<i>Tratamento melódico</i>	30
2.1.1.2	<i>Espontaneidade da melodia</i>	32
2.1.1.3	<i>Mais aspectos da elaboração melódica</i>	33
2.1.1.4	<i>Considerações finais sobre o conceito de melodia</i>	34
2.1.2	Harmonia	35
2.1.2.1	<i>Décadas de 1960 e 1970</i>	35
2.1.2.2	<i>Décadas de 1980 e 1990</i>	37
2.1.2.3	<i>Dois manuais brasileiros</i>	38
2.1.2.4	<i>Considerações finais sobre o conceito de harmonia</i>	40
2.1.3	Ritmo	41
2.1.3.1	<i>Anos 1960 e 1970</i>	41
2.1.3.2	<i>Anos 1980</i>	42
2.1.3.3	<i>Anos 1990 e 2000</i>	44
2.1.3.4	<i>Considerações finais sobre o conceito de ritmo</i>	46
2.1.4	Considerações conclusivas: manuais de arranjo	47
2.2	CONSIDERAÇÕES MUSICAIS SOBRE CULTURA.....	49
2.2.1	Tentativa de definição do que entendem por “cultura”	50
2.2.2	A, E, I, O, U da cultura popular	53
2.2.3	Por uma visão cultural do arranjo	55
2.3	CONSIDERAÇÕES SOBRE COMPOSIÇÃO MUSICAL.....	59
2.3.1	Forma e estrutura na composição	61
2.3.1.1	<i>Clima</i>	66
2.3.1.2	<i>Melodia, letra, narratividade e autocrítica</i>	69
2.3.2	Construção como ação	71
2.3.3	Considerações finais: composição musical	75

2.4	CORRELAÇÕES: ARRANJO, CULTURA E COMPOSIÇÃO.....	76
2.4.1	Escutando as narrativas do arranjo.....	76
2.4.2	Corolário: arranjo, cultura e composição.....	78
3	HISTÓRIA DO ARRANJO MUSICAL (1963 – 2000).....	83
3.1	PANORAMA DE REFERÊNCIAS MUSICAIS (1963 – 1970).....	84
3.1.1	“É uma brasa, Mozart!”: arranjo na jovem guarda.....	85
3.1.1.1	<i>Cantores e conjuntos.....</i>	87
3.1.1.2	<i>Negócio.....</i>	89
3.1.1.3	<i>Considerações finais: jovem guarda.....</i>	90
3.1.2	Referências do arranjo tropicalista: Rogério Duprat.....	91
3.1.2.1	<i>Autonomia no arranjo dupratiano.....</i>	97
3.1.2.2	<i>Unidade, combinações, misturas, citações, contrastes e humor.....</i>	98
3.1.2.3	<i>Produção, criação e liberdade.....</i>	101
3.1.2.4	<i>Considerações finais: tropicália.....</i>	104
3.2	PANORAMA DE REFERÊNCIAS MUSICAIS (1970 – 1985).....	106
3.2.1	Os Novos Baianos: embrião da loucura.....	106
3.2.1.1	<i>Individual e coletivo.....</i>	108
3.2.1.2	<i>Ensaios, gravações e influências</i>	110
3.2.1.3	<i>É ferro na boneca!.....</i>	112
3.2.1.4	<i>Eles estão de volta: show da concha acústica do TCA.....</i>	114
3.2.2	A Cor Do Som: frutificar da loucura.....	115
3.2.3	Lincoln Olivetti: o argonauta do pop.....	118
3.2.4	Considerações finais: referências musicais (1970 – 1985).....	124
3.3	ARRANJO NAS AXÉS MUSIC (1985 – 2000).....	126
3.3.1	Wesley Rangel.....	128
3.3.1.1	<i>Início das axés music?.....</i>	128
3.3.1.2	<i>Estúdios WR.....</i>	131
3.3.1.3	<i>Aspectos culturais e econômicos.....</i>	134
3.3.2	Percussão como pulsão catalisadora da vida social.....	138
3.3.2.1	<i>Portugueses e africanos</i>	140
3.3.2.2	<i>Influência latina em Salvador.....</i>	142
3.3.2.3	<i>Índios e caboclos.....</i>	144
3.3.2.4	<i>Período pré blocos-afro.....</i>	147
3.3.2.5	<i>Formações percussivas e seus músicos.....</i>	150

3.3.3	Considerações finais: axé music	151
3.4	CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O TERCEIRO CAPÍTULO	152
4	METODOLOGIA, NARRATIVA, ESTRATÉGIA E ARRANJO	155
4.1	METODOLOGIA DA PESQUISA EM ARRANJO	155
4.1.1	Escolha da metodologia	156
4.1.2	Deficiências no conhecimento do problema de estudo	158
4.1.3	Caracterização dos participantes e amostras	159
4.1.4	Materiais	160
4.1.5	Coleta e fontes	162
4.1.6	Procedimentos de registro	162
4.1.7	Tratamento das informações	163
4.1.8	Equipamentos	164
4.1.9	Procedimentos: processo investigativo	165
4.1.10	Hipóteses levantadas	166
4.1.11	Resultados esperados	168
4.2	UM POUCO DE NARRATIVA	169
4.2.1	Narrativa musical como entidade disciplinar nos dias de hoje ...	173
4.2.2	Conceitos-chave da abordagem de Almén	174
4.2.3	Vantagens da narrativa musical	175
4.3	ESTRATÉGIA DO ARRANJO	177
4.3.1	Divisão da arte do arranjo: tática e estratégia	177
4.3.2	Acerca da teoria [arte] do arranjo	179
4.3.3	Da estratégia: poderes do arranjador	181
4.3.3.1	<i>Ataque, travessia dos rios, diversão, invasão e plano</i>	182
4.3.3.2	<i>Tática e estratégia: um pouco da visão de Michel Certeau</i>	183
4.4	UM POUCO DE ARRANJO	185
4.4.1	Etapas e disfuncionalidades do arranjo: um breve olhar	189
4.4.1.1	<i>Escolha da canção: aumente o seu volume</i>	189
4.4.1.2	<i>Instrumentação e arregimentação</i>	190
4.4.1.3	<i>Planejamento formal e estético</i>	191
4.4.1.4	<i>Escrita ou transmissão oral</i>	192
4.4.1.5	<i>Revisão e entrega do arranjo</i>	193
4.4.1.6	<i>Acompanhamento da execução ou gravação</i>	194
4.5	CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O QUARTO CAPÍTULO	194

5	NÍGBÀ KAN: CONJUNTO DE SITUAÇÕES	196
5.1	SITUAÇÃO I: <i>TAKE ME BACK TO PIAUÍ</i>	196
5.1.1	Adeus Paris tropical	198
5.1.2	Minha terra tem Chacrinha	199
5.1.3	Confissão de um arranjador	200
5.2	SITUAÇÃO II: <i>VADE RETRO SATANÁS</i>	203
5.2.1	Transmissão de arranjos: redes de apreensão aural	204
5.2.2	Transmissão cantada	206
5.2.3	Transmissão solfejada	207
5.2.3.1	<i>Caso Armandinho Macedo</i>	208
5.2.3.2	<i>Caso Raul de Souza</i>	208
5.2.4	Transmissão demonstrada	209
5.2.4.1	<i>Caso Tio Sam</i>	210
5.2.4.2	<i>Caso Índio Branco</i>	211
5.3	SITUAÇÃO III: “O GUETO”.....	212
5.4	SITUAÇÃO IV: <i>PALCO</i>	218
5.4.1	Não pertube meus círculos	219
5.5	SITUAÇÃO V: <i>CAIA NA ESTRADA E PERIGAS VER</i>	222
5.5.1	Letra da canção <i>Caia Na Estrada E Perigas Ver</i>	223
5.5.2	No começo era a canção: padrões melódicos	227
5.5.3	Afinal era o arranjo: padrões harmônicos	230
5.5.4	Rezas e crendices	238
5.5.5	Núcleos Formais-Narrativos	240
5.5.5.1	<i>Faz que vai</i>	240
5.5.5.2	<i>Mas não vai</i>	240
5.5.5.3	<i>Intervalo para trocar a corda do violoncelo que partiu</i>	242
5.5.5.4	<i>Foi</i>	243
5.5.5.5	<i>Retorno aos núcleos formais-narrativos</i>	243
5.5.6	Núcleo introdutório: introdução e apresentação	244
5.5.7	Núcleo enquadratório: contextualização	245
5.5.8	Núcleo realizador	246
5.5.8.1	<i>Consumação (c.25 ao c.31)</i>	246
5.5.8.2	<i>Ação (c.32 ao c.37)</i>	247
5.5.9	Núcleo mítico	248

5.5.9.1	<i>Explicação mítica 1</i>	248
5.5.9.2	<i>Explicação mítica 2</i>	249
5.5.10	Núcleo final	250
5.5.10.1	<i>Solução</i>	250
5.5.10.2	<i>Moralização</i>	251
5.5.11	Considerações finais: situação V	253
5.6	SITUAÇÃO VI: “A COR DO SOM”.....	253
5.6.1	Uma entrevista do [Mú] Carvalho: contexto e concepção	254
5.6.2	Mú & Armandinho: processos de gravação	257
5.6.3	Quatro músicas da Cor Do Som	259
5.6.4	Comentários finais: A Cor Do Som	263
5.7	SITUAÇÃO VII: O PRIMEIRO CABELO ERA RUIVO!?	264
5.7.1	Explorando o cometa	266
5.7.2	Mais um olhar	269
5.7.3	Edificação de arquétipo regional	273
5.7.4	Considerações finais: <i>Cometa Mambembe</i>	275
5.8	SITUAÇÃO VIII: O SEGUNDO CABELO ERA DURO.....	277
5.8.1	No buzu	277
5.8.2	Pré-natal do arranjo de <i>Fricote</i>	280
5.8.3	De volta ao trepidante	287
5.8.4	Considerações finais: <i>Fricote</i>	290
5.9	SITUAÇÃO IX: EU TAMBÉM SOU NEGÃO.....	291
5.9.1	Pequena história da música popular baiana	292
5.9.2	Improvisando o arranjo	295
5.9.3	Considerações finais: <i>Eu Sou Negão</i>	298
5.10	SITUAÇÃO X: O TERCEIRO, LONGO E DOURADO.....	301
5.10.1	Salada de rabanete: literatura, música e psique a gosto	304
5.10.1.1	<i>Por que rabanetes?</i>	305
5.10.1.2	<i>Por que cabelos?</i>	307
5.10.2	Letras de <i>Rapunzel</i>: forma completa do fonograma	309
5.10.3	Jornada do herói: estrutura narrativa do arranjo de <i>Rapunzel</i> ... 314	
5.10.3.1	<i>Estágio 1: mundo comum (introdução de Rapunzel – 1ª parte)</i>	316
5.10.3.2	<i>Estágio 2: chamado à aventura (intro de Rapunzel – 2ª parte)</i>	320
5.10.3.3	<i>Estágio 3: recusa do chamado (herói – arranjador)</i>	324

5.10.3.4	<i>Estágio 4: encontro com o mentor (relação arranjador-cantor).....</i>	325
5.10.3.5	<i>Estágio 5: travessia do primeiro limiar.....</i>	326
5.10.3.6	<i>Estágio 6: provas, aliados e inimigos (vida real?).....</i>	329
5.10.3.7	<i>Estágio 7: aproximação da caverna secreta (macetes).....</i>	329
5.10.3.8	<i>Estágio 8: a provação (ou o milkshake mais caro do mundo).....</i>	330
5.10.3.9	<i>Estágio 9: recompensa (dois lados).....</i>	331
5.10.3.10	<i>Estágio 10: o caminho de volta.....</i>	332
5.10.3.11	<i>Estágio 11: a ressurreição.....</i>	334
5.10.3.12	<i>Estágio 12: retorno com o elixir.....</i>	336
5.11	CONSIDERAÇÕES FINAIS: CONJUNTO DE SITUAÇÕES.....	336
5.11.1	O que sofre o arranjador.....	338
5.11.2	Qualidades que o arranjador deve possuir.....	340
5.11.3	Táticas do arranjador.....	341
5.11.3.1	<i>Intertextualidade e criação de contrastes.....</i>	342
5.11.3.2	<i>Coerência e indução.....</i>	343
6	CICLO DE OBRAS E MEMORIAL.....	346
6.1	ARRANJO I: SABIÁ LÁ NA GAIOLA.....	350
6.1.1	Memorial parte um: quando as gaiolas estiverem vazias.....	363
6.1.2	Contrastes e mais contrastes.....	364
6.1.3	Solemnis (c.1 – c. 29).....	365
6.1.4	Apassarado (c. 32 – c. 63).....	367
6.1.5	Lança longa.....	368
6.1.6	Alabarda.....	369
6.2	ARRANJO II: SEVERINA XIQUE-XIQUE.....	371
6.2.1	Memorial parte dois: de Salvador para Xique-Xique.....	386
6.2.2	Analítica severina.....	388
6.2.2.1	<i>Introdução 1 (c.1 – c.27).....</i>	389
6.2.2.2	<i>Introdução 2 (c.28 – c.35).....</i>	390
6.2.2.3	<i>Estrofe 1.....</i>	391
6.2.2.4	<i>Refrão 1.....</i>	391
6.2.2.5	<i>Estrofe 2 (c.52 – c.59) e Refrão 2 (c.60 – c.67).....</i>	393
6.2.2.6	<i>Estrofe 3 (c.68 – c.74).....</i>	393
6.2.2.7	<i>Meno mosso (BPM=120), calmo (BPM=110), e Allegro (BPM=128). 393</i>	
6.2.2.8	<i>Fugato (c.98 – c.105) E Moderato (c.106 – c.113).....</i>	395

6.2.2.9	<i>Excitado (c.114 – c.166)</i>	395
6.3	ARRANJO III: <i>CONSERTANDO</i>	397
6.3.1	Memorial parte três: canções nordestinas	411
6.3.2	Intertextualidade em <i>Consertando</i>	413
6.3.3	Criação de contrastes em <i>Consertando</i>	414
6.3.4	<i>Mulher Rendeira, Acorda Maria Bonita e índios</i>	417
6.4	CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O MEMORIAL.....	418
7	CONCLUSÃO	421
	REFERÊNCIAS	431

1 INTRODUÇÃO

A criação, conceituação e divulgação da música popular amplia-se à medida que a sociedade vivencia um crescimento econômico, industrial e tecnológico, sem paralelo na história, do século vinte até os dias de hoje. Um dos fatores mais importantes para esta expansão, acredito, é o arranjo musical.¹

O foco do presente estudo é amplificar a “voz” que existe dentro do arranjo, através da compreensão da estratégia que emerge da prática de um arranjador quando cria. Discurso que ocorre paralelamente ao da canção, na maioria das vezes, subliminar e invisível, esse “Canto A”² negocia com a “composição” e emerge na sua “recomposição” pelo arranjador, que a reescreve da sua maneira. Então, a obra, ao projetar-se em sua mente, o levaria a estabelecer ligações entre as imagens do texto-música e os desenhos sonoros que esta projeção lhe desperta. Essas ligações, essas ações, podem, como esta investigação quer demonstrar, desencadear acontecimentos musicais narrativos. Então, esse renascimento da “composição” através da sua “recomposição” pelo arranjo é a dimensão do compor que a pesquisa pretende investigar.

1.1 TERRENO DA PESQUISA

A prática do arranjo, sobretudo, em algumas canções da axé music, é o terreno que a pesquisa pretende investigar. Antes, contudo, vamos tentar definir o consideramos como “arranjo”. O termo “arranjo” é usado para definir, de vários modos, coisas diferentes. No meio musical, a palavra vem sofrendo modificações de sentido e significado, ao longo dos tempos. Ao delimitar a observação hermenêutica do arranjo (no caso específico da música popular brasileira de viés comercial, ou seja, patrocinado por, e/ou, servindo aos interesses econômicos de uma indústria cultural), vemos que esta vai se confrontar com uma panóplia de elementos de significação.

Desse modo, limitamos nossa visão na do arranjador-pesquisador, na sua perspectiva de entender e construir arranjos. Nos momentos de vida, relação do “Carnaval” com corpo e música. Sua percepção é de arranjo como uma dimensão

¹ “Arranjo” é um termo polissêmico que vem cambiando de sentido ao longo dos tempos. Além disso, é matéria complexa, detalhista e detalhada. Ao longo de toda o seu curso, a pesquisa procurará deixar clara, pelo menos e sobretudo, a perspectiva, a visão do investigador-arranjador que a realiza.

² A de “arranjo” e alusão ao Terreiro do Gantois, em Salvador, Bahia.

composicional, como composição na sua essência. O fato de não receber direitos autorais não exime o arranjo da sua paternidade moral de composição. A “nova obra” a recomposição, que legalmente só recebe os “louros”, não perde a mão do seu co-criador, o arranjador. Então, é essa dimensão invisível aos olhos da lei que discutimos aqui, no corrente estudo.

No seu âmbito, o terreno onde essa prática se desenrolará é o da experiência do pesquisador no arranjo e na axé music. Vale salientar que o início da minha carreira profissional coincide com o surgimento dessa música porque participei das suas primeiras gravações como arranjador e instrumentista. Essa colaboração contribuiu para a profissionalização da figura do arranjador, na Bahia, e estabeleceu um direcionamento estético que, de um jeito ou de outro, vem, desde então, sendo associado ao axé. No campo do arranjo musical, é certo, predominam práticas, mas o esforço de sistematização das mesmas ainda é escasso. Isso abre campo para reflexões que deem início a novas abordagens para o estudo de música popular brasileira e gera conhecimentos que estabelecem, além da possibilidade de reforço para as habilidades do arranjador, uma fundamentação mais sólida para a criação de outras ideias. Assim, pensar sobre as táticas presentes na construção de um arranjo pode ser um recurso positivo porque, além de facilitar deduções, auxiliaria os estudantes, estimulando sua criatividade. A investigação quer penetrar esse terreno e desvelar possíveis segredos.

Arranjos podem facilitar a propagação das canções. Eles não só as vestem, como dialogam, interagindo com elas. Ao escolhermos um modelo, sua escuta atenta poderá levar à descoberta de manifestações baseadas em certas lógicas. Ou seja, iluminará aspectos-chave do arranjo (aqui, entendidos como táticas e estratégias). Ao buscar as respostas dentro do campo do arranjo, criam-se condições para a construção do presente estudo, principalmente, se é verdade que o arranjo exerce “o papel de agregador e organizador de valores musicais oriundos de diversas instâncias e níveis culturais” (ARAGÃO, 2001, p. 5).

Ao longo das últimas décadas, este que vos escreve, doravante denominado *pesquisador*,³ cria alguns arranjos representativos, participando do desenvolvimento e expansão da axé music. Tomando também como objeto essas atividades, vamos remar por um período de quinze anos, de 1985 a 2000, procurando traçar diferenças

³ Também pesquisador-arranjador.

e semelhanças. As obras selecionadas para estudo formam cenários propícios para investigar como o arranjador negocia com a obra. Quando compõe, o arranjador passa a ser coautor moral da obra, modificando-lhe o sentido. Essa mesma dimensão revela certas artimanhas (para dar clareza a mensagem, por exemplo) que podem ser vistas como construtoras de uma espécie de narrativa.

A presente pesquisa se inscreve na interface composição-arranjo e, convocando saberes analíticos e etnomusicológicos, contribui para uma visão do arranjo como dimensão do compor, oferecendo uma interpretação que busca ampliar a compreensão sobre os agentes envolvidos. Além disso, enfrenta o desafio de analisar diferentes arranjos e as diversidades de sentido a que dão origem. Esses horizontes originados seriam camadas de linguagem posicionadas numa dimensão diferente, por lidarem com a arte do compor de maneira mais coletiva, menos individual. É uma exploração de casos, levando à constituição de conceitos que traduzem uma orientação com relação à obra (o todo) e ao arranjo musical (parte essencial desse todo). Por conseguinte, refletiremos sobre as influências, a presença, ou não, de elementos culturais diversos, protagonismo de certos agentes, e, quem sabe, vislumbres de futuro.

1.2 OBJETIVOS DA PESQUISA

Os objetivos do presente estudo são: 1. a construção de uma reflexão sobre as experiências do arranjador-pesquisador, aí incluídos alguns dos caminhos históricos que contribuíram para o surgimento da axé music; 2. a identificação de eventuais táticas do arranjo, também envolvendo a questão do uso da narrativa musical nesse contexto; 3. a composição de um ciclo de obras voltado à experimentação das táticas identificadas. O primeiro objetivo, é refletir sobre as práticas do arranjador-pesquisador e identificar, dentro de um período limitado de tempo, processos históricos significativos para o surgimento da axé music no cenário da indústria fonográfica, bem como, registrar situações relevantes para a edificação da sua memória. O segundo é selecionar um conjunto de situações para aprofundamento, que permita identificar táticas na interface composição-arranjo, e compreender como estas contribuem para modelar suas experiências, demonstrando o emprego da narrativa musical tanto na análise de arranjos quanto na sua construção.

E o terceiro objetivo, é compor um ciclo de arranjos voltado à experimentação dos estratagemas identificados no conjunto de arranjos selecionados para análise.

O foco principal desta investigação é a prática do arranjo, que dispõe-se, entre outros alvos, a registrar memórias do processo de criação da axé music e a analisar eventuais táticas musicais. O presente estudo vai explorá-la em perspectivas que envolvam, também, outras áreas do saber.⁴ No tocante à didática musical, não se apoia em um pensamento ou autor específico, mas em obras que tratem não só do arranjo, mas de outros temas pertinentes. Desse modo, a quantidade de material bibliográfico disponível me permite olhar otimistamente para consistência das análises que iremos submeter à avaliação. Inspiradora, esta empreitada sonha estimular pensares sobre arranjo e arranjador, provando que, no balançar da mamãe-sacode, no tirar do pé no chão, no levantar das mãozinhas pra cima, se o olhar de imparcialidade é desafiador, as manifestações populares, verdadeiras ou falsas, vivem mutantes, sem cair na tentação de bajular velhos e sisudíssimos estudos. Por isso, quando formos refletir sobre eventuais contrastes, que regem situações forjadas por várias mãos, veremos que tais manifestações suscitam sentimentos diferentes, nem verdadeiros nem falsos.

Por estarmos abaixo da linha do Equador, deparamo-nos com galáxias de sistemas ativos que, mesmo se obedecendo a primais impulsos herdados, respondem a estímulos que tanto podem vir de fora como ser interpessoais. Tudo imperfeitamente equilibrado nas “trocas de segredos”.⁵ Trata-se de compreender o que os arranjos determinam. O arranjo, inscrito na Bahia, cai como uma luva na nossa pretensão discursiva. E, como um arranjador vê na música “inspiração e centelha criadora, montando a cena de tudo que se canta por muitos anos”,⁶ mergulho na exploração, sem saber onde irei chegar. É, esse, o olhar que tento emular, relacionando o tema de pesquisa com a literatura disponível, para que, tanto o assunto escolhido quanto seus objetivos e deduções, estejam, tal qual ordenou Ulisses,⁷ firmemente amarrados

⁴ Para isso, nos baseamos, como fundamentação teórica, nos seguintes campos: 1. manuais (ALMADA, 2000; SEBESKY, 1994; NESTICO, 1993; RIDDLE, 1985) e teses, dissertações e artigos sobre arranjo (MANGUEIRA, 2012; NASCIMENTO, 2011; PEREIRA, 2011; COELHO, 2007; KOSKIMÄKI, 2001); 2. livros sobre cultura e cultura popular (CASCUDO, 2012; MOURA, 2011; BURKE, 2010; ALBERGARIA, 2002; SEVCENKO, 1998); além de 3. composição musical (LIMA, 2014, 2012; SCHOENBERG, 1998, 1967; HINDEMITH, 1970). Além de muitos outros autores.

⁵ Nome de um circo onde foram realizados os primeiros shows de Luiz Caldas & Banda Acordes Verdes, sendo considerado portanto, um dos berços do axé music ao lado do Teatro Castro Alves, onde foi a canção *Fricote* (de Paulinho Camafeu e Luiz Caldas) foi gravada pela primeira vez.

⁶ Excerto de dedicatória feita ao pesquisador por Paulo Costa Lima, em 2012.

⁷ Personagem do aedo grego Homero, autor da *Ilíada* e da *Odisseia*.

no mastro da investigação. As respostas estão dentro dos arranjos. Logo, é preciso construir uma metodologia para desvelá-las.

1.3 METODOLOGIA DA PESQUISA

Nossa metodologia segue três (3) passos: 1. revisão de literatura;⁸ 2. investigação das obras; e 3. criação de memorial e composição de um ciclo de obras. O primeiro passo, é a revisão de literatura. Iremos comentar a literatura sobre arranjo de música popular brasileira, identificando seus principais vetores temáticos. Essa perspectiva viabilizará análises menos diversificadas do que válidas, pois que, enquanto interpretação de entes criativos, ao criar constelações de significância, recria a si própria. O segundo passo, é o da investigação das obras e respectivos arranjos.⁹ Os dados coletados serão analisados e possíveis estratégias identificadas. As contextualizações e análises dos arranjos complementam-se, formando uma “muvuca” de opções. Longe de qualquer “arerê”, o recorte é constituído por algumas poucas canções-amostra (*Fricote, Eu Sou Negão, Rapunzel*, entre outras) e gravações de música popular realizadas na Bahia, basicamente, de 1985 até 2000. Ponte entre canção e arranjo, a análise musical fará parte do nosso método.

A presente pesquisa procura demonstrar que é possível, ao se ouvir e analisar um arranjo, observar sua estratégia. E a interpretação individual dos dados obtidos pretende ser uma decodificação que sirva como (mais um, mais um)¹⁰ recurso didático, criando conceitos e melhorando o entendimento da construção do arranjo. Por isso, me concentrei num número reduzido de amostras, estreitando, assim, o objeto de pesquisa. E se as divas e “divos” do axé são a ponta visível de um imenso iceberg, as escolhas (do arranjador) são as táticas do Titanic-arranjo para enfrentá-los. Então, o “*estrelato maior*”,¹¹ das respostas às nossas inquietações, será atingido através da realização do terceiro passo metodológico, a criação de memorial e composição de

⁸ O primeiro passo metodológico inclui: 1. pesquisa de manuais sobre arranjo acessíveis; 2. artigos; monografias, dissertações, teses, e textos relacionados com o assunto; 3. escolha de tópicos representativos dentre os textos escolhidos; 4. fichamento bibliográfico; 5. análise, identificação e seleção de estratégias relevantes de interação e diálogo entre composição e arranjo.

⁹ O segundo passo é constituído por: 1. audições de gravações; 2. análise de partituras e áudios; e 3. realização de entrevistas semiestruturadas com os participantes da pesquisa.

¹⁰ Alusão à canção *Me Libera Nega*, de Ítalo Gonçalves, vulgo MC Beijinho.

¹¹ Alusão à canção *Beverly Hills*, de Luiz Caldas.

um ciclo de obras.¹² Esperamos que a metodologia adotada leve a descobertas sobre o ofício de arranjador, trazendo resultados positivos para o estudo do arranjo, na Héliade baiana e salvadora. Dentre os **resultados esperados** estão: 1. descrição e análise das perspectivas contidas na literatura sobre o tema; 2. descrição e compreensão das práticas do arranjador-pesquisador e identificação de táticas de arranjo e reflexão sobre as mesmas; 3. escrita de memorial descritivo sobre o processo de composição de um ciclo de arranjos. Fruto de reflexões flexíveis, o memorial sacrifica oferendas ao deus Apolo, para que seu campo de estudo — arranjo — possa ser posteriormente cultivado por investigadores mais avançados.

A tese é composta de sete capítulos dispostos na seguinte ordem: 1. Introdução da tese; 2. Contextualização teórica do arranjo musical (1963 – 2000) ; 3. História do arranjo musical; 4. Metodologia, narrativa, estratégia e arranjo; 5. Nígba kan: conjunto de situações; 6. Ciclo de obras e memorial compositivo; e 7. Conclusão da tese. O primeiro capítulo apresenta brevemente as propostas e o universo da pesquisa. O segundo capítulo (Contextualização Teórica) irá revisar os manuais e a literatura disponível sobre o arranjo musical, tecer considerações sobre cultura e cultura popular relacionadas ao arranjo musical, além de formular considerações sobre composição musical, procurando estabelecer correlações entre essas três áreas. Podendo, por vezes, apontar veredas, é o desenrolar dos acontecimentos durante a pesquisa e o que é obtido dos participantes que darão o prumo, porque, além de impulsionar o mergulho no tema, nos informa sobre o que já se escreveu sobre o assunto, organiza mais formalmente nossas ideias, e contribui na escolha da vertente a partir da qual tais ideias serão abordadas. O terceiro capítulo (História do arranjo musical) discorre sobre como a prática do arranjo musical na indústria fonográfica brasileira (1963 – 1985) influencia a axé music e está dividido em três partes: 1. panorama de referências musicais relacionado ao arranjo de música comercial brasileira, de 1963 a 1970; 2. panorama de referências musicais relacionado ao arranjo de música comercial brasileira, de 1970 a 1985; e 3. arranjo de axé music (1985 a 2000). Este capítulo quer tratar a “axé music” com dignidade. O quarto capítulo comporta uma descrição da metodologia da pesquisa, breves considerações sobre a teoria da narrativa musical proposta por Byron Almén (2008) e

¹² O terceiro passo metodológico é constituído por: 1. elaboração de um ciclo de arranjos que empregue algumas das táticas identificadas ao longo da pesquisa — obras que resultem do objeto estudado; e 2. escrita de brevíssimo memorial descritivo sobre o referido processo criativo.

fala um pouco sobre o conceito de estratégia do arranjo musical. O quinto capítulo, contribui para a memória de fatos vividos pelo arranjador-pesquisador (1985 – 2000) e mergulha na identificação de táticas. Esses fatos têm relação com o mercado fonográfico e os critérios para as escolhas das situações podem ser: 1. exposição midiática massiva, nacional e internacional; 2. êxito da canção através do seu arranjo; 3. sucesso fonográfico obtido; 4. contribuição da situação para a carreira artística do envolvido; 5. resultado sonoro; e (ou) 6. adequação das situações ao estudo de certas táticas do arranjo musical. O sexto capítulo aborda a construção de um memorial e de um ciclo de obras. Dessa forma, arranjos serão construídos para que táticas investigadas sejam, afinal, empregadas. E o sétimo capítulo é destinado às considerações finais. Espero que a descrição de algumas vias entre arranjo e composição (entre arranjador e compositor, e entre arranjador-compositor e obra, sob a ótica do arranjo como narrativa) estimule mais pesquisas, desenhando caminhos, aplicáveis ao todo ou às situações específicas.

O presente estudo quer, sobretudo, comunicar-se usando uma linguagem fácil, acessível ao maior número de interessados em arranjo possível, pois acredita que desta maneira se configura e pavimenta o caminho para o seu aprendizado. O arranjo parece conter um emaranhado de forças cooptativas que se esteia na repetição, imitação e consolidação de ideias. As deduções e perspectivas que possam gerar podem estimular o aumento de informações sobre uma prática arraigada na cultura popular, que merece cada vez mais e mais atenção por parte da academia. Vamos sugerir caminhos para o entendimento do arranjo, registrar memórias, focando nos arranjadores e investigar relações entre arranjo e composição. Finalmente, a respeito deste preâmbulo que ora se encerra e do que mais está por vir, solapo algumas palavras da boca de Heródoto (2016, p. 50),¹³ visto que “nós dissemos tantas coisas, e que haja benevolência dos deuses e dos heróis”.

¹³ Heródoto. Geógrafo e historiador grego. Primeiro a realizar uma crítica literária na cultura ocidental, segundo Maria Aparecida de Oliveira Silva.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA DO ARRANJO MUSICAL

Neste capítulo, abordaremos um pouco do que foi escrito sobre arranjo, cultura e composição. Para nós, essas dimensões estabelecem uma representação partilhada. Assim, dividimos o capítulo em quatro tópicos: 2.1 manuais de arranjo; 2.2 considerações sobre cultura relacionadas à música popular; 2.3 considerações sobre composição; e 2.4 correlações entre arranjo, cultura e composição. Os autores trazem perspectivas abrangentes e a leitura das obras contribuiu para que fossem identificados aspectos comuns e contrastantes. Selecionaremos qualitativamente os pontos que considerarmos mais importantes, tendo como base a melodia, a harmonia e o ritmo. As escolhas se pautaram pela exequibilidade e pela experiência no ensino do arranjo em sala de aula. Desse modo, refletindo sobre cultura, cultura popular e composição, retrataremos o estado da arte da pesquisa sobre arranjo.

2.1 MANUAIS DE ARRANJO MUSICAL

A escolha dos manuais de arranjo foi qualitativa. Escolhi simplesmente os que tinha à disposição na minha biblioteca particular. Cronologicamente, os autores dos manuais revisados são: 1. Russel Garcia (1961; 1979); 2. Henry Mancini (1980); 3. Gordon Delamont (1965); Grove (1972); Rayburn Wright (1982); Nelson Riddle (1985); Bill Dobbins (1986); Hebert Kraus (1987); Sammy Nestico (1993); Don Sebesky (1994); Fred Sturm (1995); Ian Guest (1996); Antonio Adolfo (1997); e Carlos Almada (2000).

De modo geral, melodia, harmonia e ritmo, são assuntos geralmente presentes nos manuais de arranjo. Sem querer estabelecer definições, o capítulo investiga, além de outras coisas, como os autores desses manuais fundamentam suas ideias. Diversos autores serão revisitados e, sempre que possível, reflexões sobre determinados conceitos serão desenvolvidas. Assim, teceremos conexões com pensamentos sobre cultura e composição musical, procurando perceber quais os vieses, limitações e pontos positivos encontrados. Então, começemos do princípio, que é por onde se começa.

2.1.1 Melodia

Para investigar como os manuais tratam a “melodia”, selecionamos passagens onde o conceito mais se destacasse. Por trás da poeira da alegria, para além da canção, o arranjo é consciente e inconscientemente construído por alguém que o imagina. Nesse cosmos, a melodia é sua grande explosão. Por conseguinte, a pesquisa vai focar em três principais aspectos: 1. tratamento melódico; 2. Espontaneidade; e 3. Aspectos da elaboração melódica. E tecer considerações finais sobre o conceito de melodia.

2.1.1.1 Tratamento melódico

O tratamento da melodia, nos manuais, aparece vinculado, quando não ao desenvolvimento temático, ao trabalho com motivos, frases e sequências, estendendo-se ao terreno da articulação, fraseado, construção e fluidez. Rayburn Wright (1982, p. 9) afirma que outros aspectos também podem contribuir para uma construção melódica forte. Os elementos comuns dentro do material temático, por exemplo, ajudariam a unificar a forma, e, ao serem modificados, criariam diálogos dentro da música. Sammy Nestico (1993) destaca o tratamento melódico como denominador comum entre melodia, harmonia e ritmo. E defende que o tratamento da linha deveria estar livre de interferências que prejudicassem o resultado sonoro do material que transporta.

Delamont (1965, p. 52) chama essa intrusão (numa abertura em bloco, por exemplo) de “*congestion*” (congestão) e indica que esta poderia ser, por exemplo, a de um intervalo menor que o de uma terça menor (entre a voz principal e a imediatamente inferior). Outros autores¹⁴ também vão tratar dessa questão (acúmulo de vozes numa área restrita, não muito espaçada).¹⁵ A técnica para se evitar tal congestão refere-se à distância entre as partes (vozes) num acorde, ou seja, deve-se manter uma distância segura mínima, entre as vozes superiores de um acorde, numa progressão harmônica (DELAMONT, 1965, p. 51). A premissa de que um intervalo

¹⁴ Ver em: (ALMADA, 2000, p. 132, 139, 147; DELAMONT, 1965, p. 51; DOBBINS, 1986, p. 64; GUEST, 1996, v. 1, p. 114, v. 2, p. 74, 82).

¹⁵ Como curiosidade, encontramos exemplos de exceções à regra, em Sebesky (p. 42), em Nestico (p. 28), em Bill Dobbins (1986, p. 23), em Henry Mancini (p. 115), Nelson Riddle (p. 66). Mas, como dissemos são apenas exceções.

menor do que uma terça menor (entre as duas vozes superiores) prejudique a clareza da melodia, fundamenta-se na dicotomia entre consonância e dissonância da música tonal. E a maneira como deve ser encarada vai depender do contexto. Stefan Kostka (2004, p. 22, **negrito do autor**, tradução nossa) diz:

Os termos **consoante** e **dissonante** podem ser definidos, aproximadamente, no sentido de ser agradável ao ouvido ou não ser agradável ao ouvido, respectivamente, mas esses [sentidos] são muito dependentes do contexto. Alguns dos momentos mais excitantes na música tonal envolvem dissonância, que não são certamente desagradáveis naquele contexto, mas as dissonâncias resolvem eventualmente para consonâncias que lhes dão sentido.¹⁶

Não convém esquecer que toda essas questões estão sujeitas a uma ótica cultural particular. Ou seja, as impressões dos autores submetem-se aos ditames da cultura ocidental. Mas valores como “dissonante”, “consonante”, e agradável ou não aos ouvidos, são construídos, ou melhor, definidos culturalmente.

Russel Garcia (1961, p. 116), por sua vez, enumera os seguintes assuntos: 1. função de algumas notas; 2. tendências melódicas; 3. ponto culminante; e 4. salto melódico. Ele aponta a tendência do intervalo aberto na melodia. Mais largo, teria a propensão de ser seguido por outros intervalos, menores, mais fechados, e vice-versa.¹⁷ E associa o que é natural na melodia com o seu contorno. Neste, existiriam pontos mais ou menos significativos, os “pontos culminantes”, momentos de tensão gerados a partir de uma expectativa criada e posteriormente satisfeita.¹⁸ E Don Sebesky (1994, p. 2) trata de outros: 1. posicionamento da linha melódica no arranjo; 2. faixa de frequência onde a melodia a ser evidenciada atua; e 3. relação equilíbrio orquestral e movimento melódico. Este autor afirma que “o *balanço* [equilíbrio] *formal* pode ser alcançado através da manipulação bem coordenada e com sentido de três

¹⁶ “The terms **consonant** and **dissonant** can be defined roughly as meaning pleasing to the ear and not pleasing to the ear, respectively, but these are very dependent on context. Some of the most exciting moments in tonal music involve dissonance, which is certainly not displeasing in that context, but the dissonances resolve eventually to consonances that give them meaning”.

¹⁷ É o caso, por exemplo, de uma passagem de escala diatônica (com intervalos fechados) que flui desembocando num salto (com intervalo maior).

¹⁸ Garcia (1961, p. 117) recomenda que esse clímax seja alcançado apenas uma vez, ressaltando sua importância no final do tema (do *chorus*, na terminologia do jazz) e no final de um arranjo completo. O clímax e os momentos dramáticos seriam obtidos, então, pela combinação dos elementos musicais dentro de movimentos (rítmicos, harmônicos e melódicos) de diferentes intensidades e formas.

elementos básicos — *melodia, instrumentação, e tempo*”. (SEBESKY, 1994, itálico do autor).¹⁹

Entretanto, os autores não deixam de levar em conta a surpresa, o inesperado. E o arranjador não deveria abrir mão das benesses da inventividade. Antes, cada técnica, ideia e sensação, faz parte do criar. E, quando penetra as concepções artísticas, é amalgamado e devolvido em forma de som.

2.1.1.2 Espontaneidade da melodia

Os autores não deixam, no entanto, de levar em conta a surpresa, o inesperado. E o arranjador também não deveria abrir mão disso. Fred Sturm (1995, p. 11) diz que o improviso não deve passar despercebido num arranjo. Na prática, a criação de melodias não tem se desenvolvido enrijecida por normas. Assim, o improviso pôde existir e fazer parte da maneira nossa de lidar com as adversidades. Se o gênero lírico tem origem natural, também a deveria ter, a música, sua ancestral. Por isso, quanto à naturalidade do gênero, afirma Aristóteles (2011, p. 44-45), na sua *Poética*:

É possível perceber que toda a poética tem na sua origem duas causas, ambas naturais. [...]
Como a imitação nos é natural, tal como o são a harmonia e o ritmo (é evidente que a métrica faz parte dos ritmos), originalmente aqueles dotados de talentos naturais no que se refere a essas coisas aos poucos se desenvolveram e, a partir de improvisações, criaram a poesia.

Por analogia, para ser espontânea, a construção da melodia deveria vir distanciada do racionalismo exagerado, constituída a partir da atitude corpórea de sentir os sons.

Para que soe espontânea, diz Grove (1972, p. 92), a melodia deve ser construída adequadamente. Mas, existe também uma, nem sempre definível, fronteira entre razão e força espontânea. Para Guest, o arranjador criativo busca na natureza das coisas, sua essência e fluidez, sua “divisão mais natural, ‘inerente’ à música” (v. 1, p. 87). Mas, da elaboração da partitura até sua execução,²⁰ concordam os autores, o que é bem escrito tende a soar natural. Dessa maneira, enamoram-se das palavras de Nicolay Andreyevich Rimsky-Korsakov (1844 – 1908) que diz, “*a escrita orquestral*

¹⁹ “*Formal balance can be achieved through meaningful, well-coordinated manipulation of three basic elements — melody, instrumentation, and time*”.

²⁰ Assim como da invenção de um arranjo que seja transmitido oralmente (talvez, o que vem ocorrendo, na grande maioria das vezes, no Brasil).

deveria ser fácil de tocar, uma obra de um compositor tem mais chances quando as partes estão bem escritas” (KORSAKOV, 1964, p. 3, itálico do autor, tradução nossa).²¹

2.1.1.3 Mais aspectos da elaboração melódica

A essência da melodia é abrir vias de entendimento, transmitindo sensações. Saber ouvir e cantar (GARCIA, 1979, p. 26), passar suas ideias para outros (oralidade), é o que dá vazão ao “milagre” da música. E a proximidade do arranjador com a composição facilita a elaboração do arranjo. Para Grove (1972, p. 392), a habilidade do arranjador corresponderia ao seu grau de familiaridade com a linha melódica e ao aproveitamento que faz do potencial existente na relação desta com a harmonia e ritmo. Suas opções deveriam se fundamentar nas “ramificações acompanhantes”: 1. ritmo; 2. articulação; 3. estilo; e 4. registro (GROVE, 1972, p. 92). Assim, ao sugerir que o ouvido é o árbitro das decisões, confirma o que o cantar e o ouvir, de fato, representam: a prática. Grove considera a articulação melódica como fator primal ao arranjo e sustenta que uma das responsabilidades do arranjador é a da indicação dessa articulação (p. 96). Ao abordar o “fraseado melódico” (p. 99), aponta o esboço da melodia como um dos primeiros passos.

Nos possíveis manejos com as linhas, o arranjador pode fazer com que essas sejam as mais musicais possíveis (p. 109). Se muitas das técnicas de desenvolvimento melódico “ocorrem intuitivamente para o arranjador” (p. 117), isso comprova a relação entre espontaneidade e domínio do desenvolvimento temático. Para Almada (2000, p. 267, itálico do autor) “*background* [segundo plano; acompanhamento] melódico” é “aquele em que a melodia principal é acompanhada por outra, que lhe é totalmente subordinada nos aspectos *intervalar, rítmico e motivico*”. Uma das suas virtudes seria a de “ficar semiescondido, deixando a melodia principal em total evidência” (p. 273). Mas o *background* não precisa ser exatamente

²¹ “*Orchestral writing should be easy to play; a composer’s work stands the best chance when the parts are well written*”.

uma linha melódica pura. Pode ser escrito, diz Almada (2000, p. 131, 275) em *solí*,²² recurso essencialmente melódico, como na técnica do *spread*.²³

Outro tipo de acompanhamento melódico é o “comentário” (ALMADA, 2000, p. 272). Realiza-se quando um músico improvisa linhas sobre o que soa no primeiro plano, dialogando com a melodia, complementando-a. Nestico (ALMADA, 2000, p. 168), por sua vez, diz que, para se escrever uma melodia com sentido, precisamos ter sensibilidade e capacidade de expressão lírica. Para conquistar tais requisitos, recomenda: 1. análise das melodias favoritas; 2. audição de gravações; e 3. leitura de partituras. Para Nestico, é importante aprender com arranjadores bem sucedidos, porque, ao usar suas referências, o aspirante absorve, dos sons que gosta, o elã que libera sua criatividade.

2.1.1.4 Considerações finais sobre o conceito de melodia

Os autores dos manuais aparentam não se interessar pelas questões contextuais, tampouco destacam o que acontece entre melodia e letra. Numa outra corrente, considero que a melodia, utilizando várias fontes, faz com que o arranjo se comunique mais eficazmente. Assim, a partir do que é observado nos manuais criam-se conexões com o que vai sendo descoberto no correr da investigação. Vimos que o contato com a natureza das coisas deveria dirigir as escolhas do arranjador. E a desenvoltura com que lida com a ideia seria proporcional à naturalidade com que maneja suas competências intelecto-emocionais. Assim, pela representatividade da essência criadora no que lhe é mais basilar, os arranjos são um território onde o tratamento melódico se funde com questões como espontaneidade, criatividade e técnica. Então, se a boa melodia traz no cerne uma energia inerente que a nutre e empurra para frente, sua força é vitalizante e propala seu fluxo. Seu desenho reflete o movimento que faz durante a canção. A atitude orgânica permite que o arranjador ouça a “voz da música”. Se esse lado “natural” prevalece, cabe, também, medir-lhe as proporções, porque o que é natural para um, pode não o ser para outro. É mais fácil, então, acreditar que a prática pode melhorar a percepção do arranjador, fazendo

²² Expressão usada no jazz para designar uma melodia que é acompanhada paralelamente, em bloco, por outros instrumentos. Isso acontece frequentemente na escrita para o naipe de saxofones numa *big band*.

²³ Ver mais informações sobre a técnica do *spread* em: (PEASE, Ted; PULLIG, Ken, 2001).

com que ele aprenda com a vida o que ela tem a ensinar: “*Nem sempre ganhando / nem sempre perdendo, mas / aprendendo a jogar*”.²⁴

2.1.2 Harmonia

Neste subtópico, os autores dos manuais virão ordenados cronologicamente. Procuraremos identificar, nos seus pensamentos, algumas das maneiras como o conceito de harmonia se manifesta, desvendando a direção dos seus trajetos.

2.1.2.1 Décadas de 1960 e 1970

Russel Garcia (1961) considera doze questões básicas para o estudo da harmonia: 1. notas; 2. escalas; 3. intervalos; 4. acordes; 5. modos; 6. tonalidade; 7. noções elementares de condução de vozes; 8. harmonia a duas, três, quatro vozes, cinco, ou mais vozes; 9. harmonização de notas estranhas ao acorde; 10. duplicação de vozes; 11. harmonização em bloco; e 12. consonância e dissonância. Para Garcia, através da prática, “o ato de solfejar possibilita também escrever sem precisar do piano” (GARCIA, 1961, p. 44, tradução nossa).²⁵ Logo, o solfejo dinamiza a escrita.

Gordon Arthur Delamont (1965, p. 43, tradução nossa) aborda técnicas de *sectional harmony*.²⁶ “O termo seccional é usado para descrever esse tipo de harmonização onde a melodia é suportada pela harmonia, com um mínimo de preocupação com a individualidade das linhas que a suportam”.²⁷ E afirma que isso estaria em contradição com os princípios de escrita a vozes, porque, “a lógica melódica das partes, que dão suporte, nem sempre é uma preocupação”.²⁸ Além disso, Delamont trata das notas “estranhas” ao acordes (apogiaturas, suspensões, retardos, notas de passagem, notas auxiliares, resoluções decorativas, acordes incompletos). E, na Parte V, trata dos acordes em relação ao timbre, espaçamento, arranjo vertical dos instrumentos e balanço.

²⁴ Alusão a um trecho da letra da canção *Aprendendo a jogar* (1980), de Guilherme Arantes (1953), compositor, pianista e cantor brasileiro. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=q1f2XsiQ-94>. Acesso em: 18 jul. 2017.

²⁵ “*Das Solfeigieren ermöglicht es dir auch, ohne Klavier zu schreiben.*”

²⁶ *Harmonia seccional*.

²⁷ “*The term sectional is used to describe that type of harmonization where the melody is supported by the harmony, with a minimum of concern for the individuality of the supporting lines*”.

²⁸ “*The melodic logic of the supporting parts is not always a concern*”.

Dick Grove (1972) diz que é importante pensar na estrutura harmônica, principalmente, em relação aos instrumentos de sopros:

A correta construção de todas as formas de acorde é um pré-requisito para um bom arranjo. O desenvolvimento do arranjo, como uma expressão criativa, pode ser severamente prejudicada por uma atitude apática, ou mal informada, sobre a importância de se conhecer esses acordes, em todas as tonalidades, inversões, E SABER COMO SOAM. (GROVE, 1972, p. 66, capitalização do autor).²⁹

Ou seja, uma simples nota “errada” pode destruir uma partitura bem concebida. Essa dificuldade pode desmotivar o iniciante. Grove sugere que o arranjador atue e “conserte” o material que recebeu do compositor. E, em relação à harmonia, é ainda mais crítico:

Composição musical ainda é outra dimensão. O compositor tem que originar as progressões (que, na maioria dos casos, terminam por ser as progressões normais). O ARRANJADOR TEM QUE REAGIR A HARMONIZAÇÃO BÁSICA DO COMPOSITOR (ou sua escolha de progressão de acorde). Ele reage a esta refinando ou ajustando-a para atingir seu propósito de estilo e esforço. (GROVE, 1972, p. 74, capitalização do autor).³⁰

Evidência de que a negociação compositor-arranjador (composição-arranjo) passa por amplas esferas. Para Grove, a capacidade que o arranjador tenha de harmonizar uma melodia o habilita a criar: 1. introduções; 2. *turnarounds*;³¹ 3. finais; 4. novas seções originais de um arranjo; 5. preenchimentos harmônicos; 6. substituições de acordes; 7. rearmonizações; e 8. acordes de passagem.

Grove relaciona essas atividades inteiramente com o arranjador, limitando o compositor à criação da melodia e harmonia. Sabemos, no entanto, que na vida real nem sempre é assim. Pode ser um trabalho de criação participativa. Provavelmente, o caso de Pixinguinha e Radamés Gnattalli, com Ari Barroso, e o de Claus Ogerman e Nelson Riddle, com Tom Jobim. Ele considera que, quando a harmonia assume a função de causar um efeito determinado, é correto relacionar o tipo de harmonização com o estilo adotado. Para isso, o arranjador deve saber controlá-la.

²⁹ “The correct construction of all chord forms is a prerequisite to good arranging. The development of arranging, as a creative expression, may be severely hindered by a lackadaisical or ill-informed attitude about the importance of knowing these chord forms in all keys, inversions AND WHAT THEY SOUND LIKE”.

³⁰ “Original composition is still another dimension. The composer has to originate the progressions (which, in most cases, still end up being the standard progressions). THE ARRANGER MUST REACT TO THE COMPOSER’S BASIC HARMONIZATION (or choice of chord progression). He reacts to it by refining and adjusting it to suit his purpose of style and effort”.

³¹ Quando a música fica dando voltas (gira) numa progressão harmônica durante alguns compassos.

2.1.2.2 Décadas de 1980 e 1990

Don Sebesky (1994) trata do foco do arranjo: o que é mais importante destacar, num momento ou em outro. Por exemplo, se a ênfase é no aspecto harmônico da frase, outros aspectos (melódicos, rítmicos) deveriam se tornar secundários, e assim por diante. Então, o conceito de *harmonic momentum* (impulso harmônico)³² se daria, através da manutenção da harmonia, pela condução de voz. Esta afirmação aproxima Sebesky de Nestico (1993, p. 8, tradução nossa):

Ao fazer cada parte o mais interessante possível, mantendo, ao mesmo tempo, seu fluxo musical, um arranjo se torna mais significativo e fácil de tocar. Cante suas partes quando as escreve. Ao mover uma nota de um acorde para o próximo, sustente as notas comuns e mova as outras para a voz que estiver mais perto no acorde seguinte.³³

Três pólos tornariam esse “impulso-momento” possível: 1. atenção para com a transição de um acorde para outro, nas progressões harmônicas; 2. desenho de cada acorde (abertura de vozes); e 3. preocupação com o que cada músico irá tocar. O tipo de harmonia que se vai usar, também é algo a considerar, já que a relação entre quantidade de tensões e estilo, objetivo, ou função do arranjo, se conjugam na hora de fazer escolhas.

Rayburn Wright (1982) afirma que, para o arranjador, é necessário um estudo prévio de música. Ele comenta que existem meios para quebrar, de maneira artística, algumas das regras da harmonia, mas, “apenas em certas circunstâncias você pode quebrar essas regras sem cair numa armadilha. Por um motivo: essas [circunstâncias] requerem uniformemente músicos de primeira linha” (WRIGHT, 1982, p. 118, tradução nossa).³⁴ Exceções seriam: 1. uso de segundas menores entre as duas vozes superiores; 2. uso simultâneo de nona maior e nona alterada, no acorde; 3. uso de “harmonia sintética” (WRIGHT, 1982, p. 120);³⁵ 4. uso simultâneo de quintas justas e quintas aumentadas, no acorde; e 5. acordes suspensos de dominante, com terça acrescentada (ou acordes de sétima de dominante, com quarta acrescentada). Os

³² É possível também a tradução de *momentum* pela palavra “momento”. A tradução da palavra do latim para o português é “momento”, “instante”, “segundo”.

³³ “By making each part as interesting as possible, yet musically smooth, an arrangement becomes more meaningful and easier to play. Sing your part as you write them. When moving a note from one chord to the next, retain common tones and move others to the closest voice in the next chord”.

³⁴ “Only in certain circumstances can you break these rules without falling into a trap. For one thing, they require uniformly top-notch players”.

³⁵ Nas palavras de Wright, “harmonia que não é identificável como um acorde idiomático do jazz”.

motivos para quebrar as regras, então, poderiam ir desde a vontade de afetar o inconsciente do ouvinte, a dar um caráter distintivo à peça, ou unidade ao todo, por se relacionar com os materiais utilizados. A própria ideia de “regra”, para uma música que nasce da improvisação, como a do jazz, é, em si, paradoxal. Wright prende-se à era do swing, à música do jazz anterior a 1954. Não abrange, portanto, outras culturas musicais.

2.1.2.3 Dois manuais brasileiros

Almada (2000, p. 145) separa a condução das vozes, que considera uma consideração “puramente melódica”, do aspecto harmônico, que incluiria a construção dos *voicings* e o espaçamento, e aborda os aspectos harmônicos de músicas formadas por tríades ou por tétrades. A condução das vozes, porém, não é algo unicamente melódico. E, num encadeamento de acordes, não haveria sentido entender-se isolada da perspectiva harmônica. Diz Arnold Schoenberg (2001, p. 180):

Pelo contrário, é um dos fundamentos da minha análise as harmonias originarem-se freqüentemente de acasos na condução das partes, conforme fica patente em minhas discussões sobre o tratamento das dissonâncias, sobre os ornamentos e em outros lugares. Tem-se que bem diferenciar entre um método de ensino que exercita a condução das vozes (quando deveria exercitar a condução harmônica) e uma exposição de situações que tenha presente a influência da condução das vozes nos acontecimentos harmônicos, concedendo a palavra à condução das partes onde esta seja adequada para esclarecer os problemas.³⁶

Edward Aldwell e Carl Schachter (2003, p. xi), afirmam que os estudantes deveriam “aprender que a ‘harmonia’ não é meramente a progressão de um acorde para o seguinte e que condução de voz é muito mais que o caminho pelo qual dois acordes consecutivos estão conectados”. Além disso, que “a condução de voz, diferentemente da construção do acorde, envolve movimento — o movimento de cada uma das quatro vozes considerado individualmente e o sentido de progressão criado pela sua combinação” (ALDWELL; SCHACHTER, 2003, p. 69). Assim, a condução de voz emancipa melodias individuais que agem nas progressões.

No entanto, Almada (2000, p. 147, *itálico do autor*)., ao afirmar que

O intervalo de *segunda menor* entre as duas vozes mais agudas de um *sol* (quaisquer que sejam o número de partes que o formam) deve ser evitado.

³⁶ Schoenberg, “Harmonia” [nota de rodapé].

O motivo é que, ao soar simultaneamente com uma nota meio-tom abaixo, a melodia principal acaba por confundir-se com a da segunda voz, dada a proximidade entre elas (neste caso, a sonoridade vertical sobrepõe-se à fluência das linhas melódicas — que *sempre* deve estar em *evidência* —, chamando demasiada atenção para si).

Almada, complementa o que Wright (1982, p. 118)³⁷ já tinha dito sobre sua primeira regra de harmonia: “Nós evitamos segundas menores entre as duas vozes superiores, porque essas tendem a confundir nossa percepção da melodia”.³⁸ E, quando indica quatro tipos de *background*³⁹ (melódico; harmônico; rítmico; e dois ou mais *backgrounds* simultâneos), Almada assemelha-se à listagem de Delamont (1965, p. 131, itálico do autor, tradução nossa), que diz:

Se um background está executando principalmente uma função *harmônica*, ele irá consistir essencialmente de acordes de sustentação. Os acordes serão mais efetivos em espaçamento aberto. Os acordes devem ser conectados uns aos outros com uma preocupação para com a condução de voz, especialmente nas vozes extremas.⁴⁰

Enquanto que Almada (2000, p. 275) diz:

[...] caracteriza-se como BG [background] harmônico todo aquele constituído pelo que se costuma chamar de *acordes de sustentação* (no jargão musical [popular], esse tipo de BG é mais conhecido por *cama*). Não é regra, mas de uma maneira geral, trata-se quase sempre de um acompanhamento essencialmente harmônico, em notas longas, espaçamento aberto, próprio para andamentos medianos e lentos [...].

Logo, existe uma notável coincidência entre os autores. Uma semelhança que não passa despercebida na revisão.

Um dos mais famosos métodos de arranjo brasileiros é o de Ian Guest (1996), dividido em três volumes.⁴¹ Encontramos semelhanças, também, entre Guest e outros

³⁷ Curiosamente, Rayburn Wright não é citado, nem consta da bibliografia de Almada.

³⁸ “We avoid minor 2nds between the top two voices because they tend to confuse our perception of the melody”.

³⁹ Acompanhamento.

⁴⁰ “If a background is performing primarily a harmonic function, it will consist mainly of sustained chords. The chords will be most effective in open voicing. The chords should be joined too ne another with a concern for logical voice leading, especially in the outside parts”.

⁴¹ A primeira parte do primeiro volume trata de: acordes e suas definições; tríades; tétrades; acordes de sexta; e inversão dos acordes. A segunda parte aborda noções elementares sobre o uso harmônico da guitarra e dos teclados. O segundo volume é dedicado à harmonia. Seus principais assuntos são: técnicas em bloco; análise harmônica (modos, suas combinações e acordes de empréstimo modal, acordes de estrutura dominante sem a função de dominante, dominantes estendidos, e modulação); escalas de acorde; e técnicas mecânicas em bloco. O terceiro volume divide-se em: técnicas não-mecânicas em bloco (estrutura em quartas, cluster; tríades de estrutura superior); técnica linear em bloco (pontos harmônicos, estrutura “som de escala”, estrutura “tríade estranha” à escala do acorde, utilização da técnica linear); e rearmonização para arranjo.

autores. Por exemplo, se quanto à abertura de acorde a cinco vozes, em quartas, Pease e Pullig (2001, p. 71) recomendam:

1) analise a função do acorde e selecione a escala de acorde apropriada; 2) monte as vozes, da melodia para baixo, usando notas de acorde disponíveis, separando-as por um intervalo de quarta uma da outra. Se necessário, use uma terça, quinta, ou quarta aumentada; 3) evite terças adjacentes; 4) evite dobras. Tente ter cinco notas diferentes, mesmo que um intervalo que não seja o de quarta tenha que ser usado. Dobrando a voz principal, uma oitava abaixo, de um acorde a quatro vozes aberto em quartas irá encaixar em uma das quartas e amainar o, até mesmo, o espaçamento e som aberto da abertura de vozes. Dobrar uma voz interna é algumas vezes possível, mas isso pode criar um problema de balanço; 5) evite o intervalo de nona menor, exceto b9/1 no acorde de dominante com sétima e nona menor, e em alguns contextos modais; 6) tenha certeza de incluir o trítano em todas as aberturas de voz do acorde de dominante, exceto o de dominante com sétima menor (sus4); 7) em contextos tonais, notas estranhas não devem ser usadas. Em contextos modais, notas estranhas, entendidas como notas características, podem ser incluídas.

Guest (v. 3, p. 13, aspas do autor), do seu lado, recomenda:

1) determinar a escala; 2) montar de cima (nota melódica) para baixo; 3) usando exclusivamente notas de acorde (as notas características não devem faltar), tensões ou outras notas disponíveis pela escala, procurar criar intervalos de 4ª ou eventualmente trítano; 4) intervalo de 3ª é permitido onde 4ª não é disponível, mas nunca duas 3ªs adjacentes; 5) o intervalo de 3ª em cima fica ideal; 6) onde nem a 4ª nem a 3ª são possíveis, usa-se a 5ª uma única vez; 7) não dobrar nenhuma voz; 8) evitar b9 vertical exceto b9/1 em dom7; 9) em dom7 não deve faltar o trítano característico; 10) em m7 pode faltar b3 se houver T11; 11) o "som básico" pode eventualmente ser incompleto em função de uma sonoridade quartal, principalmente fora dos pontos mais acentuados na melodia; 12) extensão ideal para a 1ª voz: do Bb3 ao Bb4.

Isso evidencia uma clara semelhança entre esses autores. Os conteúdos, que são correspondentes, evidenciam a forte influência da Berkeley School Of Music (Boston, EUA) no pensamento de Guest. Mesmo sabendo como é trabalhoso escrever sobre arranjo, nunca é de mais dar o reconhecimento de crédito a quem de direito.

2.1.2.4 Considerações finais sobre o conceito de harmonia

No mergulho nos manuais, identificamos como estes lidam com a harmonia. Ela é tratada diferentemente, por cada autor, e sua atuação no arranjo, sabemos, é

imensa. Logo, impossível de ser abordada por inteiro. É através da clareza do seu conteúdo harmônico — não de um seguir de regras — que o arranjo manifesta mais intensamente seu lado artístico. E a harmonia transmite sentidos que ultrapassam a dimensão da letra, nos trajetos horizontais percorridos. Por isso, escolhemos o **uso dos instrumentos**, como vértice para as nossas análises: a maneira como a harmonia é distribuída pelos diversos instrumentos, as disposições e combinações que o arranjador utiliza e sua distribuição entre os músicos. A harmonia se expande dos limites estritamente musicais e dialoga com o sentido estético. Outro vértice é a **condução das vozes**: o que o momento harmônico realiza, através da manutenção da harmonia pela condução das suas vozes. O tabuleiro onde o xadrez da harmonia se desenrola. O que importa é a clareza, mesmo que a densidade das suas estruturas verticais aumente. O que torna uma condução de voz cativante é a lógica das escolhas que o arranjador faz. E, assim, pretendemos investigar a condução das vozes nos arranjos selecionados, porque a harmonia é portadora de sentido nessa experiência, servindo como aporte ao pensamento.

É rica a abordagem dos manuais, mas geralmente está ligada a uma análise puramente musical, sem uma conexão com a realidade das situações e culturas. O que é que isso quer dizer? Obviamente, que estão defasados e distantes do que acontece no dia-a-dia do arranjador moderno, sobretudo, se este se envolve em produções musicais que visem lucro. Por isso, nossa visão é a de que a harmonia vai se expandir dos limites estritamente musicais, dialogando com o sentido estético. De todo modo, a condução das vozes, o que o momento harmônico realiza, através da manutenção da harmonia pela condução das suas vozes, para a presente investigação, é o tabuleiro onde o xadrez se desenrola. E o que torna essa condução cativante é a lógica do seu arranjo.

2.1.3 Ritmo

2.1.3.1 Anos 1960 e 1970

Russel Garcia (1961, p. 46, 49, tradução nossa), relaciona o ritmo às dificuldades de percepção, que o estudante possa ter, ao ler ou executar determinadas figuras. Este autor afirma que o ritmo é essencial para o treinamento do arranjador e que a sua escrita é reflexo do seu grau de atividade e estabelecido pela

práxis. O ritmo, evidentemente, se manifesta de várias maneiras. A própria “forma” é um dos seus vastos domínios. É “ritmo num sentido mais amplo”.⁴² Por estar praticamente em todos os lugares, deve ser “sempre a primeira coisa a considerar”.⁴³

Henry Mancini (1980, p. 165), por outro lado, recomenda que, de oito em oito compassos, ou de dezesseis em dezesseis, o arranjador indique, na partitura do baterista, quem está a conduzir a melodia. Que ele “experimente diferentes sons de bateria durante o ensaio e descubra os que melhor se encaixam no seu arranjo” (p.166). Mancini também sugere que o estudante escreva as cifras e a linha de baixo para o piano, deixando o resto com os músicos. Coincidentemente, um dos fatores apontados por Delamont (1965, p.16) é a liberdade, sobretudo, em relação à bateria.

Para Dick Grove (1972, p. 41, tradução nossa), o baterista “é o motor que dirige a banda, o zelador do tempo (junto com o baixo)” e “acrescenta uma excitação que pode tornar a execução um sucesso musical, ou não” (p. 43). Ele tem que dar suporte às figuras tocadas pelo grupo. Cabe ao arranjador, no entanto, escrever na partitura da bateria as indicações necessárias (os padrões rítmicos, bem como o instrumento que estará tocando a melodia ou solo, num determinado momento). Isso facilitaria o trabalho do músico, permitindo que tivesse o “tempo necessário para ajustar sua dinâmica e intensidade”. Grove afirma que é necessário que tenham disciplina porque as ações do arranjador podem garantir o melhor entendimento da música, por parte dos executantes, facilitando a comunicação, um dos sentidos da escrita musical. Dessa forma, o ritmo é visto como “o fator básico afetando qualquer coisa que expressemos musicalmente” (p. 45).⁴⁴ Sua correta notação é “essencial [para] que comuniquemos precisamente como a música deva ser executada” (p. 78).⁴⁵ Por isso, conclui este autor, o arranjador deveria encarar o “tratamento do ritmo como fator primário” (p. 380).⁴⁶

2.1.3.2 Anos 1980

Rayburn Wright (1982) é o autor que mais fornece partituras completas dos arranjos (nove ao todo). Três de cada um dos seguintes arranjadores: Sammy

⁴² *“Form ist Rhythmus im weiteren Sinne”.*

⁴³ *“Achte stets in erster Linie auf Rhythmus!”*

⁴⁴ *“Rhythm is the basic factor affecting anything we express musically”.*

⁴⁵ *“It is essential that we communicate precisely how the music is to be rhythmically executed”.*

⁴⁶ *“Treatment of rhythm as the primary factor”.*

Nestico, Thad Jones e Bob Brookmeyer. Se, por um lado, suas análises não tratem especificamente do ritmo, por outro, ao estudar o material disponibilizado, o aluno, que sabe ler música, vê *in loco* como a seção rítmica está escrita, aprendendo as peculiaridades de cada um dos arranjadores.

Nelson Riddle (1985), conhecido principalmente por seus arranjos para o cantor Frank Sinatra, apresenta ritmos contemporâneos, latinos, africanos, étnicos, além de ritmos dançantes da América dos anos 1920 e 1930. Riddle observa que certos padrões rítmicos “acrescentam considerável excitação e tensão, e contribuem muito para a cor do arranjo” (RIDDLE, 1985, p. 77, tradução nossa),⁴⁷ pois, não só a cor do som do instrumento (timbre) como também o padrão rítmico que executa contribuiriam na criação de uma nova cor, a cor do ritmo (p. 78). Ele valoriza a percussão também como mais-valia tímbrica (p. 79). Sua experiência é transmitida através de exemplos tirados da sua música. Nelson Riddle, ao partilhar sua experiência, não se afasta dos objetivos da organologia que, segundo William P. Malm (1986 apud HENRIQUE, 2011, p. 4), seriam:

Compreensão da terminologia dos instrumentos originária de cada região ou país na sua relação com a cultura em que é utilizada.
Desenvolvimento de métodos de estudo e de terminologia que permitam comparar e sistematizar a informação acerca de todos os instrumentos musicais [...].

Os instrumentos que Riddle aborda são: 1. guitarra; 2. banjo; 3. bandolim; 4. contrabaixo; 5. baixo Fender;⁴⁸ e 6. bateria. Curiosamente, não chama de “bateria” o último item da sua lista, antes, o diferencia com o apodo “O Baterista Sentado e Suas Arapucas”.⁴⁹ Tal destaque pode residir no fato de que o baterista proporciona “o impulso rítmico básico que é a linha mestra fundamental para toda orquestra” (RIDDLE, 1985, p. 103, tradução nossa).⁵⁰ O arranjador, então, vai se confrontar com dois aspectos. Primeiro, o desafio que o instrumento representa para o baterista e

⁴⁷ “*Adds considerable excitement and tension, and contributes a lot to the color of the arrangement*”

⁴⁸ Curiosa para os dias de hoje, a especificação que Riddle faz da marca do instrumento (baixo fender), torna-se facilmente aceitável, se nos reportarmos ao momento histórico ao qual seu livro se contextualiza. O modelo de baixo Fender Precision é lançado em 1951 e o modelo Jazz Bass, nove anos depois, em 1960. Riddle (p. 101) exalta o valor do referido instrumento e diz que foi lançado recentemente, portanto, num período que vai desde 1951 até, digamos, 1962. Seu livro, entretanto, só foi lançado, salvo engano, em 1985, o que não contradiz que seu texto tivesse sido escrito bem antes, o que as evidências indicam. Ver em: <http://www2.fender.com/experience/guitarchive/the-jazz-bass-guitar-a-history-and-appreciation/>. Acesso em: 12 dez. 2015.

⁴⁹ Traduzimos *traps* por “arapucas”.

⁵⁰ “*The basic rhythmic impulse which is the fundamental guide line for the whole orchestra*”.

para quem decida conhecer profundamente os recursos da bateria. Segundo, e que geralmente ocorre na prática, a simplificação da escrita, pois, de todos os instrumentos presentes num arranjo escrito, “as partituras da bateria, via de regra, são as mais negligenciadas e bosquejadas de todas as partes na grade do regente”.⁵¹

Além disso, Riddle (1985) recomenda que a parte [da bateria] contenha os acentos importantes (principalmente as que estão presentes no 1º trompete), além de todas as indicações de dinâmica, na parte de cima da sua partitura, descrevendo o *mood* (estado de espírito) que deveria ser empregado e a batida a ser usada. E as indicações de como este ‘espírito’ poderia ser alcançado podem ser o assunto de uma discussão entre o baterista e o próprio arranjador.

Seu último capítulo (RIDDLE, 1985, cap. 8, p. 105-112), entretanto, apresenta uma construção baralhada. O problema se inicia no sumário, que promete abordar, na ordem em que lá aparecem (p. 3), os seguintes tópicos: 1. Ritmos Contemporâneos; 2. Ritmos Latinos; 3. Ritmos Afro; 4. Ritmos Étnicos, Gregos, Israelitas, etc.; e 5. Vários Ritmos de Dança Americanos dos Anos 1920 e 1930. Mas, ao chegarmos no capítulo prometido (p. 105) constatamos que a ordem dos conteúdos é outra. Apenas o primeiro dos tópicos está numerado.

2.1.3.3 Anos 1990 e 2000

Sammy Nestico (1993, p. 112, aspas do autor, tradução nossa) diz que “a bateria é o verdadeiro condutor da banda, mantendo tudo no seu lugar certo e movendo todos [os outros músicos] juntos”.⁵² Para Nestico, “o baterista depende do ‘sentimento’ mais do que qualquer outra coisa”.⁵³ A partitura deve manter o baterista informado sobre o que a banda faz a todo o momento. Isso é feito através de palavras de orientação (a cada oito compassos, por exemplo).

Don Sebesky (1994, p. 178, itálico do autor) é, por sua vez, o primeiro a escrever sobre baterias eletrônicas, “pequenas unidades eletrônicas, programadas com bateria, prato e sons de percussão pré-gravados, ativados não por baquetas ou *pads* [plataformas simuladoras de pele], mas por botões [na própria máquina]”.

⁵¹ “*Drum parts, as a rule, are the most neglected and sketchy of all the lines on the score page*”.

⁵² “*Drums are the true conductors of the band, keeping everything in its rightful place and moving everyone together*”.

⁵³ “*The drummer depends on ‘feel’ more than anything else*”.

Quando escreve um arranjo, Sebesky raramente indica “um padrão definido para um especialista latino [em música latina], preferindo contar com seu [do músico] gosto musical e experiência, para acrescentar seu próprio toque pessoal no arranjo” (p.183). Logo, conta com a imaginação dos músicos, dando-lhes liberdade.

Ian Guest (1996, v. 1, p. 78, 81) dá exemplos de notação para bateria, em maior número do que os outros autores. E, do mesmo modo que Riddle e Nestico, Guest recomenda colocar, na parte do músico, todas as informações necessárias, pois, “a parte da bateria é uma espécie de redução da partitura orquestral, onde o baterista percebe seu espaço”.

Antonio Adolfo (1997, p. 36, 66), por sua vez, descreve o que o baterista deve ter à mão. Como os demais autores, diz que “o segredo para se escrever para bateria é, de certa maneira, deixar o baterista solto”, pois, “prender” o baterista, determinar exatamente o que deva fazer, “é desperdiçar sua capacidade”. Assim, apresenta os seguintes ritmos: pop; balada pop; rock; jazz; swing [em compasso ternário]; funk; reggae; balada blues; samba; samba-funk; partido alto; baião; afoxé,⁵⁴ frevo; bossa; choro; e samba-canção. Seus exemplos são bem conseguidos. Além disso, diz que “[...] a comunicação entre o arranjador e o músico é o mais importante”. E, que se os músicos souberem ler, o arranjador deve determinar na partitura o estilo, o instrumento, a dinâmica, os breques, e as contagens de compasso.

Almada (2000, p. 39), assim como Dobbins, Riddle, e outros, aponta para a complexidade da escrita para bateria. Ele argumenta que, na maioria das vezes, os bateristas, ou não utilizam a leitura, ou a empregam de modo rudimentar, “de ouvido”. O motivo estaria na relação entre a “exiguidade de espaço (apenas um pentagrama)” e as “tantas possibilidades rítmicas [...] diferentes”, os inúmeros recursos disponíveis, “os pés e as mãos” usados para realizar uma infinidade de combinações rítmicas, ao dispor do baterista, em comparação com o frio pentagrama. Dessa maneira, considera o sistema de notação para bateria insuficiente para transcrever a multiplicidade de opções possíveis.

Sabemos, no entanto, que a notação é apenas um meio de facilitação. Conforme Margaret S. Barrett, “enquanto a notação musical auxilia nos processos de conservação e comunicação de sentido musical, é evidente que existem muitas

⁵⁴ Esse exemplo de Adolfo é mais uma evidência que o afoxé pode também ser considerado um ritmo brasileiro, e não apenas um instrumento ou um bloco de carnaval.

dimensões de sentido musical que não podem ser capturadas pelo artefato notacional” (BARRETT apud HARGREAVES, 2005, p. 119, tradução nossa).⁵⁵

2.1.3.4 Considerações finais sobre o conceito de ritmo

Demos um panorama sobre o conceito de ritmo, identificando como os autores tratam do assunto, e vimos que suas visões são abrangentes. Ritmo é movimento e continuidade. Como ação, transforma e se mistura com a noção de tempo, espaço e forma. Como vértice para nossas análises, escolhemos os **elementos constituintes**: a descrição dos instrumentos que participam dos arranjos selecionados. Os manuais, de maneira geral, não mergulham nas questões que consideramos mais importantes.⁵⁶ Faz falta, portanto, uma maior quantidade de dicas calcadas na experiência, assim como sugestões sobre ritmo que ajudem a entender o fenômeno, no contexto brasileiro. Outro vértice é o dos **padrões rítmicos**, com a correspondente descrição das batidas, das levadas,⁵⁷ com exemplos tirados dos arranjos selecionados. Os autores dos manuais não demonstram a maneira como trabalharam o ritmo em seus arranjos, excetuando-se os exemplos nas partituras. Então, relacionando os conceitos com nossas experiências, iluminaremos novas questões. Ritmo é movimento, continuidade. Como ação, transforma e se mistura com a noção de tempo, espaço e forma. Nas leituras, pudemos constatar que a questão do ritmo permite formulação variada. Uma, a da relação entre condução e acentuação (ênfase) rítmica de certos gestos musicais. Outra, que a bateria (ou percussão, em certos casos), como fator de sustentação, com qualidades intrínsecas e papel decisivo na agógica, pode dirigir o fluxo musical, direcionando, através das suas inflexões, a atenção do ouvinte. Logo, não seria ilógico sustentar que, nessa função dupla (condução contínua e acentuações rítmicas), resida o cerne do equilíbrio entre constância e variedade.

Mas a questão do equilíbrio, muitas vezes, vai pender para a continuidade em detrimento da variedade. Ou seja, menos um caso de validação estética do que de

⁵⁵ “*Whilst music notation assists in the processes of conserving and communicating musical meaning, it is apparent that there are many dimensions of musical meaning that cannot be captured in the notational artefact*”.

⁵⁶ Essas questões serão vistas e discutidas quando tratarmos de ritmo e ao longo das nossa análises.

⁵⁷ A pesquisa não distingue ‘levada’ de ‘batida’. Ambas as expressões significam o ritmo, o balanço, o groove do arranjo.

confirmação orgânica, porque a necessidade da manutenção do *beat* (batida), do andamento, é uma característica típica da dança, do movimento corporal. Os manuais não demonstram a maneira pela qual arranjadores trabalharam o ritmo em seus arranjos. Raras são as exceções. Por isso, pretendemos destacar, nas nossas análises, a maior quantidade de dicas calcadas na experiência possível, esperando que ajude a entender o fenômeno num contexto mais nosso, mais brasileiro.

2.1.4 Considerações conclusivas: manuais de arranjo

Vimos, ao longo deste primeiro tópico, as diferentes abordagens dos autores de manuais selecionados, tratando dos conceitos de melodia, harmonia e ritmo. Os pontos que consideramos importantes servirão como lanternas, para usar eventualmente nas futuras análises. A metodologia da investigação, qualitativa indutiva, propicia a oportunidade fundamental para o investigador, que é a de se compactuar tanto com as suas necessidades quanto com as do seu estudo. Selecionamos qualitativamente alguns vértices para nossas análises. O primeiro vértice, **tratamento melódico**, fundamenta-se na relação da letra com a música, considerando a melodia como denominador comum entre harmonia e ritmo. A habilidade do arranjador é proporcional à sua familiaridade com construção melódica, num processo que é individual. E a letra é a baliza a guiar o trabalho de construção do seu arranjo. Deste modo, a pesquisa vê a investida do arranjador no tratamento melódico, relacionando-a sempre com a letra da canção.

Para diversos autores, o sucesso do arranjo reside na sua boa execução. Seu processo mistura estudo e **espontaneidade**, nosso segundo vértice. Logo, uma boa manipulação melódica dá espontaneidade à criação. E uma melodia é bem sucedida quando suas notas estão no lugar certo. "*Gewaltig viele Noten*".⁵⁸ A criação também lida com o subjetivo. Espalhadas pelo discurso-arranjo, as ações do arranjador, contam uma história. Escolhas determinam a narrativa de alguém que vive dentro de uma cultura. Hoje em dia, evidenciamos a uma individualização do homem, reflexo do mundo em que vive. E o contexto influi no tratamento que o arranjador dá à canção.

O terceiro vértice, refere-se ao **uso dos instrumentos**. No conjunto de situações investigado, o aspecto harmônico espalha-se no binômio teoria e prática. A

⁵⁸ "Muitas e imponentes notas". Frase atribuída a Joseph II, em relação à música de Mozart.

harmonia parece expandir-se dos limites rigidamente musicais e querer dialogar com o sentido estético. Isso é possível quando adequamos o conceito às manifestações culturais. Assim, memória e prática se aglutinam. O quarto vértice é o da lógica da **condução das vozes**, que englobaria, entre outras coisas, a relação da melodia com a harmonia, os acordes em relação ao timbre, seu arranjo vertical (abertura de vozes) e espaçamento, além de balanço, clareza (não obstruir o desempenho do solista), acompanhamento harmônico notação de acordes, e progressões harmônicas. O que torna a condução de voz cativante é a lógica do arranjador, que negocia em amplas esferas. E, para que se antecipe aos problemas, é necessário que realize escolhas.

O quinto vértice, os **elementos constituintes**, descreve os instrumentos participantes, com comentários sobre cada um deles, assim como sobre grupos de instrumentos. Vamos considerar a seção rítmica (guitarra, teclados, baixo e bateria) e a percussão. Ela pode assumir responsabilidades e produzir efeitos que dão colorido ao arranjo. As questões rítmicas variam conforme a música e referem-se a um meridiano contextual que age sobre o seu contorno, forma e aparência. A experiência passa pelo relacionamento com os músicos (aspecto psicológico) e pelo conhecimento do repertório, pela escolha de quais ritmos usar. O estudante, ao treinar essas técnicas, pode desenvolver suas habilidades na composição e no arranjo.

O sexto vértice, **padrões rítmicos**, vai ilustrar as levadas dos arranjos selecionados. Consideramos como padrões, os acompanhamentos rítmicos (as batidas e suas conexões). O pano de fundo é o diálogo da percussão com os outros instrumentos (e da percussão entre si). O planejamento e a psicologia podem conviver, e os padrões podem aumentar ou diminuir tensões.

O conhecimento adquirido com a experiência aumenta a paleta de cores à disposição do arranjador. Uma interpretação que olhe os conceitos dentro da prática, parece ser ideal para contextualizá-los. Nossas análises, então, vão desenhar modelos que facilitem o olhar sobre o arranjo. E o espaço analítico, que usa como ferramenta a narrativa musical, pode identificá-los, fundamentando nossa metodologia, pautando diversas perspectivas.

Desse modo, no Conjunto De Situações (capítulo 5), vamos contar muitas histórias. Contudo, para que alguém as possa usufruir de verdade, é vital que, desde já, se liberte das verdades da rotina e se translade para aquelas tardes na infância, quando, sentado(a) no colo da avó, ouvia, sonhador(a), a velhinha a contar-lhe enredos deliciosos. Se nos manuais não evidenciamos uma clara preocupação com

a prática musical, muito menos a compreensão da importância da oralidade para a transmissão de arranjos, este estudo, ao contrário, vai evidenciar que, de fato, memória e prática se aglutinam. Para isso, vamos usar as diversas luzes que foram acesas através da revisão da literatura sobre arranjo que acabamos de finalizar.

Como conclusão, alguns dos temas, extraídos das nossas leituras dos manuais, indicam que podem, também, ser reutilizados em análises musicais narrativas. A vantagem de uma perspectiva como esta é que vai condizer com o que passa em nosso ambiente, no local do objeto do estudo, na Bahia, com sua música popular, samba, pagode, axé music, arrochas e arrochadeiras.

2.2 CONSIDERAÇÕES MUSICAIS SOBRE CULTURA

Neste tópico, examinaremos pensamentos de diversos autores sobre cultura, observando alguns dos seus domínios. Provavelmente, encontraremos irrigações de discursos interpenetrantes que se locupletam *ad aeternum*. Se, de um lado, as dificuldades de um estudo como este são imensas (tempo disponível, diversidade de áreas que o conceito comporta, entre outras), de outro, essa ‘água fina’ chamada cultura é a mesma que a da Bica de Itaparica, que a do futebol de moeda, do picolé Capelinha, do fiambre suíno Kitut, do Rei Tut, do Rei Momo, do “meu rei”, do *Hey Jude*.

Âmbula que conserva, é cálice onde se consagra. “Cala-te” de Rei de Espanha, é patena do pão de cada dia, caldeirão do martírio do santo. Essa multiplicidade de concepções, dispersas por muitos autores, pode perder, porém, um pouco de força explicativa, podendo ficar incompleta. Por isso, dividi o tópico em três partes menores. O primeiro subtópico, vai vislumbrar pensamentos sobre cultura, vindos de diferentes áreas. O segundo, quer passear pela cultura popular. E o terceiro subtópico, se propõe a identificar domínios que possam dialogar no arranjo. Esta parte da pesquisa, logicamente, me auxiliou a realizar mais leituras. Dessa forma, o pouco que pude selecionar está contido neste tópico, que, obviamente, dá uma visão apenas superficial sobre um assunto tão vasto quanto “cultura”. Espero que perdoem essa pretensão e compreendam que fez parte do próprio desenrolar da pesquisa.

2.2.1 Tentativa de definição do que entendem por “cultura”

Para A. Meillet (1905-6), cultura “é definida pelo conjunto de noções às quais a palavra se associou e as associações diferem evidentemente segundo o grupo em que é empregada”⁵⁹ (MEILLET apud AZEVEDO, 1996, p. 28). É por isso que existem tantos sentidos diferentes para o termo. Clark Wissler⁶⁰ diz que cultura é um “sistema compreensivo dos processos de civilização humana e dos fatores que para ela contribuem” (WISLLER, C., 1923 apud AZEVEDO, 1996, p. 28). E, como expressão de um povo, reflete suas ideias principais, invadindo sua consciência (AZEVEDO, 1996, p. 40).

Angela Lühning e Laila Rosa (apud ALVES, 2010, p. 319), porém, apontam que, “no contexto brasileiro, essa discussão [sobre cultura] é bastante recente [...]”, propondo abordar “música como cultura”. Sua dificuldade, no entanto, é que, “para muitos [esse assunto] continua apenas como uma das várias expressões artísticas ou estéticas, um entretenimento ou então um negócio lucrativo”. E essa divisão “impede que a música seja percebida como forma complexa de expressão cultural identitária” (2010, p. 319-320). Logo, concordam com a importância da individualidade, abordando “a relação entre a [...] música brasileira (entendida no plural como conjunto e inúmeras expressões diferentes) como cultura e suas sucessivas abordagens e transformações conceituais” (2010, p. 320).

A própria definição do que pode ser considerado música, “depende diretamente da época observada, do contexto sociocultural e da percepção [como escuta] de quem se pronuncia”. Mas a etnomusicologia mostra-se propícia ao “estudo da música em diversos contextos”, “como som humanamente organizado” (BLACKING, 1974, p. 53 apud LÜHNING; ROSA, 2010, p. 323). As duas autoras também alertam para os distanciamentos causados pela “visão estática de cultura” (p. 328), na perpetuação “descontextualizada, apolítica, despersonalizada e preconceituosa” de estereótipos. A etnomusicologia e a antropologia vão repensar as expressões culturais e contextualizá-las, às vezes, como narrativas, como “localizações”, que são performances. Seja uma saída dos Filhos de Gandhi ou um show do Trio de

⁵⁹ Ver em MEILLET, A. Comment les mots chagent de sens. L'Année Sociologique, t. IX, 1905-6, p.13-19 apud AZEVEDO, 1996, p. 28.

⁶⁰ Ver em WISLLER, C. Man and Culture in America. Nova Iorque, Londres: Harrap, 1923 apud AZEVEDO, 1996, p. 28.

Armandinho, Dodô & Osmar. Essas localizações narram “trajetórias espirituais e de vida [...]”, “assim como são narrativas musicais com as quais as pessoas se identificam conforme a própria experiência” (p. 332). Isso, felizmente, coincide com a proposta analítica que o presente estudo reivindica.

Para Simon Frith (1984), “qualquer universo sonoro de qualquer região ou classe social gera julgamentos estéticos, assim como sentimentos de identificação e de pertencimento”. Logo, essas especificidades vão criar

a necessidade de novas teorias, como, por exemplo, teorias sobre estéticas da música popular que dialoguem com as teorias sociológicas e antropológicas já consolidadas sobre capitalismo, indústria musical, mercado, música como produto, tecnologias musicais, performances, valorações estéticas, questões de audiência, etc., [...]. (FRITH, 1984, p. 2 apud LÜHNING; ROSA, 2010, p. 335).

Leonardo Boccia, outro autor, cita John Blacking: “a música tem sido estudada como produto das sociedades ou dos indivíduos, mas raramente como o produto de indivíduos nas sociedades”. (BLACKING, 1976, p. 32, 53 apud BOCCIA, 2010, p. 263). Na análise extramusical definida por Blacking, o papel da música e dos músicos na vida social é enfatizado. Assim, a “[...] afetividade e valor [da música] como recurso de expressão residem enfim no tipo e qualidade da experiência humana envolvida em sua criação e representação” (BLACKING, 1976, p. 53 apud BOCCIA, 2010, p. 265). Boccia também se refere ao livro *Studying Popular Music*, de Richard Middleton, que levanta “uma discussão sobre o papel da musicologia tradicional e propõe mais formas de análise musical e novos campos de estudo negligenciados pela musicologia”.

Richard Middleton (1990, p. 151 apud BOCCIA, 2010, p. 273, tradução do autor) diz que

geralmente os estudos de musicologia, teóricos ou históricos, se comportam como se a popular music não existisse; por vezes a popular music é condenada como superficial, grosseira, banal, efêmera, comercial, entre outras coisas; e às vezes é tratada com condescendência: funciona bem por aquilo que ela é (ou seja, para os outros), mas certamente não merece uma séria atenção.

E Jurai Lexmann (2009, p. 13 apud BOCCIA, 2010, p. 277) afirma que

as linhas gerais de criação de uma obra musical, sua interpenetração artística, performance, distribuição na sociedade e na recepção social estão

conectadas com outros fatos culturais inevitáveis para o funcionamento da música.

Uma outra perspectiva, a de Paul F. Berliner (1994, p. 29, tradução nossa) aponta os benefícios do meio cultural sobre o desenvolvimento musical, relacionando cultura com a prática e sua evolução. No jazz, as melodias eram criadas “de acordo a modelos tais como o hábito de um parente que cantarola um blues, versões de colegas cantando soul no ônibus da escola, e padrões ouvidos nos disco de jazz domésticos”.⁶¹ Em comparação, na história do Brasil, no começo, vemos a influência da igreja católica e das religiões africanas, e, mais recentemente, a proliferação de igrejas evangélicas e seitas.

Em ambos os casos (negro espiritual americano e cantiga de candomblé) há presença de um *espírito*, algo que é transmitido pela música, pela fala eloquente, pelo canto. Os mortais poderiam invocá-lo porque, se a música tem espírito, este é seu sentido interior profundo. Berliner acredita que “tudo junto, a base inicial de conhecimento musical dos jovens e suas associações culturais multifacetadas proveram um piso sólido para seu estudo especializado de jazz”.⁶² Logo, “os professores tanto podem encorajar as inclinações precoces de jovens talentosos a embelezar composições feitas durante as aulas e improvisar suas próprias peças, ou podem inibir tais inclinações” (BERLINER, 1994, p. 31, tradução nossa).⁶³ A relação professor-aluno, portanto, é mais um aspecto da cultura. Nos terreiros de candomblé e nos blocos-afro, encontramos modelos de ensino sofisticados baseados na oralidade ancestral.

Clifford Geertz (1989, p. 15), por sua vez, defende uma teoria interpretativa da cultura. A cultura vista como “uma ciência interpretativa, à procura do significado”. Para Geertz, o conceito de cultura

denota um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida. (GEERTZ, 1989, p. 103).

⁶¹ “According to such models as a relative’s habit of humming the blues, fellow students’ renditions of soul music on the school bus, and patterns heard on household jazz recordings”.

⁶² “Altogether, the youngsters’ early base of musical knowledge and its multilayered cultural associations provided solid ground for their specialized study of jazz”.

⁶³ “Moreover, music teachers in the schools can encourage the early inclinations of talented youngsters to embellish compositions assigned during lessons and improvise their own pieces, or they can inhibit such inclinations”.

Por isso, a perspectiva histórica, de uma maneira ou de outra, circunda o trajeto da cultura. Geertz, então, acende a questão do *ethos* (etos), que seria o tom, o caráter, a qualidade da obra, o estilo, as disposições estéticas, enfim, sua visão de mundo. Algo que se aproxima da definição que Nicola Abbagnano (2007, p.116) dá ao verbete ‘caráter’, ao relacioná-lo à ideia heraclitiana do *ethos* como o próprio destino.

2.2.2 A, E, I, O, U da cultura popular

Se o termo cultura, por si, edifica um enorme palco de discussões, ‘cultura popular’ será o palco onde nosso drama irá se desenrolar. É estimulante olhar para fenômenos que teimam em ser espontâneos e, captando suas emanções, passar, por palavras, algo que deveria ser basilarmente sentido.

Na verdade, não é possível encontrar uma só resposta, antes, nos aproximar de uma prática, percebida através do individual. Talvez, por isso, Edilene Dias Matos (2010, p. 78) afirme que a educação musical deveria tirar do popular o remédio para o desencanto no aprendiz. A sabedoria popular prova-se multiplicadora, ao trazer, nos contos maravilhosos, nas lendas, na mitologia, uma seiva moral educadora, que traduz uma essência humana menos corrompida e corruptora. E é natural que a vivência crie pontes de aproximação com o passado individual e vilão (no sentido de aldeão), o tal “imaginário coletivo” de Carl Gustav Jung (1875 – 1961). A investigação quer provar que o viés narrativo existe, não só na música popular, mas em outras instâncias, servindo, por exemplo, para estimular a técnica do arranjo.

Geneviève Bollème (1988) diz que “ser popular significa estar retirado da língua, ser outro, inculcado já. Popular é uma palavra que impressiona uma língua de um fora-da-linguagem para falar dele” (BOLLÈME, 1988, p. 3 apud MATOS, 2010, p. 78). E “que estudar os símbolos populares seria uma forma de pensar diferente, de participar de uma mudança, tomando a iniciativa dessa mudança” (BOLLÈME, 1988, p. 217 apud MATOS, 2010, p. 78). Sua iniciativa, que é contra marginalizar a cultura popular, se encaixa naturalmente com nossa maneira de pensar. Eventuais preconceitos se devem menos ao conhecimento do métier do que a uma ignorância que carece de fundamentação artística e científica.

Voltando ao caso da tradição oral (contos, cantos, etc.), a comunicação se daria através da recriação. “Novos textos”, para Matos. Somente “formulada em

termos ideológicos”, para Gramsci. Nessa lógica, forças divergentes (conservadoras e criadoras) continuariam convivendo, num processo de constante reelaboração. Lúcia Santaella, complementa Matos (p. 87), diz que “na cultura tudo é mistura”. Assim, vê o popular como universal, não sujeito aos ditames cultura oficial e “acima de qualquer tipo de aprovação social”.

Câmara Cascudo (1983, p. 678), respeitado antropólogo, cita o poeta brasileiro Belmiro Ferreira Braga (1872 – 1937), que diz: “Tudo o que a gente faz melhor na vida é aquilo que se faz sem aprender”. E a naturalidade do “nascer sabendo” é o condão do arranjador. E, para ilustrar a dualidade “cultura popular” *versus* “cultura letrada”, Cascudo recorre à lenda dos *Dióscoros*.

Os Dióscoros são filhos do deus grego Zeus, “rei dos homens e dos deuses, que reina nas alturas luminosas do Céu” (GRIMAL, 1997, p. 468). O nascimento dos dois rapazes é, sem sobra de dúvida, uma enorme confusão:

[Castor e Pólux] nasceram dos amores de Zeus e Leda e são irmãos de Helena e Clitemnestra [...]. Todavia, Leda era casada com Tíndaro, rei de Lacedémon. Na noite em que Zeus se uniu a Leda sob a forma de cisne, ela uniu-se também a seu marido humano; os dois casais de gêmeos que depois nasceram são atribuídos do seguinte modo: Pólux e Helena, a Zeus; Castor e Clitemnestra, a Tíndaro. (GRIMAL, 1997, p. 123).

Além disso, os gêmeos participaram na expedição dos Argonautas como guerreiros. Com a lenda, Cascudo (1983, p. 679) demonstra que “os gêmeos divinos coexistem na mentalidade humana, disputando o domínio soberano da decisão psicológica. Castor humano e Pólux imortal irmanizam-se na mesma constelação rutilante do conhecimento”.

A imagem dos dois irmãos representa, então, “a Cultura Popular e a Cultura Letrada, ministrada sob os auspícios das normas oficiais, hierárquicas, rituais. *Non adversa, sed diversa*”⁶⁴ (CASCUDO, 1983, itálico do autor). Logo, sua visão é a de que “a cultura popular é o saldo da sabedoria oral na memória coletiva”. No entanto, é “difícil fixar as distinções específicas porque ambas exigem retenção memorial, atendem a experiência, têm bases universais e há um instinto de conservação para manter o patrimônio sem modificações sensíveis, uma vez assimilado”. Por esta perspectiva, o Castor de Cascudo (1983) “é mais antigo que Pólux e guarda com maior ciúme a sua herança terrena”.

⁶⁴ Não contrário, mas diferente.

Isso quer dizer que é a cultura letrada (Pólux imortal), “das universidades, laboratórios, bibliotecas”, que é normalmente a mais valorizada. Por conseguinte, a cultura popular (Castor) “reina sobre o habitual, o comum, o consuetudinário”. Mas, “quando o homem se divide em multidão [massa], Castor é uma égide”. Já Pólux, “mantém a soberania dos congressos, colóquios, simpósios, conferências”. Os dois gêmeos (popular e letrado) “são inseparáveis, íntimos e rivais”. E Cascudo (1983, p. 679-80) vai mais além:

A Cultura Popular é ancila humilde sob o manto protetor da Etnografia, Antropologia Cultural e, ultimamente, da Sociologia, Psicologia Social, e mesmo constitui o pedestre e democrático Folclore. Não compreende Pólux que o mesmo sangue de Castor lhe corre sob a borla e capelo doutorais. Cada ano lenta e seguramente, os Dióscuros se confundem numa profunda interdependência. Já não é mais possível o estudo de um sem o outro, e mesmo o Popular alcança valimentos da curiosidade no plano da explicação originária, sobre o Culto, posterior, heterogêneo, mutável. As pesquisas arqueológicas, lingüísticas, etnológicas revelam a surpreendente antiguidade de elementos que Castor defende e usa e Pólux ignora ou desdenha [quer comprar?]. Essas investigações estão nobilitando o Popular, que nunca concedeu doutoramento aos seus estudiosos fiéis.

Portanto, ao recorrer a mitos, Cascudo dá sustentação aos seus pensamentos, enxergando a “Cultura Popular” maiúscula e altaneira, como a velha baiana que tanto cura o morboso quanto o encanto.

2.2.3 Por uma visão cultural do arranjo

Nossa proposta, que medeia a comunicação, estimulando conexões, entende que o arranjador, assim como o compositor, pode criar canais irrigados de comunicação entre o Eu e o Outro, entre o homem e si mesmo, entre este e a sociedade. Na sala de aula, essa didática ampliaria as cores do desenho que se quer ensinar. Trata-se de despertar a imaginação do estudante, fazendo com que se divirta aprendendo porque, se arranjadores tiveram professores, o arranjo pode ser aprendido e ensinado. Quando ouvimos música, desenvolvemos nossas habilidades auditivas, aumentando nosso vocabulário. Sim, trata-se do ensino do arranjo sublinhado por uma abordagem cultural.

Richard Dunscomb (2002, p. 28-29) recomenda que o professor procure vincular o repertório, que está sendo ouvido nas suas aulas, ao que está sendo estudado e tocado nas aulas de “prática de conjunto”. E argumenta que, ao ouvir as mais diversas formações, identificando a “interpretação, fraseado, expressão,

conceito, estilo, articulação, e balanço [...]”⁶⁵, os alunos irão “desenvolver um ouvido para comunicar à banda o som que [...] quer que ela produza”⁶⁶ (DUNSCOMB, 2002, p. 29, tradução nossa). Isso realça o valor da coletividade e a importância de se traçar metas, colocando a escuta musical em todos os âmbitos do ensino de música.

Por conseguinte, uma visão cultural do arranjo vai transmitir sentido musical unificado, em relação à multiplicidade dos sentidos, porque é a ponte sobre a qual os conceitos (subjetivos e objetivos) passeiam. Se cultura pode ser definida tanto pelas noções que associa quanto por quem a emprega, é seu lado humano que a torna possível. R. Murray Schafer (2011, p. 17), por outro lado, comenta a “paisagem sonora” do mundo atual:

A paisagem sonora do mundo está mudando. O homem moderno começa a habitar um mundo que tem um ambiente acústico radicalmente diverso de qualquer outro que tenha conhecido até aqui. Esses novos sons, que diferem em qualidade e intensidade daqueles do passado, têm alertado muitos pesquisadores quanto aos perigos de uma difusão indiscriminada e imperialista de sons, em maior quantidade e volume, em cada reduto da vida humana. A poluição sonora é hoje um problema mundial. Pode-se dizer que em todo o mundo a paisagem sonora atingiu o ápice da vulgaridade em nosso tempo, e muitos especialistas têm predito a surdez universal como a última consequência desse fenômeno, a menos que o problema venha a ser rapidamente controlado.

É curiosa a semelhança dos comentários de Schafer sobre a difusão musical nos dias de hoje (seu livro foi lançado originalmente em 1977), com os feitos por Hargreaves, Macdonald, e Miell. Para os últimos, “os sentidos musicais podem ser de contexto específico” (p. 3).⁶⁷ Seus olhares focam, não apenas, “em locais específicos, épocas, e outras pessoas presentes em situações envolvendo música, mas também em contextos culturais e históricos mais amplos de comportamento musical”.⁶⁸ Mas, a tentativa de lidar com os contextos de comunicação, bem como com todos os participantes envolvidos, constrói uma agenda ampla e ambiciosa. Sua vontade é

explicar os processos musicais, sociais e culturais que subjazem a realização eventual do evento acústico da performance (pelo compositor, executante, arranjador, e todos os outros envolvidos), os meios pelos quais eles conduzem à resposta do ouvinte, e daí para os efeitos de longo e curto prazo

⁶⁵ “*Interpretation, phrasing, expression, concept, style, articulation, and balance [...]*”.

⁶⁶ “*By listening in this fashion, you will develop an ear for communicating the sound you want your band to produce*”.

⁶⁷ “*Musical meanings can be context-specific*”.

⁶⁸ “*On specific places, times, and other people present in situations involving music, as well as on the broader historical and cultural contexts of musical behaviour*”.

sobre o nível de excitação, cognição, emoção, e subsequente comportamento.⁶⁹ (HARGREAVES; MACDONALD; MIELL, 2005, p. 3).

Portanto, veem “a ligação específica entre o evento performático e a resposta, como a propriedade que define a comunicação”, reconhecendo que existem visões teóricas diferentes acerca dessa ligação.

A comunicação musical também pode ser pensada em termos de contextos comerciais. E, as pessoas, ao ouvirem a expressão “música comercial”, têm mostrado um preconceito que não se justifica, pois, tudo o que pode ser comercializado, vendido, é comercial. Se falamos música de elevador, falamos música de toailete, restaurante, de loja de departamento, de música ambiente. Adrian C. North e David J. Hargreaves expõem as mazelas dessa música.⁷⁰ Um comum equívoco, apontam, é o de que “o poder da música de fundo é uma descoberta recente” (p. 405).⁷¹ Várias histórias indicam sua ancestralidade:

A mitologia grega conta que Orfeu jogou sua lira para inspirar Jasão e os Argonautas na busca pelo Velocino [Tosão, Velo] de Ouro, e que Hermes encantou o Argo [Argos] de 100 olhos, com uma canção de ninar tocada com uma flauta de bambu. O gramático romano, do século III, Censorino, escreveu que ‘música serve para fazer a labuta a mais suportável possível, como quando é usada pelo piloto em uma galé em movimento’, e uma orquestra de flautas supostamente acompanhou o levantamento das muralhas de Messina, em Roma. Durante a Idade Média, soldados cristãos do início das Cruzadas contrataram músicos que atuavam no campo de batalha para tocar a mesma música militar árabe, que os sarracenos tinham usado para ajudar a derrotá-los em batalhas anteriores, e os monges iriam fornecer cantochão gregoriano, fora do mosteiro, para animar trabalhadores agrícolas.⁷²

Vemos, portanto, que, ao adentrar na mitologia, estes autores tocam no cerne da questão: a psicologia da música, interioridade da cultura oral popular, transformada

⁶⁹ “To explain the musical, social, and cultural processes that underlie the eventual realization of the acoustic performance event (by the composer, performer, arranger, and all others involved), the means by which they lead to the listener’s response, and thence to short and long-term effects upon arousal level, cognition, emotion, and subsequent behaviour”.

⁷⁰ Piped music (música ambiente).

⁷¹ “The power of background music is a recent discovery”.

⁷² “Greek mythology tells that Orpheus played his lyre to inspire Jason and the Argonaut’s quest for the Golden Fleece, and that Hermes charmed the 100-eyed Argus with a reed flute lullaby. The third century Roman grammarian Censorinus wrote that ‘music serves to make toil as bearable as may be, as when it is used by the steersman in a moving galley’, and a flute orchestra purportedly accompanied the erection of the walls of Rome’s Messina. During the Middle Ages, Christian soldiers of the early Crusades hired battlefield musicians to play the same Arabic military music that the Saracens had used to help defeat them in previous battles, and monks would provide Gregorian plainsong outside the monastery to uplift agricultural workers”.

e transportada por aedos⁷³ chacrinhas.⁷⁴ Desse modo, o mito de Orfeu, “um dos obscuros e carregados de simbolismo que a mitologia conhece” (GRIMAL, 1977, p. 340), ilumina questões da comunicação, contribuindo para um entendimento, se não mais profundo, múltiplo.

Ao que dizem os autores, podemos acrescentar que Orfeu, não só tocava lira, como também é o inventor da cítara. E que Jasão e os Argonautas deram-se as mãos e, inspirados pelo belo canto do trácio,⁷⁵ conquistaram dourado prêmio. Já, Argos existem muitos. O mais famoso deles, a que North e Hargreaves se referem, chama-se Argos Panoptes. E tinha um, quatro, cem, não importa, o monstro tinha uma infinidade de olhos (na Bahia seria chamado de “olhudo”). Poderoso, segundo Grimal, tataraneto do próprio Zeus e protegido de Hera,⁷⁶ suas lendas variam muito. Uma delas, por exemplo, conta que Hermes o adormeceu, não ao som de uma simples flauta de bambu, mas de um instrumento dedicado ao deus Pã, a flauta de Pã, para depois matá-lo, qual Judite a Holofernes, arrancando sua cabeça. Como curiosidade, a deusa Hera, sensibilizada com a má sorte do protegido, para imortalizar aquele que a servira, transferiu seus inúmeros olhos para a plumagem do pássaro que lhe era consagrado, o pavão. Quem sabe, não é este mesmo pavão que inspira José Camelo de Melo Rezende a escrever seu “Romance do Pavão Misterioso”, que, por conseguinte, influenciaria Ednardo a criar sua canção?⁷⁷

O tópico que se encerra vai servir, então, para que olhemos para os arranjos (situações), descrevendo, quando possível, acontecimentos que ocorrem entre a sua criação, na mente do arranjador, e sua efetivação, pela coletividade. Por isso é que as amostras selecionadas (capítulo 5) vão narrar caminhos, pautando-se por aspectos culturais. Como na etnomusicologia, entendemos o objeto de estudo (arranjo musical) como produto do indivíduo na sociedade. Desse modo, a análise extramusical deve enfatizar o papel da música na vida social, porque, se é a experiência humana que expressa a representação criativa, nada pode se antepor a novos estudos.

⁷³ Oralidade. Poeta-cantor da Grécia arcaica. Homero e Hesíodo são exemplos de aedos. Poesia e música transmitidas oralmente.

⁷⁴ Chacrinha é o apelido de José Abelardo Barbosa de Medeiros (1917 – 1988), apresentador de televisão e comunicador.

⁷⁵ Convém lembrar que Orfeu também cantava, declamava e criava poesias. Resumindo, era um sacerdote da música, um ogã, um alabê.

⁷⁶ Do relacionamento com Níobe, Zeus teve um filho chamado Argo, que é bisavô desse outro Argo de infinitos olhos.

⁷⁷ *Pavão Misterioso*, de Ednardo. Fez parte da trilha sonora da novela “Saramandaia”, da Rede Globo, em 1976.

À vista disso, optei por enxergar as amostras pelo *bias* (viés) mitológico, onde a narrativa estimularia a técnica, o estudo, e o ensino do arranjo. Ora, quando usamos imagens vindas de um universo particular, misturamo-nos com o mundo. As narrativas, porém, darão sustentação aos nossos argumentos. Tão simples quanto isso. Dessa forma, uma naturalidade pode nascer do entendimento da poética individual do arranjador que está sujeita a um ideário coletivo (cantigas de roda, contos de fadas, enfim, cultura popular, de modo geral). Por isso, pergunto: para que excluir o humor e a praça pública dos estudos musicais? É em favor dessa inclusão que a pesquisa advoga, quando busca perspectivas mais abrangentes.

Se a cultura é fonte indispensável para o arranjador, é positivo que este se despoje de preconceitos, que areje seu coração. Vamos, por conseguinte, evidenciar domínios culturais no arranjo, pondo em relevo o lugar onde seus sons vivem, entendendo seu papel no desenvolvimento das pessoas. É o som quem vai permitir evidenciar a presença do nosso olhar. E, se o meio pavimentar o desenvolvimento da música, a ciência deve aceitar o que investigamos porque a sensibilidade na interpretação dessas emanções vai tentar traduzir, em palavras, algo que deveria ser, de fato, sentido.

2.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE COMPOSIÇÃO MUSICAL

Compor é como juntar pedaços de um colorido mosaico. O compositor precisa de maneiras eficazes para reunir suas ideias. E compor canções é “fotografar sonoramente” o momento inspirado. Essa captura seja, talvez, o mais importante porque, no instante da inspiração sua imaginação pode voar. Vamos, então, abordar alguns conceitos sobre composição musical vindos de autores selecionados, englobando áreas comuns ao arranjo. Ao pesquisar como entendem a estrutura, visualizamos ideias sobre frase, motivo e acompanhamento, além de aspectos como clima, melodia e autocrítica. Nossas descobertas embasam as reflexões com enfoques plurais. Longe de se tornarem um empecilho, esses enfoques contribuem para a ampliação da perspectiva.

O ensino também faz parte deste universo, indo desde propostas teóricas à prática do compor. Assim, os processos criativos serão observados, iluminando seus pontos relevantes. Vamos averiguar que tipo de compreensão é necessária para a

criação de arranjos, pois, trata-se menos de estabelecer modelos do que de aproximar nossa lente desses arcaísmos conceituais; o Ser do ato criativo.

Schoenberg (2014, p. 110, tradução nossa), em *Style and Idea*, quando trata da composição e do compositor, afirma que:

A música real de um verdadeiro compositor pode, mesmo sem pretender, produzir todo tipo de impressão. Melodias simples e lindas, ritmos picantes, harmonia interessante, forma sofisticada, contraponto complicado - o verdadeiro compositor escreve-os com a facilidade com que se escreve uma carta. 'Como se ele estivesse escrevendo uma carta' - isto é o que meus camaradas do exército austríaco disseram com admiração quando, no quartel, escrevi algumas músicas para uma festa da empresa. Que esta não era uma peça muito bonita, mas apenas uma de artesanato mediano, não faz diferença porque muitas vezes leva-se tanto tempo para compor uma carta que escrever música. Pessoalmente, pertencço àqueles que geralmente escrevem muito rápido, quer se trate de contraponto 'cerebral' ou de melodia 'espontânea'.⁷⁸

O compositor austríaco fala sobre técnica e adestramento musical, fundamentada na sua prática, obviamente. No entanto, a composição que tratamos na tese é popular, não se ajustando completamente no modelo de preferência deste compositor e teórico. No popular, por sua vez, a simplicidade é reafirmada pelas inúmeras repetições, citações e rítmica dançante. Deve ser de fácil assimilação, comunicando, desse modo, com um grande número de pessoas. A linha que vai de um lado a outra é tênue, muitas vezes não se distingue onde uma começa ou acaba. Ambas, porém, estão sujeitas à forma. A inclusão deste tópico visa comentar uns poucos pontos sobre "composição", procurando indícios que ajudem o pesquisador no decorrer do seu trabalho. Mesmo se desnecessário, a cada passo, a cada nova informação, criamos teias de significados que colaboram na montagem do desenho final desta investigação.

⁷⁸ "Real music by a real composer might produce every kind of impression without aiming to. Simple and beautiful melodies, salty rhythms, interesting harmony, sophisticated form, complicated counterpoint—the real composer writes them with the ease with which one writes a letter. "As if he were writing a letter"—this is what my comrades in the Austrian army said admiringly when, in the barracks, I wrote some music for a party given by the company. That this was not a remarkably beautiful piece but only one of average craftsmanship does not make any difference, because it often takes as much time to compose a letter as to write music. I personally belong to those who generally write very fast, whether it is 'cerebral' counterpoint or 'spontaneous' melody'.

2.3.1 Forma e estrutura na composição

Para Arnold Schoenberg (1996, p. 213), forma é “a organização de ideias musicais inteligíveis, articuladas logicamente”. Suas partes são modeladas “para executar funções formais específicas” (SCHOENBERG, 2006, p. 44).⁷⁹ É um tipo de geometria, de articulação (p. 47), domínio do preenchimento de espaço no tempo. Se o poder de comunicação e de ideias também constituem sua matéria-prima, sua estrutura é constituída pelo número das partes integrantes (forma binária, ternária, etc.), pelo “tamanho dessas partes e a complexidade das suas interrelações”, e pelo “metro, tempo e características rítmicas que identificam a dança” [nas formas de dança, obviamente] (SCHOENBERG, 1985, p. 1). Assim, a forma adquire o sentido estético de organização, onde seus elementos funcionam como os de um “*organismo vivo*”. Sua meta é sua compreensibilidade (SCHOENBERG, 2006, p. 22, *itálico do autor*). E a compreensibilidade é um ponto em comum entre arranjo e composição.

Susanne Katherina Knauth Langer (1980) lida com o universo das “formas significantes”. Conceito cunhado por Clive Bell, baseia-se na qualidade que os sentimentos têm de influir na forma. Logo, se esta pode se relaciona com ideias vindas de múltiplas fontes, também pode ser vista sob múltiplas perspectivas. Langer associa essa situação a uma tendência ao paradoxo quando lidamos com “conceitos dialéticos” (LANGER, 1980, p. 17). Para ela, “uma idéia paradoxal não é para ser descartada, mas sim resolvida”. Sua resolução passaria pela identificação (semelhança) da música [no sentido de estrutura sonora] com a lógica das “formas dos sentimentos humanos” (LANGER, 1980, p. 28). Desse modo, a autora relaciona criação com beleza, na perspectiva estética do conflito produzir x criar, do artesão que “*produz mercadorias, mas cria uma coisa bela*” (LANGER, 1980, p. 42). A criação que lhe interessa não é a da simples “combinação de partes materiais”, que serve aos “propósitos humanos”, mas a de “algo que não estava ali antes” (p. 43), e que “mais do que o material arranjado, é símbolo da senciência”.

Nossa hipótese, portanto, é a de que a tendência funcional, presente na *axé music*, não é empecilho para a construção de uma forma expressiva, pois vai mostrar (nos arranjos e canções selecionadas para aprofundamento) que seu processo alista, conforme Langer (1980, p. 43), “a suprema habilidade do homem no serviço de seu

⁷⁹ “*To carry out specific formal functions*”.

supremo poder conceitual, a imaginação”. Não obstante, fronteiras conceituais, não tão nítidas, estão subordinadas às perspectivas. Logo, não é esdrúxulo o axioma, usado pelo compositor Geronimo Santana, de que “somos todos criatura!”. Langer (1980, p. 10, itálico do autor) coloca um questionamento semelhante: “Haverá uma justificação para o conceito bastante popular de que se deve falar, antes, em *re-criação* do que na criação de coisas na arte? Ou será sentimentalismo toda a idéia de ‘trabalho criativo’?”. Schoenberg (2006, p. 21) diz que a visão da criação artística “deve viajar o longo caminho entre visão e realização”, pois “uma coisa é visualizar no instante criativo da inspiração, outra é materializar uma visão através de cuidadoso conectar de detalhes até fundi-los num tipo de organismo”. E identifica alguns princípios na criação da forma:

Os requerimentos principais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*. A apresentação, desenvolvimento e interconexão de ideias deve ser baseada numa relação. As ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função.

Além disso, alguém só compreende o que pode guardar na cabeça. As limitações mentais do homem evitam que ele capte qualquer coisa que seja extensa demais. Deste modo, a subdivisão apropriada facilita o entendimento e determina a *forma*. (SCHOENBERG, 1985, p. 1, itálico do autor, tradução nossa).⁸⁰

A composição, então, é vista como que formada por “blocos musicais (frases, motivos, etc.)” (SCHOENBERG, 1985, p. 2, tradução nossa)⁸¹ que se organizam em unidades maiores, de acordo com as exigências da estrutura. E “as demandas da lógica, coerência e compreensibilidade podem ser preenchidas, em relação com a busca por contraste, variedade e fluência da apresentação.”⁸² Logo, quando o compositor entende a música como um todo, cujas partes têm uma relativa independência, a forma pode auxiliar na estruturação da composição, justificando-a logicamente, possibilitando o máximo possível de manifestações. Então, o que torna a compreensão de uma música mais eficaz do que a de uma outra, pode ser descrito como seu grau de comunicabilidade. O ouvido, que conduz as escolhas no ato da

⁸⁰ “*The chief requirements for the creation of a comprehensible form are logic and coherence. The presentation, development and interconnexion of ideas must be bases on relationship. Ideas must be differentiated according to their importance and function.*

Moreover, one can comprehend only what one can keep in mind. Man’s mental limitations prevent him from grasping anything which is too extended. Thus appropriate subdivision facilitates understanding and determines the form”.

⁸¹ “*Musical blocks (phrases, motives, etc.)”.*

⁸² “*The demands of logic, coherence and comprehensibility can be fulfilled, in relation to the need for contrast, variety and fluency of presentation”.*

criação, torna-se uma questão de economia, pois corta o que não é necessário, reduzindo o excesso, gerindo os recursos disponíveis. E, se o oposto da economia é o excesso, este, mesmo visto como fator de desequilíbrio,⁸³ pode tornar-se modelo, a depender da cultura, de fatores que determinam, num certo momento, um certo gosto popular, imediatamente seguido por toda a indústria.⁸⁴

A repetição, por exemplo, poderia ser considerada como um desses excessos. Mas isso tem dois lados. O lado positivo, enxerga Schoenberg, é a ênfase, a “intensificação”,⁸⁵ vantagem provocada pela repetição: “Não é verdade que repetição tem um efeito intensificador?” (2006, p. 121).⁸⁶ O negativo, a monotonia. Se a repetição é intrínseca à música popular, podemos dizer que há algo de paradoxo entre o repetir e a necessidade da ocorrência de uma mudança. Se entendermos repetição, no sentido do que Christopher Vogler denomina de “mundo comum”, o “mundo cotidiano” do herói de Joseph Campbell (CAMPBELL, 2007 apud VOGLER, 2015, p. 44), vamos perceber a necessidade da ocorrência de uma mudança (perturbação ou desequilíbrio na rotina), o “Chamado da Aventura” (CAMPBELL, p. 59), para que o equilíbrio, a “Sintonia com o Pai” (p. 126), seja reestabelecido, transformando-se em algo criativo, com potencial para a originalidade, o que Campbell (p. 162) chama de “A Benção Última” e Vogler (p. 44), de “Recompensa”. Desse modo, podemos certamente enxergar a forma como um veículo que se assenta sobre um fluxo narrativo de imagens musicais. Campbell detalha esse percurso, na parte I do seu livro, como “A aventura do herói”. Tanto na composição e no arranjo, muitos são esse *herói*. E a música do herói-compositor é levada ao seu destino, pelas rédeas de um compositor-arranjador-herói e desfrutada pelo destinatário dessa narrativa: o Pai-herói-público, o ouvinte. O ser único múltiplo das “mil faces” de Campbell.

Schoenberg (2006, p. 21), por outro lado, afirma que a visão da criação artística “deve viajar o longo caminho entre visão e realização”, pois “uma coisa é visualizar no instante criativo da inspiração, outra é materializar uma visão através de cuidadoso conectar de detalhes até fundi-los num tipo de organismo”. Ele identifica a lógica e a coerência como alguns dos princípios na criação da forma (1985, p. 1). Dessa

⁸³ Essa concepção vem de muito longe, da repressão social através da moral, do controle do exagero, antes mesmo da tradição judaico-cristã.

⁸⁴ A repetição, pedra angular na canção popular, vai aparecendo sob várias formas e maneiras, adaptando-se às tendências de cada época e lugar.

⁸⁵ “*Steigerung*”.

⁸⁶ “*Is it not true that repetition has an intensifying effect?*”.

maneira, quando entendemos a música como um todo, a forma pode auxiliar na estruturação da composição, justificando-a logicamente. O que torna a compreensão de uma música mais eficaz do que a de uma outra, poderia ser descrita como seu grau de comunicabilidade.

Se Schoenberg, como vimos, vê forma como processo, sua ideia, de que uma composição é formada por blocos, nos remete, quase instantaneamente, à canção *Construção*, de Chico Buarque de Hollanda. Uma abordagem desta canção, por exemplo, poderia ser a do confronto entre os sétimos versos da primeira e segunda estrofes, respectivamente, “*Tijolo com tijolo num desenho mágico*” e “*Tijolo com tijolo num desenho lógico*.” Essa diferença prenuncia um dos principais argumentos da nossa pesquisa: a aceitação tanto do lado mágico — enigma da esfinge indecifrável — quanto do lado lógico, racional e coerente, da música. E Chico Buarque brinca com isso quando antecipa que seu personagem “*Ergueu no patamar quatro paredes sólidas*” com seu desenho mágico, e “*Ergueu no patamar quatro paredes mágicas*” com seu desenho lógico. Nessas paredes, bem poderia residir o poder da música: se comunicar “como se fosse a única”.

Na frase, por sua vez, acontecimentos musicais se complementam, transmitindo uma sensação de plenitude. Ela também está apta para se ligar a outras frases. É a disposição lógica dessas cadeias frasais que forma o todo. Vejamos o samba-canção *Só Louco*, de Dorival Caymmi (1914 – 2008). O verso “*Oh! Insensato coração*” constitui a semifrase (a) e “*Por que me fizeste sofrer?*”, a semifrase (b). Juntas, as duas semifrases formam uma frase. Esta, ao se juntar com a seguinte, “*Porque de amor para entender / É preciso amar, porque [...]*”, forma um período: “*Oh! Insensato coração / Por que me fizeste sofrer? / Porque de amor para entender / É preciso amar, porque [...]*”. Assim, as estrofes reunidas apresentam a estrutura da canção.

Paulo Costa Lima (2010, p. 19) mostra que, em *Só Louco*, o “jeitão/jeitinho da bossa nova” e o próprio clima da canção são “ferramentas importantes de sua arquitetura musical”. Um dado importante, reside no que Lima chama de “umbigos temáticos”. No caso, o título, suas aparições musicais, e a “inevitabilidade” expressa no verso “é preciso amar”. Presentes na composição, esses “umbigos” também podem ser parte importante nos arranjos, reforçando sua unidade. O motivo, voltando a Caymmi, participa ativamente da sua composição, podendo ter sido empregado consciente ou inconscientemente, não importa.

Presente na elaboração das frases, o motivo dá fluência à sua canção e carrega uma característica identificável, construída a partir da combinação rítmica de intervalos, reafirmando a maestria e talento do compositor, que joga com seu contorno e estrutura de uma maneira natural, espontânea, formando, dessa maneira, um desenho que possa ser efetivamente lembrado.

O primeiro intervalo a ser ouvido na canção *Só Louco* é o de uma quinta justa [mi – lá]. Para Lima, “esse gesto inicial de mergulho reconhece a loucura própria, ‘só louco’, e dá o tom expressivo da canção” (LIMA, 2010, p. 20). Desse modo, o motivo carrega e reconhece em si — através do intervalo descendente de quinta justa e seguida “ascensão” de intervalo de segunda maior [lá – si]⁸⁷ — a própria expressão dessa loucura. Por analogia, podemos dizer que este motivo agiria como dançarino de uma *Narrentanz*. Diz Michel Foucault (2014, p. 17):

A *Narrentanz* é um único e mesmo tema que se encontra e se torna a encontrar nas festas populares, nas representações teatrais, nas gravuras, e toda a última parte do *Elogio da Loucura* é feita sobre o modelo de uma longa dança de loucos [...] a fim de formar a grande ronda do desatino.

A construção do seu movimento, em *Só Louco*, torna-se, então, “o alambique de um saber sutil, instrumento que destila as quintessências” (FOUCAULT, 2014, p. 19). Mas, com tantas significações enigmáticas, o poder do motivo, sua imagem, “não é mais o do ensinamento mas o do fascínio”; numa analogia da música (motivo) com a loucura. Para Foucault, essa racionalidade da loucura reside na ambiguidade, nos opostos terra e céu, trevas e luz, onde “a loucura fascina porque é um saber. É saber, de início, porque todas essas figuras são, na realidade, elementos de um saber difícil, fechado, esotérico”. Isso significa que “a Sabedoria, como as outras matérias preciosas, deve ser arrancada das entranhas da terra” (CARDAN, J., p. 170 apud FOUCAULT, p. 21).

Em Caymmi, aponta Lima (2010, p. 20), a sabedoria encontra-se “justamente na originalidade e simplicidade desse desenho e dessa construção”, criando uma estrutura artística multiplamente comunicativa, contribuindo para a modulação da “dinâmica energética da melodia” (p. 22). Assim, o motivo unifica a peça, na medida em que se relaciona, em maior ou menor grau, com outras estruturas presentes,

⁸⁷ Optamos por situar o exemplo de motivo característico da canção *Só louco*, na tonalidade de Lá Maior, a cantada por Caymmi em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nWX--vt4D5o>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

podendo ser entendido como elemento comum. Numa só canção podem coexistir motivos diferentes. Mas, sua importância é proporcional ao seu papel na trama.

O acompanhamento lida, sobretudo, com o comportamento dos instrumentos acompanhantes, que participam num tipo de suporte específico que apoia a voz solista. Mesmo podendo se manifestar de diversas maneiras, o acompanhamento conserva uma atitude de sustentação, agindo como base sobre a qual a melodia se movimenta. Seu caráter, regular⁸⁸ e constante, pode reforçar a identidade da obra. E, se bem escolhido, reduz a energia gasta na procura por soluções. No acompanhamento, significantes são combinados, dando sustentação harmônica, melódica e rítmica ao discurso. Na sua escolha, haveria uma espécie de equilíbrio (ou desequilíbrio) na maneira de lidar com o objetivo (compor) e o subjetivo (mente do compositor). Logo, a canção e seu acompanhamento podem despertar reações emocionais várias, reforçando a identificação dos ouvintes e intérprete. A essas sensações subjetivas, que teimam em habitar a música popular em seus vários trejeitos, aqui denominamos de clima. Ou melhor, podemos confortavelmente chamar de “espírito musical”, assunto do próximo subtópico.

2.3.1.1 Clima

Entendemos “espírito musical” como “clima”. Um estado de espírito, de humor, de vibração. Fruto de associações musicais e/ou extramusicais que acontecem na zona do psicológico, pode muito bem ser direcionado a atingir um determinado fim. Ao alterar um estado de ânimo, o arranjador pode desencadear um efeito multiplicador, porque esse espírito é algo que pode ser partilhado. O que está em jogo é que as pessoas se comunicam usando a música e, esta, pode influenciar emocionalmente. Se as pessoas podem compartilhar sentidos através da música, por consequência, a música pode, também, influenciar no seu comportamento. Um exemplo de interação pela música projeta-se nas manifestações de alegria, tão comuns às celebrações carnavalescas. Nessas, “a massa psicológica é um ser provisório constituído por elementos heterogêneos que por um momento se ligaram em si, exatamente como por meio de sua união as células do organismo formam um novo ser [...]” (FREUD, 2013, p. 41).

⁸⁸ Entendemos, aqui, a regularidade como algo que facilita a compreensão do discurso.

Se aceitarmos que o alcance do êxito na comunicação musical, no carnaval, acontece através da alteração do estado de ânimo, este sucesso ocorreria no âmbito do que Le Bon descreve como “contágio” (LE BON, 1895, p. 16, 35 apud FREUD, 2013, p. 44-45). Para a pesquisa, este é resultado da influência da música nas atitudes e comportamentos da massa. Sua propagação — muito bem feita pela música — vai exercer forte pressão sobre as pessoas sensíveis. Mas, pensemos o “espírito”, em relação a seu efeito nessa “massa”, na cabeça de um arranjador. Como seria? Talvez, fizesse parte da dicotomia entre músicos e comerciantes de música, onde as perspectivas são, muitas vezes, antagônicas. David e Tim Baskerville (2010, p. 5, tradução nossa) descrevem essa rivalidade:

Músicos querem que sua música quebre barreiras criativas e que seja ouvida e apreciada por quantas pessoas for possível; eles querem se ‘conectar’ com uma audiência. Comerciantes de música e empresários querem que a música esteja no topo das vendas do gosto do momento e querem fazer o máximo de dinheiro possível; eles querem se ‘conectar’ com os bolsos da audiência.⁸⁹

Por isso, na indústria da música, afirmam estes autores, a composição “deve ter um apelo imediato” (Baskerville; Baskerville, 2010, p. 29, tradução nossa) e, se possível, usar um “*hook*” (um gancho, algo que grude ao ouvido).⁹⁰ Sua letra deve ter uma “temática geral”⁹¹ e “empregar imagens ou frases vivas”.⁹²

Outra questão a destacar refere-se à importância do cantor, dançarino, compositor e empresário Michael Jackson na música *pop* mundial. Richard James Burgess (1997) cita o depoimento de Bruce Swedien⁹³ sobre a relação entre o racional (compor, arranjar, mixar, etc.) e o irracional (clima-emoção):

Eu aprendi com Quincy Jones, [...], a ouvir nossos instintos. Isso é difícil para um monte de gente em nosso negócio. Nós temos uma tendência a cebralizar [racionalizar; intelectualizar] o que estamos fazendo, e isso é errado. No ser humano a música é orgânica. O que estamos fazendo deve

⁸⁹ “Musicians want their music to break boundaries and to be heard and appreciated by as many people as possible; they want to ‘connect’ with an audience. Music merchants and businesspeople want music to fit the mainstream sales taste of the moment and to make as much money as possible; they want to ‘connect’ with an audience’s wallets”.

⁹⁰ *Earworm*, em inglês; *ohrwurm*, em alemão; verme de ouvido, em português.

⁹¹ “Overall theme”.

⁹² “Vivid phrases or imagery”.

⁹³ Bruce Swedien, um dos técnicos de gravação mais experientes e conceituados, ainda em atividade, foi parceiro de Michael Jackson na conquista do seu maior sucesso, o álbum “Thriller”.

provocar uma resposta emocional, não uma resposta cerebral. (SWEDIEN apud BURGESS, 1997, p. 174, tradução nossa).⁹⁴

Então, a experiência prática de Swedien serve como metáfora da dualidade interior/exterior, subjetiva/objetiva, presente na presente reflexão sobre o “espírito musical”.

Burgess, aponta outro depoimento favorável, desta vez, o do produtor musical e arranjador, Quincy Jones:⁹⁵

Eu fiz três ou quatro coisas com artistas na minha vida, que realmente sabia que não iriam funcionar, onde fui persuadido ou pressionado a fazer. [...], mas o que isso me confirmou foi que você tem que amar e adorar o som que o artista faz, e adorar a pessoa [do artista] também – porque isso é o mesmo som realmente, a dor, ou a excentricidade, ou neuroses, ou seja lá o que for, que o que vem do artista. Quando isso acontece, você pode tratar o artista quase como se você fosse uma máquina de raios X – para entrar neles emocionalmente e musicalmente, o que está tudo juntamente ligado de qualquer maneira – eu sei que isto soa abstrato – e para sentir qual é o seu limite e onde está seu coração, o seu centro emocional. Assim, então, você sabe o que lhes provoca arrepios [de prazer, de emoção]; o tipo de sequências de acordes e sonoridades e cores, ou o que quer que seja que lhe faça [cause] isso. Eu gosto de dar, a cantores com os quais trabalho, arrepios o tempo todo.⁹⁶ (JONES apud BURGESS, 1997, p. 174).

Dessa maneira, evidenciamos que o clima refere-se às questões emocionais, através da imbricação de certos aspectos que se interagem em um confronto do mundo com o mundo interior do compositor ou arranjador. A predisposição do ouvinte-receptor para o aceitar,⁹⁷ não só acontece devido a familiaridade que possua com o estado de espírito, mas também pelo fato de que este o induz a uma alteração do seu próprio estado.

⁹⁴ “I learned from Quincy Jones,” says Bruce Swedien, “to listen to your instincts. That’s hard for a lot of people in our business. We have a tendency to cerebralize what we are doing, and it’s wrong. Music is organic in the human being. What we are doing must provoke an emotional response, not a cerebral response”.

⁹⁵ O arranjador e produtor musical Quincy Jones é um profissional reconhecidamente qualificado na área de música popular, e responsável, entre outras coisas, pela produção do álbum “Thriller”, de Michael Jackson. Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

⁹⁶ “I’ve done three or four things in my life with artists where I really knew that it wouldn’t work, where I got talked into it or pressured. I won’t bring up any names, but what that confirmed to me was that you have to love and adore the sound the artist makes and adore the person too – because that’s the same sound really, the pain or eccentricity or neuroses or whatever it is, that’s where it comes from. Once that happens, you can treat the artist almost like you’re an X-ray machine – to go into them emotionally and musically, which is all tied together anyway – I know this sounds abstract – and to feel what is their range and where is their heart, their emotional centre. Then you know what gives them goose bumps; the kind of chord sequences and sonorities and colours or whatever it is that does it. I love to give singers I work for goose bumps all the time”.

⁹⁷ Para o ato de aceitar.

Assim, indo de um estado a outro, influenciado por uma condição que lhe chega externamente, mas torna-se interna ao acionar conexões mentais associativas (musicais e extramusicais), o ouvinte confronta-se com apreensões móveis, conexões psicológicas que geralmente se apresentam nas relações objeto-música.

2.3.1.2 *Melodia, letra, narratividade e autocrítica*

Elemento principal da canção (o que a identifica como propriedade intelectual), a melodia carrega e transmite a letra. Schoenberg (1985, p. 102) diz que “uma melodia pode ser comparada a um ‘aperçu’,⁹⁸ um ‘aforismo’, em seu rápido avanço do problema para a solução”.⁹⁹ Logo, uma tendência ao equilíbrio, à regularidade. A melodia, então, criaria um quê de distância entre a poesia pura e simples (lida ou declamada) e a letra (cantada). Há uma coincidência entre Hegel, Schoenberg e E.T. A. Hoffman, aponta Beate Julia Perrey (2002, p. 51), no tocante à independência da melodia em relação ao texto, ou da música em relação ao texto. E esta autora fundamenta suas deduções a partir do livro de Schoenberge “Style and Idea”, confrontando com textos de Hegel, Hofmann e outros. Ela vê coincidência também no fato de Schoenberg e Hegel serem “organicistas”.

Mas na música popular, por outro lado, não que não possa haver uma tal separação, isso dependeria da maneira de pensar de cada compositor, mas o canto permite um alcance diferente dos elementos textuais. E o compositor é um o “malabarista” da “gestualidade oral”, nas palavras de Luiz Augusto de Moraes Tatit (2002, p. 9), alguém que “tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não dependesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso”.

Tatit (2002) vê o cantar como uma gestualidade “[...] contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial”. O cantar, então, gesticula a voz do compositor, “que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte”. E, “no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o

⁹⁸ Leve ideia; esboço. Ver em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/aperçu>>. Acesso em: 11 abr. 2016.

⁹⁹ “Thus a melody can be compared to an ‘aperçu’, an ‘aphorism’, in its rapid advance from problem to solution”.

que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso”.

O gesto oral, portanto, criaria uma durabilidade “com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana” (TATIT, 2002, p. 11), através da tradução “das diferenças [entre articulação linguística e continuidade melódica] em compatibilidade”. Essas duas tendências opostas são unidas pelo compositor, que aproveita os recursos coloquiais, em “uma só *dicção*” [itálico do autor]. Uma “melodia entoativa”, então, qualifica-se pela sua naturalidade. Logo, faz parte dessa dicção que potencializa o gesto. Importante, porém, é que a trilha começa com o compositor que “traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pela cantor e modalizado e explicitado pelo arranjador. Todos são, nesse sentido, cancionistas”.

Cabe ao arranjador, por sua vez, conceber a explicitação dessa canção. Essa linha pode ser também veículo de uma narratividade, porque os

fonemas, palavras e frases entram, de fato, na composição do texto mas são absorvidos por uma outra instância de organização que redistribui o sentido, desta vez em torno de um projeto integral: o projeto narrativo”. (TATIT, 2002, p. 24).

Assim, “a gramática narrativa [...] está se firmando como um modelo promissor para a análise da produção e da compreensão do sentido, [...] pela canção popular” (p. 24-25). O fenômeno, desse modo, ocorre pela narrativa, “pronta a ser fisgada pela melodia”. Mesmo “de outro enfoque, é como se a narrativa traduzisse, nos termos da inteligibilidade, a singularidade da emoção descrita nas curvas melódicas”.

Tatit dá como prova da “complementaridade entre narrativa e melodia”, sua presença constante, “não apenas no terreno da canção mas também na ópera, no teatro, na dança, no cinema, na novela de televisão, etc.”. Desse modo, tanto a letra quanto a melodia da canção podem fazer parte de um percurso narrativo. O arranjo, diz Antonio Risério (apud NESTROVSKI, 2007, p. 35), “vai emoldurando [...]”. Seus sons “recriam ou estetizam” circunstâncias de sentido, e, desse modo, “o arranjo musical vai tratando de criar um ambiente sonoro para o texto”. Certamente, muito do sucesso das canções resulta do equilíbrio entre esses elementos, do balanço entre forças interpenetrantes. E a história tem demonstrado que este equilíbrio pode ser alcançado por compensações de um lado e de outro.

Schoenberg aborda aspectos psicológicos da criação que se relacionam com a capacidade que cada um tem de julgar o que faz e simultaneamente alterar o que

acha que deve ser alterado. Isso corresponde, nas fases da criatividade (psicologia), à “fase da verificação”. George F. Kneller (1978, p. 62) a descreve: “É amplamente aceita a existência, no processo criador, de quatro fases reconhecíveis, em geral conhecidas como *preparação, incubação, iluminação e verificação*”.¹⁰⁰ Na fase da verificação, “o intelecto e o julgamento têm de terminar a obra que a imaginação iniciou” (p. 71). Então, “o criador precisa distinguir, nesse material, o que é válido do que não o é, pois a iluminação [fase anterior à verificação] é notoriamente falível.

Kneller (p. 71-72) cita Henry Eyring, que diz: “a criatividade raramente é uma única faísca de intuição; em geral requer acurada análise que separe os fatores [sic] significativos dos adventícios” (EYRING, 1959, p. 3 apud KNELLER, 1978 p. 72).¹⁰¹ A verificação, por sua vez, pode durar um período de tempo, durante o qual “o criador luta para dar forma final a suas intuições, ou para aplicá-las à massa de material que colecionou”. E “as tentativas de verificação podem levar a novas intuições, até mesmo de natureza inteiramente diversa”. Ela pode ocorrer várias vezes ao longo do processo criativo, gerando novas escolhas, que geram novos julgamentos e, assim, sucessivamente. E se dá por meio da observação direcionada (como no caso da observação das progressões harmônicas) e por uma mais geral, onde vários casos são observados simultaneamente, como, por exemplo, a linha do baixo,¹⁰² em relação aos encadeamentos harmônicos e fluxo melódico, e o desenrolar do contorno melódico em relação à letra.

2.3.2 Construção como ação

Um panorama da teoria e prática do compor, seus “diálogos de invenção e ensino”, nos oferece Paulo Costa Lima (2012). Na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, razão e sonho conversam. Suas discussões se assentam em duas forças: teoria e prática. Assim, “partir da experiência para a teorização [justamente] exige estratégias criativas diferenciadas” (LIMA, 2012, p. 18). Ele discute ideias sobre

¹⁰⁰ Em nota de rodapé, Kneller diz que “esta nomenclatura foi difundida por Catherine Patrick, *What Is Creative Thinking?*” (Nova York: Philosophical Library, 1955, p. 4 apud KNELLER, p. 62). No entanto, “as fases foram distinguidas primeiramente por Graham Wallas em *The Art of Thought*” (Nova York: Harcourt Brace and World, 1926 apud KNELLER, p. 62).

¹⁰¹ Cf. “Scientific Creativity”, em Harold H. Anderson, ed., *Creativity and Its Cultivation* (Nova York: Harper and Row, 1959, p. 3 apud KNELLER, 1978, p. 72).

¹⁰² Na composição popular muitas vezes o baixo como que se encontra preso à harmonia que é praticamente homofônica, ou seja, na prática, o compositor faz sua canção num violão (ou sem instrumento algum) por isso o baixo, se existe, é a nota mais grave de cada acorde tocado.

composição e ensino de professores-compositores, que vão de Ernst Widmer a Lindembergue Cardoso, passando por Jamary Oliveira, indo até Fernando Cerqueira e Walter Smetak.

Entre os assuntos que aborda, um notabiliza-se pelo humanismo, o que trata do espaço, nem sempre nitidamente delineado, entre escolha e ação. Um “espaço de decisão/realização” que “é da ordem da indissociabilidade e está diretamente implicado com [...] o reconhecimento de que composição implica em criação de mundos” (LIMA, 2012, p. 24). Assim, nos direciona a Heidegger (1977, p. 35 apud LIMA, 2012, p. 24), que diz:

Ser obra quer dizer: instalar um mundo. [...] O mundo mundifica (Welt weltet) e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é um objeto, que está ante nós e que pode ser intuído. O mundo é o sempre inobjectal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da benção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser.

Langer (1980, p. 42) diz que “arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano”. Então, ao acrescentar o sentimento, mostra que os caminhos da análise não deveriam ser exclusivamente racionalistas. Desse modo, vamos, na presente pesquisa, entender o arranjo pelo que ele tem de “tão fugaz, enganador”.¹⁰³ E Lima confirma essa opção, quando cita Kofi Agawu (2009, p. 102 apud LIMA, 2012, p. 19, tradução nossa):

A ideia de que a música tem a capacidade de narrar ou de incorporar uma narrativa, ou que podemos impor uma descrição narrativa nos eventos coletivos de uma composição musical, valem não apenas para um aspecto intrínseco de estruturação temporal mas para uma necessidade humana básica em entender sequências coerentemente.¹⁰⁴

Segundo Lima (2012, p. 38), são três as direções para o amadurecimento do professor-compositor, “compondo [prática]; elaborando discurso sobre o compor [narrativa]; e ensinando a compor [ensino]”. E “a mais acessível é inegavelmente a da análise dos discursos, pois dispensa artifícios metodológicos preliminares, e é por onde devemos iniciar”. E, se há um segredo, talvez esteja nessa “possível dimensão existencial da invenção” (p. 131), que indica que a “razão composicional é razão

¹⁰³ Alusão à canção *No Tabuleiro Da Baiana*, de Dorival Caymmi.

¹⁰⁴ “The idea that music has the capacity to narrate or to embody a narrative, or that we can impose a narrative account on the collective events of a musical composition, speaks not only to an intrinsic aspect of temporal structuring but to a basic human need to understand succession coherently”.

desejante, ou razão gozante” (p. 132). Ou seja, “uma razão do pertencimento”, onde “essa vinculação [compor/desejo] é fundante” (p. 133). O arranjador, porém, muitas vezes vai se concentrar apenas na prática, mantendo para si suas reflexões. O ensino que gera quase sempre é informal e seu discurso limita-se ao que conhece. E, a partir disso, levanta sua construção.

Toda construção, porém, é uma ação no tempo. E as conexões permitem que as ideias se conectem dando origem à obra. Para impulsionar seu fluxo natural, é necessário que as ideias estejam bem articuladas, principalmente, nos seus pontos de conexão. Esses pontos, que referem-se às músicas ou trechos de música, podem ser pensados como blocos alinhados na horizontal e vertical, como numa parede de tijolos, igual a que encontramos na janela “*Arrange*” (Arranjo) do programa “Logic”, da Apple (antigo “Notator”, da Atari). Esses blocos, que indicam começo, meio e fim, podem ser medidos por tempo (durações) e ser graficamente dispostos no espaço métrico. Um dos fatores importantes na articulação de estruturas (ideias) são os encaixes entre o fim de uma frase e o começo de outra. Esses encaixes representam, então, os tais pontos de conexão.

Construir significa lidar com acontecimentos que aparecem a todo o instante, significa mexer nas coisas. Mas, para cada situação existe uma ou mais respostas. E cada uma delas exige tratamento conveniente. O compositor tende a procurar o equilíbrio entre os sons (e textos) ao seu dispor, através do “jogo” entre semelhanças e contrastes. O contraste acontece, numa primeira instância, na mudança de uma situação previamente estabelecida. Ele depende de um acontecimento anterior que, por uma ação contrastante, será alterado. E, onde não há contraste, há repetição. A mudança, operando em dimensões diferentes, tanto ajuda quanto atrapalha a comunicação com o público. A comunicação se realiza quando o público entende a mensagem, se identifica com ela, e a apreende.

No presente estudo, o termo composição refere-se ao terreno da criação de canções.¹⁰⁵ O compositor e o arranjador têm “ideias que são uma parte do que o homem pode perceber, racionalizar, e expressar e que têm que corresponder com as

¹⁰⁵ Podemos achar definições de “canção” no *Grove Online*, em livros e inúmeras outras fontes. A concepção de “canção” a qual nos referimos está, evidentemente, ligada (relacionada) às canções selecionadas para análise e aprofundamento, no capítulo 5. São estas, portanto, as “composições” as quais nos referimos.

leis da lógica humana” (CARPENTER; NEFF apud SCHOENBERG, 2006, p. 1).¹⁰⁶ Mas, em maior ou menor grau, de diferentes maneiras, ideias musicais tendem a variar de acordo com influências externas (sociais, culturais, econômicas, ou religiosas, etc.). Essência da composição, sua relevância repousa na eficácia da sua apresentação. Por isso, sua análise (observação, reflexão, racionalização, contextualização) deve focar primária e simultaneamente em dois pontos: 1. sua constituição (como ela é feita), que serviria como um mapa; e 2. sua significação (o que ela é), sua real essência. No entanto, menos pretendemos isolar esses dois percursos do que procurar inferir, ou sugerir, o que a obra nos despertaria em sentimento.

O terreno da ideia é o da imaginação. Na canção, pode não só surgir das relações entre conceitos, como gerar novas associações. E, se Heidegger está certo quando afirma que “O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro” (HEIDEGGER, 2005, p. 11), isso significa que devemos ser flexíveis na delimitação de fronteiras, porque nada existe por si só. Mas, o que vem a ser mesmo música popular? Uma pista podemos achar em Lima (2010, p. 8), que diz:

Não sei o que é música popular – não vejo muito sentido em tal denominação –, mas preciso da atenção dos muitos que usam a nomenclatura, justamente para tecer esses caminhos, para identificar processos mais amplos, para brincar com os limites entre estratégias de análise da canção e da cultura.

Faço minhas suas palavras. O termo parece mudar com o tempo. Mas, se seus repertórios e gêneros mudam, sua essência, não. E não falta quem a queira explicar. Uma possível definição nos dá Eric Starr (2009, p. 25, tradução nossa), que diz o seguinte:

Posto de maneira simples, música popular é música apreciada, e geralmente criada, pelo “homem comum”. Essa definição não implica que o homem comum é grosseiro ou não sofisticado. Pelo contrário, o homem comum pode ser brilhante, intuitivo, e até visionário. Por exemplo, o compositor Stephen Foster, do século XIX, tinha pouco treino musical mas escreveu canções tão inesquecíveis quanto “Oh! Susanna”¹⁰⁷ e “Camptown Races.”^{108 109}

¹⁰⁶ “*Ideas that are a part of what man can apperceive, reason, and express and that must correspond to the laws of human logic*”.

¹⁰⁷ Ver em: <<http://www.youtube.com/watch?v=EYWmBaVcNYg>>. Acesso em: 20 maio 2014.

¹⁰⁸ Ver em: <http://www.youtube.com/watch?v=_tuu5YtkPlo>. Acesso em: 20 maio 2014.

¹⁰⁹ Simply put, pop is music enjoyed, and often created by, “the common man.” This definition does not imply that the common man is crude or unsophisticated. In contrast, the common man can be bright, insightful, and even visionary. For example, nineteenth century songwriter Stephen Foster had little musical training but he wrote such unforgettable tunes as “Oh! Susanna” and “Camptown Races.”

A transmissão oral de canções, comum no período anterior ao desenvolvimento da indústria fonográfica, diminuiu, dando lugar a novas práticas e ao conceito de música comercial. E Starr (2009, p. 26, tradução nossa) lista alguns “princípios básicos em comum”¹¹⁰ que se mantêm, “apesar das mudanças que ocorrem com o tempo”:¹¹¹ linguagem tonal; presença de letra; forma canção; melodias cativantes; e compasso quaternário.

A canção pressupõe a presença de um texto que a constitua, chamado de letra. Quase sempre rimado, se apresenta sob diversas formas. *Deixa isso pra lá*¹¹² (1964), de Alberto Paz e Edson Menezes, imortalizada na interpretação (revolucionária para a época) de Jair Rodrigues (1939-2014), ilustra muito bem essa versatilidade do gênero canção:

O samba ‘Deixa Isso pra Lá’, que tornou conhecido Jair Rodrigues, tem apenas uma metade cantada, sendo a outra falada. Por isso era ‘música para ser vista’, pois ao recitar sua primeira parte – ‘Deixa que digam / que pensem / que falem / deixa isso pra lá / vem pra cá / o que é que tem / eu não estou fazendo nada / você também [...]’ – Jair aproximava-se da platéia gíngando e gesticulando com a mão direita espalmada. Esta encenação, um tanto maliciosa, foi a razão do sucesso. Musicalmente inexpressivo, ‘Deixa Isso pra Lá’ é, pode-se dizer, um *rap* precursor em ritmo de samba. (SEVERIANO; HOMEM DE MELLO, 1998, p. 74, aspa do autor).

Mas, em contraponto ao que dizem estes autores, a breve leitura da sua letra evoca o caráter crítico apropriado: “deixa que digam, que pensem, que falem.”

2.3.3 Considerações finais: composição musical

Os compositores aprendem a desenvolver mecanismos que mobilizam sua força criadora. Mas, nem sempre é fácil identificar como isso acontece. Compor é como juntar peças num quebra-cabeça. O compositor precisa de maneiras eficientes para reunir essas ideias, à medida em que forem surgindo. Fazer canções é registrar o momento da inspiração na sua fonte. Talvez, essa captura seja a coisa mais importante porque, no instante inspirado, a imaginação pode voar livremente. O

¹¹⁰ “*Few basic tenets in common*”.

¹¹¹ “*Despite the changes that occur over time*”.

¹¹² Um curioso detalhe é a existência de título anterior homólogo, num samba de 1956, composto por Assis Valente (1911-1958) e Alvinho (1910 - *). *Até o momento não foi possível descobrir com exatidão o ano do seu falecimento. Ver em: <<http://www.youtube.com/watch?v=LRkyLtoITNc>>. Acesso em: 20 maio 2014.

compositor deve, então, desvendar caminhos para a criação de suas invenções. Como a individualidade de cada criador o diferencia em expressividade, fica difícil estabelecer sistematizações. Por isso, não pretendemos valorar, antes, compreender.

Composição é construção. A própria “forma”, por se relacionar com outras formas, pode provocar emoções, estas, também, significantes (gosto, emoção, representação, imediatidade e ilusão). A lógica da música se identifica com a dos sentimentos. Logo, se é menos fácil perceber sentimentos do que sons, existe uma maleabilidade no som, que é modificada a cada escuta. Pela sua subjetividade, os processos podem ser mitificados ou fantasiados.

Desse modo, para complementar nosso pensamento sobre construção, temos um outro, subjetivo, porque ao arranjador também interessa a senciência. Menos mirando a oposição estética do que a operacionalidade, este músico vai atender às demandas humanas e participar de um jogo-negócio funcional. Ao longo deste tópico, vimos que a imaginação criativa (criadora), expressada através da forma (criatura), pode recriar imagens em sons e versos, num percurso que é narrativo, perfazendo o que Schoenberg chama de “o longo caminho entre visão e realização”. Esse trajeto se desenvolve entre o instalar da espoleta criativa inspiradora e sua materialização, através das conexões, combinações e desenhos. A tal “razão imaginativa” de Lima, onde criação é ação. É correto, portanto, argumentar que o arranjador narra (cria, se renova, recria) porque seu arranjo também se recompõe com o tempo, misturando desejo e realização. Assim, para que adquira personalidade, o arranjador deve compreender saberes da “composição”, sejam estes intramusicais ou extramusicais.

2.4 CORRELAÇÕES: ARRANJO, CULTURA E COMPOSIÇÃO

2.4.1 Escutando as narrativas do arranjo

Um aspecto recorrente, vimos, é o da “escuta musical”, não descartando, contudo, outros tipos de escuta. O ouvido é fator da economia do arranjo, da cultura, da época, enfim, de um certo gosto popular, imediatamente seguido por todos. Por isso, a escuta deveria estar em todos os âmbitos do ensino.¹¹³ Indo além, não há

¹¹³ Uma deficiência da pesquisa é o seu não aprofundamento no conceito de “oralidade”. No conceito de “cultura acústica”. Percebe-se isso na escassez de análises da composição/aranjo em relação a

sentido qualquer entendimento do arranjo que esteja fora de um determinado contexto, ou que não reúna conhecimentos vinculados à cultura, porque a identidade do arranjador, é certo, passa pela reunião desses conhecimentos.

E, se de um lado, os manuais de arranjo pouco tratam das relações humanas, por outro, não perdem o elemento cultural inerente, já que tudo se inicia com escolhas. Talvez, seja através da experiência que o “arranjo” mais se identifique com a “composição”. Logo, a prática é quem vai dar a “liga”, reforçando a importância dessa combinação. De todo modo, o arranjo de música popular pauta-se pela oralidade e a canção se espraia, penetrando o conceito pelo seu lado pragmático. Se a etnomusicologia repensa a cultura como narrativas com as quais nos identificamos, o estudo do arranjo também pode se pautar por tais associações porque, se os sentimentos são diferentes, as especificidades do individual (tanto do analista quanto do criador) vão indicar novas ideias. Por isso, a pesquisa quer se aproximar dos estudos que valorizam o indivíduo.

As correlações que estabelecemos dirigem-se, de fato, a uma música de massa, feita para ser acessível às pessoas, compreensível à uma audiência não treinada, logo na primeira audição. É o “império das ilusões” de Néstor Garcia Canclini (1990), onde artistas ‘programam’ tais ilusões, para que seus símbolos possam vender, navegando nesse inconsciente coletivo, num consumismo que exhibe uma espécie de prazer, tal qual a satisfação “esteticolibidinal”, de Lima. Mas, se é do duelo entre lógica e ilógica que advém nosso entendimento, as “teias de significado” (GEERTZ, 1989), que regeriam os arranjos, surgem da análise individual das amostras selecionadas para aprofundamento (Conjunto De Situações, capítulo V). Não é pretender fazer “ciência”, ou procurar regras e leis, antes, interpretar, dando uma pequeníssima, senão “semínima”, contribuição às pesquisas sobre o tema.

Em síntese, do individual para o coletivo, usaremos narrativas para descrever os processos criativos das amostras. E, se o poder da música é não ser palpável, a presente investigação entende “criação” como um processo dentro de um *corpus* cultural, cujo principal alvo é o indivíduo-arranjador, que se posiciona nas situações analisadas. Assim, vai discutir comportamentos que preparam seu terreno. Isso é enxergar o arranjo sob uma ótica cultural, como ação sujeita ao inconsciente de quem inventa. Então, se não há como separar o consciente do inconsciente, nada se

esses conceitos. Mas isso não impediu seu aprofundamento nas escutas do pesquisador e não suas transmutações interpretativas.

aproxima mais do subconsciente, sabemos, do que a sabedoria popular. A vivência do pesquisador vai, então, ligar as reflexões em relação ao objeto de estudo, temperando a compreensão do arranjo com pitadas de mitologia, demonstrando que a narrativa pode ser usada na construção, análise e descrição musical. E a música popular teima em corroborar dessa opinião. A cultura, então, age “*como um mutante*”.¹¹⁴ E, no arranjo, a composição se unifica pelo processo criativo do arranjador. Vamos, desse modo, recorrer aos mitos para sustentar nossas ideias. Isso é menos uma questão de relaxamento do que a utilização de uma perspectiva individual para desvendar algo que se torna coletivo à medida em que é absorvido pela cultura porque grande é o poder do “popular”. É a ancestralidade da mitologia quem prova isso.

2.4.2 Corolário: arranjo, cultura e composição

O capítulo que se encerra fundamenta-se na proposição de que o arranjo manipula blocos sonoros, equilibrando sons e textos, e o lugar onde a imbricação de aspectos culturais, econômicos, históricos e fisiológicos, acontece, é dentro da cabeça do arranjador. Como forma de organizar tudo o que foi dito até aqui, optei por escolhas que olhassem, não unicamente, para dentro deste capítulo, mas que mirassem o desenrolar da pesquisa como um todo. Isso quer dizer que, como na escrita de um arranjo, uma boa arquitetura é ferramenta vital.¹¹⁵

A dificuldade mais visível, a ponta do iceberg, foi a quantidade e multiplicidade de assuntos. Como escolher os que mais me motivassem, os que fossem mais importantes para o desenvolvimento deste estudo? Seria um erro ser “guloso” e transformar essa seleção de conceitos num simples “quadro de conteúdos”, lista enumerativa, vazia. Fui prudente, não me deixei levar por palpites superficiais. E os assuntos foram avaliados, selecionados e organizados, para que, ao mesmo tempo, tivessem um pé no presente (que agora já é passado) e outro no futuro. Mas um ponto

¹¹⁴ Alusão à canção *Mutante*, de Rita Lee e Roberto de Carvalho.

¹¹⁵ Essa ideia de construção da tese sob a égide de um planejamento, de uma arquitetura musical, baseia-se nos comentários sobre a presente tese, feitos pela Professora Dra. Angela Lühning, durante a defesa do meu qualificativo, realizada no dia 3 de abril de 2017, na EMUS. Sua opinião gabaritada e elegante consegue, assim, identificar plenamente o cerne da nossa metodologia, porque procuramos sempre tratar toda a pesquisa da maneira mais musical possível. Logo, uma arquitetura musical justifica muito dos nossos posicionamentos e decisões na escrita do corpo do texto, entre essas a escolha dos vértices culturais discursivos.

forte desta investigação é que sua metodologia foi planejada em detalhes. Assim, depois de analisados, determinados conteúdos estimularam reflexões de forma mais intensa, sendo, por isso, escolhidos para guiar nossas futuras interpretações. Interessa-nos, portanto, que, ao estabelecer interpretações sobre todos esses conteúdos, possamos formular deduções coerentes que funcionem como elementos identificadores de determinadas táticas composicionais do arranjo. Assim, da reflexão sobre os tópicos deste segundo capítulo, selecionamos alguns poucos conceitos que denominaremos como vértices culturais interdiscursivos. Escolhemos, então, de maneira absolutamente pessoal e qualitativa, um total de dez vértices, dos quais, seis, vieram dos manuais de arranjo, e os restante quatro, das áreas da cultura e composição musical.

Quadro 1 – Vértices culturais interdiscursivos



Fonte: Elaborado pelo autor.

O primeiro, tratamento melódico, leva em consideração a letra, a música e a oralidade das transmissões. É o trabalho com a melodia a apontar para suas conexões, bastante significativo tanto para o compositor quanto para o arranjador. O segundo, espontaneidade, começa no cantar, nas características dos executantes, na escuta do arranjador. Se, muitas vezes, a disciplina (atitude necessária ao arranjador profissional) afugenta esse aspecto, a experiência mostra que é na espontaneidade que o arranjador encontra os maiores segredos, maneios e desvarios. O que seria do louco sem sua *narrentanz*?

O terceiro conteúdo, refere-se ao uso dos instrumentos. Sobre como o arranjador vai decidir suas combinações, como ele vai usar cada um dos instrumentos ou naipes de instrumentos.¹¹⁶ Logo, trata-se da maneira como o instrumento é empregado, não necessariamente qual é este instrumento. É aceitável afirmar que assuntos artísticos nem sempre podem ser separados em categorias estáticas. Logo, assim como o arranjador tolera o cantor chato, os baixos honorários e/ou a incompreensão, rogo que os conteúdos selecionados por mim recebam igual cordialidade. Esses conceitos podem ser utilizados, ou não. É cedo para se ter uma visão completa da pesquisa. A cereja do bolo, afinal, deveria estar na conclusão da tese, não no seu segundo capítulo, pois não? Seria como revelar o assassino logo no início do romance. Como não sou um Dostoievsky,¹¹⁷ me sinto bastante à vontade para continuar seguindo a metodologia, como tenho feito até o momento.

O quarto conteúdo, condução das vozes é elo entre pensamento e ação. É o modo como as progressões harmônicas são configuradas. Como o arranjador dispõe seus acordes e realiza seus encadeamentos. Na música popular podemos encontrar um pouco de tudo, passagens homofônicas, mais comuns, namoram com as polifônicas. O fato de ser um território “marcado pela própria natureza” faz com que

¹¹⁶ Este vértice pode causar uma certa dúvida, já que a expressão “uso de instrumentos” pode ser associadas (e com razão) à instrumentação. É necessário, portanto, ressaltar que os aspectos de instrumentação estão basicamente reservados ao quinto vértice (elementos constituintes). Assim, quando nos referirmos ao uso dos instrumentos, estaremos falando da maneira como estes são usados, como são empregados no arranjo. Obviamente, se alguém usa, este alguém usa alguma coisa. Logo, não é fácil (nem coerente) separar a maneira como os instrumentos são usados da combinação desses instrumentos. Os instrumentos, na verdade, participam de ambas as perspectivas. Convém lembrar, porém, que escolhemos dois vértices de cada um dos subtópicos sobre os manuais (melodia, harmonia e ritmo). Logo, tratamento melódico e espontaneidade vieram do conceito de melodia, uso dos instrumentos e condução das vozes, da harmonia, e assim por diante. Mas, no decorrer da tese, cada um desses vértices será demonstrado com clareza e lógica, objetivando principalmente a compreensão de quem faz arranjos.

¹¹⁷ Escritor russo, autor de *Crime e Castigo*.

todos possam transitá-lo. Não é preciso diploma para ser sambista, apenas disposição e força de vontade. O quinto, elementos constituintes, representa os instrumentos que participam da salada musical. Como é constituída sua instrumentação. Sua “formação”, na gíria popular. Os instrumentos podem dizer muito do estilo do arranjador, da época e gênero em questão.

O sexto aspecto, padrões rítmicos, ilustra batidas. Nosso desejo é apresentar, descrever e comentar algumas poucas levadas.¹¹⁸ Muito da moderna música baiana sustenta-se na percussão. Esta, talvez o naipe mais unido na música baiana, impõe-se, nos une ao inefável. Inebriante, revela virtuosos, mais ou menos generosos. A perspectiva do presente estudo, vale ressaltar, não depende necessariamente de partituras. Por isso, receberei com estranhamento comentários sobre a falta destas na presente tese, porque se “*a mulher que andou na linha, o trem matou*”, imagine o que aconteceria comigo em cima de cinco?¹¹⁹

Voltando aos conteúdos, o sétimo aspecto, bias (viés), é a narrativa revelando o arranjo. Comportaria histórias, “causos”, anedotas e associações. Tudo que pudesse facilitar o aprendizado do estudante. Cativar quem quer aprender, quem quer mergulhar no “azul [nem sempre] piscina” do arranjo, é sua finalidade. O que pretendemos demonstrar é que, também, *através* da narrativa (tanto do lado do contador quando da própria história) o arranjo pode ser compreendido, aprendido e ensinado. Não podemos, porém, carregar o mundo nas costas. Por isso, se um sistema alternativo certamente vai encontrar seus detratores, vamos continuar o que estávamos fazendo porque tem mais serventia. Passemos ao próximo conteúdo.

O oitavo ponto, que trata do desenvolvimento cultural, vai tecer paralelos com a música produzida em Salvador, entre 1985 e 2000. Isso significa ilustrar, com imagens descritivas, possíveis diferenças ou semelhanças entre as amostras anteriores ao período inicial da axé music e as posteriores. O discurso, aqui, é entendido como *constructo*. O nono, construção, refere-se à reflexão sobre a elaboração do arranjo, calcada na experiência individual do investigador (arranjador). Representa o olhar a partir da sua vivência prática, com âncoras fincadas na

¹¹⁸ Volto a ressaltar que os termos “batida” e “levada” significam a mesma coisa.

¹¹⁹ Alusão à canção *Caia Na Estrada E Perigas Ver*, dos Novos Baianos, que será utilizada como amostra, adiante na pesquisa, e um chiste com a linha da narrativa da canção e as cinco linhas do pentagrama. É o emprego da técnica literária da antecipação de algo que vai acontecer no futuro, mais adiante no corpo da tese, quando a canção dos Novos Baianos será investigada. Além disso, o uso do cobertor do humor para alimentar sua coerência discursiva a construção literária e musical da escrita da tese, que envolve ainda conceitos como ‘exagero’, ‘dionisiaco’, ‘carnavalesco’, etc.

metodologia de pesquisa qualitativa, e pretende desenvolver reflexões sobre temas que influenciaram sua maneira de construir seus arranjos. Objetivamente, seus alicerces assentam-se na oralidade da “música de ouvido”. Mas uma música transmitida oralmente que busca a compreensibilidade.

E, finalmente, o décimo e último, a senciência é onde o “chamado do arranjo”, parafraseando Vogler/Campbell, se faz obedecer, onde a recompensa é a satisfação do desejo. No calor do carnaval, a histeria coletiva multiplica-se nas guitarras baianas. No diabolô da empolgação da festa depreende-se seu sentido funcional. O arranjador, então, pode transmitir sentido. E a composição é a representação desse etos. Portanto, para construir arranjos, deve-se passear por diversas disciplinas. Por isso, vamos falar sobre música naturalmente, usando linguagem simples, bem-humorada, ampliando a comunicação. O desenho da pesquisa não quer universalizar os resultados encontrados e, como não foi o intuito generalizar, poucos sujeitos foram incluídos. A Contextualização Teórica serve, entre outras coisas, para justificar a utilidade da nossa tese, contribuindo para sua validação científica.

Dessa forma, deduzimos, dos conteúdos do segundo capítulo, que o arranjador precisa estar em contínua audição e análise do que cria e ouve. Por isso, tanto é assertivo transmitir conhecimentos acerca das técnicas que envolvem os arranjos quanto o é, desvendar-lhe os contextos. Logo, se arranjo também é “hábito”, o rastilho de novo se acende porque “costume” é também um aspecto cultural, *“que a gente precisa ver [ouvir] para crer / diz o dito popular / Uma vez que existe só para ser visto / Se a gente não vê, não há”,* porque *“Se a noite inventa a escuridão / A luz inventa o luar / O olho da vida [experiência] inventa a visão / Doce clarão sobre o mar”*.¹²⁰

¹²⁰ Excerto de letra da canção *Luar (A Gente Precisa Ver O Luar)*, de Gilberto Gil.

3 HISTÓRIA DO ARRANJO MUSICAL (1963 – 2000)

O presente capítulo pesquisa o arranjo em Salvador, a partir de perspectivas históricas. Esperamos demonstrar que seus aspectos estabelecem o percurso que desemboca no surgimento da axé music. Para isso, dividimos o capítulo em quatro tópicos: 1. panorama de referências musicais (1963 – 1970); 2. panorama de referências musicais (1970 – 1985); 3. arranjo de axé music (1985 – 2000); e 4. considerações finais do contexto histórico. Desse modo, discutiremos essas questões, refletindo sobre suas relações. Um dos que aponta para a importância da história é o filósofo grego Demóstenes (1965, p. 58), que diz: “O cidadão, em particular, e o Estado devem sempre procurar, como escola para o futuro, inspirar-se nos exemplos das mais belas ações do passado”.¹²¹ O enfoque histórico, com metodologia tradicional, nos coloca, no entanto, frente a frente com o desafio de provar causalidades, fases, procedências, autenticidades.

Um comportamento típico da nossa cultura híbrida é a admiração dos valores, padrões, comportamentos e modelos estrangeiros. Músicas e artistas estrangeiros se misturavam, por aqui. Não obstante, estamos num local (Bahia) onde a força musical trazida da África pelos escravos encontra terreno fértil, se metamorfoseando em *corpora* de diferentes graus de semelhança. Uma das heranças principais herdadas da África, de Portugal e dos silvícolas é a dança. E danças se sucedem. Estilos e gêneros dialogam com os seus movimentos, ao longo do tempo.

Nos Estados Unidos, por exemplo, o *boogie-woogie* prepara o terreno para que o *rock* domine o mundo. Essa força do ritmo, reconhecidamente negra, tanto no rock quando no samba, por exemplo, nos conduzirá necessariamente a uma perspectiva de um arranjo popular que, pela própria coerência funcional externa e interna, deva priorizar mais até o ritmo do que a própria melodia ou harmonia. Essa determinante é uma das provas de que os métodos e manuais de arranjo não correspondem as atuais demandas dos arranjadores de música popular, sobretudo, no Brasil.

¹²¹ Pode parecer tolo, mas, tudo pode acontecer quando falo sobre axé music, dentro de Salvador. Por isso, não me surpreenderia nada, se quisessem, até, por sobrenome no filósofo grego Demóstenes. Assim, como acontece com Aristóteles, Platão, Sócrates e, até mesmo, com o incrível Hulk, não se põe sobrenome neles porque eles não têm um sobrenome. Quando muito, usa-se a cidade onde nasceram. Por exemplo, Helena de Troia, Alfredo Di Roma, etc. Infelizmente, até o momento, não descobri onde Demóstenes nasceu. E, se fosse cuidar disso, um arranjador não terminaria seu arranjo nunca. Logo, como poderia, eu, terminar o meu? Desculpem o desabafo, mas para falar sobre música popular, em certos fins-de-mundo, só um Hulk, mesmo.

A cultura pop americana dos anos 1960 e 1970 mobiliza a juventude, de modo geral, influenciando na música mundial de maneira geral, acompanhando a liberação sexual, o consumo de estupefacientes e a violência. Essa manifestação cujo berço é a guerra-fria e o Vietnã tem seus próprios desígnios, ardis e máximas. De todas elas, a velha máxima “sexo, drogas e *rock’n’roll*”, talvez, ainda seja a que melhor descreva o conturbado período dos anos 1960, quando a pílula anticoncepcional permite uma maior liberação da mulher. A indústria cultural, capitaneada pelo cinema americano e seus ícones rebeldes, estimula o consumo. E um período criativo se apodera dessa indústria, que evolui mais rapidamente do que antes.

O rock cai como uma luva no imaginário das pessoas, fazendo com que estas se agrupem em massas gigantescas de fãs, por todo o mundo. Ao encontrar, no otimismo geral e nos desenvolvimentos tecnológicos (que agilizam tanto a indústria quanto o comércio), uma oportunidade de expansão consumista, este gênero torna-se um filão que será explorado até a exaustão.¹²² Prendetemos estabelecer uma linha histórica que liga os desenvolvimentos da indústria cultural brasileira, numa espiral cooptante que levará conseqüentemente até os desenvolvimentos atuais, tendo obviamente a preocupação maior de auscultar seus baianos batimentos.

3.1 PANORAMA DE REFERÊNCIAS MUSICAIS (1963 – 1970)

O desenvolvimento econômico dos Estados Unidos, potencializado pela instabilidade política que ocorria na Europa a partir do século XX, que acentua-se após a Segunda Guerra Mundial, tem como conseqüências: 1. sua hegemonia militar mundial; 2. sua transformação em superpotência; e 3. consolidação de uma atitude imperialista de colonização cultural, que já vinha sendo cultivada desde as primeiras décadas do século passado. Como conseqüência, os jovens do pós-guerra encontrariam no rock uma válvula de escape libertária, num mundo de expansionismo industrial. Desse modo, impulsionados pelo otimismo da recuperação econômica, ao mesmo tempo em que lutavam pela liberdade e igualdade, tornavam-se títeres dessa mesma indústria, transformando-se, através da sedução do rock e do acesso aos bens de capital, em ávidos consumidores.

¹²² O rock continua ativo e presente até os dias de hoje. Ele se recicla, se transforma e se mantém.

Neste tópico dividimos o estudo do arranjo (1963 – 1970) em “jovem guarda” e “tropicália”. Poderíamos ter optado começar pelo ano de 1960 porque os compositores paulistas¹²³ já tinham imergido na música concreta desde de então, mas escolhemos 1963 por causa da explosão do cantor Roberto Carlos com a canção *Splish Splash*. A jovem guarda, mais comercial, incorpora elementos ingleses e americanos, estética hollywoodiana homogeneizante, trejeitos de moda e comportamento da geração *beatle*. A tropicália, relê os mesmos versículos jovemguardistas, politizando-os, sob a poesia paulista, baiana e carioca da época; sem esquecermos da Paraíba e de Pernambuco.

A poesia concreta, junto com os desenvolvimentos dos Seminários de Música da Bahia, a vanguarda paulista e a Escola de Darmstadt, deram prumo ao tropicalismo. E, se na jovem guarda existe um certo comportamento reacionário nos arranjos, no tropicalismo, as misturas podem ser até mais conservadoras, mas, por incorporarem o senso de futuro da contemporaneidade, apresentam espaço criativo mais aparente. Se na primeira, os discursos estão diluídos em centros criativos, no segundo, se concentram na figura do arranjador Rogério Duprat.¹²⁴

3.1.1 “É uma brasa, Mozart!”: arranjo na jovem guarda

No início da década de sessenta, os músicos brasileiros usavam o modelo britânico e norte-americano como referencial para suas criações. Isso se refletia na proliferação de versões e *covers*.¹²⁵ Havia a demanda porque os fonogramas originais não estavam sendo devidamente lançados em território nacional. Essa demanda induz as gravadoras a gravar versões em português cantadas por brasileiros.¹²⁶ É esse o terreno em que a jovem guarda (“jovem” como oposição ao que era velho, ultrapassado)¹²⁷ floresce.

¹²³ Cozaella, Hahagen, Medaglia e Rogério Duprat são os compositores paulistas. Incluí Rogério Duprat porque este compositor nasceu no Rio de Janeiro, mas foi, posteriormente, para São Paulo.

¹²⁴ Rogério Duprat, compositor e arranjador brasileiro (1932 – 2006).

¹²⁵ Gravação ou execução de repertório original por um cantor, conjunto ou orquestra diferente desse original.

¹²⁶ Esse foi o período no qual nomes americanizados proliferaram, como é o caso de Ron Coby, Michael Sullivan, Morris Albert, Ronnie Von, entre outros.

¹²⁷ Alguns autores, atribuem a vinculação da imagem dos cantores Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa ao programa televisivo “Jovem Guarda”, na TV Record (criação da agência de propaganda Magaldi, Maia e Prosperi) como causa da concomitante utilização do nome do programa para o movimento musical.

A simplicidade das suas canções, com harmonias e melodias fáceis de memorizar, tocar e cantar, diferentemente do que acontecera com a bossa nova (movimento mais elitizado, com presença forte da classe média entre suas figuras de destaque), aproximava um número ainda maior de pessoas à sua estética, número que abrangia todas as classes sociais. Isso vai, então, aumentar ainda mais o apetite da indústria, ramificando-se por outros segmentos, como rádios, TVs, jornais e revistas, empresários de shows e eventos, políticos (que geralmente tentam associar suas imagens às imagens dos artistas de sucesso) e empresas em geral (com a associação dos seus produtos aos artistas em evidência).

O grande investimento financeiro trouxe retorno e a jovem guarda aprimorou seu marketing. Numa época em que novos equipamentos eletrônicos começavam a aparecer, notadamente os compactos de 33 & 1/3 rotações por minuto, o resultado desse sucesso (e da prosperidade do pós-guerra) foi o aumento das vendas. Mas, na jovem guarda, também tem baiano, e de Salvador. Seu nome: Zé Roberto.

O cantor Zé Roberto grava o hit *Lágrimas Nos Olhos*, do compositor, guitarrista e cantor Raul Seixas. É Maurício Almeida quem aponta outros personagens:¹²⁸

Quem controlava tudo da jovem guarda era a gravadora CBS [atual Sony Music Brasil]. Tinha Wanderléa [Wanderléa Charlup Boere Salim] e tinha Roberto Carlos. Outro cantor da CBS era Jerry Adriani, amigo de Raul Seixas. Renato e Seus Blue Caps gravavam tudo, as bases todas. E os cantores botavam a voz em cima. O concorrente de Renato eram os Golden Boys, da EMI. Mas, na RCA, tinha o Sergio Reis [hoje, deputado federal]. E na PolyGram, Ronnie Von. Um outro supergrupo era 'Os Jovens', também da CBS. (Maurício Almeida, 2015).¹²⁹

Se, na jovem guarda, a guitarra simboliza a mudança, a juventude a enxergava como símbolo de modernidade. A massificação do iê iê iê representaria o escapismo de uma época acossada pela insegurança, pelo medo causado pela guerra fria, por um desaquecimento da economia, que viria acontecer nas décadas posteriores. Esse público jovem, maior em quantidade e mais heterogêneo, buscaria mensagens mais simples e descartáveis, distanciando-se dos avanços harmônicos e de composição da bossa, adotando modelos ainda mais estrangeiros. Então, as gravadoras vão buscar músicas e artistas que viabilizem, mais e mais, seu expansionismo. Como a

¹²⁸ Maurício Almeida é conhecido como Maurício Cabeludo, Cabeludo, ou Maurisony. Divulgador da Sony Music, produtor, guitarrista, compositor. Foi um dos responsáveis pelo incrível sucesso da canção *Bomba*, do CD do grupo baiano "BragaBoys". Maurício, além disso, vem, cada vez mais, se envolvendo com a música popular da Bahia, tendo um largo conhecimento sobre o assunto.

¹²⁹ Entrevista realizada com Maurício Almeida, no Pelourinho, dia 22 ago. 2015.

tropicália, a jovem guarda também incorpora sons da sociedade, como os sons industriais. Um exemplo, *O Calhambeque*, versão de Erasmo Carlos da canção *Road Hog*, de Gwen e John D. Loudermilk. No seu arranjo ouve-se uma buzina, uma quase-cópia do original. Com o passar do tempo, entretanto, os arranjos tornam-se mais enxutos. Há uma redução na quantidade de instrumentos utilizados. No início, era comum ter orquestra nas gravações. Depois, as gravações acompanhadas somente por pequenos conjuntos e seus instrumentos elétricos (guitarras, baixos elétricos, pianos elétricos, órgãos, sintetizadores) prevaleceram.

3.1.1.1 Cantores e conjuntos

A primeira metade de 1964, traz consigo uma valorização da figura do cantor. Surgem nomes como: Sérgio Murilo; Reynaldo Rayol; Tony Campello, Galli Jr./Prini Lorez (pioneiro na gravação de canções dos “Beatles” no Brasil); e, ninguém menos que, Roberto Carlos. Além de grupos como: Os Youngsters, Os Golden Boys, Trio Esperança, Clevers/Os Incríveis, Renato e seus Blue Caps, Jacques e Orquestra Som Bateau, RC Trio, e RC-7. Um dos mais representativos é o dos Beat Boys. Híbrido de banda argentina e brasileira, era constituído pelos seguintes membros: Cacho Valdez (guitarra), Willy Werdaguer (baixo), Tony Osanah / The Cleans) (voz e pandeiro),¹³⁰ Marcelo (bateria), Toyo (baixo e teclados) e Daniel (guitarra).

Desde 1966, no Brasil, começam acompanhando Maria Medalha em duas faixas de seu LP pela Philips e acabaram conquistando fama tocando com Caetano Veloso, no Festival da MPB com *Alegria, Alegria*, e com Gilberto Gil, no FIC de 1968 em *Questão de Ordem*.¹³¹ Nessa mesma época surge Lafayette. A canção *Devolve-me* interpretada pela dupla Leno e Lílian, por exemplo, tinha seu órgão. Seu primeiro álbum, “*Lafayette Apresenta Os Sucessos*” (Entré), obteve muito sucesso, “18 mil cópias vendidas em poucos meses”. Outro, “*Natal com Lafayette*”, também, “15 mil cópias, 1966” (FRÓES, 2000, p. 117, 136). O tecladista concorria com cantores e com

¹³⁰ Tony Osanah também fez parte de grupos como Music Machine e Raíces de América, nos anos 70. E compôs para Ronnie Von *Cavaleiro de Aruanda*, sucesso muito tocado nas rádios e televisões pelo Brasil.

¹³¹ Depois, os dois se revezaram, Gil, *Questão de Ordem* com Os Beat Boys e Caetano *É proibido proibir*, com Mutantes.

organistas, como Walter Wanderley e Ed Lincoln. Naquele período, os tecladistas tiveram muita exposição.¹³²

Renato e Seus Blue Caps também estavam presentes em muitos dos discos cariocas, além de maestros como Lyrio Panicelli, “lendário arranjador e compositor de trilhas sonoras do cinema brasileiro dos anos 50” (p. 28), Ruben Perez (Pocho)¹³³ e Astor Silva, que gravou músicas para Wanderléa. Mas o crescimento do mercado fez com que o processo de produção se acelerasse. A tendência era a de que tivessem que ser ecléticos, para atender às gravadoras. Maestro Simonetti, trabalhou com Roberto Carlos na música *Voglio Credere e Andare*, do italiano Sergio Endrigo (p. 141). Carlos Monteiro de Souza, foi maestro da Grande Orquestra Philips (p. 131).

Outra figura importante é a do tecladista José Roberto Bertrami, arranjador da Philips. Bertrami e Alexandre “Alex” Malheiros (baixista) viriam a fundar o grupo “Azymuth”. E *A Linha do Horizonte*, uma canção do grupo, fez muito sucesso, depois que passou a tocar numa novela da Rede Globo. Os “Super Quentes” e “Os Motokas” são também grupos da época.

Alguns músicos que faziam parte da jovem guarda tornaram-se empresários. Entre eles, Max Pierre e Aramis de Barros (Os Canibais), Liebert Ferreira e Miguel Plopschi (The Fevers),¹³⁴ Liminha (Os Lunáticos, The Thunders e Mutantes), E a banda “Colt 45” contou com um músico que também viraria executivo de gravadora, Marcos Maynard. O conjunto “Dimensão 5” (FRÓES, 2000, p. 234), por sua vez, tem relação com o início da axé music. Roberto, um dos seus músicos, vende equipamentos que seriam fundamentais para que Wesley Rangel melhorasse o som da WR, lançando os primeiros títulos do selo Nova República:¹³⁵ 1. gravador; 2. mesa de som; 3. bateria eletrônica; e 4. bateria Simmons. Os dois últimos evitavam a captação da bateria acústica.

De todos os artistas da jovem guarda, o mais representativo, sem a menor sombra de dúvida, é Roberto Carlos. Seu quinto LP, “Splish Splash”, vinha com doze

¹³² Na Bahia, temos o caso do maestro Carlos Lacerda.

¹³³ Ruben Perez foi um arranjador e produtor musical, produziu dois compactos de George Freedman,¹³³ com conjunto, orquestra e coro RGE.

¹³⁴ Liebert Ferreira, baixista dos The Fevers, produziu os primeiros discos da cantora Sarajane. Miguel Plopschi, saxofonista do conjunto, vai tornar-se diretor da EMI Odeon, depois, da RCA e da SONY Music. Ele era diretor da Sony quando o Asa de Águia gravou *A Dança da Manivela*, sucesso internacional desta banda. Miguel dividia a direção artística com o baiano Jorge Davidson, que foi o diretor artístico do CD “Feijão Com Arroz”, de Daniela Mercury (Sony Brasil, 1996). Este, cuidava dos artistas mais “sofisticados”, enquanto, o primeiro, dos mais popularescos.

¹³⁵ O selo, de Roberto Santana e Wesley Rangel, seria distribuído pela PolyGram Brasil, lançando Luiz Caldas e Geronimo.

faixas, entre elas, apenas duas versões.¹³⁶ O álbum exemplifica a transição que acontecia na instrumentação dos arranjos, da época. Seis, ficaram a cargo do maestro Astor Silva. As exceções são: a canção título do disco, faixa 3, com arranjo executado por Renato e Seus Blue Caps; e as faixas 1, 5 e 9, tocadas pelos “The Angels”.¹³⁷

3.1.1.2 *Negócio*

O início da ascensão de Roberto Carlos coincide com a gravação, no estúdio da Colúmbia, da versão para a canção norte-americana *Splish Splash*¹³⁸, realizada no dia 18 de julho de 1963, que vai acabar “por influir nos desdobramentos de toda a nossa cultura popular” (FRÓES, 2000, p. 15). Em 1966, o ídolo chega a disputar a parada de sucessos com estrelas como Frank Sinatra e Sérgio Mendes. Também na jovem guarda, os compositores faziam artimanhas para conseguir que suas músicas fossem gravadas por cantores de sucesso. É provável que, naquela época, a indústria fonográfica ainda não se preocupasse tanto com os processos de produção musical, mantendo uma postura mais ingênua do que a que viria a assumir com o passar dos anos. É o que aferimos do depoimento de Renato [do “Renato E Seus Blue Caps”]:

A gente ficava lá [no estúdio] e, como não aparecia produtor nenhum, a gente ia tocando a coisa e daqui a pouco tava pronto o disco e tudo. Também, não tinha mistério nenhum [...] porque não tinha esse negócio que tem hoje. Os músicos eram Renato e seus Blue Caps, lembra Erasmo. (FRÓES, 2000, p. 16).

Entretanto, a ausência de um produtor musical “oficial”, na opinião de Erasmo, não diminuiu a qualidade, nem atrapalhou o sucesso comercial da gravação de Roberto.¹³⁹ A indústria fonográfica também negociava com diversas empresas, numa

¹³⁶ Faixa 3 – *Splish Splash* e Faixa 9 – *Professor de Amor*, versão de Marcos Moran da canção original *I Gotta Know*, de Matt Williams e Paul Evans.

¹³⁷ Banda formada por Carlos Becker (vocal e guitarra base); Carlos Roberto (guitarra solo); Sérgio Becker (sax tenor e barítono); Jonas (baixo); e Romir (bateria). Posteriormente, viriam a se chamar The Youngsters, com a substituição de certos músicos. Sérgio e Jonas, no entanto, se mantiveram. Foram eles, por exemplo, que gravaram, em 17 de junho de 1964, também com Roberto, o sucesso *É proibido fumar*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

¹³⁸ Versão da canção *Splish Splash*, de Bobby Darin e Murray Kaufman, de 1958, feita por Erasmo Esteves (posteriormente conhecido como Erasmo Carlos).

¹³⁹ No caso desta gravação, especificamente, o estúdio pertencia à gravadora e estava sujeito às suas políticas e idiossincrasias. O fato de não haver a personificação do produtor musical não elimina a constatação de que, para que todo o processo fosse concluído, teria que existir alguma produção musical implícita, desempenhada por uma ou mais pessoas. O fato é que, na década de sessenta, no Brasil, os mecanismos de marketing ainda não estavam solidificados. E os contatos pessoais,

relação crescente com a publicidade, que viria a aumentar com o fortalecimento da televisão. Esta, ao se espalhar pelos quatro cantos, revela Erasmo, “nacionalizou o movimento [Jovem Guarda]” (FRÓES, 2000, p. 78).¹⁴⁰

Alguns empresários brasileiros montaram uma estrutura empresarial que seguia o modelo britânico. Geraldo Alves, empresário de Roberto Carlos, comenta Fróes (2000, p.103), queria “organizar em torno de Roberto uma estrutura igual à que Brian Epstein montara para os Beatles”, fazendo, assim, uma conexão entre artista e fãs. Dessa maneira, a prática de fabricação de ídolos se aperfeiçoa. Ronnie Von é um exemplo disso (FRÓES, 2000, p. 127). E os artistas vão passar a realizar campanhas publicitárias, conseguindo ainda mais evidência.

3.1.1.3 Considerações finais: jovem guarda

Aspectos da jovem guarda, refletidos na tropicália e nos anos 1980, podem ser encontrados também na axé music. Assim, a partir de perspectivas históricas, observamos onde os acontecimentos desaguam. Calado (1997, p. 264) está certo quando aponta a cantora Gal Costa, por exemplo, como “interface entre Tropicalismo e Jovem Guarda”. E o arranjo, que perpassa as categorizações de gênero, vai do temporal ao estético, passando pelo conceitual. Talvez, por isso, a *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, chegue ao primeiro lugar das paradas, desbancando *Era um garoto*, de “Os Incríveis” (CALADO, 1997, p. 194). Mas, no final dos anos 1960, ao lado das músicas dos jovemguardistas, outras canções, como *Pára Pedro*, de José Mendes e *Segura esse Samba Ogunhê*,¹⁴¹ de Osvaldo Nunes, também tocavam nas rádios. Um sinal de que as coisas começavam a mudar. Desse modo, a música da jovem guarda, despojada e propositadamente alienada, pode ser bem ilustrada no episódio narrado por Fróes (2000, p. 105), que tomamos a liberdade de recontar, aqui. Certa vez, Roberto Carlos, chegando “em cima da hora [num concerto com o maestro Diogo Pacheco]”,¹⁴² entra em cena gritando: “É uma brasa, Mozart!”.

as amizades, bem como os acessos privilegiados às rádios, redes de televisão e grupos de interesses comuns, eram inevitáveis, caso o artista quisesse ascender no ramo.

¹⁴⁰ Na jovem guarda, os arranjos musicais também vão sofrer influências. A da canção italiana, por exemplo. Tony Campello, Jerry Adriani e Ed Wilson, gravaram versões em português. Rita Pavone, cantora e atriz italiana, também fez muito sucesso por aqui.

¹⁴¹ O arranjo de *Segura esse Samba Ogunhê* apresenta uma fusão de samba com guitarras. É a presença do elemento africano exposto de forma eletrizada. Uma sinalização do que viria a acontecer, mais tarde, na axé music.

¹⁴² Provavelmente, um recital de cravo e piano com músicas da dupla, no Teatro Maria Della Costa.

3.1.2 Referências do arranjo tropicalista: Rogério Duprat

A tropicália convive com a jovem guarda nos dois últimos anos da década de 1960, período de mudanças na ordem social e de adoção de novos questionamentos. A estabilidade do pós-guerra, vimos, teve como consequência o crescimento econômico dos anos 1950, que renunciava uma época de incertezas. O desenvolvimento cada vez mais acelerado das tecnologias vai permitir maior rapidez na comunicação, impulsionando novas maneiras de pensar o mundo. Todavia, o mesmo desenho geopolítico que enriquecia, criava tensões que conduziam as lideranças mundiais a estremeamentos recorrentes e à radicalização dos discursos, na luta pela hegemonia global.

O Brasil, que não estava livre das transformações que ocorriam no resto do planeta, iria enfrentar, então, período de profunda agitação. Nesse momento especial, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé e outros, souberam aproveitar o impulso midiático do início das suas carreiras, conseguindo manter, até hoje, posições de destaque. Era chegado o “chamado da aventura”, de Joseph Campbell (2007). E, enquanto Cristo Redentor os esperava de braços abertos, Salvador fervilhava.

No começo do século XIX, primeira capital do Brasil, Salvador viria a sofrer forte processo de enfraquecimento político, econômico e social, quando o centro (sede) do poder é transferido para o Rio de Janeiro e suas prerrogativas de capital da colônia passam a não mais existir.¹⁴³ Como consequência, um avassalador processo de decadência toma forma, contribuindo para um isolamento e uma posição cada vez mais periférica quanto aos destinos econômicos e políticos da nação. Mas, isso não significa que a capital ou o Estado não continuassem a ter participação no desenvolvimento do Brasil, pelo contrário. De várias maneiras, a cultura baiana contribui para a transformação das diversas regiões isoladas por todo o país em um corpo único.

¹⁴³ Com a invasão napoleônica, a corte portuguesa é obrigada a se refugiar na sua maior e mais lucrativa colônia. Dom João VI decide, após um breve período em Salvador, transferir sua corte para o Rio de Janeiro, transferindo assim o poder de Salvador para o Rio de Janeiro, a nova capital. Com isso, Salvador começou a viver um processo de decadência econômica, ocupando cada vez mais um papel periférico na conjuntura política brasileira. O reflexo dessa decadência se faz sentir desde então na nossa sociedade e vem gerando uma panóplia de distorções com os mais extravagantes e pitorescos resultados. O metrô de Salvador é um destes. Esse estado de província [esse espírito provinciano e atrasado] ajuda a construir aos poucos uma jocosa, preconceituosa e, até certo ponto, falsa imagem da Bahia, que perpetra transformações no corpo social baiano, na sua visão de mundo e nas suas relações com o outro.

Em meados da década de cinquenta, professor Edgard Santos, primeiro reitor da Universidade Federal da Bahia, começa a implantar uma política de incentivos à cultura no estado, direcionando forte investimento para as escolas de arte. Um ar fresco, então, envolve a cidade e os cursos dessas novas escolas vão agir como pólos culturais, como núcleos de resistência, de negação do tal estigma de satélite que pairava por sobre sucessivas juventudes baianas. Este reitor enxergava na música, e nas demais artes, a capacidade de impulsionar o ensino superior no Estado, num efeito cascata de dimensões equivalentes aos anseios da comunidade, na sua busca por um desenvolvimento econômico-social crescente e duradouro. O livro de Antonio Risério (2013),¹⁴⁴ “Edgard Santos e a reinvenção da Bahia”, trata de temas relativas ao percurso desse magnífico e primeiro reitor da Universidade Federal da Bahia. Nele, mais informações sobre este período e personagem podem ser encontradas.

Bons ventos voltavam a soprar na primaz,¹⁴⁵ alimentados pelas pessoas que queriam participar dessa revitalização cultural. Professores estrangeiros foram convidados e estruturam currículos com filosofias importadas da Europa. A Escola de Música, inaugurada em 15 de outubro de 1954, recebe, então, vários desses professores.

Hans Joaquim Koellreutter,¹⁴⁶ primeiro diretor dos Seminários Livres de Música, lança as bases para o ensino musical e imagina uma escola englobante, capaz de dialogar com outros núcleos no Brasil e no exterior. Koellreutter vê o mundo como diálogos estendidos entre sociedades e a Escola torna-se um celeiro criativo, interagindo com a sociedade, de maneira particular, dinâmica e participativa. Esta contribuição a aproxima do seu papel social de produção de conhecimento. E o ecletismo de alguns dos seus estudantes mostra sua visão de ensino. Um destes, o

¹⁴⁴ Outros livros de Antonio Risério foram estudados durante a pesquisa. Mesmo se não citados na atual formatação do corpo da tese, muitas das ideias foram incorporadas, sobretudo, em relação a Moraes Moreira, blocos-afro e afoxés de Salvador. Por isso, alguns dos seus títulos estão listados nas referências bibliográficas.

¹⁴⁵ Primaz do Brasil é um título honorífico que pertence ao Arcebispo da cidade de Salvador, Bahia, que, por isso, se intitula Arcebispo Primaz do Brasil. Sua Santidade, o Papa Inocêncio XI, concede, em 1676, a bula *Inter Pastoralis Officii Curas*, elevando Salvador a arquidiocese, por esta ser a primeira Diocese do Brasil, criada em 25 de fevereiro de 1551 pelo Papa Júlio III (Bula *Super specula militantes Ecclesiae*). Sua Sé Arquiepiscopal é a Catedral Basílica de São Salvador. Portanto, no sentido de cidade onde reside o arcebispo primaz.

¹⁴⁶ Dirigiu os Seminários de Música de 1954 a 1962.

compositor Tom Zé,¹⁴⁷ mesmo sem prévio conhecimento formal de música, foi aceito nesta comunidade:

Naquela época, essa escola não fazia as mesmas exigências de currículo que as instituições similares pediam. Desde que o candidato demonstrasse um certo talento prévio, nem o fato de o sujeito não saber ler música impedia-o de ser aceito. Assim, depois de freqüentar um curso básico durante um ano, Tom Zé ganhou uma vaga para o curso superior. O que lhe permitiu ter acesso a professores de prestígio, como Ernst Widmer (composição), Yulo Brandão (contraponto), Jamari Oliveira (harmonia), Lindembergue Cardoso (instrumentação) e Sérgio Magnani (orquestração). (CALADO, 1997, p. 40).

A Escola de Música, então, favorecia esse diálogo entre jovens músicos e artistas estrangeiros e de outras partes do Brasil, como a vanguarda paulista, por exemplo, que se relaciona, através de Julio Medaglia e Rogério Duprat, com os a mensagem que os tropicalistas queriam transmitir. De modo geral, esta mensagem, na época da ditadura, era um pouco menos explícita do que a dos outros colegas, até menos aguerrida. Tocavam nos assuntos de um jeito não tão direto e programático,¹⁴⁸ dando uma “ligeireza” rapidamente capitalizada pela indústria cultural. Assim, conseguiam expor conceitos com estrutura suficiente para serem produzidos, empacotados e distribuídos como produto comercial, por uma indústria ávida por novidades, que buscava o lucro rápido.

Entre os artistas tropicalistas, Caetano Veloso e Gilberto Gil, foram os que maior sucesso comercial obtiveram. O artista está ligado à imagem e luta contra o desgaste do tempo na sua superfície visível porque o público tende a perder o interesse. Ele passa, então, a ter que corresponder a uma necessidade desse público. Na tropicália, que começa a se ligar cada vez mais à imagem, apesar de toda a áurea modernizadora, o arranjo lidava, muitas das vezes, com a simples reciclagem de materiais pré-existentes, absorvendo e remodelando conquistas e progressos anteriores. Assim, ao combinar arte contemporânea, *pop art*, vanguarda nova-iorquina, música concreta, música eletrônica, misturavam tudo, enfatizando o excesso.

Os tropicalistas pensavam que, ao invocarem o pensamento modernista de um Oswald de Andrade, justificariam a apropriação da cultura estrangeira como veículo

¹⁴⁷ O primeiro LP de Tom Zé foi arranjado por Hohagen e Cozzela, que também arranjaram o primeiro disco solo de Caetano Veloso.

¹⁴⁸ Programático, no sentido de programa ideológico. De propaganda política, de incitação do jovem à revolta, rebeldia, de luta contra o sistema opressor.

para uma expressão nacional, o que realmente viria a acontecer, pois, ao incorporarem ideias e recursos da jovem guarda, tais como a guitarra elétrica e a moda hippie, e, ao assimilarem a estética pop inglesa e americana, tornaram-se pioneiros. Ao se aproximarem da mídia, da popularidade de um Chacrinha, por exemplo, estes artistas mostravam-se abertos ao diálogo com um grande número de pessoas, de níveis sociais diferentes. Suas ideias deveriam, então, ser facilmente compreendidas e assimiladas, para que entrassem rapidamente na cabeça do público. Tinham que ter colorido e causar impacto. Deveriam chamar muita atenção para que fossem percebidos num país grande como o Brasil.

O tropicalismo nasceu do imprevisto, de colagens de discursos que já se desenvolviam noutras artes, como no cinema de Glauber Rocha, nas artes plásticas de Hélio Oiticica, no teatro de Zé Celso Martinez, além da poesia e prosa dos irmãos Campos, entre outros. Logo, não seria errado imaginá-lo como um mosaico de expressões entrecortadas, sem ambições filosóficas profundas, antes o glamour do espetáculo e a graça divertida do *nonsense*. O arranjo da tropicália combina formas já presentes na nossa música, realçando aspectos da nova atitude que se queria implantar. Tomando para si conquistas da jovem guarda, reconstrói o passado, relendo realidades. E para que tenhamos ainda mais aprofundamento, vamos investigar o maestro Rogério Duprat, liderança indiscutível em todo o processo. Muito do seu sucesso pode estar relacionado com a adequação das suas mensagens musicais ao gosto de um público jovem, abastado. Provavelmente, é através da sua arte (intervenção) que a ideologia tropicalista floresce. Portanto, o presente estudo, não vê apenas Duprat como herói, mas também arranjadores como verdadeiros aventureiros argonautas, cuja força, mitológica, como a de Sansão nos cachos, reside nos arranjos, mágicos.

Duprat começa a estudar formalmente música, em 1950, com dezoito anos. Seu irmão o estimula a estudar violino e piano, mas é com o violoncelo que Duprat se identifica. Nessa altura, já tocava “de ouvido” violão, cavaquinho e um pouco de flauta, mas ainda não sabia ler música. É seu gosto pelo violoncelo que o estimula a encarar música mais seriamente e, em pouquíssimo tempo, já atuava como profissional. A atuação no mercado de trabalho o estimula a aprofundar ainda mais seus conhecimentos.¹⁴⁹ Assim, começa a aprender com Olivier Toni e, depois, com o

¹⁴⁹ Com alguns músicos ocorre exatamente o contrário. Ao começarem a trabalhar, se afastam da escola de música, alegando falta de tempo para o estudo. Isso é comum no Curso de Música

compositor Cláudio Santoro (1919 – 1989). Viaja para a Europa e frequenta os festivais de Darmstadt (Alemanha). Visita a França, e estabelece contato com a música concreta. Porém, ao mesmo tempo que absorvia o ambiente vanguardista, ele questionava o distanciamento que o compositor de música contemporânea exigia de si mesmo em relação ao público. Assim, experimentava o conflito de viver num mundo em que o incentivo ao consumo ganhava cada vez mais força.

De fato, na ebulição cultural da época, John Cage e seus *happenings* nova-iorquinos serviam de contraponto à “linha dura” dos europeus, ao confrontar a severidade do estruturalismo, defendendo, entre outras coisas, uma maior flexibilidade, o acaso na música e, até mesmo, a abolição completa da figura do compositor. Por isso, cada vez mais, Duprat acreditava na importância da coletividade para a criação musical. E a música que, para os tropicalistas, melhor representava essa coletividade era a da música de massa. Além do mais, seu grupo de vanguarda (Medaglia, Cozzella, Hohagen, entre outros) entendia a indústria cultural como que englobando as manifestações artísticas. Assim, usando o passado como ponte para o futuro, a música seria vista, não como obra de um homem só (que manteria ligações com o ideal romântico e sentimentalista) mas fruto de colaborações entre pessoas. Essa turma não tinha “tempo de temer a morte”.¹⁵⁰

Para Duprat e seus parceiros, a massificação parecia inevitável. O surgimento de Roberto Carlos e a criação da jovem guarda mostravam que o país mudava de cara, que queria pertencer a uma utopia mais ampla, glamorosa e consumista. Entretanto, coisas mais urgentes, menos apolíneas, circundavam a cabeça de Rogério naquela altura: ganhar o pão de cada dia. O músico já vinha fazendo arranjos, desde 1959, para complementar sua renda. Com a ditadura, surgiram problemas na universidade onde lecionava, em Brasília, e ele teve que abandonar o emprego, renunciando ao serviço público federal. Assim, cada vez mais, se envolve com a música e toda a espécie de serviços a ela relacionados.

Por outro lado, os compositores baianos perceberam que poderiam achar na vanguarda paulista alguns dos recursos que necessitavam. Esta mesma garotada já havia frequentado os Seminários Livres de Música da década anterior. Caetano e Gil

Popular da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, onde o aumento do número de faltas dos alunos coincide com os períodos de maior oferta de trabalho, na a época dos festejos juninos e carnavalescos, por exemplo.

¹⁵⁰ Alusão à letra da canção *Divino Maravilhoso* para realçar a atmosfera tropicalista da época.

estavam a par da importância da música contemporânea de São Paulo. Além disso, a proximidade com mídias poderosas tornava a capital paulista ainda mais sedutora.

Júlio Medaglia indica Rogério Duprat a Gilberto Gil, “assegurando que ele tinha bagagem musical e criatividade de sobra para desempenhar o papel de George Martin, na linha *beatle* que Gil imaginara para sua composição” (CALADO, 1997, p. 123).¹⁵¹ Como dissemos, o pairar da sombra cultural americana por sobre seus satélites culturais, a perspectiva inerente da prevalência do viés comercial exploratório.

Duprat tinha uma clara noção do aspecto comercial da tropicália e alarga suas dimensões, colaborando de diferentes maneiras na criação do seu som. Tomando para si, por exemplo, uma função atribuída ao produtor musical, a arregimentação,¹⁵² ele indica o grupo “Os Mutantes” para acompanhar Gil na apresentação de *Domingo no Parque*¹⁵³ e posteriormente gravá-la em estúdio.¹⁵⁴

Sua aproximação com os Mutantes se desdobra nas dez faixas do álbum de Gil (CALADO, 1997, p. 170). Como aconteceu em *Domingo No Parque*, outros arranjos do disco também foram feitos conjuntamente. Antes que as partituras fossem escritas, compositor e arranjador se encontravam e definiam os climas a serem explorados. Primeiro, o arranjador ouvia as ideias do compositor. Só, então, colocava em prática as suas, modificando-as até a conclusão do trabalho.

Selecionei, a seguir, algumas características do arranjo de Duprat para tecer considerações.

¹⁵¹ Evidenciando, assim, a imitação de modelos estrangeiros, a aproximação com a moda.

¹⁵² No linguajar da indústria fonográfica, arregimentar significa selecionar e convidar os músicos que participarão de determinada gravação ou concerto. O ‘arregimentador’ chegou a fazer parte dos quadros da gravadora. Ele dispunha dos contatos dos músicos e os indicava, escolhia, ou simplesmente atendia às reivindicações do produtor musical ou de outra pessoa hierarquicamente superior.

¹⁵³ Ver em <<https://www.youtube.com/watch?v=nrstmBhpZts>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

¹⁵⁴ A primeira atitude de Duprat foi por Os Mutantes em contato com o autor de *Domingo no Parque*, tendo como objetivo construir um arranjo para Gil, que incluísse seu violão, Os Mutantes, um berimbau e orquestra. Ele, logo, percebeu o talento excepcional do compositor, seu acabamento refinado, sua lapidação dos materiais composicionais. Desse modo, teve seu trabalho facilitado pelas múltiplas qualidades destes artistas, como se, juntos, caçassem ideias que já flutuavam por aí. Caetano, por outro lado, pode ter causado um impacto até maior no público, ao abandonar a orquestra e aparecer acompanhado pelo grupo roqueiro Beat Boys. Mas, de qualquer maneira, nada é completamente inédito, pois encontra-se, de certo modo, vinculado a algum tipo de passado.

3.1.2.1 Autonomia no arranjo dupratiano

Um dos pontos importantes que servem para direcioná-lo nesses processos (gravações, shows, musicais, etc.) é o grau da sua autonomia,¹⁵⁵ que pode ser maior ou menor, a depender das relações entre arranjador e artista, arranjador e gravadora, e artista e gravadora. A influência de cada um desses três personagens é variável e o comportamento do arranjador vai depender de como ele se relaciona com os dois outros. É o que nos mostra o relato seguinte:

‘Faça o que você quiser’, disse Caetano a Rogério Duprat, ao convidá-lo a escrever o arranjo da faixa *Épico*, única ‘encomenda’ do disco. Mais uma vez, o maestro não negou fogo: explorou muito bem o contraste entre imponentes intervenções orquestrais e uma espécie de repente gravado por Caetano, [...], em meio ao barulho dos automóveis. (CALADO, 1997, p. 294, itálico do autor).

Portanto, a maneira como o arranjador conduz suas relações dentro da indústria é que vai determinar muito da sua carreira.

Quando contratado, um arranjador lida com, pelo menos, quatro frentes: 1. cliente; 2. artista; 3. mercado; e 4. público. O cliente pode ser o artista, a gravadora, uma empresa, uma banda, ou uma instituição. O artista é a pessoa (ou pessoas, no caso de banda) com quem o arranjador vai interagir musicalmente, socialmente, e psicologicamente, durante a elaboração do fonograma (ou preparação do show).¹⁵⁶ Mas é o mercado que dita as regras (tendências, direcionamentos) pelas quais a indústria se pautará.

Nesse circuito, a finalidade da produção musical é fazer com que o público compre o produto e seus derivados. Como resultado de acordo comercial, regido por leis variáveis, mais ou menos flexível, o arranjo pertence a esse corpo produtivo, sendo que seu valor residirá mais na quantidade de êxito conquistado (para o aumento do lucro desse organismo) do que como bem artístico. Portanto, deve ser visto tanto do ponto de vista do contratante (quem paga) quanto de quem o faz

¹⁵⁵ Denominamos, aqui, “autonomia” como a autonomia na confecção (ou confecção e condução) de um arranjo. Autonomia é a grandeza da liberdade que o arranjador dispõe para construir seu arranjo.

¹⁵⁶ Devemos compreender que não estamos lidando, nesta tese, com o arranjador que apenas escreve (cria, compõe, inventa, faz), entrega sua criação ao cliente e não mais se envolve no processo, seja de gravação de fonograma, preparação de show, espetáculo, ou qualquer evento. Apesar de existir situações deste tipo, na maioria das vezes, o arranjador estará envolvido durante o período de trabalho para o qual foi contratado e suas atribuições irão variar de acordo com o que foi estabelecido previamente ou no decurso do processo.

(arranjador), bem como da perspectiva do lugar que ocupa na hierarquia da produção. Logo, pode e deve ser enxergado sob diversos ângulos.

Duprat tinha uma autonomia relativa, maior ou menor, a depender do artista, produtor, companhia fonográfica, e daí por diante. Obviamente, sua liberdade artística pode ser considerada muito maior do que a de arranjadores da jovem guarda, que tinham o objetivo comercial, como disse, muito mais aparente. Como síntese, pode-se observar, e até quantificar, a autonomia de Duprat, nas suas intervenções, nos diálogos que tece com a voz.

3.1.2.2 *Unidade, combinações, misturas, citações, contrastes e humor*

As letras tropicalistas podem ter dado unidade aos seus arranjos, mesmo com toda diversidade nos materiais empregados. É provável que as mensagens do texto tenham contribuído para essa coesão. O arranjo serve para enfatizar sua letra, realçando, assim, a poesia das canções. *Parque Industrial*, “sarcástico retrato do Brasil” (CALADO, 1997, p. 194), é um exemplo dessa característica: “*É somente requeutar e usar / Porque é made, made, made, made in Brazil*”. Seu clima festivo com sonoridades das bandas filarmônicas interioranas e a surdina nos trompetes, na marchinha, indicam um direcionamento para a unidade. Além disso, os arranjos de Duprat são recheados por citações musicais.¹⁵⁷

Se já havia uma natural afinidade poética entre as duas canções [*Parque Industrial* e *Geléia Geral*], os arranjos de Duprat reforçaram mais ainda a ligação. O maestro criou debochados contrapontos às melodias e letras dessas canções, injetando várias citações musicais nas partituras. Em *Parque Industrial*, alternou frases do *Hino Nacional Brasileiro* com um trecho do popular *jingle* do analgésico Melhoral. Na mesma linha, o arranjo de *Geléia Geral* ganhou citações da ópera *O Guarany* (de Carlos Gomes) e de duas conhecidas canções: *All the Way* (de James Van Heusen e Sammy Cahn), sucesso na voz de Frank Sinatra (citado textualmente na letra) e *Pata Pata*, o então recente *hit* da cantora sul-africana Miriam Makeba. (CALADO, 1997, p. 194, itálico do autor).

Uma das provas da continuação de estéticas trazida pela tropicália, por sua vez, está presente na curiosa semelhança entre dois trechos musicais. O primeiro, está no disco instrumental de Duprat.¹⁵⁸ O segundo, na introdução da canção *Urubu*

¹⁵⁷ De fato, na tropicália, encontramos tanto a presença de citações musicais quanto textuais, retrato da sua intertextualidade.

¹⁵⁸ Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-S3fqMGOYYs>>. O trecho acontece aos 22'31". Acesso em: 27 jul. 2016.

Tá Com Raiva Do Boi, de Chico Anísio e Arnaud Rodrigues.¹⁵⁹ Outro arranjo carregado de citações é o da canção *Dom Quixote*, dos “Mutantes”. E um aspecto relevante é o contraste. Na gravação de *Coração Materno*, “clássica canção-dramalhão”, (CALADO, 1997, p. 195) de Vicente Celestino (1894 – 1968),¹⁶⁰ a “interpretação suave” de Caetano cria “um contraste com o tom melodramático do arranjo de cordas de Duprat”. Este efeito aparece novamente em *Lindonéia*, de Gil e Caetano,¹⁶¹ “composta por sugestão de Nara Leão, impressionada por um quadro do pintor Rubens Gershman, *Lindonéia ou a Gioconda do Subúrbio*”, ficando “por conta da voz suave de Nara e do ritmo meio cafona de bolero, entrando em choque com as imagens violentas da letra de Caetano, que mistura policiais, cachorros atropelados e sangue”.

Quanto à instrumentação, ao uso da guitarra como uma crítica ao “nacionalismo surdo”, Calado cita entrevista de Gilberto Gil no *Jornal da Tarde*, três dias antes da eliminatória:

Na música pop de hoje, os Beatles passaram a utilizar todos os tipos de música e instrumentação eruditas que não pertenciam ao que chamavam iê-iê-iê. Estão evoluindo sempre, enquanto no Brasil a própria música chamada jovem se torna conservadora. E na música popular brasileira o conservadorismo é muito pior. Se pensássemos sempre assim, estaríamos tocando nossas músicas com instrumentos indígenas. É preciso pensarmos em termos universais. O mundo hoje é muito pequeno, não há razão para regionalismos. (GIL apud CALADO, p. 131).

Outro aspecto significativo, no entanto, é o uso da ‘orquestra’ nos discos e festivais, dando seguimento à tradição das orquestras de rádio, de um passado não muito longínquo de música orquestral, servindo como acompanhamento ao cantor, que afloraria nos anos 1940 com Bing Crosby e Frank Sinatra, entrando em declínio a partir de Elvis Presley e do surgimento do rock. Falamos dessa transição (de orquestra para banda com poucos músicos) na jovem guarda.

É necessário, todavia, fazer um pequeno aparte e traçar uma ligação do lado “orquestral” tropicalista sudestino com o que acontecia na Bahia nos anos 1960 e 1970. Não foi possível pesquisar o que acontecia com as orquestras a nível estadual

¹⁵⁹ Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1Qkcha4QVmm>>. O trecho acontece aos 00’10”. Acesso em: 27 jul. 2016.

¹⁶⁰ Um dos mais importantes cantores do Brasil. Também é compositor.

¹⁶¹ Outro aspecto significativo, o uso da orquestra nos discos e festivais, dá seguimento à tradição das orquestras de rádio, de um passado não muito longínquo de música orquestral, servindo como acompanhamento ao cantor, que afloraria nos anos 1940 com Bing Crosby e Frank Sinatra, entrando em declínio a partir de Elvis Presley e do surgimento do rock.

mas destacamos, com a ajuda do compositor, arranjador, produtor, flautista e saxofonista, Tuzé de Abreu, algumas orquestras soteropolitanas do período, também conhecidas como as “jazzes”.

Tuzé de Abreu lista a “Rumba Dancing”, a “Brazilian Boys”, com o maravilhoso Cacau do Pandeiro, na bateria, e a de “Carlito e seu conjunto”, da qual era integrante. Este conjunto, depois, se transformou em “Carlito e sua orquestra”, que congregava músicos como Tutti Moreno, Tuzé de Abreu, Perinho e Moacyr Albuquerque, o pianista Perna Fróes, e o trompetista Nilton Cruz. Esta orquestra se transformou posteriormente na “Orquestra Avanço”. Existia também a orquestra do maestro Carlos Lacerda, aluno de Pierre Fritz Klose na Escola de Música da UFBA. Lacerda se une com o trompetista Pedro Torres, que também tinha sua orquestra e montam uma orquestra de carnaval. Uma das mais famosas é a “Orquestra do Tabaris”, que tinha entre seus membros o compositor Lindembergue Cardoso e o saxofonista Oscar, conhecido como ‘Bosta de Ema’. Essa tradição prossegue com o maestro Fred Dantas e sua “Orquestra de Frevos e Dobrados”. Lindembergue Cardoso, em seu livro, cita o conjunto “Bazoooca Joe Jazz”, grupo em que participava como tenorista, “ao lado de Carlos Veiga, no trompete; Alcyvando Luz no outro trompete; Mário Boavista no piano; Augusto Franco, no acordeon [sic]; Alcyone Luz no violão elétrico; Marcelo Gomes na bateria; Rony-Rony – hoje Rony Cócegas – nos bongôs; Edvaldo Brito como crooner; Maria Creuza, lady-crooner” (CARDOSO, 1994, p. 38). Lindembergue Cardoso vai citar ainda a orquestra “Tropicana” (1994, p.41), o “Jazz Ubirajara” (1994, p. 44), e o “Jazz Itapon (1994, p. 49). Certamente, época de grandes músicos, vivendo música com alegria, amor e humor.

Os tropicalistas também abusavam do humor:

Gozadoras também são as frases dos metais que Duprat escreveu para o arranjo de *Marginália 2* (de Gil e Torquato Neto), [...]. Como a canção de Caetano, a letra de Torquato extraía um *insight* crítico e bastante irônico do Brasil, em meio a um cenário de bananeiras, palmeiras e cascatas. ‘Aqui é o fim do mundo’, concluía. (CALADO, 1997, p. 172).

Duprat, que flerta com música eletroacústica fazendo sua conexão com a música popular, vai recorrer à música clássica, às marchas de Philip Sousa, aos recortes de música concreta de Pierre Schaefer, aos *ostinatos*, fitas ao contrário e experimentação. O clima descontraído dos seus arranjos permeia, então, as escutas.

3.1.2.3 Produção, criação e liberdade

No LP mono “Tropicália Ou Panis Et Circensis”,¹⁶² todos os arranjos e regências ficaram sob a responsabilidade de Rogério Duprat. O disco foi gravado em quatro canais (o que havia de mais novo no Brasil, na época), no Estúdio da RGE, em São Paulo, durante o mês de maio de 1968. O processo de criação variava, adequando-se à cada situação. Caetano, às vezes dava algumas ideias e saía, deixando Duprat trabalhando. Horas depois, aparecia e ouvia o que tinham feito, procurando ver se tinham conseguido entender o que houvera proposto. Em *Coração Materno*, por exemplo, grava sua voz numa fita e vai embora, voltando, depois, para gravar novamente sua voz, desta vez, sobre o arranjo gravado. Regiane Gaúna (2002) cita comentários que Caetano Veloso tece sobre este arranjo:

Salve o arranjo de ‘Coração materno’, que coisa deslumbrante ele fez! Sabe, que eu na hora de gravar fiquei comovido, impressionado... é lindo aquilo! Porque mantém a grandiosidade de idéia, tem a dose de ironia exata e, ao mesmo tempo, você sente uma cultura de orquestração operística. Era uma coisa, que na verdade, um desejo do Vicente Celestino, que não estava bem realizado no Vicente Celestino, quer dizer, numa versão que deveria ser uma versão caricata que era a minha, estava muito menos caricata. Muitos dos elementos constitutivos daquele estilo estavam melhores representados no arranjo de Rogério do que na gravação do Vicente Celestino, mais a sério, indo mais fundo naquilo. (VELOSO, 1992 apud GAÚNA, 2002, p. 95).

Duprat também colocou no disco efeitos como tiros de canhão, fitas de gravação rodando no sentido contrário, e um trecho da Internacional Socialista, espécie de mensagem secreta, já que se interessava por criptografia, pela literatura extraordinária de Edgar Allan Poe.¹⁶³

¹⁶² (Philips, Nº. R 765.040 L, Brasil, 1968) traz os seguintes artistas e respectivas interpretações: Gilberto Gil (*Misere Nóbis, Parque Industrial, Geléia Geral, Bat Macumba*); Caetano Veloso (*Coração Materno, Três Caravelas / Las Três Carabelas, Enquanto Seu Lobo Não Vem, Hino Do Senhor Do Bonfim*); Mutantes (*Panis Et Circenses*); Nara Leão (*Lindonéia*); Gal Costa (*Baby, Mamãe Coragem*).

¹⁶³ O caráter descontraído dos happenings e as inovações eletroacústicas francesas e alemãs, fazia com que ele se sentisse como produtor de áudio e texto, mais até do que como compositor. Com o sucesso da sua proposta musical, depois de três anos, nos festivais da canção de 1970, a influência da sonoridade tropicalista já era claramente perceptível. No tropicalismo, o arranjador vai atuar também como um produtor musical, indicando os músicos (arregimentador), influenciando o trâmite das seleções, ouvindo sugestões. Ele usa o conhecimento que tem do espaço cultural para construir uma estética coletiva, participativa e plural, que é, ao mesmo tempo, individual, na figura única do arranjador, regente, timoneiro, Argonauta e Orfeu. Seu Velocino de Ouro, torna-se, portanto, a procura pelo novo. Vemos esta busca, por exemplo, quando Gil procura os Mutantes.

Se antes do tropicalismo, a guitarra era contestada e havia preconceito contra o americanismo e influência estrangeira, com o êxito do movimento, a juventude passa a exibir seus cabelos compridos. Roupas extravagantes dos hippies (em Salvador, *ripongas*) viram moda. Cresce uma tensão, fruto da dicotomia entre arte e não-arte. Nada é arte e tudo é arte. Assim, o confronto entre o novo e a tradição, e as contradições que o subdesenvolvimento impõe, alicerçado na elitização da educação, tornam-se conflitos e soluções da cultura jovem da época. As disputas entre as gerações, a própria afirmação da juventude do rock, os riscos que os conflitos armados, atômicos e aterradores, podem causar, são suas preocupações, refletindo-se obviamente na arte. Assim, a polarização entre a desvinculação com o passado e a pureza das suas formas torna-se palco da busca pelo conhecimento.

Isto acontece, no arranjo tropicalista, através da coletivização, onde cada um poderia ser o que conseguisse. Esta percepção estética de liberdade (presente, tanto na bossa nova quanto no tropicalismo) talvez possa ter sido a responsável pela posterior receptividade do público nacional, para com artistas criativos como Hermeto Pascoal, Arrigo Barnabé, Itamar Assunção, Zeca Freitas, Fred Dantas, e muitos outros. Mas, esse ar de liberdade vai se confrontar com a desoxigenação da massificação, que acaba com tudo. Quem sabe se, hoje, o mundo precisa ou não de arranjadores?

É o efeito da tecnologia, que se faz sentir ao longo do século XX na música popular, de maneira geral, e na brasileira, talvez mais evidentemente a partir dos anos 1960, que influi no arranjo e, conseqüentemente, no arranjador, que nos leva a questionar se essa mesma tecnologia, que começa por nutrir esses arranjos, tornaria o papel do arranjador, nos dias de hoje, obsoleto. A axé music 'surfa', exatamente, nessa onda tecnológica, que é impulsionada por Michael Jacson, no mundo, e, sobretudo, por Lincoln Olivetti e Robson Jorge, no Brasil, E essa dúvida sobre o papel do arranjador frente a tecnologia avassaladora persiste, a depender do olhar do observador.

Mas na tropicália, pelo menos, no que se refere aos arranjos, essa dúvida, como na axé music, torna-se essência nutritiva da criatividade. E, se, nos nossos dias, qualquer criança pode dispor de imensos recursos eletrônicos, com computadores que a ajudam na criação, um trabalho que antes demorava mais tempo, pode ser realizado muito mais rapidamente. Mas, usar tal maquinário para soar igual e repetitivo pode ser um panorama degradante. De todo modo, os tropicalistas atingem

fronteiras, forçam limites. E os happenings e acasos de John Cage, a música aleatória, eletrônica e a concreta, tanto anunciam o fim da composição quanto sua ressurreição. O entrelugar produção-consumo, para a música que não é massificada torna-se, portanto, um lugar onde a produção sempre acontece. A cultura não letrada, a cultura popular e *pop*, parece ser o caminho para o domínio das expressões. E o presente passa a ser território do não letrado, do “popular”.

No entanto, as dificuldades de sobrevivência que a profissão brinda os músicos também se refletem em Duprat. A escrita de arranjos passa, então, a ser valiosa aliada, permitindo melhorar seus rendimentos. Assim, rapidamente, ele se envolve num mundo de apresentações, shows e gravações, e é a prática musical que vai permear seu olhar. E Duprat cria, justapondo a inovação com a tradição.

Para *Domingo No Parque*, curiosamente, a novidade oferecida pelo arranjo seria o ancestral berimbau, guia do jogo da capoeira, expondo o ritmo da capoeira.¹⁶⁴ Ao mesmo tempo que espelhava a estética *beatle*, combinava o som nordestino com a orquestração mais *pop*, com o apropriado uso da guitarra elétrica. Em *Acrílico*, por sua vez, há uma criação conjunta com o cantor, na dupla Duprat e Caetano (CALADO, 1997, p. 260). Um contraste, porque, de modo geral, a tendência da época dos festivais de MPB era de uso de orquestra, tanto que Geraldo Vandré faz a diferença quando entra sozinho para cantar, na final nacional do 3º Festival Internacional da Canção.

Finalmente, em um outro episódio, Rogério altera a ordem costumeira das gravações e grava o metrônomo e a voz antes da base, no Estúdio JS, com Caetano Veloso e Gil, antes do exílio em Londres (CALADO, 1997, p. 256) demonstrando, não só, comprometimento com as necessidades da produção, mas a utilização criativa dos recursos à disposição. Seus arranjos, orquestrações e instrumentações, também podem ser apreciados no LP “Nara Leão” (Philips, Nº. R 765.051 L), de 1968. No mesmo ano, em *É Proibido Proibir*, “Caetano começou a trabalhar no arranjo com os Mutantes e Duprat” (CALADO, 1997, p. 216), criando uma “longa e perturbadora introdução atonal, que o bem-humorado Duprat chamara no ensaio de ‘zoeira’”. E o

¹⁶⁴ Toni Duarte, em entrevista realizada pelo aplicativo *Whatsapp*, no dia 11 de agosto de 2017, indica que o toque de berimbau de capoeira, comum às canções *Domingo No Parque*, de Gilberto Gil, *Meia Lua Inteira*, de Carlinhos Brown, e *Berimbau*, de Vinicius de Moraes e Baden Powell, é uma variação do toque de São Bento grande, muito comum nas rodas de capoeira de Salvador. Carlinhos Brown, por sua vez, em entrevista realizada no mesmo dia que Toni Duarte, também por *Whatsapp*, aponta o toque denominado ‘iuna’ como matriz.

arranjo da canção *Caminhante Noturno*, de Veloso, no 3º Festival Internacional da Canção (CALADO, 1997, p. 219), é um dos que ilustra a personalidade deste argonauta-arranjador-compositor.

3.1.2.4 Considerações finais: *tropicália*

A *tropicália* pode ter se sujeitado aos ditames da moda, ter sido, ela mesma, a própria moda, e ter criado moda. Demonstramos que seu sustentáculo era, talvez, menos a letra ou a composição do que o arranjo musical. Sem este, as canções perderiam muito do seu impacto, da sua capacidade de captar e manter a atenção do ouvinte. Tanto o ideário tropicalista quanto os estereótipos construídos por suas principais figuras necessitavam de uma coerência sonora que servisse de pano de mesa requintado no “banquete antropofágico” que estava sendo ruminado por mentes não facilmente desbaratáveis. Duprat dispunha do conhecimento de música (erudita, vanguarda, popular) necessário para a construção do arcabouço dialógico onde as iguarias culturais desses mundos interpenetráveis seriam servidas. Ao ouvir seus principais discos, distinguimos que os arranjos são o denominador comum a aproximar os trabalhos, tangenciando, assim, vozes e visões distintas.

Seus arranjos possuíam um *must*¹⁶⁵ (um algo mais), conectados uns aos outros, ao longo do repertório, de modo autoral e individualizado. O reconhecimento do *dupratiano* no tropicalismo opera-se tanto a nível do colorido, do manejo de timbres, quanto ao da pontuação dos discursos melódicos, harmônicos e frasais empregada. Seu “arranjar”¹⁶⁶ eleva-se acima do repertório (uno e diversificado),¹⁶⁷ onde atua principalmente por compor,¹⁶⁸ com um discurso individual-particular, o existir do próprio repertório que o filia. Nesta relação, a composição é o outrem, e o

¹⁶⁵ Uma áurea, uma espécie de *pedigree*.

¹⁶⁶ Deve-se entender, assim, o arranjo de Duprat, não só como simples presença de tais ‘unidades sonoras reconhecíveis’ e comuns à determinadas canções. Também podemos enxergá-lo como uma caixa, um contentor de multitudes musicais de pensamentos específicos que ‘viram’ música quando transformadas em associações adstritas de sentido.

Outros aspectos também podem nos ajudar na identificação do ‘toque’ dupratiano: 1) o encaixe e encadeamento das suas partes formais constituintes; 2) o confronto e relacionamento destas com o todo; 3) a clareza sonora, vista da perspectiva alargada da duração; 4) o modo como cria o espaço; 5) o comportamento dialético dos seus agentes musicais

¹⁶⁷ Uno, por constituir-se no conjunto que forma o cancionário tropicalista; e diversificado, por este repertório conter diferentes canções.

¹⁶⁸ Compor no sentido de criar, de gerar, de dar à luz.

arranjo, panaceia dos *cantautores*.¹⁶⁹ Sua música é supra-específica. *Incertae sedis*,¹⁷⁰ a pluralidade controversa do seu caráter é, ao mesmo tempo, seu charme e sedução. E essa relação se consolida, no tropicalismo, a partir dos seus arranjos.

Compreender o arranjador como personagem principal, articulador de um binário,¹⁷¹ possibilita que nossa reflexão sobre as interações composição-arranjo seja feita de modo, certamente, não usual. Daí ser adequado viver uma espécie de realidade alterada, mítica, uma dimensão que evidencie seu caráter “orfeônico”. Podemos imaginar, então, o arranjador como um *Orfeu* que, com seu dom, opera milagres com a música, possibilitando conquistas. Desse modo, algumas das técnicas de Duprat, o canto falado, as colagens eletroacústicas, o “namoro” com a música erudita do pós-guerra (Cage, Stockhausen), o revivalismo do ideal modernista (Villa-Lobos, Oswald de Andrade), além de outras inovações, mais ou menos originais, foram transmitidas às gerações posteriores. E seus efeitos vão alternando menor ou maior popularidade. Até mesmo Chico Buarque, que, no final dos anos 60, era a antítese do ‘som universal’ tropicalista, acaba aderindo a certas liberdades estéticas propagadas pelo movimento (fundir baião com rock, aproximar-se do blues, xote). Elis Regina, também (canções de Roberto, de Caetano e Gilberto Gil, e até dos Beatles).

Se a tropicália expandiu os limites da música popular brasileira, a eletrificação da MPB foi deflagrada pela jovem guarda e “instalada” pelos tropicalistas, com uma abertura maior do mercado frente aos sotaques regionais.¹⁷² E seus gestos foram usufruídos por quase todos os artistas que se seguiram (CALADO, 1997, p. 301). Os Novos Baianos, inspirados nos “velhos baianos” da tropicália, chegam trazendo “fusões plugadas com frevo, choro e samba”, abrindo caminhos para o trio elétrico. Mas, por outro lado, existia também uma “linha de morbeza romântica”¹⁷³ (CALADO, 1997, p. 298), uma nova abordagem das canções dor-de-cotovelo (Luiz Melodia, Walter Franco, Mautner, Ney Matogrosso). Enquanto na jovem guarda, o arranjo é cópia do americano, na tropicália, percebe-se uma preocupação estética com a identidade ou a sua procura, mesmo sob a influência de fatores tão complexos quanto

¹⁶⁹ No Brasil, significa cantor-compositor.

¹⁷⁰ Expressão latina que significa “com posição incerta”; aqui, no sentido de que possui posição taxonômica incerta; de difícil classificação.

¹⁷¹ Celebração de duas missas por um padre, no mesmo dia.

¹⁷² Os precursores dessa abertura, que, provavelmente, a própria expansão da indústria tornaria obrigatória, são Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga.

¹⁷³ Expressão cunhada por Wally Salomão. Ver em: <<http://brnuggets.blogspot.com.br/2007/02/jards-macal-aprender-nadar-1974.html>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

a moda. Assim, o frevo *Atrás do Trio Elétrico*, “composição que prefigurou uma futura nova fase da música baiana” (CALADO, 1997, p. 260) prenuncia uma época de domínio da música carnavalesca no cenário baiano. E a despedida dos dois tropicalistas (Gilberto Gil e Caetano) para o exílio em Londres, foi, na verdade, o embrião dos Novos Baianos, porque os Leif’s (Pepeu, Carlinhos e Jorginho Gomes), que formariam o núcleo do futuro grupo, como dissemos, acompanhou este espetáculo, junto com o que Calado denomina como “Escola de Samba do Garcia” (CALADO, 1997, p. 261), renunciando a mistura que a axé music iria se tornar. Curiosamente, hoje, Jorginho Gomes recebe, na justiça, uma compensação por um DVD dos Novos Baianos, retirada de cada um dos shows da atual temporada do grupo, sendo essa remuneração a metade do cachê que os cantores recebem. A vida é assim, mas indiscutível é a participação de Jorginho Gomes nos arranjos dos “Novos Baianos” e nas suas participações com Gilberto Gil, determinando as características das levadas de bateria desses produtos.

Finalmente, se a tropicália, como diz Calado (1997, p. 301), “não deixou herdeiros diretos ou eleitos” e “as atitudes estéticas dos tropicalistas foram herdadas e usufruídas, em maior ou menor medida, por quase todos os artistas que se dedicaram à música popular durante as últimas três décadas”, a axé music é filha bastarda da mãe coragem tropicalista,¹⁷⁴ transviada de uma juventude externa,¹⁷⁵ importada. Entretanto, ao se apagar, a chama da tropicália não desapareceria por completo. Uma nova Era despontava no horizonte: a Idade do Ferro. Do Ferro na Boneca!

3.2 PANORAMA DE REFERÊNCIAS MUSICAIS (1970 – 1985)

3.2.1 Os Novos Baianos: embrião da loucura

Tudo começa quando Tom Zé¹⁷⁶ apresenta Moraes a Galvão. Imediatamente, os dois últimos foram morar juntos numa pequena pensão, na Rua Democrata, nº 17, frente ao Clube Fantoches, em Salvador. Pouco tempo depois, já tinham várias

¹⁷⁴ Alusão à canção *Mamãe, Coragem*, de Caetano Veloso, LP “Tropicália Ou Panis Et Circensis” (Philips, Nº. R 765.040 L), de 1968.

¹⁷⁵ Alusão à canção *Juventude Transviada*, de Luiz Melodia, interpretada por Gal Costa, LP “Gal Tropical” (Philips, Nº. 6349412), de 1979.

¹⁷⁶ Compositor baiano, natural de Irará, um dos criadores do Tropicalismo, entre outras coisas.

canções. Formavam uma dupla que pretendia gravar suas músicas com cantoras e cantores de expressão nacional, entre 1967 e 1968. Logo, constituem o núcleo inicial dos Novos Baianos. Quando passam a frequentar o meio artístico soteropolitano, conhecem Paulinho Boca de Cantor, terceiro a entrar. Mais tarde, seria a vez de Baby Consuelo,¹⁷⁷ a quarta integrante.

Na época do show “Desembarque dos Bichos” (agosto 1969, Teatro Vila Velha),¹⁷⁸ Baby surgia nas ruas da Bahia com uma amiga dos músicos chamada Ediane. Supostamente havia fugido de sua casa, em Niterói. Desembarcando em Salvador, “se escala” para participar do show, “e, aí, pegou o Pepeu. Essa história todo mundo sabe, seis filhos [...]”, comenta Boca de Cantor.¹⁷⁹ É Tom Zé quem os aconselha a mudarem-se para o Sudeste. Em 1969, a ditadura estava no auge. Caetano e Gil fizeram o show de despedida e partiram exilados.¹⁸⁰ Os jovens músicos, então, perceberam que era aquele o momento de assumir, de vez, o sonho de ser artista e partiram.¹⁸¹ Paulinho Boca conta:

Só que o Pepeu, por sobrevivência e por não ter a convicção política e a coragem que o momento da vida brasileira pedia, não quis logo de cara encarar a loucura e, no início, preferiu ficar em São Paulo, tocar em bailes com uma banda no abc paulista. Participou do disco “Ferro na Boneca” e de shows, quando dava. Até que o affair com a Baby falou mais alto e ele veio ficar definitivamente conosco, quando o grupo começou a se consolidar.(Paulinho Boca, 2015)¹⁸²

Pepeu Gomes já havia tocado antes, acompanhando o primeiro show, “Desembarque do Bichos”. Galvão diz que os arranjos das músicas “foram feitos por ele [Pepeu], com o dedo de Moraes” (GALVÃO, 1997, p. 169), indicando que era o primeiro quem efetivamente dirigia os arranjos. Moraes Moreira comenta:

Pepeu era o maestro da banda. Quando ele via que a música estava pronta, chegava junto e começava a criar intervenções maravilhosas. Definíamos então a forma, bolando introduções e fazendo a cama para o cantor se deitar. Nesse meiotempo, já chegava também o Jorginho, com seu cavaquinho, com sua saúde musical, a coisa ia se completando. Em seguida, a percussão atacava, era uma verdadeira festa.(Moraes

¹⁷⁷ Hoje, Baby do Brasil.

¹⁷⁸ Primeiro show do grupo, acompanhado pelos Leif's.

¹⁷⁹ Entrevista realizada com Paulinho Boca de Cantor, pelo Skype, no dia 18 de fevereiro de 2014.

¹⁸⁰ De acordo com Luiz Galvão (p.17), o show “Barra 69”, realizado no dia 20 de junho de 1969, em Salvador, teve a participação do “Leif's”, grupo de Pepeu, Jorginho, Carlinhos e Lico.

¹⁸¹ Paulinho, que já estradeiro (vivia viajando para o Rio e São Paulo), foi na frente. Logo, consegue para a banda um primeiro apartamento, no Jardim Botânico. Não demorou muito, já gravavam seu primeiro disco. Mas a banda ainda não estava completamente formada.

¹⁸² Entrevista com Paulinho Boca de Cantor, realizada por e-mail, dia 10 de janeiro de 2015.

Moreira , 2015)¹⁸³

Figura 1 – Com Moraes Moreira, no Rio de Janeiro.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Portanto, uma combinação do individual com o coletivo acontecia nos arranjos dos Novos Baianos.

3.2.1.1 Individual e coletivo

A criação musical nos Novos Baianos, além de soma das contribuições individuais dos seus integrantes, traz a marca da coletividade. Tanto podemos considerar seus arranjos como coletivos quanto ver o individual nas lideranças momentaneamente exercidas, bem como nas colaborações de cada um dos integrantes do grupo. É o que concluímos das palavras de Paulinho Boca de Cantor:

Todo mundo se ajudava, um pensava no outro, qual a melhor colocação para todos os instrumentos nos ensaios, e, quando rolava, era à vera. O processo de criação era aberto, toda hora pintava uma ideia e, se fosse legal, todos sentiam e não havia

¹⁸³ Entrevista com o cantor e compositor Moraes Moreira, por e-mail, realizada no dia 20 de agosto de 2015.

problema mudar. Mas, geralmente, quem fazia a canção liderava os arranjos. Na maioria deles, o Pepeu e o Moraes iniciavam e davam continuidade ao processo. Mas, todos opinavam. Quem fazia a música, já chegava com ideias de arranjos claras, já sabia até quem ia interpretar a canção e ia encaminhando a música para a voz do intérprete, no tom, e, geralmente, o próprio intérprete fazia intervenções e assim a canção ganhava sua forma definitiva, ficando parecida com quem ia cantar. (Paulinho Boca, 2015)¹⁸⁴

Nos Novos Baianos, individual e coletivo andavam lado a lado, não só na criação dos arranjos mas também na composição das canções. Até quem não era músico, compositor, ou intérprete, como é o caso do dançarino performático Gato Félix, entrava no samba, participando de algum modo das criações. “Como disse um caipira no interior de São Paulo, quando perguntavam para ele como era nossa vida”, diz Paulinho Boca de Cantor: “eles vivem juntos, conjuntamente”. Pepeu escutava o compositor da música, e quem a ia cantar, absorvendo tudo. Galvão (1997, p. 173) fala sobre o arranjo de *Brasileirinho*, de 1975:

Foi muito importante o trabalho de Pepeu Gomes, desenvolvendo o músico que é, trilhando as influências de Jacó do Bandolim, Waldir Azevedo e Luperce Miranda, misturadas à sua garra de roqueiro; o que culminou com o histórico arranjo de ‘Brasileirinho’, juntando o acústico e o eletrônico. Para isso, Pepeu contou com o apoio do técnico de som Salomão. Ele morava conosco para que os músicos pudessem contar com ele a qualquer momento, como também realizar estudos e experiências até em transformações de instrumentos.

Isso demonstra a relação entre som e técnica, interagindo na formatação do arranjo, inclusive da perspectiva do trio elétrico.

Moraes coloca a letra em *Pombo Correio*, de Osmar Macedo, “sucesso no carnaval baiano de 1976” (GALVÃO, 1997, p. 175). E Baby e Paulinho cantam na estreia do trio elétrico Novos Baianos, no mesmo ano.¹⁸⁵ As cornetas, então, são trocadas por caixas de som. Salomão, envolvido nessa sofisticação da sonorização dos trios, conseqüentemente, vai influenciar Vavá Furquim e outros expoentes da técnica sonora na Bahia. Galvão comenta a parceria com os tropicalistas:

Novos Baianos teve a responsabilidade de segurar a barra do avanço cultural, na área da música no Brasil, proposto e exercido pelo Tropicalismo. Quando Caetano e Gil foram presos e exilados pela ditadura militar de 64, nós, os Novos Baianos, assumimos a bandeira dessa luta, travada principalmente

¹⁸⁴ Entrevista com Paulinho Boca de Cantor, realizada por e-mail, dia 10 de janeiro de 2015.

¹⁸⁵ O professor Dr. Paulo Miguez acrescentou, nos comentários que teceu durante a minha defesa de Tese, que o primeiro cantor de trio foi Aroldinho Sá, cantando no trio do bloco “Traz Os Montes”, não Moraes, ao contrário do que muitos pensam. Um dado interessante sobre o qual também não tinha conhecimento.

nos programas de televisão, que foram palco desse momento revolucionário da música, da poesia, da arte e da vida nacional. (GALVÃO, 1997, p. 259).

Compreensivelmente, essa resistência à ditadura foi feita de maneira muito mais discreta que a dos tropicalistas.

3.2.1.2 Ensaios, gravações e influências

“Os Novos Baianos” não realizavam ensaios para preparar seus shows. Paulinho Boca de Cantor diz:

Os ensaios para os shows não existiam. A vida da gente era um eterno ensaio. Pela manhã, um bom café e exercícios. Passeios de bicicleta, praia, etc. À tarde, o baba [pelada]], depois uma ducha bem forte e muito som. Morávamos juntos e não precisávamos esperar ninguém chegar para ensaiar. Todos já estavam lá e aos primeiros acordes iam se chegando. E o som rolava. Mudávamos os arranjos e cada vez iam ficando mais burilados e trabalhados, por isso, até hoje, não é todo mundo que consegue tocar. E são atuais. Os ensaios eram pra valer, não tinha ensaios sem compromisso.(Paulinho Boca, 2015)¹⁸⁶

Para os Novos Baianos, os ensaios, as gravações dos discos e os shows, eram a própria vida. As ideias eram passadas sempre oralmente e o convívio diário fazia com que tudo fruisse com sem atritos. Conta Moraes Moreira:

Quando chegava a hora de gravarmos os discos, já tava tudo debaixo do dedo. Os ensaios eram a própria vida. O resto era jogar futebol, fumar muito e tomar ácido. Tínhamos um serviço de autofalante que tocava tudo que a gente mais gostava. As informações [musicais] eram transmitidas na base do ouvido, já que todos éramos autodidatas. Não haviam discussões, as coisas iam se encaixando maravilhosamente e as músicas parece que escolhiam seus intérpretes. Estávamos, naquele momento, totalmente desprovidos de ego e todos jogavam para o time. (Moraes Moreira, 2015).

Os depoimentos de Moraes e Paulinho coincidem em vários pontos, apontando a convivência como responsável por criar laços de identidade entre os músicos, contribuindo para uma diminuição do individual. Diz Paulinho:

Aprendemos a nos respeitar pela convivência. Todos tinham um lugar de destaque na banda e eram ouvidos por todos. As discussões, claro, existiam. Mas, até o melhor para o momento aparecer e todos se curvarem à luz do que seria o melhor para todo mundo. Sempre tinha consenso, mesmo que tivéssemos que discutir e discordar, mas sempre tinha que haver consenso, pois estávamos juntos e não podíamos deixar pendengas de maneira nenhuma para depois.(Paulinho Boca, 2015).

¹⁸⁶ Entrevista com Paulinho Boca de Cantor, realizada no dia 12 de janeiro de 2015.

Mesmo ensaiados, os músicos continuavam a criar dentro do estúdio, num processo contínuo de experimentação. Algo que reflete a maneira artesanal com que as ideias eram trabalhadas. Paulinho diz que

os discos eram criados, como tudo, em sintonia. Todos opinavam e sempre prevalecia o consenso. Quando íamos gravar os discos, já estava tudo ensaiado e definido, mas, mesmo assim, no estúdio rolava muita criação. O [álbum] 'Acabou Chorare' foi gravado em quatro canais, quase ao vivo. Tava tudo no dedo e no gogó, neném. (Paulinho Boca, 2015).¹⁸⁷

Muito provavelmente, eles acreditavam que não havia uma interferência direta da indústria fonográfica no seu processo criativo porque “o trabalho tinha muita personalidade e uma originalidade que não permitia interferência de ninguém, muito menos de gravadora”. E, “como não entendiam a gente direito, a gente comandava a parada”, corrobora Paulinho. Moraes Moreira, por sua vez, narra um episódio divertido:

A primeira vez que ouvi João Gilberto tocar, fiquei chapado. Pensei em desistir, diante de tamanha perfeição. Pensava assim: 'não vou chegar nem perto, então, o melhor é desistir logo'. Passei duas semanas sem pegar no violão, mas de acordo [como] iam acontecendo [os] encontros com o nosso mestre, fui reconsiderando a minha posição e comecei a achar que poderíamos aprender muito com ele. Eu e Pepeu começamos a ficar super atentos quando João tocava. Não tirávamos os olhos dos seus dedos. Começamos a roubar seus acordes. Pepeu dizia 'roubei estes', e eu também, 'roubei esses'. (Moraes Moreira, 2015).

Foi dessa maneira, prática, que os músicos começaram a enriquecer seu vocabulário harmônico, passando a usar novos acordes nos arranjos e composições. Para Paulinho Boca de Cantor, definitivas lições de música e vida:

Mudamos o rumo por causa da convivência com João Gilberto. Ele nos mostrou o caminho de casa. Desencaixotamos os bumbos e pandeiros e caímos no samba. [...]. Deixamos de ser uma banda só de pop-rock e mostramos à juventude brasileira que não devia ter vergonha de cair no samba. (Paulinho Boca, 2015).

Sobre os arranjos, Paulinho acrescenta dizendo que os dos Novos Baianos nunca ficavam prontos. Eram mudados a cada execução. “Isso tem a ver com João Gilberto, com essa coisa da música ser infinita e cada hora que ele [Joãozinho] interpreta, o faz de uma nova maneira”. Resumindo, toda hora, uma nova ideia. A

¹⁸⁷ Paulinho Boca de Cantor (entrevista dia 24 de agosto de 2015).

cada ensaio, alguma coisa a mais a ser modificada.

3.2.1.3 *É ferro na boneca!*

O primeiro disco dos Novos Baianos, chamado “É Ferro na Boneca”¹⁸⁸, foi lançado pela gravadora RGE, em 1970. O álbum traz um sopro de ar puro ao panorama da música popular brasileira porque introduz novidades, traduzidas, sobretudo, nos arranjos que apresentava. Um som alegre, balançado, que não escondia a faceirice baiana. As muitas inovações, que resultaram da integração entre seus músicos e da amplitude da sua prática, se davam tanto no poético, com suas leituras de sociedade e mundo, quanto na música. E os arranjos formatavam essas ideias.

Moraes Moreira recorda que *Outro Mundo*, *Outro Mambo*, arranjada por Chiquinho de Moraes, vinha com naipe de trompetes, trombone e saxes, mas, a base era seu violão. A música foi feita seguindo a letra de Galvão, que já sugeria um mambo.

Outra canção, a que dá nome ao disco, *Ferro na Boneca*, virou uma espécie de twist. As canções *Colégio de Aplicação*, *Dona Nita* e *Dona Helena*, são rock’n’roll. *A Casca de Banana que eu pisei*, um xote. *Se Eu Quiser Mando Flores*, marchinha. *E o samba me traiu*, um samba moderninho. *Tangolete* tem cordas e bandoneon. *Curto de Véu e Grinalda*, é um rock mambeado. E *Juventude Sexta e Sábado*, um rock lisérgico com sopros, apresenta elementos do bVII – Im (harmonia típica do samba-reggae). A canção, *De Vera*, um rock que tem bate-bola entre Moraes e Paulinho, traz também um forte refrão. Outra, *Psiu*, tem metais ativos e caráter performático. E *Beijos* tem guitarras desafinadas, contraste entre introdução e início da canção, e mudanças bruscas de clima entre as partes.

De maneira geral, os arranjos desse LP soam como se fossem elaborados dentro de estúdio, como realmente foram. Isso acontece com as bandas em início de carreira, e a banda estava começando. No quinto capítulo, analisaremos a canção *Caia Na Estrada E Perigas Ver*, do LP de mesmo nome (Tapeçar, 1976). Moraes, que já não estava mais no grupo, dá sua opinião sobre os arranjos deste disco: “os

¹⁸⁸ Este disco tinha como destaque principal (música de trabalho, na indústria fonográfica) uma canção que tinha letra inspirada na expressão homônima usada pelo comunicador França Teixeira para abrir seu programa *Resenha do Meio-dia* na rádio Cultura da Bahia.

arranjos, sem nenhuma crítica, descambaram pro lado do Roque das Guitarras”.¹⁸⁹ Assim, depois de intensa convivência, mais ou menos seis anos, Moraes Moreira parte para a carreira solo. Diz o compositor:

Era hora de levar a vida de maneira solitária pois os últimos tempos que passamos juntos não foram muitos amistosos. Alguma discordâncias entre o grupo já eram bem claras. No meu caso, então, ficou difícil criar dois filhos em um lugar que não tinha as mínimas condições para isto. A nossa situação era péssima, faltava tudo, inclusive compreensão para tomarmos novos rumos, já que o modelo adotado até aquele momento, na minha opinião, já estava esgotado. No final de 74, com muito sofrimento, partí pra minha carreira solo, que demorou um pouco de decolar. Nas asas de um Pombo Correio comecei uma nova aventura, que, graças a Deus, posso considerar vitoriosa. (Moraes Moreira, 2015).¹⁹⁰

A maioria dos integrantes parece lamentar a separação, afinal, juntos, conseguiram criar um dos grupos mais importantes da recente música popular brasileira, alcançando elevado nível estético e fazendo um som que era regional, brasileiro e internacional, ao mesmo tempo. Outros membros, no entanto, consideram que, de fato, nunca se afastaram. É o caso de Paulinho Boca: “Novos Baianos, do começo até hoje”.

Ferro na Boneca foi um *hit* produzido por João Araújo, pai de Cazuza, que estoura em São Paulo, espalhando-se por todo o país. Os primeiros músicos a entrar na banda tiveram o discernimento de escolher adequadamente cada membro, de optar pelo tipo de som que fariam, usando vários percussionistas, aproximando-se mais ainda da música brasileira.¹⁹¹ Sua sonoridade se consolida através das experiências vivenciadas entre Rio de Janeiro e São Paulo (como, também, por todo o Brasil), entre disputados babas,¹⁹² dentro do apartamento, que fazia as vezes de estádio de futebol e concorrido centro cultural da cidade. Lá, assistiam filmes, falavam de música, de cinema, e, cada quarto era uma casa, um ambiente diferente. Assim, os garotos (e Baby), como apóstolos, escreviam conjuntamente epístolas musicais voltadas para o futuro, “porquanto uma andorinha não faz verão, nem um dia

¹⁸⁹ Em tom de brincadeira.

¹⁹⁰ Entrevista com o compositor Moraes Moreira, realizada por e-mail, no dia 20 de agosto de 2015.

¹⁹¹ Dois fatores, porém, parecem ter contribuído para o sucesso do grupo: criatividade na hora de fazer música (musicalidade cativante) e qualidade das suas letras (com palavras que circulavam no imaginário coletivo, criando um modelo que se adequava ao que o jovem queria cantar, dando a ideia de pertencimento a um mundo que se recriava, através da mudança nos comportamentos).

¹⁹² A famosa pelada brasileira.

tampouco”.¹⁹³ Outra marca da influência de João Gilberto é o disco “Acabou Chorare”, lançado em 1972, que registra uma virada estética em direção ao Brasil. A canção, que dá nome ao disco, mistura a imagética do cinema, que herda das trilhas dos filmes de James Bond,¹⁹⁴ às guitarras flamejantes de Hendrix. “Os Novos Baianos” guiam-se pela intuição, conjugando seus discursos espontaneamente. Se era comédia, riam. Se a cidade oprimia? “Vamos viver no sítio!”, diziam.

3.2.1.4 *Eles estão de volta: show da concha acústica do TCA*

Não só, assisti a este show dos Novos Baianos, na Concha, 15 de maio de 2016,¹⁹⁵ como presenciei a incontáveis shows e ensaios da legendária banda, anos atrás. Também pude tocar e gravar com muitos deles (Pepeu, Jorginho, Toinho, Cláudio, Paulinho Boca, Moraes Moreira, Baby Consuelo).¹⁹⁶ Para escrever sobre este grupo, contei com o apoio de alguns dos seus membros (Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Luiz Galvão, Jorginho Gomes), bem como de Mú Carvalho, Armandinho Macedo, Nino Moura, Alexandre Vargas, e outros. Todos reconhecem a importância dos Novos Baianos para as gerações seguintes. Mas, em relação à maneira como o seu arranjo era concebido, recebi, de todos, praticamente as mesmas respostas: ou que eram criados coletivamente, ou feitos por Moraes e Pepeu.¹⁹⁷

A bem da verdade, o que pude absorver está aqui, exclusivo. Raros são os estudos que tratem dos Novos Baianos, tendo, como fonte primária, membros do próprio conjunto. Por isso, foi possível evidenciar que sua estética faz com que outros grupos surjam. Um deles, “A Cor Do Som”, é tema do próximo subtópico.

¹⁹³ *Ética a Nicômano: Poética / Aristóteles: seleção de textos* de José Américo Motta Pessanha. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores, v. 2).

Ética a Nicômano: trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W.D. Ross; *Poética*: trad. Eudoro de Souza.

¹⁹⁴ Composta por Monty Norman (1928).

¹⁹⁵ A Concha Acústica fica nos fundos do Teatro Castro Alves, no Campo Grande, em Salvador.

¹⁹⁶ Seu Cláudio, pai de Pepeu, era vizinho dos meus avós, no Alto do Silveira, no Garcia. Voltando ao assunto, o show na Concha foi um sucesso. Recordei os tempos, para mim, áureos, da Concha e do TCA.

¹⁹⁷ Ou seja, nenhum detalhe, nenhum comentário, a mais. Nada sobre técnicas de ensaio, de estúdio, da relação do arranjo com a canção, do arranjador com a gravadora, etc. A única voz destoante é a de Galvão, que responsabiliza unicamente Pepeu pela proeza, o que não deixa de ser curioso.

3.2.2 A Cor Do Som: frutificar da loucura

“A Cor Do Som” era como Luiz Galvão chamava a parte instrumental dos “Novos Baianos”, formada por Dadi Carvalho, Pepeu Gomes, Jorginho Gomes, e outros. Então, quando Dadi decide montar seu próprio conjunto, vai pedir a liberação do nome (A Cor do Som) a Pepeu, que vai pedir a Galvão, de direito, criador da alcunha, para ceder a marca. E o letrista passa a ser um dos padrinhos do novo grupo.¹⁹⁸ Dadi, porém, queria ter uma banda só sua,¹⁹⁹ onde pudesse desenvolver suas próprias ideias. Ao unir-se a Mú Carvalho, seu irmão, a Armandinho Macedo (herdeiro de Osmar Macedo, um dos inventores do trio elétrico, junto com Dodô) e a Gustavo Schroeter,²⁰⁰ dá início ao grupo. Em 1977, entre os vinte e os trinta anos de idade, bebiam do psicodelismo de Hendrix e do rock progressivo de Emerson, Lake and Palmer, misturando tudo isso ao rock inglês com tempero traficado da Bahia.

O presente subtópico contextualiza “A Cor Do Som” no seu percurso histórico, atentando para os detalhes que permeiam seus contatos com a geração seguinte, a que iria implantar a axé music no mercado internacional. Continuando a lógica que parte da jovem guarda, passa pela tropicália e pelos “Novos Baianos”, vamos expor algumas dessas conexões. Mú Carvalho acredita que há um componente nas suas composições “que parece já apontar um caminho para o arranjo”.²⁰¹ Ele estudou no Colégio Rio de Janeiro e participava, todos os anos, dos seus festivais de música.²⁰²

¹⁹⁸ Numa outra versão dessa história, foi Caetano Veloso quem sugeriu o tal nome.

¹⁹⁹ Ver In: [CARVALHO, Eduardo Magalhães de Carvalho. **Meu Caminho É Chão E Céu**: dadi. Rio de Janeiro: Record, 2014].

²⁰⁰ Fizemos um breve comentário sobre Gustavo, anteriormente, no tópico sobre a jovem guarda.

²⁰¹ Entrevista com Mú Carvalho, realizada pelo facebook, no dia 14 de fevereiro de 2016.

²⁰² Lá, conheceu Claudio Nucci, Zé Renato (Boca Livre), Claudio Infante, Lobão e muitos outros, compôs *Sapato Velho* (parceria com Nucci) e montou uma banda chamada “Semente”. Nessa mesma época, Moraes Moreira aparece com seu primeiro disco solo, juntando, assim, Armandinho, Dadi, Gustavo e, depois, Ary. Em Salvador também aconteciam Festivais Intercolegiais. Muitos artistas, compositores, músicos baianos estavam envolvidos nestes eventos. Portanto, os festivais estudantis são indissociáveis da evolução da música popular em Salvador.

Figura 2 – Com Armandinho Macedo, nos bastidores da Concha Acústica



Fonte: Elaborado pelo autor.

Antes disso, ainda quando faziam a turnê do primeiro disco de Moraes Moreira, Sergio Carvalho, irmão de Mú e Dadi, na época produtor da PolyGram, acha que a banda, que até aquele instante apenas acompanhara Moraes, tinha uma sonoridade peculiar e os convida para gravar uma fita demo com três músicas, para tentar conseguir um contrato na gravadora em que trabalhava. Como ainda não eram uma banda, a questão da escolha de repertório os pegou de surpresa.

Mú, que já fazia suas próprias composições, “meio progressivas, misturadas com coisas brazucas”, como choro e baião, mostrou uma delas para o resto da banda e todos gostaram. Depois, pegaram uma obra do compositor e pianista Ernesto Nazareth, *Brejeiro*, bem como *Pombo Correio*, que, ainda sem letra, se chamava *Double Morse*, uma composição que Seu Osmar Macedo tinha feito. Moral da história: a PolyGram não se interessa e os rapazes ficaram com a fita na mão.²⁰³

No entanto, meses depois, André Midani,²⁰⁴ empresário que estava fundando

²⁰³ Vi Luiz Caldas passar pela mesma situação, no Rio de Janeiro, antes de finalmente encontrar Roberto Santana.

²⁰⁴ In: [MIDANI, André. *Do vinil ao download*: André Midani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015].

a gravadora WEA no Brasil e procurava artistas pra contratar, sabe da tal fita que tinham gravado e pede para ouvi-la. Os meninos levam-na para ele e terminam por assinar um contrato, com duração de três anos.²⁰⁵ Não passava, porém, pelas cabeças deles, a ideia de cantar. Queriam ser uma banda puramente instrumental. Mú, então, apresenta mais algumas composições, o choro *Espírito Infantil* e o baião *Pique Esconde*. E Tulio Mourão traz *Bodoque*. Coincidência ou não, a única cantada nesse disco é exatamente a canção que lhe dá nome: *A Cor do Som*,²⁰⁶ de Dadi e Marcelo Costa Santos. Mú, em entrevista pelo *Messenger* do Facebook,²⁰⁷ fala sobre as gravações em estúdio:

Ensaiávamos muito pra gravar um disco. No começo, tinha o estúdio da WEA, em Rio Comprido. A gente passava horas lá, comprávamos uns chocolates. De verdade, eu e Dadi éramos viciados em chocolate. E, ficávamos lá, inventando aquelas frases pra dobrar, com baixo, piano e guitarra baiana. Ou algo que tivesse a ver com a música, ou que já fosse parte da música, em si. (Mú Carvalho, 2015).

Os arranjos, portanto, eram criados nos ensaios e no estúdio, sob a direção compartilhada entre Mú, Armandinho e Dadi.

Sobre possíveis relações entre seu grupo e a axé music que viria depois, Mú diz:

Acho que, talvez alguma coisa tenha saído dali. Na época em que o axé ainda tava no ventre, a Cor do Som já era sucesso nacional. Portanto, éramos referência para os jovens músicos baianos, naquela altura. Mas, em relação ao axé music, não vejo uma influência direta da Cor. Indireta, talvez. Luiz Caldas, por exemplo, que era muito ligado no nosso trabalho, já trazia consigo uma cultura musical ampla. (Mú Carvalho, 2015).

Entretanto, Carlinhos Brown, eu e Nino Moura, sem falar de inúmeros outros músicos, que assistimos ao sucesso do grupo (me lembro de ter ido a quase todos os seus shows em Salvador), tivemos uma influência direta da “Cor Do Som”, o que, de certa forma, contraria a opinião de Mú. Se ambas as opiniões são justas, uma, foca nas diferenças, que são muitas, outra, nas semelhanças, que não são poucas.

Quando perguntado sobre manuais de arranjo, Mú diz que possui o de Nelson Riddle,²⁰⁸ mas que também conhece os de Ian Guest, para ele “melhores e mais íntegros”, mas “nada pode ser comparado ao estudo da prática de um Pepeu Gomes

²⁰⁵ “A Cor do Som”. Atlantic WEA, Nº de GRA: BR 20.027, de 1977.

²⁰⁶ *A Cor do Som* (3'20"), canção de Dadi e Marcelo Costa Santos. Nº de GRA: 60250526.

²⁰⁷ Entrevista com Mú Carvalho realizada pelo messenger, no dia 29 de outubro de 2015.

²⁰⁸ Um dos autores abordados na presente tese, no capítulo anterior.

ou de um Olivetti. São outra parada!”, afirma o arranjador. O primeiro, o fato de ter feito os arranjos dos “Novos Baianos” já o faz de extrema importância em qualquer estudo sobre arranjo popular, no Brasil. O segundo, pela genialidade. “Os arranjos dos Novos Baianos, por exemplo, são definitivos. Aquela craviola²⁰⁹ do Pepeu é incrível”, celebra Mú Carvalho.

Certamente, “Os Novos Baianos” e “A Cor Do Som” apontam o caminho para a instrumentação que a axé music iria adotar. Mas, outros aspectos podem estar em jogo, como a relação do arranjador com a produção musical e indústria, a maneira como estes interferem no seu arranjo, podem ter contribuído para despertar, na geração seguinte, táticas que a ajudaram a atingir seus fins. Por exemplo: 1. relação do arranjador com artistas e gravadoras; 2. transmissão oral de arranjos; e 3. o *musicians’ behaviour* (comportamento dos músicos), aspectos da prática do ofício olvidados nos estudos.

Dessa forma, a prática vivenciada pelos músicos de estúdio soteropolitanos, na década de 1980, começa a ser aprendida com os grupos anteriores. Por essa fresta, Carlinhos Brown, dos “Acordes Verdes”, se identifica com Ary Dias, da “Cor do Som”, e Luiz Caldas, com Pepeu e Moraes, dos “Novos Baianos”, e assim por diante. “A Cor do Som” também fez algumas investidas no carnaval de Salvador. A primeira, no Trio Dodô & Osmar. E a segunda, no Bloco Brilhaê, numa formação já sem Armandinho (com Victor Biglione), mas não passa disso. Mú aproveita para dar seu veredito. Ele diz: “se o mercado baiano já é uma briga danada só com os locais, imagina com os imigrantes”. Sua previsão, todavia, mostra-se infundada porque o carnaval está cada vez mais aberto para atrações de fora da Bahia.

3.2.3 Lincoln Olivetti: o argonauta do pop

Meu tio, Abel Moura de Almeida, me apresentou uma fita cassete com um som inacreditável. Lembro que não consegui ouvir mais outra coisa, depois. Isso foi parecido com o que me aconteceu, também, depois, com a Sétima Sinfonia de Gustav Mahler e, antes, com a Quinta (de Bethoven, não vamos confundir). Era uma cópia

²⁰⁹ A craviola é um instrumento musical de 12 cordas, inventado pelo compositor brasileiro Paulinho Nogueira e fabricado pela empresa Giannini. Possui o formato parecido com o do violão e a sua sonoridade tem um acento trovadoresco, espécie de mistura entre o som do cravo com o da viola, é daí que vem seu nome.

em fita cassete do LP “Robson Jorge e Lincoln Olivetti” (Som Livre, Nº 403.6250), lançado em 1982. Na época, tinha dezessete anos. Aleluia!

Aleluia, principal música do disco, era instrumental e estourou nas rádios brasileiras. Seu arranjo, inovador, traz uma estrutura simétrica e narrativa. Necessário é, contudo, corrigir o que disse há pouco. A ‘carro-chefe’ não é puramente instrumental. Seu ‘refrão’ tem uma letra: “*Aleluia! Oh, Aleluia!*”. De origem hebraica, ‘Aleluia’, palavra de louvor a Jeová, traduz perfeitamente minha gratidão por ter tido, em Lincoln, um dileto mentor e amigo. Por isso, da mesma maneira que não sou isento, por questões emocionais, sou único, por ter gozado de aulas gratuitas com o músico também conhecido como “O Mago do Pop” (OLIVEIRA, 2013, p. 75). O presente subtópico, portanto, vai destacar um arranjador em especial, o fluminense Lincoln Olivetti Moreira. É sua irmã, Lilian Olivetti, quem o apresenta: “Lincoln nasceu em 17 de maio de 1954,²¹⁰ na cidade do Rio de Janeiro, aproximadamente, às dezoito horas. O nome de seu pai era Milton Olivetti e o de sua mãe, Diva Olivetti. Seus irmãos, Lilian e André”.²¹¹ Aos oito anos de idade, ele começa a estudar piano com a professora particular Judith Cocarelli.²¹² Lincoln “tinha um ouvido absoluto”²¹³ e, depois de Cocarelli, “vai estudar em uma academia de música em Nova Iguaçu. Só depois, ingressa na Escola Nacional de Música, no centro da cidade do Rio de Janeiro”, afirma Lilian.²¹⁴

²¹⁰ No Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira, a data do seu nascimento está errada. Conferir em <<http://dicionariompb.com.br/lincoln-olivetti/biografia>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

²¹¹ Entrevista realizada com Lilian Olivetti, irmã de Lincoln Olivetti, por e-mail, no dia 19 de agosto de 2016.

²¹² Judith M. Cruz Cocarelli, professora catedrática da UFRJ. Autora do Livro “À Primeira Vista” (Editora Novas Metas), Mãe do pianista José Carlos Cocarelli.

²¹³ Pude, por diversas vezes, desfrutar da companhia desse músico, compositor, regente, produtor e arranjador. Recebi dele uma enorme influência. Se não consegui dar-lhe o merecido destaque, foi pelas circunstâncias inevitáveis que um trabalho dessa magnitude representa. Por isso, peço a compreensão do leitor porque, mesmo com essa deficiência, a investigação faz a merecida referência a este artista que contribui para muitos aspectos do que se passa atualmente na música popular brasileira, inclusive na axé music.

²¹⁴ Idem.

Figura 3 – Com Lincoln Olivetti, no Estúdio WR, em Salvador.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Milton Olivetti, pai de Lincoln, foi uma figura muito importante para o menino, que, na infância, tanto ouvia música clássica quanto gostava dos Beatles e das bandas da época. “Tínhamos um piano. Sua aparelhagem de som era uma vitrola na qual ouvia seus discos preferidos”. Lilian, que é psicóloga, dá sua opinião sobre o relacionamento de Lincoln com o pai:

*Percebia que meu pai tinha um sonho: [de] que o filho pudesse ser músico, pois, quando não conseguimos realizar um sonho, delegamos [este sonho] ao nosso filho (algo nada saudável terapeuticamente falando). Mas, esse visionário Milton Olivetti conseguiu unir seu sonho a um filho que nasceu com um dom especial. (Lilian Olivetti, 2016).*²¹⁵

Vanessa Oliveira (2013) reconhece o músico como um dos principais arranjadores da música brasileira do final da década de 1970 e início dos anos 1980. Lincoln, realmente, começou sua carreira musical muito cedo. Em 1968, com quatorze

²¹⁵ Entrevista com Lilian Olivetti, irmã de Lincoln Olivetti, realizada pelo Facebook, no dia 9 de outubro de 2016.

anos, já era “um garoto que tocava piano desde os 4 anos,²¹⁶ com exaustivos treinos em sua casa, e estava recrutando integrantes para formar a sua primeira banda” (OLIVEIRA, 2013, p. 66). Essa informação, todavia, difere da de Lilian Olivetti, que diz que ele começa a estudar piano aos oito anos.

O Dicionário Cravo Albin Da Música Popular Brasileira, por sua vez, diz que Lincoln, “aos 13 anos de idade [1967], formou um conjunto, com o qual se apresentava em bailes do subúrbio”. E que, mais tarde, começa a cursar engenharia eletrônica, mas não se forma. Então, dando prosseguimento aos seus esforços, Olivetti recrutou Serginho, futuro baterista do Roupá Nova.²¹⁷

Oliveira diz que

nas décadas de 1950 e 1960, tornou-se moda destacar o nome do principal músico da banda no título dos discos e do próprio grupo. Entre eles estavam Ed Lincoln e seu Conjunto, Lafayette e seu Conjunto, Eumir Deodato e Os Catedráticos, Walter Wanderley e seu Conjunto, Waldir Calmon e seu Conjunto, Donato e seu Conjunto – no geral, nomes de tecladistas e pianistas, responsáveis pelos arranjos das canções. Assim, não seria de se estranhar quem em 1968, depois do término de The Sun’s Five, Milton, pai de Lincoln, o incentivaria a criar Lincoln Olivetti e seu Conjunto. Com Maurício no baixo, após sair dos Mugnatas, Mazinho na guitarra e Serginho na bateria – outra vez o mais novo da formação e o único que não fazia a voz principal das músicas. Nome de profissional para os quatro garotos se apresentarem nas festas de igreja, aniversários e casamentos da região. Determinados, inclusive, a ganhar um trocado para isso, como gente grande. (OLIVEIRA, 2013, p. 67).

A banda de Lincoln, diz Oliveira (2013, p. 68), ensaiava no edifício Walter Casemiro:

Os bailes de Lincoln Olivetti e seu Conjunto passaram a ser requisitados pelos clubes da região, em 1969, de tão bons que estavam ficando – tendo em seu repertório bandas de rock como Deep Purple, Led Zeppelin, Genesis, e músicas que se tornavam hits nas rádios, além de um set especial animado que eles tocavam com as canções do mexicano Carlos Santana. Isso fez com que Carlos Lincoln [empresário do Painel de Controle], diretor social do Esporte Clube Anchieta, no bairro de mesmo nome, limite com Nilópolis, os contratasse. Até porque ele conhecia o dono do cartório de Olinda, seu Milton, também pai de Lincoln, e não custava nada dar uma força para os garotos. (OLIVEIRA, 2013, p. 69).

Em 1971, Serginho voltaria a tocar bateria com Lincoln Olivetti: “Era o recomeço de Lincoln Olivetti e seu Conjunto – com novos bailes marcados por todos os lugares do Rio de Janeiro, seja em clubes como Vasquinho de Morro Agudo, em

²¹⁶ A Revista Veja (21/01/2015, p. 26) diz que começou a estudar piano com três anos.

²¹⁷ Sérgio Herval Hollanda de Lima. Rio de Janeiro, 1958.

Nova Iguaçu, uma festa de Olinda ou um casamento na Ilha do Governador” (OLIVEIRA, 2013, p.71). De maneira geral, o jovem prodígio tinha autonomia para contratar pessoas para ajudar nos shows do seu conjunto. Fazia audições e convidava quem achasse em condições de servi-lo adequadamente.

O compositor Paulo Massadas²¹⁸ fez audição para seu conjunto, sendo aprovado e tendo que aprender a tocar o baixo elétrico: “Então você vai aprender”, disse Lincoln, ensinando o garoto a tocar baixo nos ensaios. Ou seja, demonstrando no instrumento do músico o que este deve executar:

E todos morriam de rir, inclusive os músicos – meninos, entre 11 e 16 anos, que passavam horas do dia tirando as canções exatamente da forma que elas eram no rádio, que ficavam noites e noites na portaria do Walter Casemiro conversando, em uma roda de violão. (OLIVEIRA, 2013, p. 72).

Em 1972, Olivetti recebeu um convite para trabalhar com o cantor Antônio Marcos,²¹⁹ em São Paulo, e terminou com seu conjunto no Rio de Janeiro (OLIVEIRA, 2013, p. 73). Era a época dos discos de “chacundum”.²²⁰ O trabalho nos bailes e shows era

uma ralação que seria a base da formação profissional, musical e humana de todos eles. Jane [Duboc] acredita que, naquele tempo, não existia uma preocupação de ser famoso, de ser rico ou uma vaidade para aparecer no jornal ou na TV, mas uma reverência muito grande pela música – o suficiente para que todos esses trabalhos fossem feitos com dedicação e zelo por parte dos envolvidos. (OLIVEIRA, 2013, p. 198)

Em 1978, no álbum “Lafayette interpreta Roberto Carlos”, de Lafayette E Seu Conjunto, “Eduardo Souto Neto e Lincoln Olivetti dividiriam o arranjo e a regência das músicas, enquanto Os Famks fariam a base” (p. 212). Mas, ressalta Oliveira: “Nos anos 1970, o cenário mudou. Sobretudo a partir do dia 1º de maio de 1977, quando entrou no ar, pelo Sistema JB, no Rio de Janeiro, a rádio Cidade – com uma proposta totalmente inovadora para uma FM,” um marco da rádio brasileira. Oliveira, então, cita Miguel Plopschi, executivo de gravadora, fundador dos The Fevers: “O sucesso do artista depende da canção. Se você não tem ‘A’ canção você não tem nada!” (p. 316). Isso se aplica, também, ao arranjo de música popular.

²¹⁸ Paulo Massadas, compositor de inúmeros hits, muitos deles arranjados por Lincoln Olivetti.

²¹⁹ Cantor de sucesso, gravou o hit *Homem de Nazaré*. Lincoln também trabalhou com sua esposa, a cantora Vanusa. Ver em: <<http://dicionariompb.com.br/lincoln-olivetti>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

²²⁰ “Chacundum” seria o primeiro ritmo ou batida que se aprende no violão.

Nos anos 1980, no Brasil, começa a moda das bandas. E as lojas de discos ficam cheias de lançamentos. As bandas dominam o mercado, gerando lucros para a indústria fonográfica:

Enquanto os artistas da MPB precisavam pagar maestro, arranjador e músicos acompanhantes para gravar um disco, as bandas se bastavam. Para dimensionar essa vantagem financeira: o gasto da maioria de discos de rock não passava de Cr\$ 1 milhão, enquanto o de trabalhos mais sofisticados da MPB chegava aos Cr\$ 10 milhões. Isso quando não ultrapassava esse valor como aconteceu com o LP *Luz*, de Djavan, lançado em 1982, após contrato milionário com a CBS. Mixado em Los Angeles, o álbum custou Cr\$ 50 milhões para a companhia [o que equivaleria a R\$ 1.300.000,00, nos dias de hoje]. (OLIVEIRA, 2013, p. 334).

Assim, as gravadoras incentivam as bandas, “mesmo sem entender o que elas representariam esteticamente”. Ainda, sobre o ‘mago’, a Revista *Veja* (21 de janeiro de 2015, p. 26) diz:

Seus sofisticados arranjos para a música *Festa do Interior*, cantada por Gal Costa no LP “Fantasia” (1981), seguiam um padrão estético que até então não se via no país. [...] O lançamento do disco “Robson Jorge & Lincoln Olivetti” (1982) é considerado um marco do soul-funk-jazz brasileiro.

O público consumidor, nos anos 1980, era o jovem da classe média. O ar fresco recente, livre da ditadura militar, faz com os jovens aspirassem a liberdade de expressão. Desse modo, as bandas passam a ser uma válvula de escape para muitos (OLIVEIRA, 2013, p. 229). No Dicionário Cravo Albin, encontramos que

Em 1982, lançou, com Robson Jorge, o LP ‘Robson Jorge e Lincoln Olivetti’, registrando a parceria nas faixas ‘Jorgea Corisco’, ‘No bom sentido’, ‘Aleluia’, ‘Pret-à-porter’, ‘Squash’, ‘Fã sustenido’, ‘Zé Piolho’, ‘Ginga’ e ‘Alegrias’ e ‘Eva’ (c/ Ronaldo) e incluindo também ‘Raton’ (Contesini) e ‘Baila comigo’ (Roberto de Carvalho e Rita Lee).²²¹

E que

durante a década de 1980, [Lincoln] teve intensa atuação como arranjador e produtor musical, tendo assinado arranjos para Gal Costa, Gilberto Gil, Tim Maia, Jorge Ben (hoje Jorge Benjor), Rita Lee, Roberto Carlos, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Ângela Rô Rô, Zizi Possi, Fagner, Wando e Joana, entre vários outros. Chegou a ser conhecido como ‘o feiticeiro dos estúdios’ e ‘o mago do pop’. No final da década de 1990, atuou com Ed Motta e Lulu Santos. Foi responsável, em 2003, pelos arranjos do CD “Acústico Jorge Benjor”.

²²¹ Ver em: <<http://dicionariompb.com.br/lincoln-olivetti/dados-artisticos>>. Acesso em: 21 set. 2016.

Também encontramos a relação dos artistas que interpretaram algumas das canções de Olivetti. E uma breve biografia que apresenta, se encerra da seguinte maneira:

Em 2012, trabalhou como diretor musical do reality show 'The Voice', da TV Globo, e como arranjador da banda do programa. Foi, ainda, em 2013, responsável pelos arranjos da música 'Os deuses do Olimpo', tema oficial dos Jogos Olímpicos – Rio 2016, composto por Arlindo Cruz, Arlindo Neto e Rogê.

O magro currículo *online*, porém, não faz juz à verdade. Algo que não deixa de ser triste, ante a importância do arranjador para a música popular brasileira.

Finalmente, o padrão que este artista estabelece no cenário fonográfico nacional se constrói a partir de uma música onde os elementos são expostos claramente. Isso é possível pela associação da parte artística com o lado técnico, não menos artístico, mas, vinculado à captação de som. Lincoln Olivetti associa esses dois vetores que cruzam-se com outros, também fronteirços, numa clara percepção de que trata-se de um artista multimídia, que expande os horizontes da música popular do Brasil.

Aqui, também, lanço o desafio para que estudiosos mais bem preparados possam estudar a música de um dos grandes talentos do arranjo no nosso país. Assim, sua assinatura fica marcada na história da nossa música popular. Este subtópico presta uma pequena homenagem a um músico que contribuiu, de maneira ímpar, para a valorização e afirmação da figura do arranjador no Brasil

3.2.4 Considerações finais: referências musicais (1970 – 1985)

O período que começa em 1970 continuou a refletir musicalmente as tensões e flutuações da juventude, só que sob o manto pesado da ditadura militar. Isso levou a um sombreamento, a um disfarce das posições críticas, que fugiam à punição implacável do governo da repressão. Assim, se a conjuntura das drogas se sofisticava, os problemas sociais, também.

Salvador não atraía os jovens artistas, que não tinham outra opção senão descer em direção ao Sudeste, onde um mundo de oportunidades se exibia. De todo o modo, o arranjo musical participa da construção do som da época, bem como dos períodos anteriores.

Nos “Novos Baianos”, por exemplo, Pepeu comandava os arranjos. Isso é completamente perceptível quando ouvimos e comparamos os discos de Moraes Moreira com os de Baby Consuelo, do próprio Pepeu, e dos “Novos Baianos”. Ou seja, o elemento comum, a todos, é Pepeu. E, mesmo se coletivos, a liderança do guitarrista estabelecia a unidade dos arranjos.

O método, a frequência, os ensaios, a produção, misturavam o espontâneo com o repetido, com o exaustivamente ensaiado, tornando o aperfeiçoamento sonoro mais consistente. De fato, a ordem com que as camadas estruturais sonoras iam sendo montadas demandava um certo tempo para o amadurecimento, o que, por sua vez, contribuía para que a sonoridade fluísse mais naturalmente, nunca monótona.

O arranjo nos “Novos Baianos” fazia o papel de *pad* (cama) para que as vozes (e os textos) pudessem ser comunicados. A comunicação e a performance aparentemente não poderiam existir sem a orientação do arranjo, que dava a ‘formatação’ final das canções. Tudo isso, numa combinação de individualidade e coletividade. Sem olvidar que a construção do arranjo submetia-se ao melhor uso de cada instrumento, procurando, sobretudo, combinar passagens adequadas para cada um deles. E o arranjo permanecia aberto, sempre mudando. Não parava, ia crescendo com a vida conjunta e turnês.

Geralmente, o arranjo se adaptava à pessoa que iria cantar, como se fosse um vestido. Tudo isso, repleto de influências nacionais e estrangeiras e aliado a pesquisa dos recursos tecnológicos. Uma combinação arte-técnica. Então, disciplina, lazer, convívio, e treinamento são os elementos-chave do arranjo dos “Novos Baianos”. Na Cor Do Som é um pouco diferente, já que o convívio não era tão intenso como os que os ‘baianos’ tinham no sítio. O que procuramos evidenciar, porém, é que seus arranjos vão germinar os da axé music, continuando, dessa forma, sua lógica histórica.

Saindo da Bahia e indo para o Rio, sabemos que Lincoln Olivetti comandou um período significativo da história da música popular brasileira, apresentando inovações e elevando o patamar dos arranjos tupiniquins. O padrão que estabelece no cenário fonográfico brasileiro é resultado de uma música claramente desenhada, onde o artístico, o musical, une-se ao técnico, à captação de som e mixagem.

Sua estrutura em blocos, aliada às inovações tecnológicas, o uso de *riffs* e *chavões* (earworms), as linhas de baixo definidas, a padronização de determinados elementos musicais, não no sentido pejorativo, mas no sentido de *musical* patterns

(padrões musicais), faz com que Lincoln determine influencie, e muito, a construção dos arranjos iniciais da axé music.

Evidentemente, sua influência teve que ser disfarçada para se adequar ao disse-me-disse soteropolitano, mas as pessoas que participaram daquelas gravações e arranjos, na WR, certamente reconhecem a importância deste arranjador. Logo, não é injusto incluí-lo nesse fio narrativo musical que vai desembocar na joia preciosa de debochado camafeu. Mas a pesquisa serviu, mais que tudo, para que o investigador percebesse que não existe só uma única música axé, antes, são várias suas gingas.

3.3 ARRANJO NAS AXÉS MUSIC (1985 – 2000)

Notavelmente, o axé está atrelado à instituição das festas. Sigmund Freud (2013) assegura que estas são uma forma de “violação periódica das proibições”. Desse modo, os festejos carnavalescos

[...] originalmente não são outra coisa senão excessos ordenados pela lei e que também devem seu caráter alegre a essa libertação. As saturnais dos romanos e o carnaval dos nossos dias coincidem nesse traço essencial com as festas dos primitivos, que costumam terminar em excessos de todo o tipo e com a transgressão dos mandamentos normalmente mais sagrados. (FREUD, 2013, p. 144).

Os fenômenos de massa, a transformação dos indivíduos em massa, diz Le Bon (apud FREUD, 2013, p. 41), “[...] lhes confere uma alma coletiva, graças à qual sentem, pensam e agem de modo inteiramente diferente do que agem de modo inteiramente diferente do que cada um deles sentiria, pensaria e agiria isoladamente”. Isso significa que o emocional determina a “alma coletiva”. Para a psicologia, “os fenômenos inconscientes desempenham um papel preponderante não apenas na vida orgânica, mas também nas funções intelectuais” (2013, p. 42). Por isso, a racionalidade frutifica sobre o tapete psíquico do inconsciente. E a massa faz com que o indivíduo adquira “um sentimento de poder invencível, que lhe permite entregar-se a instintos” (p. 43). Estes se relacionam com aspectos subjetivos das pessoas. Assim, a diferença desse manejo entre racional e irracional, entre indivíduo e massa, é que, no segundo, é obrigatório o desaparecimento do “sentimento de responsabilidade” (p. 43-44), enquanto, no primeiro, a individualidade exercita seus próprios mecanismos de julgamento e crítica, sem, contudo, perder a vinculação com os aspectos sentimentais e inconscientes do seu psique.

Na axé music, a empolgação estava presente tanto no público quanto na música.²²² Uma reflexão sobre música e emoção, mostra, em seu artigo, Jordanna Vieira Duarte ([s.d.], p. 1),²²³ pode entender esses dois fenômenos, como se estivessem unidos através de “representações filosóficas, psicológicas, históricas, sociais e culturais”, como forças num contínuo interagir. Por conter aspectos emocionais, a música, ao mesmo tempo, os apresenta e representa nos seus múltiplos elementos, como melodia, harmonia, escrita, criação e acompanhamento. Anton Ehrenzweig, que estudou a estética sob o olhar da psicologia sobre a percepção, considerava que

a percepção inconsciente, sincrética ‘emocional’, propicia que todos os elementos do campo perceptivo sejam apreendidos no mesmo plano de importância ou seja, sem hierarquização, enquanto a percepção consciente, integrando o que chama de mente de superfície, objetiva sempre elaborar o campo, [...], e para tanto esta reprime a percepção inconsciente, suas formas inarticuladas e forças emocionais. (EHRENZWEIG, 1977 apud SEKEFF, 2009, p. 108).

Ehrenzweig acrescenta:

O mesmo acontece no universo musical [...], onde as duas percepções trabalham juntas embora só atentemos para a percepção de superfície, gestáltica, articulada, ficando o resto fora de nossa consciência. É desse modo que a prática da música se marca como um jogo entre percepção consciente (conceitual e prática) e a inconsciente (sincrética e mais emocional), tornando viável o desenvolvimento de alternância entre maneiras de pensar, articuladas e inarticuladas.

Logo, música e emoção tomam parte num processo comportamental coletivo. Em Salvador da Bahia, esse sentimento, também presente nos encontros “*de todos os santos, encantos e axé*”,²²⁴ não apenas lhe dá sentido, como é o ar que “pelas vias, pelas veias, escorre o sangue e o vinho, pelo mangue, Pelourinho”.

Na pesquisa, debruçamo-nos sobre músicas carnavalescas. Nos anos 1980, temos os casos dos músicos Gini Zambelli e Klaus Jaecke, da Rumbaiana. Um bar chamado Vagão teve enorme influência na cena musical de Salvador. Estes dois

²²² Falo “estava” porque já há sinais claros de irremediável desgaste da axé music.

²²³ Artigo online. Ver em: <https://www.academia.edu/2049560/Música_e_emoção_sensibilidades_e_sentidos>. Acesso em: 18 jul. 2017.

²²⁴ Alusão à canção *Chame Gente*, canção de Armandinho Macedo e Moraes Moreira.

músicos, proprietários deste bar, movimentaram o cenário musical, ao aglutinar músicos de diferentes procedências.²²⁵

A axé music sofre influência de Gil, de Caetano, dos “Novos Baianos”, da “Cor do Som” e do Trio Elétrico Dodô & Osmar. Não só. recebe emanções de Michael Jackson, Toto e Carlos Santana. Do Rio de Janeiro, Lincoln Olivetti, que, no arranjo que faz para *Baila Comigo*, de Rita Lee e Roberto de Carvalho, usa elementos presentes no show de Tanglewood, de Santana.²²⁶ A estética deste último estava nitidamente presente nos primeiros shows de Luiz Caldas, no circo Troca de Segredos.

3.3.1 Wesley Rangel

3.3.1.1 Início das axés music?

No início da década de 1980, o termo ‘axé’ vincula-se a uma música que evocava a autonomia da produção local (de fato, relativa), em contraste com o modelo usual, o do eixo Rio-São Paulo. Então, forças se mobilizavam.²²⁷ São os jovens músicos que frequentavam e gravavam na WR junto com os produtores, pessoas de rádio, locutores, compositores, nfm, as relações envolvidas no fortalecimento e na divulgação, nas rádios soteropolitanas, dos fonogramas gravados e produzidos na

²²⁵ Ramiro Mussoto, percussionista e produtor musical argentino, que também frequentava o bar, foi um dos pioneiros no uso de *samplers* (sampleadores), sequenciadores, e baterias eletrônicas, na Bahia. Mas, a primeira vez que a bateria eletrônica foi usada, em estúdio, foi no disco “Sementes”, da banda Chiclete com Banana (Continental, N°. 101.404.307), de 1984. Com uma bateria Oberheim DMX sendo completamente programada. A primeira vez que um sequenciador foi usado, foi no segundo disco de Luiz Caldas “Flor Cigana” (PolyGram, N°. 831 268-1), de 1986. E a segunda, no de Sarajane, “História do Brasil” (EMI, N°. 31 C 062422186), de 1987.

²²⁶ O show de Carlos Santana, em Tanglewood, realizado no dia 18 de agosto de 1970, é um bom exemplo dos maneirismos presentes em muito dos shows de Luiz Caldas, no início da sua carreira com a Banda Acordes Verdes. Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P8dGh1iEmCY>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

²²⁷ Bandas como Skarro, 14º Andar, e outras, começam a gravar na WR Os músicos do “Mar Revolto” seguiriam para o Rio, acompanhando Zezé Mota. Silvinha Torres, que futuramente iria integrar a segunda formação da Banda Acordes Verdes, iria ser *backvocal* de Gilberto Gil, de 1981 a 1982, na turnê do disco Luar. Bandas como Petruska, Banda do Companheiro Mágico, Sexteto do Beco, Corpo & Alma, Band-Aid, Banda de Vidro, procuravam espaços pela cidade, com mais ou menos sucesso. A própria Daniela Mercury, na altura desconhecida, grava, na WR, o jingle do Colégio Baiano, composição de Gato Preto (ou Mauro Gato), com Alfredo Moura (teclados, guitarra e arranjo), Cesinha (bateria e percussão), e Jorge Brasil (baixo).

WR. Em suma, o impulso inaugural é dado por Wesley Rangel.²²⁸ um dos pioneiros da gravação de áudio no Estado,²²⁹ quando abre as portas da sua empresa.

Figura 4 – Entre Wesley Rangel (esq.) e Roberto Santana, no Teatro Castro Alves.



Fonte: Elaborado pelo autor.

²²⁸ Jovem empresário, cantava no coral da Igreja Batista 2 de Julho, Rua Carlos Gomes, nº 120 e conheceu Moraes e Galvão (Os Novos Baianos) na pensão de Dona Maritó.

²²⁹ O empresário Jorge Santos, dono do estúdio JS foi outro destes pioneiros, assim como Alcyvando Luz e outros. Mas axé music começa obedecendo a uma agenda feita, de maneira improvisada, por Wesley Rangel, Roberto Sant'Ana, o radialista Cristovão Rodrigues, outros programadores, indústria carnavalesca local, a indústria fonográfica nacional e multinacional, cantores locais e os músicos da WR. Com o surpreendente sucesso, seus experimentos assumem status de verdade, sendo infinitamente copiados. Entretanto, a categorização, a “prateleirização” é menos preocupação, para nós, do que a corrente musical que evolui através da escuta, da reflexão, do conhecimento. Por isso, os “Novos Baianos” e “A Cor do Som” são influências para a axé music.

²²⁹ Em Salvador, cursou Administração de Empresas e, posteriormente, Direito.

Quadro 2 – Formação dos Novos Baianos, A Cor do Som e Acordes Verdes.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Analisando o Quadro 2, percebe-se claramente os vínculos entre os grupos. Logo, a formação da Acordes Verdes fundamenta-se nessas duas formações anteriores, mas incorpora pessoas que atuam exclusivamente como coro, talvez, apoiando-se no modelo pop das turnês “Realce” e “Luar”, de Gilberto Gil, em que partes do coro não eram feitas pelos músicos, mas, por coristas específicos.

3.3.1.2 *Estúdios WR*

Wesley Oliveira Rangel nasceu no município baiano de Iramaia, cidade que tem suas origens ligadas à construção da ferrovia Leste brasileira e fica a uma distância de quatrocentos e nove quilômetros de Salvador. No ano de 1967, vem estudar na capital do Estado²³⁰ e frequenta a Igreja Batista Dois de Julho, na Carlos Gomes, cantando no coro. Rangel também frequenta a pensão de Dona Maritó, berço dos Novos Baianos. Talvez, por isso, o Luiz Galvão tenha perguntado:

Quem sabe se não foi ali na Dona Maritó, no convívio com os primeiros passos dos Novos Baianos, ainda anônimos, Galvão, Moraes e Paulinho, naquelas noites de músicas inéditas para o grande público, que Wesley, ainda estudante, criou raízes com a música popular brasileira, formando o sonho, hoje realidade? (GALVÃO, 1997, p. 12).

Para complementar sua renda, Rangel arranja diferentes trabalhos. Vai trabalhar na Mesbla, “como estudante de Administração de Empresas”, (VEJA, 1991)²³¹ onde chega a ser gerente. Depois, utiliza a indenização que recebe, para abrir um estúdio destinado à produção de jingles. Seu cunhado, o publicitário Rafael Gouveia, que “sabia que Salvador era carente no setor”, foi “quem conseguiu tirar da cabeça de Rangel a idéia de usar a indenização que ganhou quando saiu da Mesbla para montar uma lavanderia. Em vez disso, o dinheiro foi aplicado para gravação de spots e jingles publicitários” (VEJA, 1991). O ano era 1975. A gravadora começa a funcionar no último andar do Edifício A Tarde, frente à praça Castro Alves. Diz a Veja Bahia:

Em 1975, a gravadora começou a funcionar [...] com um equipamento do tamanho de suas pretensões [...]. Em pouco tempo, a maioria das agências de Salvador já encomendava seus trabalhos ao estúdio, que começou a colecionar os primeiros prêmios: Profissionais do Ano, Colunistas e Prêmio Axé — todos ganhos pela sua contribuição ao setor publicitário. (VEJA, 1991).

²³⁰ Em Salvador, cursou Administração de Empresas e, posteriormente, Direito.

²³¹ Matéria da Revista Veja Bahia, 9 de janeiro de 1991, p. 6.

A vida de Rangel se mistura, então, com a da sua empresa. A missão dos Estúdios WR era “modernizar a produção publicitária de áudio” no Estado. (RANGEL apud CASTRO JR., 2015).²³² Rangel, então, se muda para um novo endereço, “algumas salas alugadas na praça da Sé”, em 1980, diz a Veja Bahia. E alguns músicos começam a aparecer. Toninho Lacerda (teclados),²³³ Carlinhos Marques (violão, baixo e coro), Leléu (bateria), Waltinho Queirós, e o próprio Geronimo. “Foi a partir desse momento que comecei a entrar em contato com os músicos da Bahia”,²³⁴ diz Rangel.

Mais tarde, transfere suas instalações para a ladeira da Manoel Barreto, na Graça. Lá, continua a usar os músicos que já trabalhavam com ele no antigo endereço. Incorpora, porém, novos, que passam a fazer parte da sua equipe. Neste momento, Rangel resolve “importar” um guitarrista: Luiz Milani. E lhe entrega a direção musical da empresa. Nesta fase, o baterista Guilherme Migoya, ‘Guimo’, foi incorporado ao estúdio. Mas, ao se desentender com Milani, é excluído. Um novo baterista, Cesinha, faz audição e é aprovado. Cesinha havia estudado com o professor de bateria e percussão da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e percussionista da Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA), o percussionista e professor Fernando Santos.²³⁵ Estando dentro da equipe, Cesinha indica Alfredo Moura, colega da Escola de Música, que passa a integrar o quadro. Naquela altura, os músicos da casa eram: Carlinhos Marques (baixo elétrico); Cesinha (bateria); Alfredo Moura (teclados); e Luiz Milani (arranjador e guitarrista). Após uma série de desentendimentos, este último abandona o cargo e volta para Sampa.

O estúdio WR foi mais um estúdio construído de maneira caseira, em Salvador. E o cheiro insistente do mofo fazia parte da sua mobília. Nos anos oitenta era muito difícil conseguir equipamentos importados. E Rangel estava sendo pioneiro no seu esforço em profissionalizar a gravação de música na Bahia. Ele alugou uma casa e

²³² Matéria do Jornal A TARDE, escrita por Chico Castro Jr.. Salvador, quinta-feira, 7 de janeiro de 2016, onde o jornalista cita uma entrevista feita com Wesley Rangel, no mesmo jornal, Caderno 2, no dia 31 de outubro de 2015.

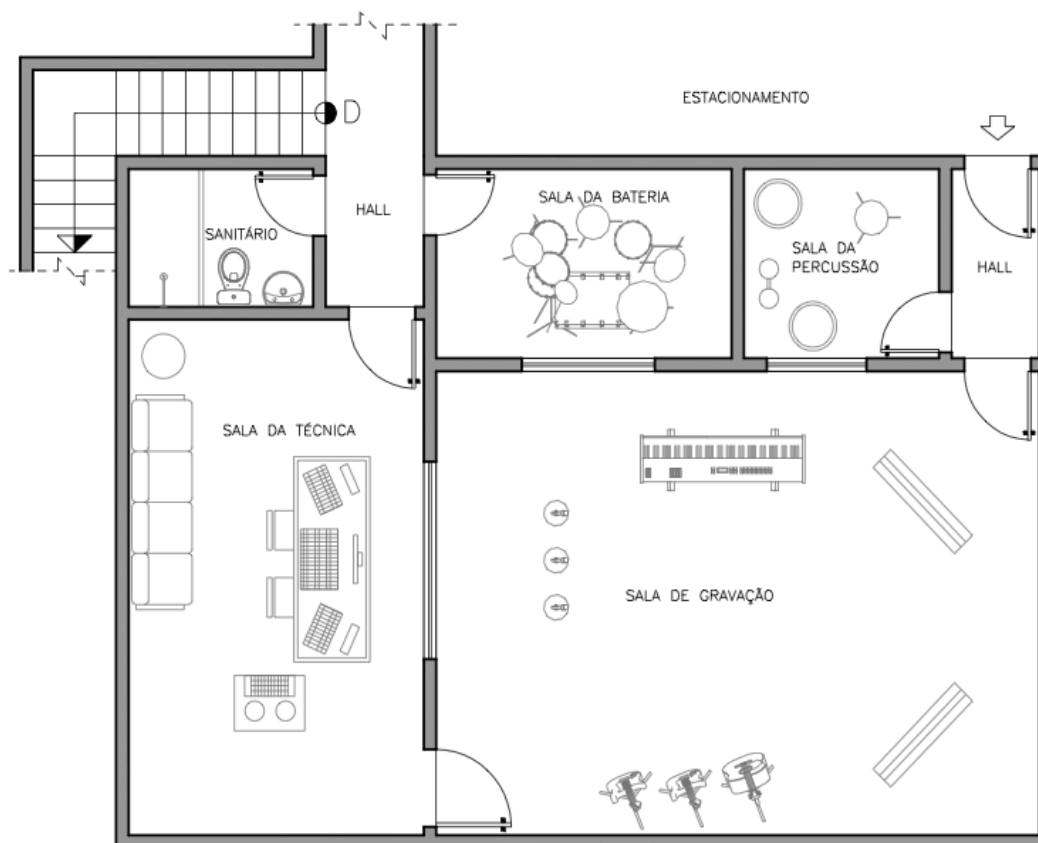
²³³ Irmão do pianista e compositor Carlos Lacerda.

²³⁴ Entrevista de Wesley Rangel para a revista Veja Bahia, dia 9 de janeiro de 1991, p. 6.

²³⁵ O professor Fernando Santos é filho do maestro feirense, Tertuliano Santos (1898 – 1968)²³⁵ e ensinou a várias gerações de músicos, entre eles, Ary Dias (percussionista do grupo A Cor do Som), Ivan Huol (baterista do Grupo Garagem e empresário musical) e Jorge Honça.

adaptou o andar térreo para servir como salas de gravação e mixagem. A figura seguinte nos dá uma ideia de como era a WR.

Figura 5 – Planta baixa da WR da Graça, feita pelo arquiteto Diogo Santana.²³⁶



Fonte: Elaborado por Diogo Santana para o autor.

A banda “da casa”, foi responsável pelas gravações dos dois primeiros artistas da WR, Luiz Caldas e Geronimo, bem como pelas gravações da cantora Sarajane, Chiclete Com Banana, Cid Guerreiro, Ricardo Chaves, Asa de Águia, e muitos outros. A partir daí, Rangel enxerga um potencial que vai superar, até mesmo, sua inicial aposta no mercado publicitário. E, em 1988, passa a funcionar na Rua Maestro Carlos Lacerda, bairro da Garibaldi, contando com um grande estúdio “de 24 canais; um para pré-produção de midi, computadorizado e com dezesseis canais; outro de dezesseis canais; e mais dois de oito canais, utilizados para a gravação de spots publicitários”,²³⁷

²³⁶ Esta planta baixa foi gentilmente elaborada e cedida pelo arquiteto Diogo Santana, Conselho de Arquitetura e Urbanismo (CAU): A99714-5. RG:11603506-47.

²³⁷ arquiteto Diogo Santana, Conselho de Arquitetura e Urbanismo.

continuando lá, desde então. Rangel, então, absorve o impulso dado pelo crescimento do seu próprio mercado. E sua busca o leva a formar, em meados de 1980, a banda do estúdio, que grava uma versão da canção *Mrs. Robinson*,²³⁸ de Paul Simon e Art Garfunkel, bastante executada nas rádios.

A partir das relações culturais, podemos estabelecer o entendimento do arranjo musical. E, ao invés de concebermos a volatilidade do que se investiga como negativa, vemos, na sua singularidade, uma mais valia. A cultura se entrelaça com o desenvolvimento da WR. As maneiras de fazer arranjo se reorganizariam, criando um novo produto. E a coabitação entre músicos favorece novas práticas.

3.3.1.3 Aspectos culturais e econômicos

Na WR, a música era de ouvido. Se no jazz, “para cumprirem seus papéis efetivamente, os músicos da seção rítmica negociam constantemente entre as criações artísticas uns dos outros, esforçando-se em formular partes mutuamente complementares” (BERLINER, 1994, p. 336), o mesmo se dá, na axé music, na negociação entre músicos da cozinha e cantor, esses e arranjador, e cantor e arranjador. Entretanto, diferentemente do jazz, onde, ao longo dos anos, pianistas, bateristas e baixistas têm assumido uma independência cada vez maior um do outro, enfrentando desafios elevados de execução e invenção, e tendo que, não só, compor partes individuais interessantes, como também conseguir mantê-las, com segurança, no meio da textura musical complexa e dinâmica do grupo, na seção rítmica da Bahia, os músicos mantêm-se, na maioria das vezes, vinculados à rigidez e constância da batida (*beat*) dançante escolhida, por força da padronização genérica a qual se submetem. Portanto, em um ambiente setorizado, o músico é forçado ao duplo trabalho de criar e de buscar uma visão diferente da sua, que satisfaça, na realidade, o detentor dos direitos. Assim, para que diferentes aspectos sejam investigados, a interpenetração de saberes traz benefícios enormes, pois, se a música, o *music business* e os meios de comunicação se articulam, é menos complicado imaginar que os aspectos que integram a cultura se relacionem e estabeleçam as mais variadas

²³⁸ A canção *Mrs. Robinson* foi lançada, originalmente, pela dupla americana, no LP “Bookends”, da gravadora Columbia, nº: KCS 9529, em 1968. Por outro lado, a versão feita por Luiz Caldas & Banda Acordes Verdes, que foi para as rádios baianas numa fita cassete (K7), alcançando boa repercussão, acabou não sendo gravada, ou lançada, posteriormente em disco.

conexões, do que imaginá-los rijos, inertes, tendo, cada um, seu sentido ligado a si mesmo. Isso vai ocorrer também dentro da WR, nas relações entre suas personagens.

A tolerância e hospitalidade são qualidades supostamente atribuídas ao povo brasileiro. Elas podem ser sentidas na WR. Se o desenvolvimento cultural brasileiro mistura interesse com desinteresse, formal com casual, sua expansão passa, de qualquer maneira, por transformações de mentalidade, cujas causas podem ser internas e/ou externas. Na axé music, o discurso está dirigido a uma massa, a um público consumidor que lhe é inerente. É música de clima. Suas escolhas envolvem, ou envolviam, um mercado milionário. Se, nesta música, é certo, o humor vive nas canções e arranjos, é coerente investigá-la com espírito lúdico. Mesmo oral,²³⁹ sua transmissão lida com a escrita. Suas primeiras gravações tinham esta faceta. Mesmo que apenas para alguns instrumentos, a escrita construía a paisagem sonora. O terreno em que o arranjo da axé music se desenvolve, vimos, é o da canção popular. Nele, a geografia estética baiana narra um imaginário que se forma no trânsito entre o “meu e seu”²⁴⁰ das vivências.

Os arranjos feitos em estúdio, a partir de 1985, tomam um rumo pensado e improvisado. Nascem especializados, com forte perspectiva psicológica. A mistura é sua própria razão de ser. Se “*Toda a eletricidade / Trio Elétrico e seu gerador / Toda energia que magnetiza a cidade / Pára pra deixar ouvir o bater do tambor*”,²⁴¹ o arranjo, na dessemelhante axé music, dança ao som do batacotô.²⁴² Isso é, o arranjo dança. E o “som nosso de cada dia”²⁴³ se exercita.

No final dos anos 1970, existia uma grande lacuna entre a música que era produzida em Salvador, não veiculada na mídia, e a música que era divulgada massivamente nos meios de comunicação, principalmente através das rádios e da televisão, vinda do Sudeste, ou melhor, da sua indústria cultural e da dos Estados Unidos, empurrada pelo capital multinacional, capitaneada pelas gravadoras, sediadas no eixo Rio – São Paulo, que controlavam tudo o que era divulgado, tanto nacional quanto internacional. Esse ostracismo vinha massacrando diversas

²³⁹ Isso, se considerarmos gravações em qualquer mídia como captação da oralidade.

²⁴⁰ Alusão à canção *Rapunzel*, de Alaim Tavares e Carlinhos Brown.

²⁴¹ Alusão à canção *O Bater Do Tambor*, de Caetano Veloso.

²⁴² Instrumento de percussão africano, destinado à luta, à guerra.

²⁴³ Alusão a legendária banda de rock'n'roll baiana, capitaneada pelo guitarrista e compositor Luciano Souza.

gerações, tendo um efeito nocivo na própria cultura nacional, por inibir a ascensão de novos talentos e a modernização das artes em geral. Frases como “para se fazer sucesso tem que se estar no Rio de Janeiro” faziam parte do dia-a-dia do músico soteropolitano. A geração pós-tropicalista e pós-novos baianos, residente em Salvador, praticamente havia fracassado, pois não tinha conseguido a repercussão necessária nos grandes centros. Essa geração, protagonizada pelo trio elétrico Dodô e Osmar e pelo trio elétrico Tapajós, falhou, provavelmente, devido ao caráter altamente ortodoxo da sua música, a uma desorganização interior. Visto dessa maneira, o desejo de divulgar a música local e de abrir novos mercados foi a força propulsora que criou a axé music. Vamos demonstrar que a axé music não foi um estilo espontâneo oriundo do povo, mas um projeto ordenadamente criado, sustentado pela indústria cultural do Sudeste e pelo empresariado local. Sua força reside na sua popularidade e nas misturas, pois a axé music, como miscigenação aceita, não poderia ter existido sem jovem guarda e tropicália.

Os Estúdios WR ampliam, então, os horizontes culturais e econômicos baianos, trabalhando com o mercado, dando vazão à procura dos serviços, participando da organização e produção musical dos artistas que estavam sendo lançados pelas gravadoras multinacionais, instaladas no Sudeste do Brasil. Graças à generosidade de Rangel, carreiras foram pavimentadas e cresceram. O cantor e compositor Ricardo Chaves, diz: “foi o homem mais importante no cenário musical de toda essa geração e no movimento que veio depois se chamar axé music”. (OLIVEIRA, 2016a) Esse “movimento” iria ser direcionado, pela classe empresarial dos blocos de carnaval, para adequar-se às suas necessidades tornando-se, assim, a “música baiana”, síntese daquilo que se passava pela cidade. Assim, a WR amplia a economia baiana, participando da produção musical dos artistas que estavam sendo lançados pelas gravadoras multinacionais, instaladas no Sudeste do Brasil.

Paralelamente, criava-se o núcleo dos que trabalhavam nas rádios, núcleo dos radialistas: Cristovão Rodrigues, Josenel Barreto, Manolo Pousada, Nailton Lantyer, e Baby Santiago. Depois, ou ao mesmo tempo, o núcleo dos donos de bloco de carnaval, os donos de loja de disco, os donos de banda, os dono de cantora, enfim, dono para tudo quanto é gosto. Não havia um mercado consolidado, mas, interesses a cultivar. Rangel, ao abrir suas portas, cria oportunidades para o sucesso. Ao utilizar os músicos locais, toma para si o pulso da condução das gravações de áudio no Estado e oferece as condições para que a “prata da casa” projete uma sonoridade

disposta a ser mercada, num primeiro instante, nas rádios da própria cidade, depois, no universo brasileiro da música comercial, e, daí, para o mundo. O atual prefeito de Salvador, Sr. Antonio Carlos Magalhães Neto reconhece a importância do empresário:

Se a Bahia hoje é o maior polo musical do Brasil, muito se deve ao trabalho de Wesley Rangel, que sempre abriu seus estúdios para as gravações e apostou em novos talentos. Trabalhei com Wesley, era uma figura fantástica, fica aqui o nosso pesar. (OLIVEIRA, 2016b).

Rangel é “um dos responsáveis diretos pela ascensão da nossa música, da nossa produtividade regional, local. Ele é responsável direto pela ascensão de vários nomes e artistas aqui da nossa terra”,²⁴⁴ afirma Manno Góes (OLIVEIRA, 2016c). Um dos grandes reconhecimentos que Rangel obteve veio da Assembleia Legislativa da Bahia, que, em novembro de 2015, o homenageia. Sua gravadora contribuiu para a projeção de ídolos de maneira nacional e internacional, ajudando a transformar o Estado num grande pólo musical, gerando renda. Seu legado é de prosperidade. Infelizmente, o empresário veio a falecer, em Salvador, no dia 6 de janeiro de 2016.

Na expansão da axé music, seus personagens evoluem dentro de um pensamento afirmativo regional. Os arranjos, logicamente, refletem esse despertar. E a expansão da sua linguagem, que tem como consequência um crescimento na importância dada ao arranjador na Bahia, vai descentralizar o que, até então, se encontrava resumido ao eixo Rio-São Paulo. Essa renovação acaba por unificar sistemas, favorecendo uma “ditadura do cantor”.²⁴⁵ Toda essa movimentação, é claro, se centraliza em Rangel. Não é à toa que Brown o vê como uma figura simbólica:

Tudo acontece na casa do pai. O pai é acolhedor. O pai é conselheiro. O pai é responsável. O pai é a força. E, por incrível que pareça, o axé leva esse nome de força. O pai do axé partiu para produzir novos sonhos em um lugar desconhecido, mas deixou um legado único. O maior produtor de todos os tempos da Bahia nos criou, nos recriou e nos ensinou mais do que tudo a sermos pessoas do bem, a sermos homens. (OLIVEIRA, 2016d)

Isso significa observar de uma perspectiva mitológica (a do pai mitológico). De um pai que é ao mesmo tempo herói ou pai de um herói que irá, também, tornar-se

²⁴⁴ Manno Goés é baixista, compositor, cantor e empresário da axé music. Compôs o *hit* Milla. Atualmente é presidente da UBC (União Brasileira de Compositores).

²⁴⁵ Cunhei a expressão “ditadura do cantor” para descrever o que vem acontecendo no Brasil há bastante tempo. As distâncias entre cantor e músicos estão cada vez maiores. É quase um feudalismo. Já presenciei cantores que se recusavam a ficar no mesmo hotel que os músicos, que não iam nem aos enterros deles. Enfim, uma situação de degradação moral que me envergonha.

pai de outros heróis. É essa paternidade que coloca Rangel, também, como herói nessa parte da história da música popular da Bahia.

3.3.2 Percussão como pulsão catalisadora da vida social

Em 1988, Carlinhos Brown dá início a sua carreira internacional. Vai a Paris, a convite de Remy Kolpa-Kopoul, para assinar um contrato com a PolyGram francesa. Um músico que havia trabalhado com Johnny Hallyday o auxiliou as gravações, em estúdio. Eu participei das gravações das duas bases: as canções *O Bode* e *Cumbuca*, ambas compostas por Brown. A segunda, palavra provavelmente derivada do tupi *kui'mbuka*, significa “vasilha feita com a casca do fruto da cueira, usada especialmente por índios e caboclos”,²⁴⁶ e também pode significar armadilha feita de cabaça ou, até mesmo, violão (informalmente). O percussionista já havia assumido a liderança da percussão na WR, desde 1984, depois de aprovado em audição. Além disso, já tinha diversas músicas gravadas com sucesso por artistas locais e do Rio, tendo tocado com Caetano Veloso, e estava chamando atenção.

Para mim, a percussão e o ritmo são os pilares do arranjo da axé music. E, para nossa sorte, a convivência com este compositor, percussionista e letrista criativo, possibilita a defesa desse ângulo como perspectiva central: o olhar sobre a *percussionalidade* do arranjo.²⁴⁷

Então, o presente subtópico prepara o terreno para o entendimento da percussão, no arranjo da axé music, dos seus usos e costumes, bem como do seu desenvolvimento nas gravações de discos e CDs da WR e em alguns outros estúdios. Essa opção se deve à proximidade e acesso às gravações originais, à importância que esta família tem para a formatação e consolidação do arranjo, nos estúdios de Salvador, e sua atual preponderância nas gravações baianas. Entretanto, existem trajetórias históricas que demarcam seu território. Por exemplo: o da sonoridade rítmica. José Ramos Tinhorão (2001, p. 161)²⁴⁸ diz que assistimos a uma “influência marcante de uma sonoridade e um gestual negro-africano marcado pelo ritmo”, na história da

²⁴⁶ Ver em: <https://www.google.com.br/search?client=safari&rls=en&q=cumbuca&ie=UTF-8&oe=UTF-8&gfe_rd=cr&ei=nEe8V8a7MIWq8we7jpvwBw>. Acesso em: 23 ago. 2016.

²⁴⁷ Criei o termo ‘percussionalidade’ para retratar a relação intrínseca do arranjo baiano com sua personalidade percussiva. Então, personalidade + percussividade = percussionalidade.

²⁴⁸ Ver em: (TINHORÃO, 2001).

música popular do campo e das cidades, a partir do século XVI, onde ritos de caráter religioso explicam:

a estreita ligação dos negros da África Ocidental subsaariana com os ritmos de percussão de tambores, danças com movimentos corporais de caráter coreográfico e cantos coletivos à base de coros (às vezes com superposição de solo sobre coro, de efeito polifônico). (TINHORÃO, 2001, p. 161).

Pelos quatro cantos de Salvador, tem se observado a prática percussiva como sinônimo de pulsão (de impulso) aceleradora da vida social. E, esta, como relações entre pessoas, grupos, comunidades. A primeira, acelera o desenvolvimento das relações humanas, agindo como um catalisador que agiliza as relações sociais entre pessoas, entre músicos e sociedade. Se natureza é vida, nela, tudo pulsa, é movimento, ritmo. Desse modo, é inegável a contribuição da percussão para o processo de produção fonográfica em Salvador.

A psicologia acredita que a música e a dança estão, desde o início, ligadas ao homem. Logicamente, fazendo parte da sua vida. O homem sobrevive, através de relações sociais em grupo, em comunidades.

A percussão, presente dentro do próprio corpo, também já se encontrava na natureza, nos mitos mais ancestrais. Assim, a procriação, multiplicação dos seres, vem obedecendo a procedimentos específicos (historicidade), onde o homem copia a natureza: conquista da fêmea pelo macho ou vice-versa; proteção do grupo; hierarquias; manifestações emotivas. Na Bahia, de múltiplas caras, por sua vez, convivem o Cacique Taparica (pai de Paraguassú) e o Cacique Johnny (ex-Chiclete Com Banana). E a percussão e a dança já estavam no Brasil, antes mesmo da chegada dos lusitanos. Nosso núcleo, então, seria uma análise da “linguagem” da percussão em gravações baianas.

Na Bahia, de 1985 até 2000, é certo, os êxitos têm como fonte impulsionadora, a percussão.²⁴⁹ Em outras palavras, o processo de produção fonográfica, em estúdio em Salvador, começa, de fato, a partir da gravação das percussões e sintetizadores. Desse modo, pretendemos evidenciar de que modo a axé music trouxe um avanço no manejo da percussão nos arranjos. Este, começa de forma incipiente, mas, as condições tecnológicas, sua vinculação nas rádios e o conhecimento musical (formal ou não) vão contribuir para a sua preponderância. É na década de setenta que o

²⁴⁹ Comprova-se esta afirmação, ouvindo as músicas mais tocadas nos carnavais e verões, ao longo deste período.

processo de transição da percussão começa, da rua para o estúdio. E a relação entre os blocos-afro e a axé music é embrionária. Gilberto Gil já aponta com sua ligação com os “Filhos de Gandhi” o que Paulinho Camafeu, Pepeu Gomes e Moraes Moreira iriam prosseguir, influenciando os jovens da axé music. Essa vinculação lhe é essencial. Logicamente, a indústria faz uma seleção e tenta isolar os blocos-afro ou controla-los. A resistência persiste e o Olodum cresce junto com o Ilê de Vovô. Pode-se constatar essa separação.

E, para a divulgação dessa música percussiva baiana, o apoio da mídia foi fundamental, assim como as contribuições de determinados músicos. Usando como fontes experiências musicais, discutiremos a percussividade como ponto de partida da construção identitária do arranjo na axé music.

3.3.2.1 Portugueses e africanos

Tomemos como início, a chegada dos Portugueses. Estes, além de se comunicarem através da música, assimilavam a cultura musical dos povos subjugados, tanto na colonização destes quanto nas suas transações comerciais com outros. A formação do povo português é única, na complexidade da sua variedade étnica, como discorre Alexandre Herculano (2007; 2008). Sua antiguidade e abertura para outras culturas norteiam a direção que seu império segue, refletindo-se diferentemente entre as colônias. Então, quando a imigração africana no Brasil se inicia, já traz consigo um legado percussivo primevo, que na Bahia se transforma, alterado pela violência do cativo.

O africano, separado dos seus, não tem como não sujeitar-se aos desígnios do dominador. No entanto, assustado, não quer perder as ligações com seus antepassados. Mas, a política escravagista previne as insurgências, pune rebeliões, procura criar dificuldades na sua comunicação. Então, pessoas de diferentes regiões, línguas e dialetos são misturadas. Assim, comanda o português com mão-de-ferro um negócio que se mostraria altamente lucrativo e cruel.

A cultura do escravo é o paliativo para a opressão, um tipo de antídoto para um sofrimento que parece não terminar. Dá ao cativo uma sensação de pertencimento, de preservação, promete valores ancestrais, de povo, de resistência e união. Estende-se da culinária aos ritos fetichistas, da música à dança, da hierarquia da nobreza africana aos festejos e à interação com o senhor-feitor e sua família.

Já o português, que pode até ser considerado tolerante, se comparado ao colonizador inglês, não quer levantes nem rebeliões. Quer manter-se próspero. O caráter alegre e expansivo do escravo o ameaça menos do que o seduz. O colonizador é zéfiro ganhão ensandecido. Desorganizado, ambíguo, insaciável, nada o detém. Vera Cruz é berço de um gigante eternamente adormecido. Zona sem pecado, nada impede o aventureiro de lançar mão da sua presa. Se português gosta de festa, o negro a usa como bálsamo para abrandar sua dor. E a percussão é, ao mesmo tempo, um vínculo que, ao ligar-lhe ao passado, projeta-o para uma esperança de futuro.

É pela sua música e cultura que o negro mantém os laços com seus antepassados e a consciência de sua etnia e valor. Sua revolta é musical, culinária e religiosa. De costumes. Os espaços que preenche delineiam-se, aos poucos e diversamente, refletindo realidades que se vão construindo, moldando-se com situações e adversidades que o tempo se lhe apresenta. Criador e curandeiro, sua capoeira é a do batuquegê. Mas, à medida que a indústria escravocrata se amplia, mais e mais africanos chegam ao Brasil, vindos das mais variadas partes, apresentando características distintas, bem como diferentes qualidades e graus de intelectualidade.

Os milhões de escravos servem, por conseguinte, a um projeto de desenvolvimento econômico, de geração de riqueza, idealizado e posto em prática pela corte lusitana. Assim, o português se mistura e a Bahia se amulata. E, talvez, o preconceito racial na Bahia tenha vindo a se transformar, nos dias de hoje, menos num preconceito de cor do que num preconceito econômico. Importa é que se tenha dinheiro. O resto, não interessa.

Os festejos, as danças e costumes mostram-se como marcos identitários ao longo da história. Reveladores de certo padrão comportamental, vêm construindo a inserção do negro na sociedade, ao mesmo tempo que o protege, anima, alivia e o recria, a todo instante. Assim, a percussão, no seu ritualístico, desloca-se do terreiro referencial para a irreverência da rua, para o caos urbano. É agente mobilizador de uma unidade comportamental dirigida pela música, dança e movimento. Mas, seus limites quase nunca são realmente definidos, antes, moldam-se às necessidades, manifestos de voz comum, forte, múltipla.

3.3.2.2 *Influência latina em Salvador*

Em relação à propagação da música latina e cubana, na cidade, Goli Guerreiro narra o surgimento da banda Rumbaiana, formada em 1982, criada

pelo saxofonista alemão Klaus Jaeke e pelo músico italiano Dini Zambeli [sic], amantes do *latin jazz*, também foi responsável pela divulgação dos ritmos caribenhos em Salvador. A orquestra da Rumbaiana, formada por timbales, bongô, congas, além de instrumentos de sopro e do harmônicos como piano, guitarra e baixo, executa desde o início da década de 80 ritmos caribenhos como merengue, rumba, mambo, bolero, genericamente denominados salsa. Segundo Klaus Jaeke, 'nos anos 80, a salsa já não fazia parte do cotidiano baiano como fez até o golpe militar, já não era popular. A Rumbaiana nasceu da nossa paixão pelos ritmos de Cuba, Porto Rico e São Domingos', explica o saxofonista. Alguns percussionistas como Carlinhos Brown, Ramiro Musotto, Toni Mola, Bastola, entre outros, foram integrantes da banda. (GUERREIRO, 2000, p. 97).

E Guerreiro (2000) cita o percussionista e produtor musical, Ivan Huol:

na Bahia encontrou-se um berço para este tipo de percussionista que gosta de improvisar, de solar, porque, ao mesmo tempo em que ele tinha uma antena em Cuba, ele tinha, ao seu redor, exímios solistas do candomblé.

E afirmando que “a improvisação é um traço comum tanto na percussão cubana quanto na baiana”, se manifestando tanto na música popular quanto no candomblé, religião onde “existe uma definição bem clara quanto ao papel dos tambores rum, rumpi e lé (enquanto um sola os outros dois fazem base)”. Logo, revelando “a coincidência entre universos rítmicos do Brasil e do Caribe”, fundamentada no passado escravo comum entre Bahia e Cuba (língua iorubá, etc.). Assim, Guerreiro indica uma espécie de renascimento da música latina na Bahia. E, sobre a atividade musical em Salvador, naquela época, informa:

envolve cerca de duzentas bandas de diversos estilos, organizadas nas mais variadas áreas da cidade. Segundo matéria da revista *Veja*, de 1998: ‘A Superintendência de Estudos Sócio-Econômicos [sic] do Estado estima que 10% da população economicamente ativa da cidade tire seu sustento da indústria do entretenimento – que engloba blocos carnavalescos, trios elétricos que fazem festa pelo Brasil e os grupos de percussão da cidade, que realizam turnês regulares no país e no exterior’. A formação dessas numerosas bandas percussivas foi facilitada também pelo investimento dos blocos afro na formação de novos percussionistas. (GUERREIRO, 2000, p. 109).

Indicando o momento em que “o percussionista ganha *status*, se qualifica como artista e profissional e tem como legado uma variedade de ritos nacionais e estrangeiros de que a história musical baiana dispõe”. Este período coincide com a afirmação dos blocos-afro e entidades, e com o conseqüente apoio governamental e estrangeiro. Por outro lado, a autora afirma que existia uma discordância política entre as escolas de percussão dos blocos-afro e o Movimento Negro Unificado (MNU). Este, parece não se aperceber da arma política e social que a atividade musical dos grupos negros pode ser, desconsiderando que a música pode retirar jovens da possível marginalidade. Mas, de modo geral, para os jovens percussionistas, tocar com um artista ou banda de sucesso (percussiva, ou não) passaria a ser sua chance de entrar no mercado.

Desse modo, da Praça Castro Alves à Praça da Sé, nas ladeiras do Pelô, sons batuqueiros se misturam, se perpetuando numa festa de ritmos. E os ares cosmopolitas, junto aos quebrantos africanos, e a aparente vitória estética da percussão, na Bahia, vão refletir o fluxo das manifestações regionais. O Olodum conquista o planeta, com seu samba-reggae. E nesse supermercado de atrações, que é o carnaval baiano, com seus reis e rainhas, a axé music se prolifera o quanto pode. Se tanto os trios elétricos quanto os blocos nascem atrelados à música percussiva, o ritmo é, de fato, cúmplice do mercado, correspondendo e antecipando suas expectativas. E as escolas de percussão pululam, um pouco por todo o lado. Blocos e comunidades procuram se impor, desvendando identidades. Seja pelos cantos jamaicanos, pelas mitologias africanas, ou sons de rock dos Estados Unidos, a África é constantemente revisitada, numa espécie de destino ao qual não se pode escapar. Os blocos de índios, os sambas urbanos nutrem tais manifestações. Os afoxés, entronizados pelo Gandhi, então, são como clubes identitários, revelados numa Salvador que se procura impor culturalmente. Seja Olodum, seja Muzenza, a estética percussiva afrobaiana aparenta ser mais sadia que a música que a transporta. E a invenção desses ritmos é a seiva que percorre a axé music. Contudo, seu arranjo não precisa necessariamente ser pensado fora desse contexto sociomusical. Por isso, Guerreiro (2000) está correta, quando indica essa transferência da cozinha para sala de estar, pois, além de se aproximar das ideias de Gilberto Freyre e José Ramos Tinhorão, sua perspectiva, evolucionista, retrata cenários soteropolitanos, prestigiando sua elementaridade. Daí que, quando Geronimo desafia, cantando: “Eu

sou negão!”, ele está, na realidade, se aproximando da liberdade de um Ilê Aiyê, da periferia de um Ara Ketu, das tardes em Itapuã malês.

De modo geral, a linguagem percussiva baiana se assenta na oralidade, na improvisação e na corporalidade. Seus instrumentos, bem como a afinação dos seus tambores, enfim, toda uma terminologia própria é criada, materializando-se na música aqui produzida. Esse mundo de “caciques”, na verdade, são mundos abertos, sem desfechos previsíveis. Do É o Tchan às danças de maneirismos ancestrais, repertórios humanos unificantes (ou não) são presos às cordas que os separam. Assim, a percussão que sai das ruas para cima dos trios, no “funil das avenidas”, como ilustra Guerreiro, vai se unir no arranjo que Neguinho do Samba faz para Michael Jackson, num arcaboço cultural múltiplo e único.

3.3.2.3 Índios e caboclos

A música baiana tem se tornado mais e mais dançante. E o contexto econômico tem influenciado os usos e costumes da sua percussão. De maneira geral, sua preponderância nas gravações baianas deve-se a à fidelidade estilística ou à natural evolução criativa popular, que se alia aos interesses da indústria, pincelando a oposição negro (gregário) – branco europeu (individualista). Seu ensino começa desde cedo, na aprendizagem das crianças, nos terreiros e bairros populares. Uma educação não-formal, vinculada à religiosidade, ao batuque, à africanidade, com sua identidade entre os agentes culturais. Submetida à oralidade, constrói saberes, facilitados pela socialização na cultura, pelos conceitos e valores das comunidades. A música tanto exerce quanto sofre influências culturais e sociais, ao longo do seu desenvolvimento, podendo influenciar os demais movimentos. A Bahia, então, recebe uma influência marcada pelo ritmo, a partir do século XVI:

Se há unanimidade, quando se estuda a história da música popular do campo e das cidades no mundo ocidental a partir do século XVI – e não apenas nas colônias européias [sic] nas Américas, mas na própria Península Ibérica, formada por Portugal e Espanha – é a da influência marcante de uma sonoridade e um gestual negro-africano marcado pelo ritmo. (TINHORÃO, 2001, p. 161).

Os ritos religiosos podem explicar a ligação dos escravos com os ritmos, com os tambores, as danças e movimentos corporais coreográficos, bem como com os cantos. Essa relação simbólica da realidade com o sobrenatural leva ao

desenvolvimento de um complexo mecanismo, expressado por cantos e danças. Isso determina sua característica cultural, trazida da África, com suas experiências rítmicas, dramáticas e coreográficas. Estudiosos apontam, como ações primordiais na formação e desenvolvimento da humanidade, a produção de sons vocais, percussivos e o ato de dançar. Sejam estas ações, comunicativas, reprodutivas, ritualísticas, ou simples demonstrações de sentimentos e emoções, o fato é que pertencem a própria essência humana, acompanhando seu percurso civilizatório. A percussão, instrumento primal da humanidade, pode ter nascido ao lado da voz. E o corpo humano, naturalmente percussivo, é a caixa de ressonância perfeita. O tambor, sua sucessão espontânea, além de agente comunicador, é ritualístico, sexual, físico, orgânico e biológico. O bater tanto está dentro, no pulsar do coração sadio, quanto fora, na dança que hipnotiza e atrai.

Aqui, já estava bem antes da chegada dos europeus, independentemente de haver, no silvícola, o conceito de música ou não. Ritualística, na forma de chocalhos, os maracás, servia como uma espécie de oráculo. Outros chocalhos, amarrados aos pés e pescoço, eram usados para acompanhar o canto das índias: “Algumas [índias] andavam à minha frente, outras atrás de mim, e enquanto isso dançavam e cantavam uma canção, o que, segundo seus hábitos, fazem perante o prisioneiro que querem comer” (STADEN, 2009, p. 68-69). Hans Staden narra um curioso episódio, vivenciado por ele próprio: “Lá beberam cauim e cantaram em honra aos seus ídolos, chamados maracás, que são matracas de cabaças e que tão corretamente lhes anunciaram a minha captura” (STADEN, 2009, p. 69). Staden continua:

Com uma corda, duas mulheres ao meu lado amarraram alguns chocalhos numa perna e atrás do meu pescoço, [...] Depois todas as mulheres começaram a cantar. Para acompanhar o ritmo delas, eu devia bater no chão com o pé da perna à qual estavam amarrados os chocalhos, para que fizessem ruído e se adequassem ao canto delas. (STADEN, 2009, 71-72).

Vemos, neste episódio, que a música é fator de interação cultural, como confirma Staden (2009, p. 80), quando diz que fizeram-no “cantar para eles”. Para os índios, os maracás e chocalhos, que podiam falar e receber poder, podiam, como deuses, atender a pedidos. Eles não tinham a consciência ocidental de bem e mal, de religião, de deuses, enfim, de música. Isso, até hoje, desperta calorosas discussões e debates entre os especialistas. Tupã, Jurupari e outros deuses, por exemplo, foram

invenções jesuíticas para dominar os nativos, impondo-lhes sua religião. Mas, os portugueses, diz Pero Vaz Caminha, também ofereceram música:

E além do rio andavam muitos deles [índios], dançando e folgando uns ante outros, sem se tomarem pelas mãos, e faziam-no bem. Passou-se então além do rio Diogo Dias, almoxarife que foi de Sacavém, que é homem gracioso e de prazer, e levou consigo um gaiteiro nosso, com sua gaita, e meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos. E eles folgavam e riam e andavam com ele mui bem, ao som da gaita. Depois de dançarem, fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras e salto real, de que eles se espantavam e riam e folgavam muito. (CAMINHA, 2008, p. 21).

E, “enquanto ali, este dia, andaram, sempre ao som de um tamborim nosso dançaram e bailaram com os nossos, em maneira que são muito mais nossos amigos que nós seus” (CAMINHA, 2008, p. 29), comprovando o uso da música como ferramenta (tamborim na pajelança portuguesa) para a comunicação colonizador-nativo. Os portugueses usaram-na nos seus primeiros contatos com os selvagens (novamente, dança, movimento). Música, que mesmo não compreendida como tal, existia entre os nossos índios, sendo por eles apreciada. E isso vai continuar com os escravos africanos. Sua chegada começa a partir de 1560 – 1570.

“*Júpiter assim determinou: no dia em que o escravizam, perde o homem metade do seu valor*” (HOMERO apud JEFFERSON, Notes on Virginia apud CHASE, 1957, p. 59, *Itálico do autor*).²⁵⁰ De acordo com Gilbert Chase, Thomas Jefferson, por volta de 1782, atribuía ao índio mais imaginação e habilidade artística que ao negro. Mas há um senão, pois o mesmo Chase (1957, p. 59-60) diz:

Contudo, há um ponto em que [Jefferson] admite a superioridade dos negros, não só sobre os índios, como sobre os próprios brancos: ‘Na música, eles têm maior aptidão geral do que os brancos; possuem ouvido apurado para a melodia e o ritmo, e já se verificou serem capazes de fazer pequenos *catches* [pequena canção]²⁵¹. Que tenham capacidade para compor melodias mais extensas, ou de harmonia complicada, ainda está por provar.’ [...], mesmo na escravidão, os negros cultivavam os seus preciosos dotes musicais, e isso com uma habilidade que impressionava até a um entendido como Jefferson”. (CHASE, 1957, p. 59-60).

E complementa:

²⁵⁰ HOMERO, ODISSEIA Canto XVII versos 322-3. “Zeus que vê ao longe retira do homem metade do seu valor quando chega para ele o dia de sua escravização” (HOMERO, 2003, p. 283). “Zeus, cuja voz se ouve ao longe, retira metade do seu valor ao homem que vê chegar o dia da escravidão.” (HOMERO, 1994, p. 222).

²⁵¹ Em nota, o tradutor do livro de Gilbert Chase, diz que *catch* é uma “pequena canção, a três vozes ou mais, sem acompanhamento e em estilo de cânon; muito em voga no século XVIII” (nota de rodapé, p. 60).

Certo é que os negros vinham da África cantando, dançando e tocando tambor, apesar das condições horríveis e cruéis em que eram transportados nos navios. Pois, por duros que fossem os métodos dos negreiros, êstes não tinham interêsse em deixar definhar e morrer o seu carregamento humano. A música e a dança eram utilizadas para levantar o moral dos desgraçados cativos". (CHASE, 1957, p. 60)²⁵²

Sua música pode ser vista como integradora ou não, a depender da perspectiva. Nas festas, a imitação e dissimulação, traduzem a coexistência do africano com o opressor. A sociabilização do negro, a riqueza cultural que traz, e que tenta preservar, mostram-no numa nova e inóspita situação, agressiva “pela própria natureza”. Daí, a incompreensão e a submissão culminam em revoltas. É o batuque, primórdios do samba urbano. Mas, a percussão tanto fazia parte da vida rural (engenho, senzala, terreiro) quanto da urbana (festas, manifestações, procissões, terreiros, etc.). Essa integração se dá, portanto, por sobreposições de padrões culturais, complexos de símbolos (GEERTZ, 1973, p.93) que, para serem entendidos, precisam da nossa representação interior. Logo, não é falso argumentar, o desenvolvimento da axé music se insere na dualidade tradição-modernidade, onde a percussão representa uma mais-valia tímbrica para desenvolver sonoridades.

3.3.2.4 Período pré blocos-afro

Esse subtópico é resultado de conversas entre amigos mais velhos, que puderam viver esse período *in loco*. Mas leituras variadas também foram feitas. Nelas podemos incluir textos de Milton Moura e Antonio Risério. Esse conhecimento reunido, me leva a concluir que, de todo modo, em 1884, a alta sociedade de Salvador se reunia em torno dos clubes Cruz Vermelha e Fantoques da Euterpe, enquanto que os afoxés (1898) só desfilavam na Baixa dos Sapateiros. “Pai Burokô” é um dos mais antigos.²⁵³ Outros nomes são: Vai Levando; Mercadores de Bagdá; Cavaleiros de Bagdá; Juventude do Garcia; Diplomatas de Amaralina; Filhos do Tororó; e Ritmistas do Samba. Os Mercadores de Bagdá se diziam descendentes de mulçumanos. No

²⁵² Isso não está totalmente de acordo com o que diz Melo Moraes, sobre o transporte dos escravos nos navios negreiros.

²⁵³ Esse subtópico é resultado de conversas no camarim dos shows de Geronimo, no Pelourinho, quando juntos, Tuzé de Abreu, Ricardo Luedy, eu e Geronimo, discutíamos sobre esses assuntos históricos, contando, por vezes, com a participação de Armandinho Macedo e outros artistas que prestigiavam os shows. No entanto, esse tema é também abordado nos estudos do professor Milton Moura, Paulo Miguez e nos de Antônio Risério.

século XIX, estes ficaram concentrados nas cidades, por causa de suas qualidades intelectuais e técnicas, já que o português, branco tinha muito pouco conhecimento.

As escolas de samba eram algo totalmente negro, já os blocos eram uma mistura. As primeiras, importaram professores de samba do Rio, enquanto os segundos, pegaram a ideia de alas, transformando-as em alas de motivação africana. De modo geral, havia uma resistência muito grande a uma música só, todos queriam várias músicas. Muitos dos foliões desses blocos eram gente do povo, trabalhadores do porto (bagrinhos), carregadores subempregados. E a sustentação das suas entidades carnavalescas era bancada por eles. A toalha em volta do pescoço, usada pelo cantor e compositor Riachão, bem poderia ser um resquício das vestimentas que usavam. O Bloco Vai Levando, por exemplo, fazia uma mistura de música de carnaval da época com músicas de sucesso nas rádios. Já as escolas de samba só tocavam samba. O cantor e compositor Ederaldo Gentil chegou a ter quatro escolas de samba cantando suas músicas. Os Mercadores De Bagdá representavam a cultura oriental, herança malê e mulçumana. Nelson Maleiro fabricava seus tambores. Era um bloco da Barroquinha.

Em 1951, nascia o trio elétrico.²⁵⁴ Os instrumentos iam, todos, atrás. Geralmente, não tinha corda. Quando havia, era para proteger os músicos. A predominância era a do som do tarol, marcial, contínuo. Muito da estrutura das introduções das suas músicas vinculava-se à tradição da música para banda filarmônica no país,²⁵⁵ trazida pelos portugueses, ibéricos. Um ano antes, aparece o bloco Filhos De Gandhi. Já nos idos dos anos 1970, Moraes Moreira sobe no trio, cantando. Naquele momento os blocos-afro não tinham visibilidade. Mas o Badaué veio na sequência, bem como o Ilê Aiyê, Malê Debalê, Olodum e Muzenza, entre outros. Um dos que andava pela Bahia era o percussionista Djalma Correa. Mineiro, ganhou notoriedade com Vinícius de Moraes, vindo a tocar, depois, com Gilberto Gil. Foi, também, baterista do maestro Carlos Lacerda e aluno da EMUS. Sua irmã, Maria do Carmo, tocava contrabaixo e flauta doce. Outros percussionistas (Baixinho, Bola e

²⁵⁴ Mais um valioso acréscimo dado pelo professor Dr. Paulo Miguez. Na minha defesa de Tese, ele afirma que a data correta da 'invenção' do trio elétrico é, de fato, 1951. '1950' foi uma esperta jogada de marketing de Seu Osmar. Estratégia para que a data ficasse mais fácil de memorizar, de se 'fazer as contas' (dez anos de invenção do trio, vinte anos de invenção, trinta, etc.).

²⁵⁵ *É A Massa*, composição de Armandinho Macedo, no LP "Trio Elétrico Instrumental" (Continental, Nº, 1-07-405-191), de 1980, de Armandinho e o Trio Elétrico Dodô & Osmar. Ver em <<https://www.youtube.com/watch?v=BXAv0kZOUts>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

Charles Negrita) faziam parte da cozinha dos Novos Baianos, junto a Jorginho Gomes.²⁵⁶

Mas popularização do ritmo do “afoxé”, que tem uma acentuação que não é a do ‘ijexá’, cabe a Moraes Moreira. É como se fosse um desdobramento do segundo, uma recomposição em cima de um modelo inicial. Já era tocado por Vinicius de Moraes e pelos Tincoãs. “O afoxé virou uma coisa muito forte na música popular, com o fortalecimento do Badauê”, diz Geronimo, em entrevista:

Era pra Oxum que se tocava o afoxé. Em Plataforma, por exemplo, tinha um candomblé de Ijexá. Originalmente, os negros usavam este ritmo para as longas caminhadas e para os folguedos. Como um descanso, para mudar de roupa, no salão vazio, os alabês começam a tocar o ritmo do afoxé. Então, o bloco Filhos De Gandhy fazia a caminhada até o Bonfim, mas não sem antes fazerem o despacho. Enfim, Ijexá é uma nação que toca o ritmo do afoxé. *Eloniê é afoxé.*²⁵⁷

A tradição do candomblé é recriada pelo percussionista e produtor musical Ramiro Mussoto, falecido em 11 de setembro de 2009. A partir da tecnologia, este músico-compositor transita por diversos círculos, influenciando a música local, tendo sucesso no mercado nacional, trabalhando com vários artistas importantes. Ele se comunica com Brown, Valtinho, Gabi Guedes e Toni Mola. No jeito de andar, pensar, falar, comer, no ritmo da vida, vivências se materializam, misturando cores e sons. A estrada é quinhentista. Larga, diversificada trindade. Tempo primevo, binário, desemboca no aqui agora, endereço do samba, onde o fazer percussivo se liga à dialógica social. Vive, mexe, pulsa, sobrevive, se alimenta e se transforma.

Ao longo deste subtópico, procedimentos de hoje são confrontados com perspectivas históricas, na busca da compreensão do presente. O lugar e sua tradução estimulam reflexões sobre a solução da espontaneidade. Procuramos estabelecer mirantes de largos horizontes, pois o olhar para a práxis gera conhecimento. Na axé music, limites territoriais são ultrapassados. A prática percussiva é atividade importante para o bem-estar social da coletividade. O olhar é o de quem rege, de dentro para fora, o olhar do arranjador/regente.

²⁵⁶ *Um Bilhete Pra Didi*, de Jorginho Gomes, no LP “Acabou Chorare” (Som Livre, Nº. SSIG-6004), de 1972, e “Vamos Pro Mundo”, dos Novos Baianos (Som Livre, Nº. 410.6002), de 1974. Ver em <<https://www.youtube.com/watch?v=VKzahptCogY>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

²⁵⁷ Entrevista realizada com o amigo e capitão amador Geronimo no dia 17 de agosto de 2016. Ouvir em *Eloniê*, de Geronimo, no LP “Gerônimo” (Continental, Nº. 1.01.404.357), de 1989. Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bua-PsYAvrU>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

3.3.2.5 Formações percussivas e seus músicos

Encontramos formações percussivas de vários tipos. Pequenas, como a presente no CD “Elétrica”, de Daniela Mercury (Epic, Sony Music Brasil, N.º. 789.162/2-492216), de 1998, de dois a quatro músicos. Médias, como a usada em *Bomba*, gravada pelo Bragaboy, ou a do Vai-Quem-Vem, grupo percussivo de Carlinhos Brown, que gravou o CD “Brasileiro”, de Sérgio Mendes (Elektra, Warner, Estados Unidos, N.º. 961315-2), bem como grupos de percussionistas do Rio de Janeiro (Marçalzinho, Esguleba, Jaguará, etc.). E, finalmente, as formações percussivas de grande porte, como as usadas em Mercury e Mendes, Olodum, Timbalada, Banda Feminina Didá, entre outros.

Entre os nomes representativos de percussionistas (logicamente, omitindo outros igualmente importantes) temos: Ivan Huol; Toni Mola, Carlinhos Brown; Orlando Costa; Márcio Brasil; Márcio Victor; Luizinho do Jêje; Renato Trovoada; Gustavo Di Dalva; Neguinho do Samba; Valtinho (Chiclete Com Banana) e Ramiro Mussoto. Este último, dissemos, traz informações sobre percussão no mundo, mergulha na Bahia, ajudando a modernizar (com tecnologia) sua música. Entre os bateristas nacionais temos: Jorginho Gomes (Novos Baianos, Gil); João Batera; Toinho Batera (Camaleão, Ivete Sangalo); Cesinha (com grande parte dos cantores brasileiros); Guimo Migoya; Jean Toulhier; Victor Brasil; e Téo Lima. Entre os internacionais, encontramos: Jeff Porcaro (Toto, Michael Jackson); Ricky Lawson; John Robinson; e Vini Colaiuta. De modo geral, o território da percussão estende-se por uma música participativa, diálogo entre educação e prática.

As manifestações percussivas podem ser vistas como ferramentas educativas, porque seu fluxo e refluxo na vida social da cidade, seu ensino e transmissão, ampliam horizontes discursivos das comunidades, abrindo novos questionamentos. Atualmente, um dos pólos que mais se destacam é o do Candomblé, na tradição da liturgia musical da nação Jêje, e seu diálogo com o profano (o samba de roda, samba duro, por exemplo. Com apenas um terreiro em Salvador, um em Cachoeira, e um em Benin, esta nação (na qual, Luizinho do Jêje é sacerdote) é saber percussivo, conversando com o seu tempo. Logo, também para o arranjo, a percussão é um instrumento educativo. Mas, a fragilidade das suas manifestações vê-se no espelho da segregação discriminante, que, ora não consegue enxergar com o olhar do Outro,

ora não admite a cultura participativa. De todo modo, existem artistas que enxergam alguns problemas atuais. O cantor Magary Lord, por exemplo, afirma:

*Eu vejo ela, agora, escondida, atrás das cortinas. A percussão perdeu espaço. O tambor tocado, os atabaques, os agogôs, o xequerê. Esses instrumentos foram trocados pelos instrumentos eletrônicos. Os instrumentos eletrônicos estão substituindo as nossas batucadas. [...] O teclado tem recursos, você solta os samplers, desemprega o músico. Mas a percussão é raiz. Por ela ser raiz, tem que ser tocada. Então, ela nunca vai deixar de existir. E eu sou um tocador de tambor. (Magary Lord, 2014).*²⁵⁸

Talvez, não se trate efetivamente de se esconder “atrás das cortinas”, pois, de maneira geral, sem desviar significativamente da tradição, a percussão é recriada: mesclando-se com influências estrangeiras como o jazz e o fusion, como é o caso de Letieres Leite e Orkestra Rumpilezz, relendo o samba junino e o samba de roda, como no caso do Psirico. No frescor das novidades, essa recriação se reproduz, na juventude de Kainã do Jêje, de Tiaguinho, e de tantos outros jovens. A percussão está arraigada em nossa cultura, embutida na vida do Brasil, desde sempre. Hoje, com as novas tecnologias, e no futuro, na integração com novas técnicas e perspectivas.

3.3.3 Considerações finais: axé music

A escola da música popular é reconhecidamente a rua. A WR também era uma escola porque os músicos aprendiam ali. É saber popular, mas não há um cenário apenas. Se por um lado, a música carnavalesca, projeta uma imagem de alegria, sua melodia, mistura de várias influências, pode partir do desenho refletido ou do simples acaso. No início do aparecimento do carnaval, na Bahia, provavelmente entendia-se livre, desprendida, feita na base do improviso, contando uma história popular.

Mudanças no arranjo, trazidas pela axé music, como a prevalência dos sintetizadores (em contraste com a anterior, a das guitarras baianas), a criação de *patterns* (padrões) de execução (nas linhas do baixo, nos acompanhamentos da guitarra, teclados, bateria e percussões), emprego de personalismos estéticos regionais dançantes, características programáticas acentuadas, entrosamento entre empresariado dos blocos, e detalhes da produção, são resultado de desconstruções e remodelamento de informações. Não apenas se relacionam com o que já vinha

²⁵⁸ Entrevista realizada com o cantor e compositor Magary Lord, na casa de Nicolau Rios, no dia 14 de janeiro de 2014.

sendo feito, mas apresentam fatores também importantes para sua afirmação identitária e, até mesmo, para a caracterização definitiva do metagênero, o que não acontece de hora para outra, mas, impulsionada por diferentes pessoas. O axé apresenta, portanto, elementos que foram assados numa mesma fôrnalha, cozinhados no mesmo fogão.

3.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O TERCEIRO CAPÍTULO

Os aspectos que o capítulo que se encerra abalroa vão se remontar, principalmente, ao arranjo musical soteropolitano, realizado em estúdio, durante o período investigado. O aprofundamento nessas questões vai inspirar a criação de um Ciclo De Obras, no capítulo 6, que é o resultado desta pesquisa. Comprovamos que o arranjo da axé music se relaciona com os da jovem guarda, tropicália, e anos oitenta, correspondendo às expectativas de um público igualmente jovem. Seu efeito aglutinador aumenta o apetite da indústria. O crescimento do mercado, que começa no início da década de 1970, vai culminar nos estonteantes números da sua época áurea, nos anos 1990. Durante todo esse tempo, os meios de comunicação hipnotizam a sociedade com imagens de alegria e pânico.

A intertextualidade pode servir como ferramenta para o pesquisador, apoiando-o nas tentativas de teorização dos conceitos que surjam a partir da realização prática. Se o terreno é o das relações temporais, como o que as pessoas mantêm com o seu tempo, a velocidade da produção musical é o fantasma a acompanhar-lhe o percurso. O mundo dos negócios é um campo minado de artimanhas. Neste terreno, a indústria que se organiza, não é, nem de longe, ingênua. É observando os acontecimentos que se identifica como o arranjo, neles, participa.

Quatro elementos contribuíram certamente para o êxito comercial que a axé music desfrutou: 1. indústria (investimento, marketing, veiculação e distribuição); 2. cantor (carisma, som da voz e interpretação); 3. músicos (banda – execução, arranjo – elaboração com ou sem participação do cantor, regência – quem exerce a liderança dos executantes) e 4. equipe técnica (engenheiros de som, responsáveis pela gravação, mixagem e masterização). Com o marketing, consolidado pelos publicitários baianos, artistas locais passam a tomar parte em campanhas publicitárias. Destarte, identificamos dois movimentos. A indústria, a estimular o consumo e, a música, a ser uma das válvulas de escape, num mundo cada vez mais

desigual, onde o homem, ainda mais desagregador, é mais consumidor do que nunca. Por isso, não seria estranho imaginar que o marketing organizado dos tropicalistas prepare os passos para o de Nizan Guanaes e o de Duda Mendonça, por exemplo. Em ambos os casos, o artista estava ligado à imagem. E Chacrinha tanto aproxima os tropicalistas das camadas populares quanto as introduz ao axé de Sarajane. Mal ou bem, características do arranjo como autonomia, combinações, citações, contrastes, instrumentação e humor, são usadas bem antes de 1963. Todos, sem exceção, buscam utilizar, da melhor maneira, os recursos tecnológicos e materiais disponíveis. Aspectos, como, por exemplo, as dificuldades de sobrevivência dos músicos também vão ocorrer na axé music. Com seu fortalecimento, porém, a escrita de arranjos passa a ser mais valorizada e melhor paga, em Salvador.

Como na jovem guarda e no tropicalismo, na axé music, o arranjador também pode atuar como produtor. As novidades se destacam no emprego que o arranjador dá aos instrumentos. É nisso que se diferencia. Logo, ao ouvir algumas gravações dos seus primeiros quinze anos, distinguimos que é o arranjo o denominador comum. Portador de unidades reconhecíveis e representáveis, se opera tanto ao nível do colorido quanto do pensamento. É por isso que associamos a figura do arranjador a de Orfeu. Argonauta que opera milagres. Dessa forma, demonstramos que o individual e o coletivo também convivem nos arranjos de axé. É Lincoln Olivetti, um desses arranjadores-argonautas quem projeta o arquétipo a ser seguido (a partir da batida do violão do arranjo da canção *Toda Menina Baiana*, de Gilberto Gil). Seu padrão estético eleva a qualidade sonora das gravações, criando paradigmas repetidamente imitados. E com a experiência adquirida nos bailes dos subúrbios cariocas, seu conhecimento dos instrumentos, da eletrônica e dos princípios da música clássica, equilibra seus arranjos.

Mais a frente, no capítulo 5, ao nos debruçarmos sobre arranjos carnavalescos baianos, vamos colocar certos conceitos em relação, evidenciando eventuais domínios culturais que dialoguem nos arranjos. Se, definitivamente, a axé music vem associada ao ritmo, sua percussão é o tempero da “cozinha”. Com um percurso que vem desde o tropicalismo, passando pelos “Novos Baianos” e “A Cor do Som”, cria uma espécie de “escola”, que também se municia do caribe e dos afoxés ancestrais. Acreditamos, por isso, que o desenrolar histórico é o que fundamenta os arranjos selecionados. Nesse contexto, a percussão transmite valores, sendo uma espécie de consciência dinâmica, envolvendo ação e movimento, colaborando para o equilíbrio

mental e motor do músico. No entanto, a música e os meios de comunicação se articulam, e a axé music, que nasce dirigida a uma massa, é uma música de clima. O humor que vive nas suas canções e arranjos é o que dá coerência ao espírito lúdico, que, quando em vez, empregamos na escrita da tese. Esta, vai finalmente demonstrar que certos arranjos, feitos em estúdio, em Salvador, a partir de 1985, nascem especializados, com forte teor psicológico.

Também evidenciamos que o axé (e a axé) avança no manejo da prática percussiva nos arranjos e se relata às evoluções socioculturais no processo de produção, sendo ponto de partida na sua construção identitária. Acompanhando o desenvolvimento do país, a percussão firma-se no cenário internacional, mais eficientemente do que outros discursos culturais brasileiros.²⁵⁹ Seu charme muda o equilíbrio musical do Estado, como se a sacralidade do seu papel ritualístico, de comunicação com os orixás, se fizesse alcançar pelo laico. Em suma, evidenciamos diálogos no arranjo que possuem um veio comum. Categorizamos suas nuances, tendo consciência do seu efeito na Bahia e da sua interlocução com o mundo.

A tecnologia está permeando essas ‘conversas’ musicais. E a WR propicia aos seus músicos um contato com a tecnologia, apoiado pela indústria dos blocos. Por isso, e pelo desempenho individual de determinados músicos, os arranjos iniciais da axé music incorporam sequenciadores e teclados eletrônicos (“Chiclete Com Banana”, “Acordes Verdes”, Sarajane, etc.). E a música carnavalesca flerta com o burlesco de uma dança como a da tartaruga, do deboche, do tititi, do halley, ou da manivela, impondo-se do alto de uma *Ave Maria*,²⁶⁰ sobre o clamor silencioso do patrono da cadeira de número sete da Academia Brasileira de Letras.²⁶¹ Então, é o momesco, que não poderia ficar de fora do corrente estudo, sob pena de o afastar da verdade. Esta, compreende o papel do arranjador (pelo menos, nas amostras investigadas) como sendo o de estabilizar o fluxo das ideias musicais, ao seu redor, catalisando-o numa pintura que simboliza o que viria a ser conhecido, mais tarde, por axé music.

²⁵⁹ Vejam o caso da parte musical das cerimônias da Olimpíada Rio 2016.

²⁶⁰ Ademar Andrade (1958), mais conhecido como Ademar da Furtacor, notabilizou-se ao tocar a *Ave Maria* de Gounot, de cima do Trio Papalégua, usando um teclado Korg Delta simulando cordas e um piano elétrico Yamaha CP10, no dia 7 de março de 1984, exatamente às 0 horas, iniciando a quarta-feira de cinzas. Este feito foi transmitido nacionalmente pela Rede Globo. O músico é um dos responsáveis pela implantação dos teclados eletrônicos na música produzida na Bahia, ao lado de Toninho Lacerda, Alfredo Moura, e outros pioneiros.

²⁶¹ Antônio Frederico de Castro Alves (1847 – 1871), poeta brasileiro; nome de praça importante para o carnaval de Salvador.

4 METODOLOGIA, NARRATIVA, ESTRATÉGIA E ARRANJO

Num primeiro momento, o quarto capítulo pode parecer eclético, mas veremos como ele é fundamental para o entendimento do processo da pesquisa e das articulações que foram necessárias para que as hipóteses fossem provadas e as análises bem sustentadas. O capítulo está dividido em cinco tópicos: 1. metodologia da pesquisa em arranjo; 2. um pouco de narrativa musical; 3. estratégia do arranjo; 4. mais algumas considerações sobre arranjo; e 5. considerações finais sobre o quarto capítulo. O primeiro tópico, explica detalhadamente a metodologia utilizada na investigação. O segundo, dá uma breve descrição sobre a teoria da narrativa musical de Byron Almén (2008). O terceiro tópico, vincula a teoria militar de Clausewitz com a proposta de análise de arranjo da tese. O quarto, reflete sobre o conceito de arranjo musical, para localizar como este estudo o enxerga. E o quinto tópico, faz um apanhado conclusivo dos pontos que a investigação considerar mais importantes.

4.1 METODOLOGIA DA PESQUISA EM ARRANJO

O presente trabalho, que se propõe a investigar uma minúscula parte do que ocorre na prática do arranjo musical na Bahia, de 1985 a 2000, pode ser encarado como uma espécie de coleção de exercícios interpretativos que almeja farolizar o cosmos²⁶² do objeto de estudo, durante o período delimitado, refletindo em narrativas o interior das amostras coletadas. Na verdade, não se contenta a apenas isso. Quer alentar pensar autônomo, passo a passo, através da reflexão. Assim, ao procurar sentido para os fatos, em função dos significados que dá aos mesmos, a investigação não foi menos espontânea do que interpretativa. Por isso, o enfoque qualitativo foi o escolhido. E, dessa maneira, sua metodologia se adequa aos questionamentos que aparecem ao longo e depois da coleta dos dados. Suas perguntas transitam entre as situações analisadas e o que nelas estava contido para sua aplicação aos fatos.

Então, para solidificar nosso embasamento teórico, fundamentamo-nos em Michel Beaud (2002), Umberto Eco (2005), Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández Callado e María del Pilar Baptista Lucio (2013), entre outros. E a pesquisa artística passa por três momentos fundamentais: 1. exploração; 2. descrição; e 3.

²⁶² No sentido do *mundus* (romano), como se de um universo, situado num sistema que tanto envolveria o mítico quando o racional, se tratasse.

entendimento. Por lidar com práticas artísticas, este estudo tem tendência a ser amplo, focado nas vivências. E, por ser exploratório, histórico, descritivo e analítico, vai abrir caminhos para estudos mais terminados. Essencialmente sociomusical, se aproxima do tipo exposto a seguir:

O pesquisador formula um problema, mas não segue um processo claramente definido. Suas formulações *não* são tão específicas quanto no enfoque quantitativo e as perguntas de pesquisa *nem* sempre foram conceituadas por completo. Na busca qualitativa, em vez de iniciar com uma teoria específica e depois “voltar” ao mundo empírico para confirmar se ela é apoiada pelos fatos, o pesquisador começa examinando o mundo social e nesse processo desenvolve uma teoria coerente com os dados, de acordo com aquilo que observa, geralmente denominada por *teoria fundamentada* (Esterberg, 2002), com a qual observa o que acontece. Em outras palavras, as *pesquisas qualitativas* se baseiam mais em uma lógica e em um processo indutivo (explorar e descrever, e depois gerar perspectivas teóricas). [...]. (SAMPIERI; COLLADO; BAPTISTA LUCIO, 2013, p. 33, itálico dos autores).

Portanto, o que refleti, até agora, e que vem sendo irrigado por dedicada reflexão, permite considerar que o enfoque qualitativo indutivo é o mais adequado para a presente exploração, porque, o que, em tese, esta, quer exprimir, não é, de maneira alguma, tão específico quanto o que se elabora, por exemplo, dentro de um enfoque quantitativo.

4.1.1 Escolha da metodologia

Descartamos outras metodologias existentes porque não se coadunavam com as expectativas da nossa busca. Existem, anuímos, métodos similares empregados até o momento, mas, sua finalidade, concepção e aplicações, no fundo, são distintas da metodologia que decidimos adotar. Esta, tem balanço e querereres diferentes, favorecendo o intáctil na investigação. Vanda Bellard Freire (2010) reforça isso quando diz que

[...] o enfoque de pesquisa a ser empregado antecede, de certa forma, o início da investigação, pois reflete a visão de mundo do pesquisador, que está implícita nas questões que ele formula, nos objetivos e delimitações que estabelece. Ou seja, em seu ‘nascidouro’, a pesquisa já se perfila com uma dessas abordagens, pois sua visão de mundo preexiste às questões da pesquisa, mesmo que o pesquisador não tenha plena consciência disso. (FREIRE, 2010, p. 14).

E complementa, afirmando que

Não é o objeto de pesquisa quem 'define' o tipo de abordagem de pesquisa, e sim a visão do pesquisador e seus propósitos investigativos, em um sentido mais amplo. Ou seja, os possíveis objetos de pesquisa não trazem, em si, uma 'pré-moldagem', quanto ao enfoque de pesquisa que lhe seria 'mais favorável'. Ao contrário, é o olhar do pesquisador e a natureza das indagações que ele formula que direcionam a pesquisa. (FREIRE, 2010, p. 15, aspas da autora).

A metodologia examina um Conjunto De Situações a partir da sua recepção pelo pesquisador ou intérpretes (músicos, compositores, arranjadores, etc.). E, para entender seu objeto de estudo, vai se preocupar essencialmente com a prática. Um autor que tonifica essa escolha é Clifford Geertz (1973), que assegura que

[...] se você quer entender o que uma ciência é, você tem que olhar na primeira instância, não para suas teorias ou suas descobertas, e certamente não para o que seus apologistas dizem acerca dela; você tem que olhar para o que seus praticantes fazem. (GEERTZ, 1973, p. 5, tradução nossa)²⁶³

Talvez, possamos, até mesmo, dizer que Geertz se aproxima ao pensamento de Chabanon, citado por Claude Lévi-Strauss (1997):

[...] a arte não provém jamais de uma reflexão teórica, ela a precede e lhe fornece sua matéria: 'Uma feliz ousadia, tentada pelo artista que cria ao acaso, torna-se uma nova evidência para o teórico que raciocina'. Isto no *Éloge de m. Rameau* [Elogio ao sr. Rameau] [...]. (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 78).

Menos definir o que é "arte" e o que é "ciência", este estudo entende que vai lidar com esses dois conceitos, de um jeito ou de outro. Mas um fator também considerável é que a metodologia também não se dispõe propositadamente a demarcar os dados nem medi-los com precisão. Antes, procura se agregar aos entrevistados através do pensamento subjetivo, afastando-se, por se basear em si e construir suas próprias "verdades", de uma perspectiva quantitativa. A verdade construída é minha própria razão, que varia de forma, a depender das realidades das pessoas e dos acontecimentos observados. Por isso, o âmbito do presente estudo é social e relativo, devendo ser entendido a partir das ideias dos investigados. E muitos são os benefícios dessa escolha metodológica, já que

[...] a pesquisa qualitativa proporciona profundidade aos dados, dispersão, riqueza interpretativa, contextualização do ambiente ou entorno, detalhes e

²⁶³ "[...] you should look in the first instance not at its theories or its findings, and certainly not at what its apologists say about it; you should look at what the practitioners of it do".

experiências únicas. Também traz um ponto de vista 'novo, natural e holístico' dos fenômenos, assim como flexibilidade. (SAMPIERI; COLLADO; BAPTISTA LUCIO, 2013, p. 41).

Dessa maneira, pelo fato das minhas experiências como arranjador serem partes únicas e fundamentais na pesquisa, não foi dado a conhecer, até agora, outra que lhe fosse par. Portanto, um teso indício de peculiaridade. Porém, uma investigação deste jaez apresenta desafios e deficiências no conhecimento do seu problema.

4.1.2 Deficiências no conhecimento do problema de estudo

As deficiências, provavelmente, se devam às especificidades, amplitude e subjetividade do nosso **objeto de estudo**: o arranjo musical nos quinze primeiros anos da axé music. Um problema notavelmente difícil de ser medido. Ao que sabemos, algo desse tipo nunca foi feito anteriormente e não temos conhecimento de outra pesquisa igual a esta, já que o arranjo, quando abordado, geralmente o é através de um viés puramente histórico-bibliográfico-musical, não levando em conta também as interações humanas necessariamente envolvidas. Além disso, títulos que abordem arranjos baianos são praticamente inexistentes. A literatura, ou trata basicamente do passado, ou de técnicas empregadas num passado mais ou menos distante, o que com certeza não é o caso com o balzaquiano axé,²⁶⁴ praticado há mais de trinta anos.

Por outro lado, a oportunidade de ler muito do que foi escrito sobre o tema contribuiu para a formação e ampliação das minhas ideias. Por consequência, um dos métodos escolhidos baseia-se em: 1. explorar como os manuais descrevem o arranjo; 2. comparar os resultados obtidos com os encontrados dentro de obras selecionadas para aprofundamento; e, a partir daí, 3. gerar algumas perspectivas teóricas, do individual particular ao coletivo; buscando, assim, 4. avaliar o desenvolvimento desses acontecimentos em suas várias cores não lineares.

²⁶⁴ Alusão ao romance do escritor francês Honoré de Balzac (1799 – 1850), *A Mulher De Trinta Anos*, em *Cenas da Vida Privada*, na "Comédia Humana".

4.1.3 Caracterização dos participantes e amostras

O contexto desta investigação é o do estúdio de gravação. Ou melhor, dos estúdios onde as amostras foram fixadas em fonograma. Por se aproximar um pouco de um experimento de campo, este estudo não depende de um controle extremamente rigoroso, nem descontextualiza a participação dos envolvidos. Alguns destes são: 1. Geronimo Santana (cantor, compositor e arranjador); 2. Pepeu Gomes (cantor, compositor, guitarrista e arranjador); 3. Mú Carvalho (pianista, compositor, produtor e arranjador); 4. Moraes Moreira (cantor, compositor, violonista e arranjador); 5. Paulinho Boca de Cantor; 6. Lincoln Olivetti (compositor, tecladista, arranjador, regente e produtor musical); 7. Carlinhos Brown (compositor, produtor, percussionista, empresário); 8. Luiz Caldas (guitarrista, cantor, arranjador e produtor musical); e o próprio pesquisador. Assim, as amostras-situações-arranjos vão aparecendo aos poucos, caracterizando-se pela afinidade com o objeto do estudo e pela importância para a confirmação, ou não, das nossas hipóteses.

Antes de selecionar as amostras, defini o que Sampieri (2013) denomina como “unidades de análise”.²⁶⁵ Depois, identifiquei alguns grupos de comparação: 1. arranjos anteriores ao aparecimento da axé music; 2. arranjos de outros gêneros; e 3. arranjos contemporâneos ao axé, mas de outros gêneros. Assim que foram definidas essas unidades (pessoas, canções, casos, arranjos, e situações), comecei a delimitar o que seria estudado, para poder limitar alguns parâmetros para as amostras, situando-os em termos de conteúdo, lugar e tempo. Também me preocupei em não deixar de fora situações que deveriam fazer parte, ou incluir algumas que não tivessem a ver com o objeto de estudo, ou, até, selecionar casos que não poderiam ser escolhidos, procurando dar lógica a esse universo, estabelecendo qualitativamente os critérios para sua seleção ou abandono.

Entre as amostras estão arranjos, manuscritos, e experiências dos participantes, além de áreas complementares, como cultura e comunicação, enfatizando resultados individualizados e fornecendo a informação possível sobre as criações. As amostras, vale ressaltar, não são probabilísticas. Sua escolha dependeu de causas relacionadas com os trejeitos da pesquisa, de quem criou a amostra ou de decisões tomadas por mim. De modo geral, a amostra não probabilística mostrou-se

²⁶⁵ Sampieri denomina como “unidades de análise”, indivíduos, organizações, jornais, sites, comunidades, situações, eventos, entre outras coisas.

perfeitamente adequada porque se tratava de uma investigação com o desenho exploratório fundamentalmente qualitativo. Ou seja, não se pretende conclusiva, já que seu objetivo foi apenas o de documentar experiências e produzir informações e hipóteses que sirvam como matéria-prima para pesquisas mais precisas.

Durante a investigação, dados e participantes foram recrutados livremente e a amostra final só foi definida quando as unidades, que vinham sendo livremente adicionadas, começaram a diminuir seu fornecimento de informações. Isso não causou, porém, quaisquer problemas porque “as amostras qualitativas não devem ser utilizadas para representar uma população” (Daymon, 2010 apud SAMPIERI; COLLADO; BAPTISTA LUCIO, 2013, p. 404). No tocante à amostra, escolhi situações representativas, não a partir da matemática, mas pela síntese, nestas situações, de uma *vibe* (vibração), que entendo transladar-se de uma dimensão local, para outra, nacional ou internacional. Consequentemente, as narrativas, músicas e documentos geraram dados enriquecedores, proporcionando uma maior compreensão sobre as experiências vividas. Iniciei o aprendizado, observando arranjos e contextos, procurando preservar as informações, à medida em que a investigação avançava. As histórias são fontes internas de dados. Quero compreender contextos e pessoas. Por isso, a coleta é composta por um pequeníssimo número de casos. Sendo assim, mesmo se tratando essencialmente de arte, o arranjo foi investigado na presente tese utilizando a metodologia científica, sempre que possível.

4.1.4 Materiais

Os materiais dividem-se em três grupos: 1. arranjos; 2. personagens; e 3. narrativas. O primeiro grupo, traz mais de quatorze amostras (incluindo os fonogramas de *Fricote*, *Rapunzel*, *Cometa Mambembe*, *Abri a Porta*, *Eu Sou Negão* e outras. O segundo, mostra vivências que incluem as de Geronimo (não o do Sertão,²⁶⁶ mas Dom Geronimo I, Rei de Lambadão),²⁶⁷ Lincoln Olivetti, Pepeu Gomes, Gilberto Gil e outros. E o terceiro grupo, narra não só as venturas e aventuras do

²⁶⁶ Alusão à radionovela “Jerônimo, O Herói do Sertão”, de Moisés Weltman, criada para a Rádio Nacional, em 1953.

²⁶⁷ Este, o baiano Geronimo Santana, autor da canção *Eu Sou Negão*, e irmão do compositor, baixista e produtor Toni Duarte.

próprio investigador,²⁶⁸ mas inúmeras outras histórias, criando, assim, um caleidoscópio dinâmico. Assim, administrando o tempo à realidade do tempo da pesquisa, procurei adequar a escolha dos materiais à minha realidade financeira e logística, mesmo tendo em conta o mérito da despesa com os estudos, como defendido por Lúcio Aneu Sêneca (entre 4 a. C. e I d. C. – 65 d. C). Mas, este mesmo autor que diz: “Para que incontáveis livros e bibliotecas, se o dono, durante toda a sua vida, mal pôde ler os títulos?” (SÊNECA, 2014, p. 210), que “A quantidade sobrecarrega quem está aprendendo, não o instrui”, e que “vale muito mais entregar-se a poucos autores do que vaguar por muitos”, compreenderia certamente minha situação, “se esse equívoco se devesse a um desejo excessivo de estudar” (SÊNECA, 2014, p. 211). Destarte, o mesmo ‘vaguear’ que dificultaria um pesquisador inexperiente é o que nutre a presente investigação, não só pela escolha das referências teóricas, mas pelo próprio hábito do investigador, afeito à leitura atenta e reflexiva. Assim, três grupos de materiais (arranjos, artistas e narrativas) são permeados pelas referências bibliográficas utilizadas. Além disso, busquei encontrar o equilíbrio entre trabalho e ócio, entre estudo e lazer, pois, como bem sustenta Sêneca, “Encontrarás em qualquer tipo de vida diversão, relaxamento e prazeres se quiseres considerar leves os teus males, em vez de odiosos” (SÊNECA, 2014, p. 211).

Por outro lado, vale acrescentar que tive a oportunidade, durante a investigação, de ter, como campo de estudo para a observação das experiências, tanto o programa de TV “Globo de Ouro Palco Viva Axé 2015” (o investigador atua como consultor, coprodutor, arranjador e tecladista) quanto a residência como compositor na “Orquestra Juvenil da Bahia”, Projeto Neojiba. Esta residência artística, inédita na Bahia, foi fundamental para a elaboração e experimentação do ciclo de arranjos que evidencia as descobertas da tese. Junto com a chance de vivenciar de perto canções marcantes do metagênero axé music, durante o programa do Canal Viva, a prática no Neojiba, que envolveu também o ensino, permitiu largo campo para reflexões. Seria um erro, no entanto, não grifar a experiência do pesquisador como docente (Composição Musical, Arranjo e Piano): 1. no Curso de Música Popular na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia; 2. nos Conservatórios de São

²⁶⁸ Alusão ao romance *The Life And Opinions Of Tristram Shandy, Gentleman*, escrito por Laurence Sterne (1713 – 1768), e lançado em volumes, a partir de 1759.

Miguel, Açores, e Coimbra; 3. na Universidade de Aveiro, Portugal;²⁶⁹ e 4. em Louisville, KY, EUA (como bolsista e professor-assistente), bem como sua atuação como arranjador profissional, compositor, regente e *performer* (executante), como fatores que validam o esforço empreendido neste projeto.

4.1.5 Coleta e fontes

Os meios utilizados para conseguir as informações foram: 1. pesquisa bibliográfica; 2. entrevistas; 3. gravações de áudio e vídeo; 4. pesquisa na internet (arquivamento e digitalização); 5. acervo particular do pesquisador; 6. manuscritos de arranjos; 7. partituras; e 8. composições individuais ou de outros autores. E as fontes foram conseguidas de várias maneiras diferentes. Algumas, fazem parte de minha vida particular ou profissional, outras, estão disponíveis em vários formatos (discos de vinil, fitas cassete e fitas DAT, CDs, DVDs, etc.). Outrossim, usei livros sobre: 1. indústria fonográfica; 2. negócio da música; 3. arranjo; 4. psicologia; 5. musicologia; 6. etnomusicologia; 7. psicologia; 8. filosofia; 9. composição; 10. cultura popular; 11. mitologia grega; e outros mais. Também investiguei algumas biografias dos artistas envolvidos, bem como vídeos (“Os Novos Baianos”, por exemplo), entrevistas e depoimentos de pessoas da área (produtores, diretores de gravadora, cantores, músicos, compositores e pesquisadores), além, é lógico, da internet. As fontes foram encontradas também em rádios públicas e privadas, jornais e revistas, num trabalho de investigação de acervo sonoro significativo. Para isso, realizei consultas a gravadoras, acervos, e coleções, bem como pesquisa bibliográfica, visita a bibliotecas e análise de partituras e áudios.

4.1.6 Procedimentos de registro

Em relação às características da análise dos dados, essas variaram conforme coletava as informações que ia encontrando. A análise, que ocorre quase simultaneamente à coleta, consistirá em descrever as informações recolhidas e desenvolver os temas. Quanto ao formato dos dados, foram analisadas gravações, relatos e depoimentos, audiovisuais, textos, documentos, assim como objetos

²⁶⁹ Em Aveiro, desenvolvemos, além de estudos em eletroacústica com o compositor Prof. Dr. João Pedro Oliveira, o grupo instrumental “JazzLab”, uma orquestra de aproximadamente quarenta músicos.

peçoais. Porém, não comecei este processo com ideias predefinidas sobre como os conceitos se combinam. Depois de agrupados as informações (escritas, verbais e audiovisuais) numa base de dados, as analisei procurando determinar significados, a partir do ponto de vista dos participantes. Logo, suas descrições são integradas às minhas.

A perspectiva da presente tese é interna porque, nas suas análises, estão envolvidas minhas experiências e antecedentes, bem como minha relação com os investigados. Os critérios de avaliação na análise e coleta são a credibilidade, a confirmação e a valoração. E as fontes resultam da combinação dos materiais escritos (livros, artigos de revistas, documentos, etc.) com informação disponível na internet (materiais audiovisuais, programas de rádio e televisão, depoimentos, entrevistas), observação de fatos, intuições e pressentimentos, além de minha própria experiência. Esse planejamento detalhado cria, então, a superfície ideal para que começássemos a pensar. A partir disso, ideias brotaram.

4.1.7 Tratamento das informações

Os dados foram tratados cronologicamente, digitalizados e colocados em arquivos dentro do computador. Depois, as informações foram analisadas e transformadas em temas relacionados, onde conclusões foram alcançadas. O que norteia este estudo são os “causos de músico”,²⁷⁰ as aventuras dos seus arranjos, as narrativas tal como foram, ou vão, sendo vividas. Apesar de não seguir à risca qualquer determinado modelo de observação, entrevistas espontâneas, revisão de documentos, discussões com colegas, experiências pessoais, anotações, propiciaram indagações flexíveis, que me levaram a formular hipóteses, conduzindo aos princípios que regem os resultados. O propósito é o de recriar a vida real do arranjo, do modo como foi e é vista por mim, considerando, na medida do realizável, a totalidade da questão.

O foco da interpretação foi a compreensão dos objetos estudados e a tal ‘vida real’ vai sendo explicada através das representações que faço sobre as experiências. Acontece, então uma convergência, de várias vidas reais’ (a do pesquisador, a dos músicos, compositores e outros envolvidos, e a que resulta da ligação de todos), que

²⁷⁰ Alusão ao título de um livro do compositor Lindembergue Cardoso. Ver em: **Causos De Músico**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1994. 80 f.

se metamorfoseia ao longo da pesquisa. Todavia, mergulhei nas análises sem esquecer que também faço parte do que é estudado. Mas, se o caráter único das amostras selecionadas estão no âmago da minha busca, seus questionamentos não visam generalizar respostas, nem conseguir, a qualquer preço, amostras com alguma representatividade. Só isso seria suficiente para, no futuro, não ser pego de surpresa, caso a presente pesquisa não possa ser copiada.

4.1.8 Equipamentos

A investigação utilizou os seguintes materiais e equipamentos: 1. um *notebook* MacBook Pro;²⁷¹ 2. um *desktop* Mac Pro;²⁷² 3. dois monitores de dezenove polegadas; 4. um conversor digital Apogee;²⁷³ 5. um violão Di Giorgio;²⁷⁴ 6. um piano acústico Essenfelder; 7. uma impressora a laser Samsung;²⁷⁵ 8. um gravador digital portátil Tascam;²⁷⁶ 9. duas caixas de som *bluetooth* JBL;²⁷⁷ 10. duas caixas de som KRK;²⁷⁸ 11. duas caixas de som Neumann;²⁷⁹ 12. um iPhone 4S; 13. um iPhone SE; 14. um iPhone 7 Plus; 15. uma TV Samsung;²⁸⁰ 16. um sintetizador Yamaha M08; e 17. um controlador Komplete S88. Com certeza, o excelente suporte tecnológico abriga mais equipamentos do que os que foram listados. Isso faz com que o olhar da pesquisa, aliado às condições disponíveis, auxilie numa compreensão profunda das matizes do seu objeto de estudo. E, por tratar-se de algo que é social, a investigação vê seu objeto como parte de um todo que semeia uma síntese compatível a partir dos dados recolhidos, organizando o processo em fases investigativas superpostas e complementares.

²⁷¹ MacBook Pro: 2.3 GHz Intel Core i7, memória de 8 GB 1333 Mhz DDR3, monitor de dezessete (17) polegadas, do OS X 10.9.5 (13F1112) ao OS X 10.12.4.

²⁷² Mac Pro: 2.3 GHz Intel Core i7, 12 core duo, memória de 64 GB Mhz DDR3, do OS X 10.9.5 (13F1112) ao OS X 10.12.4.

²⁷³ Conversor digital Apogee, modelo Symphony.

²⁷⁴ Violão Di Giorgio, modelo Autor N° 3.

²⁷⁵ Impressora a laser Samsung, modelo SCX-3405W.

²⁷⁶ Gravador digital portátil Tascam, modelo DR-07MK II.

²⁷⁷ JBL, modelo Slip 3.

²⁷⁸ KRK, modelo Rocket 6.

²⁷⁹ Neumann KH-120A

²⁸⁰ TV Samsung modelo UN40ES6100GXZD, versão TS02.

4.1.9 Procedimentos: processo investigativo

A pesquisa de campo consistiu em entrevistar pessoas relacionadas com o Conjunto De Situações ou com o axé, de modo geral, e colher amostras de seus arranjos. Desde o início, organizei o planejamento, em relação ao tempo disponível, mirando os pontos (do tema arranjo) que fossem interessantes, mas ainda pouco estudados. Os assuntos pertinentes foram selecionados para que, ao mesmo tempo que tornassem o percurso da investigação prazeroso, servissem como estímulo a outros pesquisadores e estudantes. Dessa forma, me pautei na seguinte estruturação:

Efectivamente, fazer uma tese significa: (1) escolher um tema preciso; (2) recolher documentos sobre esse tema; (3) pôr em ordem esses documentos; (4) reexaminar o tema em primeira mão, à luz dos documentos recolhidos; (5) dar uma forma orgânica a todas as reflexões precedentes; (6) proceder de modo que quem lê perceba o que se quer dizer e fique em condições, se for necessário, de voltar aos mesmos documentos para retomar o tema por sua conta.

Fazer uma tese significa, pois, aprender a pôr em ordem nas próprias ideias e a ordenar dados: é uma experiência de trabalho metódico; quer dizer, construir um «objeto» que, em princípio, sirva também para outros. E deste modo *não importa tanto o tema da tese quanto a experiência de trabalho que ela comporta*. (ECO, 2005, p.31-32, itálico do autor).

E dividi o processo investigativo em sete partes (capítulos).

O primeiro capítulo é a introdução da tese. O segundo capítulo, dedica-se à contextualização das questões teóricas sobre o arranjo. O terceiro, preocupa-se com a sua contextualização histórica, no Brasil, a partir de 1963, e, na Bahia, a partir de 1985. O quarto capítulo, traz a metodologia da pesquisa, breves considerações sobre narrativa musical, estratégia militar e estratégia do arranjo, e alguns comentários adicionais sobre arranjo. O quinto capítulo, seleciona um Conjunto De Situações musicais para aprofundamento, onde as análises narrativas serão desenvolvidas. O sexto capítulo, é o lugar onde os resultados serão empregados na criação de um pequeno Ciclo De Arranjos e memorial descritivo-narrativo. O sétimo capítulo traz a esperada conclusão da tese. Esteada nos resultados, vai concatená-los à comprovação, ou não, das hipóteses, bem como aos objetivos definidos. Esse é o momento da voz do pesquisador que quer compor, tocar, dançar e se divertir, como num carnaval.

O carnaval é a razão de ser da axé music. E as situações selecionadas ajudaram a expandir o campo de trabalho dos músicos e da sociedade, de forma sem precedentes na história da Bahia. Diz Paulo Miguez:

Se ao longo do tempo muitas foram as tramas tecidas por sua história e sua cultura, na tessitura contemporânea da Bahia, no entanto, um aspecto salta à vista: a existência de um mercado de bens e serviços simbólicos alimentado por articulações que, ancoradas na rica experiência simbólica dos seus habitantes, particularmente do seu segmento populacional negro-mestiço, entre si, estabelecem a festa – que, registremos, inscreve-se como elemento central do *corpus* da cultura baiana, ainda que, como é óbvio, não esgote a totalidade da sua produção cultural –, a indústria fonográfica, a economia do lazer e do turismo, além de um conjunto variado de atividades lúdico-econômicas. (MIGUEZ, 2014, p. 77-78 apud RIBEIRO; ARNAUT, 2014).²⁸¹

Mergulhando nas experiências dos participantes, os fenômenos poderão ser compreendidos porque serão investigados a partir destas mesmas perspectivas. Dessa forma, organizarei as descobertas para iluminar a prática da construção de arranjos.

O caráter subjetivo da nossa metodologia, ao permitir diversidade, não desabona, porém, o olhar privativo, congregação de tentames próprios, conquistados no exercício da profissão de arranjador, pelo investigador. À vista disso, espero provar que nossa perspectiva é autêntica, posto que se diferencia da abordagem encontrada, ao priorizar o cultural e o narrativo no arranjo de música popular. As táticas selecionadas, por sua vez, servirão de argamassa na criação de um ciclo de obras, onde seu emprego será demonstrado.

Quando essas táticas, essas estratégias não são estritamente composicionais, lidamos com fatores que Philip Tagg (1983) denomina como “paramusicais”.²⁸² Lugar onde a reflexão não teria qualquer sentido se desvinculada da cultura. Ora, se o domínio da composição é vasto, menos não é sua capacidade de englobar, até mesmo, esses paramusicais princípios. E o arranjo coincidiria também nisso, no poder composicional de lidar com o universo ao seu redor.

4.1.10 Hipóteses levantadas

É do contexto do pesquisador, que a pesquisa comprova suas hipóteses. Os

²⁸¹ Tirado do artigo de Paulo Miguez no livro “Viagens do Carnaval”.

²⁸² Ver em: <<http://tagg.org/articles/ptgloss.html>>. Acesso em: 31 out. 2016.

depoimentos dos participantes e as informações recolhidas também ajudaram a comprová-las. Assim, como forma de facilitar a compreensão da sua argumentação, a investigação adianta e lista, agora, as nove hipóteses levantadas:

1. Pode-se conceber uma análise do arranjo que use como ferramenta principal a narrativa musical (na presente tese, p. 24; p. 27; p. 48; p. 155; p. 165; p. 169-171; p. 173-176; p. 195; p. 239; p. 277; p. 305; p. 337; p. 387; p. 389; p. 394; p. 396; e p. 427-429)

2. Para que o arranjador facilite seu trabalho, é necessário que construa uma estratégia eficiente (p. 176-185; p. 192). As diversas “narrativas”, estabelecendo ligação com a história, servirão para confirmar esta hipótese;

3. Se compor é sempre iniciar uma aventura, a jornada não é só do compositor, mas do arranjador também (p. 202);

4. O arranjo musical pode apoiar e ser apoiado pela letra da canção. Os arranjos de *Caia Na Estrada E Perigas Ver* (p. 223 e p. 238) e *Rapunzel* (p. 326 3 p. 333) vão apresentar evidências comprobatórias da correção desta hipótese;

5. O arranjo de *Cometa Mambembe* espoleta uma energização do mercado fonográfico baiano, no princípio dos anos 1980. Esse impulso vai alicerçar outras ações, contribuindo para a formação de cadeias produtivas, gerando ciclos de prosperidade, cujos reflexos podem, até hoje, ser sentidos (p. 265);

6. A hipótese é a de que, é através da raiz vinda do galope que a transformação em “murro-no-olho” acontece (p. 269; p. 276). Os arranjos iniciais da banda “Chiclete Com Banana” servem como ponte para essa metamorfose;

7. Os arranjos selecionados para aprofundamento parecem querer adequar-se às suas composições. E, nesse casamento, que pode ser bom ou mau, ambos ressurgem (p. 334-335). O arranjo de *Rapunzel* vai sintetizar o que esta hipótese reivindica;

8. O entendimento da estratégia do arranjo passa pela observação da sua prática (p. 348). A unidade das análises foi possibilitada pela narratividade musical;

9. A oralidade ainda continua a ser o território da música popular brasileira, sobretudo o da música popular feita na Bahia (p. 421-422).

4.1.11 Resultados esperados

Para que alcançasse os resultados prometidos, através de perguntas abertas, entrevistei arranjadores do período investigado. A escuta, 'a música de ouvido', é quem guia a presente pesquisa, não a partitura musical. Para que obtivesse algum resultado foi preciso identificar, no Conjunto De Situações, táticas que considerasse relevantes. Não apenas táticas, mas a reiterada presença delas na experiência e nos relatos dos vários interlocutores. Caso confirmasse sua presença, poderia sustentar que constituam parte de um *modus operandi*. Desse modo, a compreensão dos acontecimentos que motivaram a criação da música axé, as vivências acerca das emoções associadas, as significações individuais relacionadas, os aspectos subjetivos que apareceram pelo caminho, e as possibilidades artísticas geradas, contribuirão para o resultado final, quando iremos estabelecer relações entre os estratagemas identificados e usá-los na criação de um Ciclo De Arranjos. O critério para as escolhas, como dissemos, é qualitativo. Optamos para os participantes que estivessem mais próximos e para táticas que estivessem presentes nos arranjos e nos depoimentos dos entrevistados.

Então, para alcançar os resultados, optei por usar narrativas de acordo com o benefício de cada uma delas para o entendimento do que ia sendo descoberto. É por isso que os relatos, desde sempre, utilizam de um tom íntimo, brincalhão e sério, reflexo da minha maneira de ser e viver. Assim, através da contextualização dos ambientes e pessoas, vou iluminar detalhes únicos, buscando acrescentar algo novo ao tema, porque me importa menos medir as variáveis do que refletir sobre os ritos do arranjador. Mas não me limitei a compreender contextos, ou a descobrir se seus modelos subordinados podem, ou não, ser transferidos para outras situações práticas. Por isso, não foi indispensável obter amostras representativas, nem generalizar resultados. Michel Beaud (2002) afirma:

Em todos os casos, o que se espera de uma tese, assim como de todo trabalho de pesquisa, é um progresso dentro do conhecimento: seja ele um esclarecimento novo sobre uma questão em debate, a reconstrução de um corpo explicativo ou o aprofundamento da análise sobre um ponto importante. Uma tese deve contribuir, mesmo que modestamente, para o aprimoramento, para a ampliação ou o aprofundamento do conhecimento, dentro do domínio de sua competência. (BEAUD, 2002, p. 63).

Desse modo, não fiquei a registrar apenas fatos objetivos, reservando-me ao direito de desfrutar do pitoresco. Desse prisma, até uma realidade extremamente subjetiva pode ser estudada. Não pretendo, contudo, forçar pontos de vista externos. Antes, observo os procedimentos da maneira como eram, ou são, entendidos pelos participantes (daí, a importância das entrevistas e depoimentos). Assim, posso trabalhar minhas dúvidas porque os resultados não se alicerçaram em “mares sempre dantes navegados”, mas foram obtidos a partir dos dados coletados ao longo da investigação.

Uma imersão como essa não se faz sem ânimo, disposição e planejamento. A disciplina e a organização são os esteios cuja cumplicidade fortalece a conquista dos tão esperados resultados. Mas, quais são eles, mesmo? Recapitulando, a análise e descrição de algumas perspectivas contidas na literatura sobre arranjo, a descrição e compreensão das práticas dos arranjadores participantes e do arranjador-pesquisador, a identificação de determinadas táticas do arranjo e reflexão sobre as mesmas, e a escrita de um memorial sobre o processo de composição de um ciclo de obras, são os principais resultados que esperamos alcançar. Mas, obviamente, um estudo de tamanha envergadura pode trazer surpresas e resultados, às vezes, inesperados podem aparecer. É o que se espera do estudo do arranjo pela ótica musical narrativa.

4.2 UM POUCO DE NARRATIVA

Quando a “Teoria Da Narrativa Musical”, de Byron Almén (2008),²⁸³ foi apresentada à turma da pós pelo professor Dr. Paulo Costa Lima, percebi tratar-se do condão que possibilitaria a aventura da pesquisa, que, naquela altura, mal se iniciava. E a Narrativa Musical (NM)²⁸⁴ tornou-se faísca, acendendo a chama da curiosidade. Por conseguinte, vou usar alguns dos seus princípios para fundamentar e conduzir algumas das futuras análises do Capítulo 5, NÍGBÀ KAN, nosso ‘Era uma vez’.

Dividi as ideias de Almén em quatro subtópicos: 1. observa a participação da narrativa no ensino de música atual; 2. aponta conceitos-chave e suposições teóricas;

²⁸³ Além de Álmen, Lima estudou conosco (turma da pós) trabalhos mais recentes, como os de Michael L. Klein e Nicholas Reyland (2013), e de Robert S. Hatten (2004). Isso serviu como ponto de partida para que descobrisse outros autores como: Yves Reuter (2002); Carlos Lopes e Ana Cristina M. (1988); A. J. Greimas e J. Courtés (2012); Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau (2008).

²⁸⁴ NM = Abreviatura para narrativa musical.

3. fala sobre as vantagens da abordagem musical-narrativa e 4. traz as considerações finais.

Menos que enveredar pela linguística rigorosa, mergulhei nas transformações dos contos maravilhosos. É por isso que a sequência de ditos populares e alusões, que utilizo ao longo da tese, mostra-se coerente com o *ethos* e com *pathos* desta investigação. Então, vou expor algumas das suas ideias sobre narrativa musical para, depois, mesclá-las com as de outros autores.²⁸⁵

As relações de conteúdos presentes numa narrativa criam sentido isomorficamente, através de um grupo correspondente de relações semânticas. Assim, acrescenta este autor: “Todas as narrativas, então, envolvem a transvaloração dos valores das relações hierárquicas mutantes e oposições em diferenças culturalmente significativas” (p. 41, tradução nossa).²⁸⁶ Essas relações hierárquicas,

são expressadas tanto como relações de marca — valorações assimétricas de elementos opostos num sistema (Liszka 1989: 62; ver também Hatten 1994: 291) — e relações de ranque — valorações de importância relativa ou subordinação num sistema” (Liszka: 68)”. (ALMÉN, 2008, p. 41, tradução nossa).²⁸⁷

Todavia, mostra-se proveitoso sublinhar a posição de Vladimir Propp, que entende por marca (*markedness*),

na análise narrativa dos discursos – um signo material [...] – que atesta aos olhos do Destinator que a prova decisiva*, cumprida em segredo*, foi mesmo realizada pelo herói*: desse ponto de vista, o reconhecimento* pressupõe, no esquema narrativo*, a atribuição de uma marca que permite passar do secreto à revelação do verdadeiro*. Enquanto signo de reconhecimento, a marca inscreve-se, por isso, na dimensão cognitiva*, e coloca em jogo as modalidades veridictórias*: com efeito, a marca é ‘aquilo que parece’ na posição veridictória de secreto (ser + não parecer) e constitui condição necessária para a transformação do secreto em verdade. (GREIMAS; COURTÉS, 1993, p. 303).

²⁸⁵ Autores como: Câmara Cascudo, Joseph Campbell, Christopher Vogler, Junito de Souza Brandão, Homero, Hesíodo, Ovídio, e Teófilo Braga.

²⁸⁶ “All narratives, then, involve the transvaluation of changing hierarchical relationships and oppositions into culturally meaningful differences.”

²⁸⁷ “are expressed both as markedness relations — asymmetrical valuations of opposed elements in a system (Liszka 1989: 62; see also Hatten 1994: 291) — and rank relations — valuations of relative importance or subordination in a system (Liszka: 68)”.

Paulo Costa Lima diz que a *transvaluation* (transvaloração) reavalia aquilo que foi concebido dentro dos conceitos de *markedness* e *rank*.²⁸⁸ E Almén (2008, p. 47, itálico do autor, tradução nossa), que:

Em um determinado nível de complexidade, unidades musicais, modificadas pela localização e relacionamento com unidades circundantes, se correlacionam com sentidos particulares. Estas unidades encontram seus contextos em combinações de unidades mais complexas e são, elas próprias, contextos para unidades mais simples. A unidade musical, então, é caracterizada pelo uso (paradigmático) de certos traços no lugar de outros, e pelos seus arranjos (sintagmáticos) numa sequência ou ordem particular. Contudo, nem as próprias unidades musicais ou os seus traços constituintes têm o mesmo peso: possuem valores de peso diferentes, que podem ser caracterizados no nível paradigmático, pelo conceito de *marca* e, no nível sintagmático, pelo conceito de *ranque*.²⁸⁹

Desse modo, os aspectos musicais revelam a hierarquia dos valores culturais, percebida como se esta fosse posta a funcionar de acordo com regras específicas de cada meio. Estes aspectos, vimos, com suas valorações assimétricas, são potencialmente capazes de serem expressados em termos de “*markedness*”.²⁹⁰

Em geral, um aspecto de uma unidade musical, não será “marcado”, quando representar *normalidade* (um caráter típico ou expressivamente não infletido, valor zero) ou *normatizado* (um caráter preferível ou ideal, um valor positivo), ou seja, um aspecto da unidade musical será “marcado”, quando excede a norma “não marcada”, em uma direção ou outra, ou quando não faz parte de uma norma cultural.

Almén também trata do conceito de “tópico” musical que, na narrativa, se manifesta através de um pacote único de elementos semânticos, podendo ser empregado de maneira variada, como texto, programas, símbolos musicais, títulos descritivos que se sobressaem através da sua larga proeminência. Ele nos apresenta os conceitos *atores-tema* e *atores-motivo* (segundo Greimas, o lugar de convergência

²⁸⁸ Aula realizada no dia 10 de abril de 2012, na EMUS, para alunos da pós-graduação em Composição.

²⁸⁹ “At some level of complexity musical units, inflected by location and relationship to surrounding units, become correlated with particular meanings. These units find their context in more complex combinations of units and are themselves contexts for simpler units. The musical unit, then, is characterized by the (paradigmatic) use of certain features rather than others and by their (syntagmatic) arrangement in a particular sequence or order. However, neither the musical units themselves nor the features that constitute them are equally weighted: they possess different valutive weightings, which can be characterized on the paradigmatic level by the concept of *markedness* and on the syntagmatic level by the concept of *rank*”.

²⁹⁰ “Markedness” é uma valoração semiótica de aspectos opostos que contribuem para uma relativa especificação de sentidos, a coerência dos sentidos em um estilo e a emergência de sentido dentro de uma competência de estilo que se expande. (HATTEN, 2004, apud ALMÉN).

entre o semântico e o sintático),²⁹¹ que tipicamente manifestam coerência local e uma natureza característica notável.

Na sua visão de narrativa musical, os processos gestuais e momentos de expectativa são fenomenalmente imediatos, como o são as passagens formal ou sintaticamente importantes. A narrativa, talvez sozinha entre os mecanismos de sentido, requer tanto profundidade de coordenação semântica quanto espaço. Por isso, as análises narrativas são capazes de englobar outros aspectos de sentido dentro de um “guarda-chuva” interpretativo mais largo, pelo fato do caráter da narrativa derivar da coordenação e síntese de múltiplos elementos dentro de uma obra, alcançando, com isso, uma perspectiva global.

Almén, baseando-se em Liszka (1989, p. 120) considera que existam três níveis na análise narrativa: 1) agencial; 2) actancial, e 3) narrativo.

Almén (2008) entende música como algo abrangente, suscetível a diversas leituras, sendo “forma e expressão”, aspectos inseparáveis das obras. Sua visão reflete o esforço da nossa investigação. Os “estudiosos de música têm tendido a apropriar a metodologia e o vocabulário das abordagens literárias à narrativa, usando estas abordagens como medidas para determinar a propensão da música para a organização narrativa” (ALMÉN, 2008, p. 11).²⁹² Para Almén, existe um fosso entre as abordagens contextuais e as estruturais. Essa distância estaria ligada: 1. ao modo como as perspectivas analíticas (distintas) são empregadas; 2. as visões geradas por diferentes metodologias; e 3. à controvérsia causada pela oposição “estrutura musical” *versus* “conteúdo”.

O “Grove Music Online” (verbetes ‘estruturalismo’; pós-estruturalismo) afirma que a abordagem estrutural pode ser aplicada à música de maneiras variadas, envolvendo “algum elemento de escolha entre as várias possibilidades paradigmáticas específicas”.²⁹³ Essa abordagem permitiria um olhar mais abrangente, não desvinculando, a estrutura, do sentido e contexto onde se insere. Além disso, a NM vem se mostrando útil analiticamente, ampliando possibilidades implícitas, na interação entre os aspectos estruturais e os expressivos, presentes numa música. Por

²⁹¹ Ver em GREIMAS; COURTÉS. **Dicionário de semiótica**. São Paulo. Contexto, 2012, p. 45.

²⁹² “*scholars have tended to appropriate the methodology and vocabulary of literary approaches to narrative, using these approaches as measuring sticks to determine music’s propensity for narrative organization*”.

²⁹³ Ver em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26993?q=structuralism&search=quick&pos=1&_start=1 - firsthit>. Acesso em: 6 nov. 2016.

causa disso, o estudo das suas integrações internas dificilmente pode ser separado dos seus conteúdos artísticos, ainda mais, se concebidos em termos dramáticos.

Com este aprofundamento em Almén, pretendemos dar mais consistências à investigação, tendo em mente, contudo, que a teoria narrativa que nos apoiará, de fato, é a que vem dos contos tradicionais e dos estudos literários e narrativos pessoais.

4.2.1 Narrativa musical como entidade disciplinar nos dias de hoje

Os problemas da narrativa musical como disciplina residem nas diferenças de opinião “sobre sua natureza, propriedades, e extensão da sua aplicação” (ALMÉN, 2008, p. 11).²⁹⁴ Almén, por sua vez, lista: 1. ausência de clara delimitação entre música, literatura, e outras mídias de significação temporal; 2. exagero na interpretação de obras musicais de modo a que se pareçam mais com eventos literários; 3. relegar o status da narrativa musical a uma mera analogia, sem distinção cuidadosa do que é próprio de cada meio e do que é comum a alguns ou a todos.

Contudo, a NM tem sido empregada (como alternativa de interpretação do sentido) das seguintes maneiras: 1. para abordagens formalistas da música (Hatten); 2. reabilitando a estética composicional romântica (Newcomb); 3. como base para projetos analíticos ou que enfatizem aspectos performáticos (Maus, Tarasti, Abbate); e 4. investigando seu potencial socioreflexivo (McClary).

Almén discorre sobre dois modelos de tratamento da narrativa na música. O modelo descendente e o irmão.²⁹⁵ Este último, articularia melhor as dinâmicas e consequências de conflito, dando sentido à sucessão temporal de eventos. A utilidade da NM residiria nas seguintes disposições: 1. identificação dos elementos comuns e das maneiras como a música os emprega; 2. integração da teoria narrativa com a análise e os estudos históricos; 3. compreensão das diferenças (música narrativa e não-narrativa); 4. reconhecimento dos seus aspectos em relação ao drama;²⁹⁶ e 5.

²⁹⁴ “*about its nature, properties, and range of application*”.

²⁹⁵ O *descendant model* (modelo descendente), tradicional, apresenta a narrativa musical como simples fenómeno derivativo (ALMÉN, 2008, p. 3), espécie de “parasita” (ALMÉN, 2008, p. 12).²⁹⁵ E o *sibling model* (modelo irmão), “faz a distinção entre um conjunto de princípios fundamentais, comuns a todas as mídias narrativas, e os princípios únicos, inerentes à cada mídia, individualmente” (ALMÉN, 2008).

²⁹⁶ Segundo Álmen, os aspectos comuns seriam: temporalidade, auto-direcionamento, significância psicológica, organização hierárquica, conflito, ênfase na ação.

coordenação de estruturas de sentido em múltiplos níveis. O emprego da narrativa musical no ensino também é diversificado: 1. útil para a música programática (Kivy); 2. para músicas, de certo modo, formalmente problemáticas (Newcomb, Abbate); 3. mais abrangente, incluiria a música absoluta e os gêneros instrumentais (Maus). 4. visões que questionam sua efetiva aplicabilidade na música (Nattiez, Abbate, Kramer).

Hoje, a narratividade sustenta-se na flexibilidade e articulação psicológica da música, na sua capacidade de suportar múltiplas interpretações e de lidar com o conceito de conflito e sua resolução. Por isso, dependeria “de uma confluência de fatores — convenções abstratas de sentido, sucessões musicotemporais específicas, e interpretação individual tanto consciente quanto inconsciente”.²⁹⁷ Assim, por apresentar padrões narrativos livres,²⁹⁸ a narrativa musical “é capaz de articular estes padrões com amplitude de aplicabilidade e maior instantaneidade” (ALMÉN, 2008, p. 27).²⁹⁹

4.2.2 Conceitos-chave da abordagem de Almén

A narrativa musical, diz Almén, pode se realizar de duas maneiras: 1. através de mudanças em modelos hierárquicos ao longo do tempo; 2. através da confluência de múltiplos fatores. Mas, se suas características essenciais sofrem influências dos meios nos quais se manifestam, os mecanismos narrativos de uma mídia estão frequentemente em fluxo e refluxo com os das outras,³⁰⁰ resultando em híbridos semânticos complexos que combinam aspectos dessas várias mídias. Desse modo, a análise de um arranjo vai envolver a coordenação de várias tarefas: 1. delimitação de unidades semânticas com sentido e o modelo das relações entre estas unidades; 2. acompanhamento das suas interações ao longo do tempo; e 3. expressão do modelo narrativo total, articulado.

A narrativa também tem uma importante função social e psicológica.³⁰¹ Logo, se não é prudente afastar o meio do objeto da pesquisa tampouco seria sensato

²⁹⁷ “depends on a confluence of factors — abstract conventions of meaning, specific musico-temporal successions, and individual interpretation both conscious and unconscious”.

²⁹⁸ Segundo Almén, independentes da especificidade semântica da literatura e do drama.

²⁹⁹ “is capable of articulating these patterns with wider applicability and greater immediacy”.

³⁰⁰ Por causa do grande número de maneiras pelas quais mídias diferentes interpenetram-se.

³⁰¹ Com essa afirmação, concordam dezenas de especialistas em contos de fadas, lendas, contos tradicionais e mitologia.

descuidar do psicológico numa música que insiste em mostrar-se emotiva, burlesca, romântica, épica, “*de gente bonita que dá nó em pingo d’água, que agita, que agita*”.³⁰² Liszka diz que “a narração foca em um grupo de regras de um certo domínio ou domínios da vida cultural que definem certa hierarquia cósmica, social, política, ou econômica, e os coloca em uma crise”. Aconteceria, então, uma ruptura da função normativa dessas regras, alguma transgressão. E a narrativa daria uma solução ambivalente para a crise. Ambivalência que revelaria a presença de uma certa tensão que serve como dinâmica da narração, tensão entre a ordem e a possibilidade de sua transgressão.³⁰³

Corroborando com a metodologia da nossa pesquisa, Almén defende um ecletismo metodológico para as interpretações, onde a teoria poderia ser usada para três propósitos distintos: 1. como fundação para a interpretação narrativa, usando quaisquer métodos hermenêuticos que o analista ache necessários; 2. como sistema de categorias, possibilitando o exame e a comparação de análises narrativas existentes; e 3. como grupo de critérios pelos quais os aspectos narrativos das análises, não explicitamente identificados como tais, possam ser revelados. Então, caso sejam aceitas, as premissas básicas da teoria narrativa devem ser vistas como conceitos flexíveis, não dependentes de metodologias analíticas particulares.

Assim, remamos heroicamente até aqui. Com precaução, manuseei o que ia sendo coletado, trilhando metodologia rigorosa e detalhada, onde tudo foi pensado e repensado, até a exaustão. Dias tornaram-se noites; noites, dias. E a pesquisa escolheu, como modelo, o conto maravilhoso porque sua estrutura narrativa traz vantagens analíticas irrecusáveis para o ensino da música em sala de aula, nos dias atuais.

4.2.3 Vantagens da narrativa musical

Em geral, o aprofundamento do conhecimento possibilita o fortalecimento da consciência e da percepção das diferenças e similitudes entre as coisas. O estudo da

³⁰² Alusão à canção *Terra Festeira*, de Alaim Tavares e Gilson Babilônia. Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vCaYt2MqhBU>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

³⁰³ Em contraste com o modelo circular, Liszka prefere um modelo lógico, onde as categorias resultam da interseção de duas oposições fundamentais. Ele argumenta que a presença da hierarquia cria tensão que só pode ser resolvida de quatro maneiras: os quatro *mythoi* são, de fato, as quatro estratégias básicas usadas pela fantasia, pela imaginação narrativa, ao planejar tensões entre a violência da hierarquia que impõe ordem, e a violência que resulta da sua transgressão.

narrativa, em particular, construído sobre sólida rocha, nos conecta com nós mesmos e com nossas comunidades porque permite o exercício do pensar, de associar ideias de diferentes áreas, entre outras tantas coisas mais.³⁰⁴ Por isso, acredito que a narrativa musical vá fornecer respostas a questões complicadas, aparentemente impossíveis de resposta lógica. De fato, a narrativa requer tanto profundidade de coordenação semântica quanto espaço. Suas análises são capazes de englobar outros aspectos de sentido dentro de um ‘guarda-chuva’ interpretativo mais largo porque o caráter da narrativa deriva da coordenação e síntese de múltiplos elementos dentro de uma obra, alcançando, com isso, perspectiva global.³⁰⁵

Quando atingi um determinado grau de consciência neste estudo, vi que poderia aliar, à análise musical narrativa, conceitos sobre estratégia militar. Em outras palavras, aliei à narrativa (contos maravilhosos), uma das áreas de interesse do pesquisador para além da música, a estratégia da guerra, outra área também do interesse pessoal do investigador. Música, contos tradicionais e estratégia militar formam, então, três colunas que ajudam na sustentação das argumentações necessárias. Mesmo temendo, ao alongar por demais o véu investigativo, senti que não seria científico da parte da pesquisa, advogar, por aí, em favor de um estudo do arranjo musical pela ótica do profissional do arranjo e não por na mesa, cartas tão importantes quanto as da estratégia para que o arranjador vença, não só as batalhas, mas toda a guerra. Pela intimidade com “O Príncipe”, Sun Tzu, Bonaparte e Joachim Fest, considereei genuíno incorporar ao mundo maravilhoso dos Irmãos Grimm, um autor tão tedesco quanto Clausewitz. É preciso gostar do se está a fazer, quase nos aventuramos num curso de doutoramento. Por isso, caso chegue ao final, a pesquisa pode até mesmo provar que nossas hipóteses estavam incorretas, e que o arranjo

³⁰⁴ Linguagem comum dentro de um universo crítico específico e mecanismo que possibilita a criação de sentido, a narrativa musical também tem utilidade como instrumento pedagógico, facilitando a comunicação com outras áreas do saber. Além de que, a narrativa nos permite avançar no autoconhecimento, possibilitando novas maneiras de refletir sobre nós mesmos e sobre nossas relações com o outro, auxilia na produção de interações mais consistentes entre as maneiras de pensar e agir, num aprofundamento na habilidade de questionar.

³⁰⁵ Assim, a análise musical narrativa irá envolver o descobrimento (explícito ou implícito) do valor relativo nas “unidades culturais” (ECO, 2010, p. 15) presentes nos arranjos, pondo a descoberto assimetrias relativas entre as suas várias unidades semânticas e comparando suas propriedades. A narrativa irá, também, acompanhar as flutuações nas modalidades musicais, estados emocionais que contribuem no modo pelo qual o ouvinte une o texto musical aos valores humanos. Logo, ao articular a trajetória narrativa espero criar um palco comum de comparação com análises de outras narrativas, musicais ou não.

não precisa patavinas da narrativa. Mas, nunca, que o arranjador não precise usar, durante sua carreira profissional, da nobre arte da estratégia.

4.3 ESTRATÉGIA DO ARRANJO

A corrente pesquisa presenteia os estudos sobre música popular brasileira com mirra única, capaz de, ao acender seu incenso perfumado, iluminar a trilha para o “velocino dourado”, que é estudar arranjo, de dentro (da fecundação popular) para fora. Obviamente, se creditarmos ao arranjador o título de “popular”. Antes de prosseguir, contudo, convém sublinhar que tanto o tópico anterior (narrativa musical) quanto o presente (estratégia do arranjo) configuram pilares na construção da nossa proposta analítica. Assim, após breve explicação acerca da teoria de Almén, diferentemente de Fio Maravilha, entraremos “*com bola e tudo*”³⁰⁶ numa das áreas cruciais para o arranjador moderno: sua estratégia. Antes disso, porém, adianto que, no próximo tópico, tecerei algumas considerações sobre ‘arranjo’. Na verdade, desde o começo, venho tentando desenhar precisamente os contornos do termo. Mas, volta e meia me pergunto: o que vem a ser, mesmo, arranjo?

No sentido preciso, arranjo é jogo, é luta. Mas é dança também. Na verdade, a luta é o único princípio atuante dessa atividade tão ampla, que, num sentido ainda mais vasto, se chama “arranjo”. Nosso plano consiste em sondar-lhe as forças envolvidas. E as forças humanas jamais devem ser olvidadas porquanto o estado d’alma repercute efetivamente no arranjo.

Tendo esclarecido a configuração geral do quarto capítulo, volto minhas baterias para o “mundo real”. Nesse território, o arranjador vai precisar de armas, aliás, mais que isso, vai precisar dominá-las de modo a atingir seus fins. Se muito tenho falado sobre táticas, estratagemas e estratégia, mais são as pessoas que empregam tais expressões indiscriminadamente, sem, sequer, imaginar que esses termos são, na realidade, fundamentos ancestrais de uma arte terrível, a Arte da Guerra.

4.3.1 Divisão da arte do arranjo: tática e estratégia

Carl von Clausewitz (2010) aponta, em relação à teoria da guerra, que: “[...], se

³⁰⁶ Alusão à canção *Fio Maravilha*, de Jorge Benjor.

quisermos dispor de uma teoria que se aplique à grande maioria dos casos, sem que seja completamente inutilizável, esta deverá fundamentar-se no maior número possível de meios de combate comuns e nos seus efeitos essenciais” (CLAUSEWITZ, 2010, p. 92). Nosso estudo, por sua vez, entende que “meios de combate” são as ferramentas que o arranjador tenha à mão e o que provocam. Logo, o arranjo visto da perspectiva guerreira ou Cid Guerreira?³⁰⁷ Na primeira, arranjo é combate.

O teórico militar alemão define “combate” da seguinte maneira:

A condução da guerra é pois a ordem e a condução do combate. Se o combate consiste numa só ação, qualquer divisão suplementar não teria nenhum sentido. Mas o combate [que para nós é o arranjo] consiste num maior ou menor número de ações distintas que formam um todo e a que se chamam recontros, [...] e que constituem novas unidades. (CLAUSEWITZ, 2010, p. 92-93).

Em outras palavras, combate é guerra. E sua condução, um maior ou menor número de ações diversas que compõem um todo. Às ações, este autor denomina “recontros”. Clausewitz prossegue:

Foi isso que deu origem a essa atividade completamente diferente que consiste em *ordenar e dirigir* esses recontros distintos, em seguida a *coordená-los* entre si com vista à guerra [também para nós, arranjo]. A uma chamou-se *tática*, à outra *estratégia* (CLAUSEWITZ, 2010, p. 93, itálico do autor).

Esse é o pico que pretendia escalar, o da definição dos conceitos de tática e estratégia. Para nós, as ações, escolhas e decisões do arranjador são batalhas (recontros). A *tática* consiste, então, em *ordenar e dirigir* essas batalhas (ações) diferentes durante o percurso do arranjo. Já a *estratégia* consiste em *coodenar* as ações (recontros) entre si, visando o sucesso do arranjo (vitória na guerra).³⁰⁸ Desse modo, na classificação de Clausewitz, “a *tática* é pois a *teoria relativa à utilização das forças armadas no recontro*. A *estratégia* é a *teoria relativa à utilização dos recontros a serviço da guerra*” (ibidem) [itálico do autor].

Por analogia, na **tática**, o arranjador pensa como utilizar suas forças nas situações que se lhe aparecem ao longo do arranjo e da sua gravação ou apresentação. E na **estratégia**, ele pensa em como combinar e utilizar estas situações a seu serviço para o sucesso do seu arranjo. Portanto, a associação das

³⁰⁷ Alusão ao cantor e amigo, Cid Guerreiro, autor de *Ilariê*.

³⁰⁸ O sucesso visto de modo individual por cada um. Como alcance dos objetivos da missão.

ações do arranjador com as de um general no campo de batalha é pertinente e coerente. No capítulo 3, acoplamos a figura do arranjador a de um aventureiro, de um argonauta. Foi Lincoln Olivetti que me abriu os olhos. Era assim que nos cumprimentávamos regularmente. Talvez, até mesmo sem saber, o ‘mago’ tenha se antecipado e oferecido, anos atrás, o condão que constitui, hoje, uma das principais qualidades do nosso estudo, a criatividade e variedade dos seus enfoques.

4.3.2 Acerca da teoria [arte] do arranjo

Tomando, portanto, a teoria de Clausewitz como modelo, pode se pensar “arte do arranjo”, ou “ciência do arranjo”, significando o conjunto de faculdades relativas às coisas materiais: 1. instalação; 2. preparação; bem como 3. utilização das armas (ferramentas) do arranjo; 4. construção de fortificações (marcas que lhe dão impulso); 5. organização dos elementos musicais; e 6. o mecanismo dos seus movimentos. Tudo isso faz parte do objeto desses saberes que concorrem para a construção de um “exército-arranjo” pronto para a peleja (gravação, execução, finalização, etc.).

Clausewitz (2010, p. 101) diz que é na arte de fazer um cerco que primeiramente surge a guerra. O cerco seria, então, um

[...] esboço que, no entanto, só é visível na medida em que se encarna rapidamente em novas aquisições materiais, tais como ataques, trincheiras, contra-ataques, contendas, etc., e em que cada uma dessas diligências se traduz num resultado similar. (CLAUSEWITZ, 2010, p.102).

A tática vai seguir, depois, esse mesmo trajeto. Entretanto, continua o alemão, “*A verdadeira condução da guerra [arranjo] só aparece de modo acidental e anônimo*”. (CLAUSEWITZ, 2010, itálico do autor).

As reflexões acerca dos arranjos selecionados, no próximo capítulo, são avalizadas pelo exercício profissional. E, se o arranjador geralmente trabalha dentro de certas fronteiras, o pesquisador tenta limitar-se aos objetivos da sua tese. E o general pensa: Como abastecer as tropas, as bases? O gênio, o oxigênio, as dificuldades? A resposta pode estar, mesmo, em Clausewitz, que diz que as grandezas morais e intelectuais não podem ser deixadas de lado. Por associação de ideias, se um ponto importante para todo herói (menos para Macunaíma, talvez) é a coragem, saber medir o perigo, reconhecer fatores afetivos (hospitalidade, hostilidade), são as particularidades do espírito.

Não obstante, a variedade que existe dentro de um cada um prepara a variedade dos caminhos que utiliza para conquistar suas batalhas e ganhar a guerra. Assim, como o soldado, é preciso que o arranjador tenha rapidez de reação. Que saiba reagir prontamente. E, indo além, deve reconhecer que todos os dados são incertos, uma das suas principais dificuldades.

Em relação à teoria da guerra, afirma Clausewitz (2010, p.112):

Dada a natureza do tema, é bem preciso que se diga que seria propriamente impossível dotar a arte da guerra de uma instituição doutrinal tal como de uma base que pudesse fornecer sempre àquele que atua um ponto exterior de apoio. De cada vez que tivesse de confiar no seu talento, sairia dessa esfera doutrinal e entraria em contradição com ela. Por múltiplas que sejam as maneiras de concebê-la, teriam sempre as consequências de que já falamos: o talento e o gênio atuam à margem das leis e a teoria está em oposição às realidades.

Por isso, “a teoria deve ser uma observação e não uma doutrina”. Ou seja, o importante é a observação, a reflexão. E o tedesco complementa: *“toma, pois em consideração a natureza dos fins e dos meios. O fim é o objetivo da tática”* (CLAUSEWITZ, 2010, p. 115, itálico do autor).

Entre as circunstâncias que leva em consideração, estão: 1. o lugar; 2. a altura do dia; 3. condições atmosféricas; 4. os fins e os meios da estratégia. E, quando Clausewitz conclui, afirmando que *“Os fins e os meios estudados na estratégia só são obtidos através da experiência”*, está a endossar nossa metodologia, a do estudo do arranjo a partir da observação da experiência. Todavia, tentaremos nos manter somente em uns poucos assuntos na estratégia do arranjo, para que este saber possa se transformar num poder, porque, seja arranjo arte ou ciência, *“Não existe unanimidade na utilização dos termos (Poder e saber. Ciência, quando se trata de conduzir a um saber; arte, quando o objetivo consiste em poder)”* (CLAUSEWITZ, 2010, p. 125).

As situações e casos espalhados pela tese são esclarecedores porque possuem alto poder demonstrativo. Isso se verificará nas amostras de forma única. É através do espírito de observação que nossa investigação extrai ensinamento das experiências que escrutina. Logo, o caminho que propõe é válido, servindo

como simples *explicação* de uma idéia, dado que, em qualquer exame abstrato, nos arriscamos facilmente a ser mal compreendidos ou nem chegar a sê-lo. Para evitar este inconveniente, o autor [pesquisador] serve-se de um exemplo histórico, a fim de provocar na mente a luz desejada e se assegurar de que o leitor o segue. (CLAUSEWITZ, 2010, p. 163, itálico do autor).

Dessa maneira, estabelecendo uma ligação com o acontecimento histórico para confirmar o que apresenta, a narrativa dos fatos e a justaposição de outras narrativas servirão para confirmar nossas hipóteses.

4.3.3 Da estratégia: poderes do arranjador

Clausewitz (2010, p. 171) afirma que

A estratégia é a utilização do recontro para atingir a finalidade da guerra. [...], ela só se ocupa do recontro. [...] Ela tem pois de fixar uma finalidade para o conjunto do ato de guerra [arranjo] que corresponda ao objetivo da guerra. [...] a estratégia tem de acompanhar o exército no campo de batalha para que, no próprio local, se tomem as disposições de detalhe necessárias e se proceda às modificações gerais que se impõem incessantemente. De modo que a estratégia não pode em nenhum momento retirar-se do combate.

Não cometamos, porém, um erro a esse respeito. Não se trata aqui de fórmulas, equações matemáticas ou problemas científicos. É mais simples porque “na estratégia tudo é muito simples, o que não quer dizer muito fácil”. (CLAUSEWITZ, 2010, p. 173). Como consequência, acontecem “as hesitações, nas quais a grande maioria dos generais [arranjadores] se enterra no momento de agir”. Seu oposto é a **perspicácia** do herói-arranjador que, depois de tantos obstáculos, conduz tudo a um final feliz.

Outro aspecto, é a dificuldade de realização do projeto. O arranjador, então, deve ter ousadia, resolução e energia para enfrentar desafios. E o investigador, também. Contudo, é praticamente impossível conceber uma investigação como esta, se a experiência prática não nos tivesse dado um gostinho antecipado. Desse modo, o arranjador deve partir do simples para o complicado, para concluir seu plano de campanha. Então, se “É o espírito que impregna toda a guerra”, como diz Clausewitz (2010, p. 183), os principais poderes do arranjador seriam: 1. seus talentos; 2. virtudes; e 3. sentimento pelo que está a fazer. Mas, aqui, não é necessário determinar, de maneira geral, qual é o maior ou mais importante desses valores. Tampouco, devemos subestimá-los. Outras virtudes são (CLAUSEWITZ, 2010, p. 191): 1. valentia; 2. habilidade; 3. resistência; e 4. entusiasmo; além disso, 5. intrepidez; 6. perseverança; 7. superioridade numérica; 8. fator surpresa; e 9. astúcia.

“Estratégia”, diz Clausewitz (2010, p. 215), “colhe seu nome do estratagema, e

que apesar de todas as transformações reais e aparentes que a guerra sofreu desde os gregos este termo continuou a ser aquele que corresponde à sua mais profunda natureza”. Por analogia, um arranjador tem, sobretudo, necessidade de uma visão penetrante, qualidade mais útil do que a astúcia, “ainda que esta nada altere caso não prejudique as outras qualidades, o que é raro” (ibidem, p.217). Por estarmos lidando com uma reunião de forças no espaço e no tempo, temos que ter nossas reservas estratégicas, cuja função é a de “prolongar e renovar o combate; seguidamente, a de ter préstimo em caso imprevisto” (ibidem, p.229). E manejar a economia das forças (economia das nossas energias produtivas), tendo conhecimento do terreno.

4.3.3.1 Ataque, travessia dos rios, diversão, invasão e plano

Aqui, o ataque estratégico não é completamente homogêneo, porque está envolvido também com a defesa. Como o ataque não pode prosseguir indefinidamente sem uma pausa até o seu final, ele precisa de momentos de interrupção para descansar, no qual a defesa aparece de maneira espontânea. Então, o ataque, no arranjo, mais particularmente, em estratégia, “é portanto uma alternância e uma combinação perpétuas de ataque e defesa; [...]”. O êxito do ataque “é o resultado de uma superioridade de força real, admitindo-se que engloba as forças morais e físicas”. Clausewitz diz que um largo rio que cruza a direção de um ataque (objetivo) é sempre um grande estorvo para o assaltante. Logo o arranjador tem que ter um forte exército (determinação), em “franca superioridade, ao mesmo tempo moral e física” (CLAUSEWITZ, 2010, p. 741, 749, 755).

A diversão relaciona-se com o que falamos quanto à astúcia. A arte de dissimular. O arranjador deve se utilizar disso para lidar com a indústria, artistas e músicos. Seu fim deveria ser atingir os objetivos do arranjador. Para o sucesso de um arranjo, nenhuma invasão deveria iniciar-se sem que nos perguntássemos: o que se procura alcançar pelo arranjo e nele? O primeiro, o objetivo, o segundo, o fim intermédio. Essa ideia fixa, que vai indicar todo o percurso, determina a extensão e manejo dos meios e a dimensão do esforço a desenvolver. Sua influência está nos menores detalhes da ação, onde mora o ‘impronunciável’. Outro fator importante é a coesão interna. Logo, quando organiza suas forças, de modo a possibilitar que toda sua engrenagem de guerra esteja coesa, o arranjador dinamiza sua produção, facilitando sua vitória. Seus esforços espelham sua grandeza. O inimigo a derrotar

são nossos próprios medos, nossos bichos-papões.

O plano de guerra consiste em dois princípios fundamentais. O primeiro é o seguinte: reconduzir as dificuldades a centros de gravidade tão pouco menores quanto possível, a um só se possível; em seguida, limitar os ataques (esforços, atitudes) a um número tão pouco numeroso quanto possível; enfim, manter todos os aspectos secundários tão subordinados quanto possível; sugere Clausewitz (2010, p. 889). O segundo princípio (p. 900) “refere-se à aplicação rápida das forças”. Ou seja, “Qualquer dispêndio inútil de tempo, qualquer desvio inútil é um desperdício de força, e por conseguinte um insulto aos princípios da estratégia.

A teoria exige, então, que o arranjador escolha o caminho mais curto, em direção aos objetivos, e exclui as discussões e debates sem fim dos indecisos e hesitantes. Finalmente, concluo, citando uma das notas de Clausewitz (2010, p. 924): “Em alemão, a palavra *Kunst* (arte) tem a mesma raiz que *konnen* (poder)”. Desse modo, guerra e arranjo não podem ser considerados como episódios isolados na história, uma vez que estão profundamente ligados à consciência popular.

4.3.3.2 *Tática e estratégia: um pouco da visão de Michel Certeau*

Uma sugestão (que considero ótima, por sinal) da professora Dra. Angela Lühning me leva a compor o atual subtópico, vinte dias depois de ter defendido a tese com distinção e já mais descansado. Sua dica foi a de que o pensamento de Michel Certeau (2014), sobre tática e estratégia, que também se pauta em Clausewitz, deveria ser acrescentado à tese.

Certeau se apropria da distinção entre “estratégias e táticas” (CERTEAU, 2014, p. 93) porque recorreu à uma categoria de “trajetória” (2014, p. 92), que evocasse “um movimento temporal no espaço”, uma “*sucessão* diacrônica de pontos percorridos” [itálico do autor]. A trajetória, por sua vez, indeterminada, é produzida pelos consumidores, “produtores desconhecidos, poetas de seus negócios, inventores de trilhas nas selvas da racionalidade funcionalista” (CERTEAU, 2014, p. 91). E, para que tenha eficácia, já que esse pensamento peculiarmente tem “*um traço* no lugar dos atos, uma relíquia no lugar das performances: esta é apenas o seu resto, o sinal de seu apagamento”, sua projeção reivindica que “é possível tomar um (este traçado) pelo outro (operações articuladas em cima de ocasiões. É um ‘quiproquó’ (um no lugar do outro), típico das reduções necessariamente efetuadas, [...], por uma gestão

funcionalista do espaço” (CERTEAU, 2014, p. 93).

Por isso, Certeau recorre à Clausewitz. Mas a distinção (entre estratégias e táticas) que o autor francês faz, e que transcrevo literalmente, é a seguinte: ‘estratégia’ é

o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc). Como na administração de empresas, toda regionalização ‘estratégica’ procura em primeiro lugar distinguir de um ‘ambiente’ um ‘próprio’, isto é, o lugar do poder e do querer próprios. Gesto cartesiano, quem sabe: circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro. Gesto da modernidade científica, política ou militar (CERTEAU, 2014, p. 93).

E de “tática” ele chama

a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento ‘dentro do campo de visão do inimigo’, como dizia von Bullow, e no espaço por ele controlado. Ela não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia (CERTEAU, 2014, p. 94-95).

“A tática é a arte do fraco”, resume Certeau (2014, p. 95). E relaciona com o que Clausewitz observa sobre “astúcia”, em seu tratado.

Para Certeau, “o poder se acha amarrado à sua visibilidade. Ao contrário, a astúcia é possível ao fraco, e muitas vezes apenas ela, como ‘último recurso’: ‘Quanto mais fracas as forças submetidas à direção estratégica, tanto mais esta estará sujeita à astúcia’.³⁰⁹ Traduzindo: tanto mais se torna tática”. Em Clausewitz, “astúcia” está associada a “prestiditação”. Ou seja, “do mesmo modo que uma palavra do espírito [espirituosa] é uma espécie de prestidigitação relativa a idéias e concepções, a

³⁰⁹ Michel de Certeau cita Sun Tzu.

astúcia é uma espécie de prestidigitação relativa à atos” (CLAUSEWITZ, 2014, p. 215). Certeau associa tática com prestidigitação e surpresa. “A arte de ‘dar um golpe’ é o senso da ocasião” (CERTEAU, 2014, p. 95). E diz que “a tática é determinada pela *ausência de poder*, assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder”. Daí que “sua dialética poderá ser iluminada pela antiga arte da sofística” (CERTEAU, 2014, p. 96).

Como síntese, ao refletir sobre consumidores, Certeau confronta a “estratégia” (um lugar de poder próprio) com “tática” (ambiente do fraco). A volatilidade das mudanças temporais habilitam as migrações de consumidores (os fracos) que causam, inclusive, alterações no próprio “poder” estabelecido, pelo fato da inevitável “metamorfose” ocasionada pela saturação da sua própria estrutura. Então, na ausência de poder da tática estaria sua força? É esta, talvez, a questão que interessa a Certeau, que pensa numa situação de cultura e movimento, tendo em conta a importância do pensamento militar para a estruturação de uma teoria estratégica, mas olhando o lado humano e “fraco” do consumidor frente ao “poder” industrial da riqueza centralizadora, elitista e controladora. De fato, ambas as visões (Certeau e Clausewitz) se adequam no caso do arranjo, seja de qual perspectiva olharmos. É essa a conclusão da pesquisa, olhando conjuntamente os dois pensadores. Desse modo, torna-se ainda mais claro, diante do que foi observado durante esta investigação, que o estudo, entendimento e prática dos princípios da estratégia e a reflexão conjunta das relações desta com a tática, seu domínio e emprego em favor da diretriz estratégica são mecanismos que podem contribuir para a excelência no arranjo, seu planejamento e execução. Mais uma força a coadunar “composição” com “arranjo”, relação que é plataforma conceitual da atual pesquisa e que corrobora a validade, importância e relevo das suas hipóteses e descobertas, merecendo, portanto, sua continuação por mais pesquisas e pesquisadores.

4.4 UM POUCO DE ARRANJO

O termo “arranjo” é usado para definir, de diferentes maneiras, coisas diferentes. Mesmo dentro da oca musical, a palavra vem sofrendo alterações de significado e sentido, ao longo dos tempos. Luiz de Carvalho Duarte (2010, p. 17) confirma, ao dizer que: “O termo arranjo abrange diversas práticas e perspectivas

diferentes e, portanto, seu conceito não é consensual nem monolítico”.³¹⁰ Ao delimitar a observação hermenêutica do arranjo (no caso específico da música popular brasileira de viés comercial, ou seja, patrocinado por, e/ou, servindo aos interesses econômicos de uma indústria cultural), vemos que esta vai se confrontar com uma panóplia de elementos de significação. Essa situação observa-se, desde o início do percurso da implantação da indústria fonográfica no Brasil, até os dias de hoje. Logo, Paulo Aragão (2001, p. 10) está certo quando sustenta que a palavra arranjo, usada como termo descritivo, continua a se mostrar objeto de difícil fixação:

A partir da implantação da indústria fonográfica no Brasil, responsável pelo desenvolvimento e disseminação das gravações feitas em estúdio, principalmente no eixo Rio-São Paulo, o termo vem sendo utilizado para definir coisas diferentes, mesmo, como dissemos, dentro de universo basicamente musical. Aragão reforça o que acabamos de afirmar:

Todas as concepções de arranjo reveladas nesses trechos –associadas a noções de arregimentação, ordenação de material disperso, adaptação, transcrição, tradução, orquestração – revelam conceitos certamente bastante diferentes, que oferecem um pequeno painel das possibilidades de significação do termo ‘arranjo’ na época. (ARAGÃO, 2001, p. 14).

Contudo, o que a observação do arranjo de música popular, no momento atual, induz a acreditar, é que este representa um processo criativo, de relação simbiótica com o ato de compor e de executar. Luiz de Carvalho Duarte (2010, p. 26) diz:

Na música popular, é conferido ao arranjo um valor à parte, intrínseco e imprescindível, tanto para a viabilização prática da composição musical, como para o estabelecimento e a construção de uma linguagem musical, referente à época e ao desenvolvimento da música popular como um todo.³¹¹

E continua:

Em suma, infere-se que o arranjo, embora seja geralmente entendido apenas como uma atividade musical alheia da concepção de uma obra musical, pode ser compreendida como o processo inerente ao pensamento composicional que circunscreve a obra musical, ainda que circunstancialmente, num enunciado sonoro, Esse enunciado, por um lado, reforça os elementos formadores da identidade da obra musical, por outro, transforma e complementa essa identidade, com a introdução de elementos novos. Dessa forma, integra-se à obra como um todo, num processo que, ao mesmo tempo, revela e transfigura sua identidade. (p. 30)³¹²

³¹⁰ 1º parágrafo.

³¹¹ 2º parágrafo.

³¹² 3º parágrafo.

Fazendo isso, o arranjo torna-se um veículo fundamental para o mecanismo comunicacional da música, integrando-se no próprio ato de compor e decidindo a maneira como a obra virá a ser representada em sua plenitude.

Antes de se tentar definir com clareza o termo, precisaríamos listar algumas das suas particularidades e atribuições. Ambas podem fazer parte de diferentes áreas do conhecimento como, por exemplo, a antropologia, a sociologia, a psicologia, a neurolinguística, a filosofia, a música, a física, a matemática, a literatura, a linguística, a economia, e o direito. Uma das características mais prementes nos arranjos promovidos pela indústria cultural, contudo, é a funcionalidade, que geralmente encontra-se amarrada a uma objetividade que é inerente ao processo industrial e comercial da produção em massa. Dessa forma, ao desenvolver um trabalho com essas “capitalísticas” especificações, o arranjador mune-se de ferramentas ou símbolos, que podem atingir o ouvinte de uma maneira consciente, ou não.

Longe de ser restritiva, a objetividade é positiva para o trabalho do arranjador, independentemente de um carácter comercial ou não, pois, além de facilitar um planejamento do fluxo do arranjo, colabora para dar coerência ao todo musical. Michel Brenet (1946, p. 50), por outro lado, define arranjo musical como: 1. transporte de uma obra musical a outro destino distinto do estrito para o que foi criada; 2. redução de uma partitura de coro ou de orquestra ao para o piano ou para outro instrumento qualquer; e 3. revisão e adaptação de uma composição para fazê-la acessível a outras categorias de executantes ou moldá-las às mudanças da moda. Além disso, Brenet associa o termo a palavras como: adaptação; realização; redução; e transcrição. Samuel Adler (1989, p. 512, tradução nossa), porém, aponta a diferença entre arranjo e transcrição:

O arranjo envolve mais elementos do processo composicional, pois o material inicial pode resumir-se a uma simples melodia – ou até mesmo uma parte de uma melodia – pela qual o arranjador irá suprir com a harmonia, o contraponto, e às vezes um acompanhamento rítmico único antes mesmo de pensar na orquestração.³¹³

³¹³ “Arranging involves more of the compositional process, for the previously existing material may be as little as a melody or even a partial melody for which the arranger must supply a harmony, counterpoint, and sometimes even rhythm before thinking about the Orchestration”.

A bem da verdade, o termo segue aberto, variando de percepção em percepção. Nunca descoberto de sentido, antes, personificado por este. Mas, ao ser a vestimenta da obra, o arranjo pode se confundir com a própria pele da composição, seu corpo. E, por ter ingerência no texto, na maneira como é carregado pela canção, prepara o espírito do ouvinte, incitando reflexão mais ou menos aprofundada. Portanto, eventuais características são tão diversas e variadas que, se quiséssemos listá-las, aumentaríamos a dimensão do presente texto, sem, contudo, dar respostas à pergunta inicial. No mínimo, cairíamos na tentação de o rotular tendenciosamente, esvaziando a verdadeira preocupação que é a de buscar uma maior compreensão dos procedimentos e do sentido do arranjo na sociedade brasileira atual, e de como uma eventual análise da sua estrutura contribuiria para uma evolução dos pensamentos sobre o tema.

Todavia, a maneira que se apresenta mais apropriada, para lidarmos com isso, num primeiro momento, poderia ser feita através da identificação sistemática dos modelos envolvidos, da observação analítica dos processos estruturais contidos na realização do arranjo *per sí*, começando por identificar os tipos, as classes e o *modus operandi*. Por isso, Duarte (2010, p. 6) diz que:

[...] o arranjo é compreendido como o processo de caráter ambivalente que, por um lado, circunscreve a obra musical num enunciado sonoro, revelando sua identidade e, por outro, transfigura essa mesma identidade, fluida e maleável, promovendo mudanças nos elementos que a constituem e/ou acrescentando-lhe novos elementos.

A figura do arranjador, por conseguinte, é parte fundamental desse processo assertivo, pelo seu papel enquanto facilitadora da comunicação artista-público. Se considerarmos o arranjo como parte integrante de um processo formador na construção da própria identidade de uma obra, veremos quão expandidas são as forças que atuam na sua gestação criativa, e quais as engrenagens que agem na interação compositor-arranjador. Mas o arranjo passa por uma série de etapas que podem ter características variadas, de acordo com o esteio cultural e o talento do seu arranjador. Tentaremos, a seguir, indicar algumas das etapas desse processo.

4.4.1 Etapas e disfuncionalidades do arranjo: um breve olhar

As etapas do Arranjo poderiam, em ordem cronológica, ser: 1. elaboração; 2. construção; 3. realização; 4. finalização; e 5. concretização. E sua pormenorizada, descrição seria: 1. encomenda, escolha (ou recebimento) da canção ou música instrumental; 2. definição dos instrumentos a serem utilizados; escolha dos músicos; 3. planejamento (formal, estético) do arranjo; e 4. escrita/transmissão oral (revisão da partitura ou do arranjo oral; entrega do arranjo; acompanhamento da execução ou gravação; regência). Essa ordem, apenas teórica, não se pavoneia única ou certa. Do mesmo modo que existem gêneros diferentes sujeitos às forças sociais e econômicas, é possível encontrar correntes de arranjo, categorizadas ou não. Finalmente, a disfuncionalidade do arranjo seria sua não-objetividade. Vista como distorção da norma, seria algo que diminuísse sua eficiência e, conseqüentemente, sua utilidade.

4.4.1.1 Escolha da canção: aumente o seu volume...

Geralmente, a canção a ser arranjada é definida pela produção musical, pelo artista, ou pelo produtor fonográfico. Mas o arranjador também pode indicar uma canção, se bem que o poder de decisão geralmente fica nas mãos de quem financia e paga os custos da produção, ou seja, do produtor fonográfico. Por isso, quanto mais identificação houver entre o arranjador e a obra escolhida, mais chances terá o processo de elaboração do arranjo de transcorrer uniformemente e dentro do prazo de entrega para execução e/ou gravação. A habilidade do arranjador é ainda mais evidenciada quando, mesmo sem uma particular identificação com a obra escolhida, consegue criar algo duradouro e eficaz, obtendo uma resposta positiva do público e dando rentabilidade ao investimento feito pelo produtor fonográfico.

Assim, após a escolha da canção, cabe ao arranjador procurar vislumbrar o tipo de vestimenta (arranjo) necessária para a obtenção de um êxito comercial, o que é uma habilidade subjetiva, instintiva, que demonstra a sua capacidade técnica e um talento de percepção do momento cultural, da área onde a obra será divulgada. As características do arranjo podem ser discutidas entre as partes envolvidas ou decididas unicamente pelo arranjador.

Uma canção forte, cativante e bem construída, certamente facilita a obtenção de resultados. Falo isso, por experiência própria como arranjador. Em outras palavras,

quanto melhor a composição, mais fácil é o trabalho do arranjador. Quando a canção é fraca, o arranjador deve trabalhar para a fixação dos problemas, ou até mesmo disfarçá-los, criando ideias musicais que viabilizem a canção problemática ou pouco criativa.

4.4.1.2 Instrumentação e arregimentação

A escolha dos instrumentos tanto pode ser da responsabilidade do arranjador quanto pode ser definida previamente pelo artista e/ou produtor musical. Fatores como custos de produção, disponibilidade de músicos, estilo musical, e modismos, também interferem nas escolhas. A lógica, porém, é a de que o arranjador é o profissional mais indicado para decidir sobre essas questões. É ele quem irá “desenhar” o produto. E a escolha dos instrumentos é importante porque forma as peças que compõem o ‘tabuleiro da baiana’ do seu discurso musical. Como tabuleiro, refiro-me a questões regionais, as de sonoridade, por exemplo. Logicamente, envolvendo a região, está, por detrás do instrumento, a voz da “entidade indígena”, expressão que ouvi do compositor Egberto Gismonti, no dia 22 de setembro de 2017, num *workshop* (palestra) durante no Festival de Jazz do Vale do Capão. Essa “voz” é o intérprete, o músico. E a sonoridade é uma das maneiras como se expressa. No início da axé music, as escolhas dos instrumentos estavam submetidas ao que se encontravam disponíveis. O sucesso dos shows de Luiz Caldas e os trabalhos na WR, bem como das composições, como no caso de Brown e Caldas, possibilitaram os investimentos em instrumentos. Os teclados usados na introdução de *Fricote*, por exemplo, existiram porque não foi possível usar metais. A possibilidade de ter em mãos os teclados (Juno 60, DX 7 e Korg Poly 800) fez com que eu pudesse criar o “som” daquela introdução, misturando esses três sintetizadores, mexendo nas sínteses e equilibrando os volumes de cada um, bem como o ataque de cada timbre. A percussão era dançante e seguiu a evolução natural do que foi “digerido” com a audição dos shows dos “Novos Baianos”, “A Cor Do Som” e de Gilberto Gil, grupos e artistas que estão relacionados por trabalhos feitos conjuntamente. Logo, é natural que os movimentos sonoros que ventilavam naquela época, em Salvador, influenciassem o que estava acontecendo dentro do estúdio WR. E o limite dos canais de gravação, primeiramente dois, depois, quatro, oito, dezesseis e vinte e quatro canais, obrigava o arranjador a estabelecer graus de significância quanto à

quantidade de cada timbre, de cada instrumento. Esse equilíbrio, obviamente, se sujeita às individualidades de cada caso.

Por outro lado, a escolha dos músicos é importante, mas não é necessariamente função do arranjador, antes, do produtor musical. Mas, sabendo quem irá executar a música e qual o grau de proficiência, o arranjador competente irá adequar a escrita à capacidade técnica dos executantes. Existem diversos níveis de dificuldade nos arranjos, indo desde os de mais simples execução aos de execução mais difícil. E é a clareza na escrita, e/ou na transmissão, quem contribui para uma boa execução, como vimos em Korsakov, independentemente do grau de dificuldade do arranjo.

4.4.1.3 Planejamento formal e estético

Estando as três etapas anteriores definidas, o arranjador pode elaborar um plano formal e pensar esteticamente sobre seu trabalho. Seu pensamento deve ser o mais abrangente possível, por isso, necessita estar aberto às novidades. Assim como é útil possuir ou adquirir um conhecimento histórico suficiente para saber o que já foi feito antes, também é necessário, ao arranjador, buscar desenvolver a percepção do que é oportuno a cada momento.

Essa visão, todavia, constrói-se mais facilmente através da observação e da experimentação. Há diferenças de planejamento entre o arranjo escrito e o arranjo de transmissão oral, no tocante ao modo como o mesmo é realizado. O escrito tem uma tendência a ser um processo de construção mais intimista e pessoal, onde o arranjador dialoga consigo mesmo e busca soluções dentro do seu universo cultural particular. O de transmissão oral permite outras abordagens. Nele, o arranjador pode ter toda a imagem do arranjo dentro da cabeça, mas precisará ter a capacidade de comunicar suas ideias para os músicos de modo claro e preciso.

Ferramentas como o contraponto, a harmonização a quatro, cinco ou mais vozes, ou ideias de longa duração, constituem desafios para um arranjador oral, pelo fato de que a sua habilidade é proporcional à sua capacidade de memorização, por isso podemos ver uma tendência do mesmo em estimular elementos criativos outros que substituam aqueles onde um maior conhecimento teórico se faria necessário.

4.4.1.4 Escrita ou transmissão oral

O arranjo escrito pode ser completamente fechado ou mais ou menos fechado. Diz Aragão (2001, p. 23, **negrito do autor**):

arranjos totalmente ‘fechados’, isto é, os arranjos que determinam *a priori* todos os elementos a serem executados pelos intérpretes. Esse tipo de arranjo, em geral escrito, se aproxima muito da concepção clássica de predefinição total (ou quase total) dos elementos executados. Um arranjo de uma peça popular qualquer para coro, por exemplo, poderia se encaixar nessa definição.

Mas existem arranjos onde todos os elementos da execução foram criados e fixados pelo arranjador. Esses atêm-se a uma estratégia definida, seguindo à risca o planejamento exemplificado na partitura musical. Nesse tipo de procedimento, o arranjador deve vislumbrar a música completamente, de dentro para fora e de fora para dentro. Por exemplo, ao definir as partes dos músicos, deve pensar como se fosse o próprio instrumentista, e observar com autocrítica o que pode ser melhorado, sempre tendo em conta o aspecto psicológico do executante.³¹⁴

Essa linha, entre “fechado” e “aberto”, contém expressões formigantes, que são as maneiras como cada arranjador cria e põe em execução suas ideias. Seria uma pretensão querer englobar todas as inúmeras possibilidades. O que importa é que, no caso do corrente estudo, as reflexões do pesquisador aconteçam e que iluminem caminhos de entendimento, fazendo com que fico claro o que experencia. Sua impressão, portanto, é o que quer expressar.

Devido a múltiplos aspectos sociais, culturais, educacionais, e históricos, podemos supor que, na música popular brasileira, um tipo de arranjo mais flexível, onde a transmissão oral coexiste com a transmissão escrita, está presente, sem, contudo, ser o modelo predominante, levando em conta a maior quantidade, entre os músicos no Brasil, dos que não têm contato com a leitura e a escrita musical.

Nesse tipo de arranjo, as partes dos instrumentos de percussão quase sempre não são escritas, cabendo ao executante ou ao arranjador definir o que deverá ser

³¹⁴ O fator psicológico é um conceito complexo, que aparece de várias maneiras e formas na rotina de um arranjador. Uma abordagem simples do efeito psicológico, em relação ao arranjador que se utiliza da perspectiva do músico, do instrumentista, em relação ao seu arranjo, é que se o músico está motivado e gosta do que lê, ele contribui espontaneamente para um melhor resultado sonoro, obtido de maneira mais rápida, reduzindo custos de produção.

executado. Nos instrumentos harmônicos, que fazem parte da base,³¹⁵ entretanto, prevalece o uso das cifras, cuja notação pode variar de acordo com a região ou arranjador, criando, portanto, ambiente favorável a certa liberdade artística, já que o arranjador não define completamente/exatamente o que quer (o que deverá ser executado).

A transmissão oral também apresenta outras peculiaridades. O arranjador apresenta a canção aos músicos e pode ir ensinando o que cada um deve fazer, ou utilizar a criatividade dos músicos para gerar suas próprias ideias. Isso torna o processo mais volátil e experimentalista, demandando um tempo maior de ensaio. Entretanto, é artisticamente importante porque é onde o processo criativo do arranjador se faz em tempo real, com a participação de talentos musicais variados, o que pode, inclusive, reforçar a qualidade do seu trabalho.

Quanto à transmissão escrita, o arranjo deve ser impresso da melhor maneira possível. Toda a escrita deverá ser pensada de modo a facilitar a execução dos músicos. A clareza e a boa aparência das partituras é um reforço psicológico importante e não deve ser subestimado. Se possível, as partes devem estar disponíveis antes dos ensaios ou da gravação, possibilitando aos músicos interessados um maior tempo de preparação.

4.4.1.5 Revisão e entrega do arranjo

Uma revisão do arranjo se faz necessária, na medida em que proporciona ao arranjador a possibilidade de conferir todo o seu trabalho, procurar eventuais erros, omissões e discrepâncias, podendo mudar e, até, alterar passagens inteiras. O hábito da revisão diminui a ocorrência de erros nas partes dos músicos e incrementa a intimidade do autor com o arranjo, sendo útil não só na agilização da gravação e ensaios, como também numa possível regência.

O bom arranjo deve soar bem numa primeira vista, e muito melhor após alguns ensaios. Mais um conselho do bom e velho Korsakov. Tudo, porém, seria um mar de rosas, se o arranjador apenas criasse o arranjo e o entregasse ao cliente. Um sonho. Uma das funções mais delicadas é a de acompanhar a gravação do seu trabalho. Nessas circunstâncias, habilidades extramusicais também lhe serão exigidas.

³¹⁵ Base termo usado para os instrumentos que formam o esteio, a base, da banda, conjunto, ou orquestra. Geralmente é composta de violão/guitarra, piano, bateria e baixo.

4.4.1.6 Acompanhamento da execução ou gravação

Quando, ao arranjador, é facultado acompanhar ensaios e/ou a gravação, evidenciamos duas situações distintas. A primeira, chamaremos de acompanhamento proativo (AP), a segunda, de participação positiva (PP). O “proativo” deve acontecer, caso o arranjador não seja, ele próprio, o regente. Sua postura deve ser proativa, ou seja, deve auxiliar os músicos e o regente, dando, no momento apropriado (de preferência, quando solicitado), tanto sugestões que melhorem a execução quanto explicações que se façam necessárias. A “participação positiva” acontece quando arranjador e regente são uma só, e única, pessoa. Ele deve ter rapidez e abertura para ouvir sugestões pertinentes e, até, alterar o arranjo, se achar que esses “pitacos” melhorarão o resultado final. O diálogo, então, deve ser incentivado, bem como o respeito e o entendimento. Quando o arranjador é um bom regente, estamos numa “situação de conforto”. Quando o contrário acontece, o ideal é que o arranjador reconheça suas limitações e conquiste os músicos em seu benefício, para que o auxiliem na realização da gravação/ensaio, ou então, que ceda, o mais rapidamente possível, o lugar para outrem, mais habilitado na tarefa de dirigir um grupo musical. Quando o arranjador não acompanha a gravação, ele deve preparar todo seu trabalho de modo a que possa facilitar o esforço de quem conduzir o processo na sua ausência.

4.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O QUARTO CAPÍTULO

O quarto capítulo, que serve como transição entre o segundo (teórico) e o terceiro (histórico), e a restante pesquisa, aponta o raciocínio do pesquisador e é preâmbulo para o Conjunto de Situações (5º Capítulo), que vai tornar ainda mais claro nosso objeto de estudo (arranjo de música popular na Bahia), através da narratividade e de uma observação focada das amostras. Nossa metodologia vai beneficiar o intáctil na investigação. Vamos examinar os arranjos do quinto capítulo, desde a recepção da canção pelo pesquisador ou arranjadores, em certos casos, até outras modalidades de ação, porque a arte vem antes da teoria, como aponta Lévi-Strauss (1997, p. 78).

O objetivo do estudo é documentar vivências, produzindo hipóteses que sirvam como matéria-prima para pesquisas mais aprofundadas. Por isso, prefere situações representativas, a partir da sua vibração e espírito. Suas narrativas e músicas

proporcionarão uma maior compreensão sobre as suas práticas porque o objetivo é recriar o arranjo, do modo como foi ou é visto pelo pesquisador, explicando-o, através das representações que faz do que vai sendo observado.

Vale salientar que o estudo da mitologia, da fábula, do fantástico, há muito me interessa, e que esse interesse me levou a amearhar variadas fontes sobre o assunto, o que me impede de invejar outros, qualidade humana que, como alerta Sêneca, traz elevados riscos. E que o arranjador atual desempenha, sozinho, uma plêiade de tarefas que, antes, sem a ajuda da informática e dos sintetizadores, seria inimaginável. De quando comecei a investigação até agora, muito mudou. A rapidez é qualidade do profissional do arranjo. Então, o que esta investigação procura é identificar e refletir sobre as táticas à disposição do arranjador, usando, para isso, a versatilidade da análise narrativa musical e da própria narrativa.

O capítulo que agora se encerra cumpre a missão de situar o leitor diante das janelas que a pesquisa quer abrir. Certamente, seria impossível conceber um estudo como este, se uma anterior experiência na profissão não me tivesse ajudado. Contudo, para os que só conhecem “arranjo” através de livros, ou se acomodam na confortável poltrona dos hábitos, todas essas vicissitudes da ação não existem. A esses, peço que confiem em mim e acreditem naquilo que, por inexperiência, desconhecem.

5 NÍGBÀ KAN: CONJUNTO DE SITUAÇÕES

O capítulo “Nígbà Kan”,³¹⁶ recorda principalmente episódios que vivi. À medida em que a pesquisa avançava, situações (amostras) foram escolhidas, indo desde sucessos fonográficos obtidos, até a uma adequação de determinadas táticas do arranjo. Optei, então, por ordená-las cronologicamente, colecionando as que lidassem com eventuais lacunas dos manuais de arranjo.

No presente capítulo, vamos identificar certas táticas da elaboração de arranjos. Na escolha das situações, me deixei levar pela intuição e pela possibilidade de expressão artística, que só uma investigação como a corrente poderia promover. A lógica foi a de misturar minhas experiências com as de outros participantes. Também escolhi acontecimentos da minha infância e adolescência. Listo, agora, as situações: 1. a primeira situação é uma canção de Juca Chaves que fez muito sucesso no início dos anos 1970; 2. a segunda, narra aventuras da minha adolescência na Escola de Música da UFBA; 3. a terceira situação, lida com uma passagem, também da adolescência, mas um ou dois anos depois; 4. a quarta situação faz uma reflexão sobre a canção *Palco*, de Gilberto Gil; 5. a quinta, meu xodó, viaja no arranjo e composição dos emblemáticos “Novos Baianos”; 6. a sexta, por sua vez, estuda casos que aconteceram com “A Cor Do Som”, sob a perspectiva, mais uma vez, de Mú Carvalho, líder do grupo; 7. a sétima situação, vai buscar sua inspiração entre os anos 1983 e 1985, na onda de galopes que parecia toma conta do pedaço; 8. a oitava, vai de boleia com o super hit *Fricote*, de Paulinho Camafeu e Luiz Caldas; 9. a nona situação, estuda o compositor Geronimo Santana e a criação da canção *Eu Sou Negão*; 10. E a décima e última situação, vai debruçar-se sobre o arranjo de *Rapunzel*, composição de Alaim Tavares e Brown.

5.1 SITUAÇÃO I: TAKE ME BACK TO PIAUÍ

Esta canção marcou minha infância. Devia ter cinco, talvez seis, anos de idade quando a ouvi pela primeira vez. No disco, consta o ano de 1970, mas, sabe Deus porquê, fico com a ideia de que foi lançado antes. Lembro-me de ouvir o compacto, sem parar, desde que minha mãe o pôs na roda. Gostava tanto da música que meu

³¹⁶ “Nígbà Kan” significa “Era Uma Vez”, em iorubá.

tio Miguel Moura (ou seria tio Paulo?) me apelidou de “Take Me”. A Situação em questão é a do arranjo da canção *Take Me Back To Piauí*,³¹⁷ composta por Juca Chaves (Juquinha pros íntimos), concebido no final da década de sessenta pelo arranjador argentino Hector Lagna Fietta.

Figura 6 – Com Juca Chaves, em Itapoan.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Enxergo seu arranjo como que constituído por “unidades-mundo”, ao mesmo tempo, independentes e coligadas, que exercem força umas sobre as outras, papeando entre si. Estamos, portanto, diante de uma típica amostra simbiótica porque as fronteiras entre arranjo e composição não são, nela, de forma alguma, evidentes. O arranjo de Fietta conquista sua Grande-Mãe-Canção, pela batalha musical, sem deturpar a crítica social contida na letra, nem manchar o bronzado brasileira.³¹⁸

³¹⁷ Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9WUJrOLKrCI>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

³¹⁸ Letra da canção *Take Me Back To Piauí*:

[Refrão] *Hey hey, dee dee, take me back to Piauí / Hey hey, dee dee, take me back to Piauí / Hey hey, dee dee, take me back to Piauí / Hey hey, dee dee, take me back to Piauí /*

Por conhecermos em profundidade a arte do narigudamente *stolz* (orgulhoso; *proud*) menestrel, jogralista e cantautor, não nos surpreende que a cultura argentina (nacionalidade do arranjador) e a italiana (nome que este arranjador adota, no Brasil), influenciadas pelo americanismo, como num filme B, reforcem ainda mais a intenção do Juca Chaves: a sátira e escárnio. O elemento tropical *Saint Tropez* e *kitsch*, recodificado e traduzido pelo arranjo, cria, dessa forma, uma **intertextualidade** que supera, em muito, a visão restritiva sobre a relação arranjo-composição. Espero, paciente leitor, que sua disposição para navegar como um argonauta, até aqui, esteja valendo a pena. É uma honra contar com sua valiosa atenção. Se afirmativo, pode continuar sossegado(a). Caso contrário, prepare-se porque o bicho vai pegar.

5.1.1 Adeus Paris tropical

Quem tem a minha idade (cinco ponto dois), ou pouco mais, sabe muito bem o que aconteceu com o humorista, cantor, compositor e *stand up man*, Juca Chaves. Louco por caviar e champanhe, fartou-se tanto que enjoou. Mas, onde quero chegar com esse blá-blá-blá? Em essência, o que Juquinha quer transmitir é a contradição, o absurdo da desigualdade social brasileira. O arranjador é arauto pariforme do rei-compositor, não apenas seu simples manto aurirubro.

A despedida da “Paris tropical”, se racionalizada, significa literalmente que o *sujeito* da ação (mensageiro-cantor-personagem-locutor) a está abandonando. Seja por medo do Duque de Wellington, por aversão ao profiterole, ou por quaisquer outras disposições, o narrador (quem narra a história, que, para existir, deve possuir começo, meio e fim) está “sartando” fora do verão francês festivo, embriagante. Ao mesmo tempo, ele se despede de Brigitte Bardot. E como alguém não se despede de quem não está presente, Brigitte Bardot estava com ele. Teriam, por acaso, tido um *affair*?

Por simples e genial teimosia rímica, o narigudo compositor rima “tropical” com “me-fez-mal” e “Bardot” com “enjoou”, o que me autorizaria a desconfiar que ele não

[1ª Estrofe] *Adeus Paris tropical, adeus Brigitte Bardot / O champanhe me fez mal, caviar já me enjoou / Simonal que estava certo, na razão do Patropi / Eu também que sou esperto vou viver no Piauí! /*

[2ª Estrofe] *Minha terra tem chacinha / Que é louco como ninguém / Tem Juca, tem Teixeira / Tem dona Hebe também / Tem maçã, laranja e figo / Banana quem não comeu / Manga não, manga é um perigo / Quem provou quase morreu! Hehe... /*

[3ª Estrofe] *Mudo meu ponto de vista / Mudando de profissão / Pois a moda agora é artista / Ser júri em televisão / Tomar banho só de cuia / Comer jaca todo mês / Aleluia, Aleluia, / Vou morrer na BR3”.*

enjoouara só do caviar, mas da francesinha também. Assim, peitando a brancura parisiense, imperialista, napoleônica, Juca contrapõe com o valor mestiço do colonizado, do africano, do baiano. Enfim, joga, na cara do marquês [de Sade], um símbolo da tropicalidade brejeira: o cantor e *performer* Wilson Simonal.

Grão-mestre da sátira, Jurandir [seu nome de batismo] se aproveita do apelido que Simonal dá à palavra “tropical” (patropi) e o associa com o que considera de mais atrasado e pobre na geografia brasileira, o Piauí. Como um Gerson a levar vantagem em tudo (arquetipo do brasileiro egoísta), tão sabido quanto o sambista, na época cantor estourado nas paradas de sucesso, o narrador vai, então, viver nas veredas do sertão nordestino. Joia lírica, sua letra, logo na primeira estrofe, constitui formalmente um enredo, com começo, meio e fim. Exatamente como a introdução do seu arranjo.

A introdução de *Take Me Back To Piauí* imita o refrão da sua canção. Na conclusão da primeira estrofe, Juquinha empurra habilmente o ouvinte em direção ao magistral refrão, que comporta o título da sua música. Curiosamente, enquanto a letra de *Take Me* se escudeira no próprio título, a de *Rapunzel*, privando seu refrão da presença da heroína cabeluda, vai homenagear o bardo maior, inglês.

5.1.2 Minha terra tem Chacrinha

Juca inicia a segunda estrofe contextualizando. Para contar vantagem, cita três feras: 1. Abelardo Barbosa (Chacrinha); 2. Teixeira (Mulher de Trinta Anos); e 3. Hebe Camargo (apresentadora de televisão); personagens que representam valores nacionais que o compositor aparenta admirar. Depois, lista a flora brasileira, a fartura do seu solo, as frutas deliciosas (maça, laranja, figo, banana). Mas, ao mesmo tempo adverte que manga é fruto proibido, maçã paradisíaca. “*Quem provou quase morreu*”, a expulsão do Paraíso, o pecado original.

Trata-se, sem sombra de dúvida, de algo terrível, pois, como os soteropolitanos bem sabem, é impossível viver na Bahia, sem, vez por outra, comer uma, ou tomar seu sorvete na Ribeira. Mas o compositor alerta para o perigo, para o desconhecido, para a Morte. E não deve ser ignorado. Esse final “nostradâmico” vai novamente nos empurrar para o refrão purificador.

Para arrematar sua obra prima e doá-la, por toda a eternidade, à humanidade, o Menestrel constrói sua última estrofe magistralmente. Juca afirma que mudou de

ideia, que se transformou (“Mito e Transformação”, livro de Campbell, 2008). Mas, para mudar de opinião, teve também que mudar de profissão. Seguindo a moda, madrasta de todos os males, quer ser artista, mais ainda, quer ser jurado em programa de televisão. Sua utopia, seu fetiche descarado. Mas a realidade do brasileiro comum é bem outra. É dura, pobre. “Lenhado”, o menestrel só pode desfrutar de um banho de cuia, nem sequer tem chuveiro ou aquecedor. E sua fruta, ao invés do natalino figo, é a jaca. Jaca para o Jeca.

O humorista-compositor finaliza sua *Pietà* com um final digno de um Sófocles ou de um São João. Ele se liga ao apóstolo, quando glorifica Jeová (Aleluia, Aleluia), como o fazem Haendel e seu pupilo, Lincoln Olivetti, e ao tragediógrafo grego, por anunciar seu destino: a morte num acidente de carro na estrada-símbolo da ditadura militar, a BR3 (ou seria a Transamazônica?!).

5.1.3 Confissão de um arranjador

O bolo da cereja, pois com Juquinha nada é por acaso, é relacionar Wilson Simonal (representante do samba carioca) com Tony Tornado (ícone da *black music* brasileira). Simonal estourava com *País Tropical*. Tornado, com *BR3*. Essa mistura é coerente com a estrutura de *Take Me Back To Piauí*, cuja fundação é o **contraste**.

Não obstante, se do seu arranjo, até a presente linha (e não são poucas), muito não falei, é porque ele é tão elegante que facilmente se faz bom juízo. Seu papel é fiel à tradição literária greco-romana, helênica, latina. Fietta, quem sabe, em respeito a Cervantes (1547 – 1616), coloca o arranjo como uma espécie de “Sancho Pança” do narrador-cantor quixotesco. Ou seja, ao mesmo tempo em que tenta agradar o “despirocado” fidalgo com suas peripécias *pop*, burguesas, americanistas, gringas, suas características relevantes (CR)³¹⁹ o fazem atuar como um bobo da corte medieval, como o que Shakespeare tão bem maneja em *Rei Lear*. Um tolo, que é, na verdade, o lado racional, vai mostrando o ridículo da vida humana, mundana, material e, por isso, vazia.

O arranjo continua a brincar com o contraste ao misturar o *twist*, dos anos 1960, com o rococó da prole bachiana, no pastiche ítalo-rocambolésco do cravo. A pandeirola, por sua vez, como se recém-saída “do armário” (e de pileque), insiste em

³¹⁹ Utilizo a abreviatura (CR) para “características relevantes”, que são as características que saltam às vistas do ouvinte, analista ou intérprete.

animar a festa, simpática. Os sopros (a *la big band* de faroeste), com sua gravata “petersellersiana”, nos punçam com cultura, ao nos espremer entre Wagner e Verdi, entre o Valhala e a alcova de Aida, ou o suicídio de Flórida Tosca.³²⁰ Temperando tudo, está a música popular e suas referências. Mas não só. O arranjo pinta um castelo distante e inexpugnável, tipo o de Durcet, descrito em *L'École Du Libertinage*. Este temível castelo

É, além de tudo isso [isolado, inacessível, se destruída “a passagem a que se chama o caminho da ponte”, única ligação com o mundo, com as outras pessoas], rodeado por uma muralha com trinta pés de altura, do lado de lá da muralha há um fosso cheio de água, muito profundo, [...]. (SADE, 2000, p. 63).

Do de Durcet, só a morte liberta.

Mas o castelo perverso (Brasil) idolatra a mediocridade (júri de televisão, The Voice Brasil, X Factor, Sílvio Santos, Chacrinha, Flávio Cavalcanti, Hebe Camargo) e falsos profetas (como previra João no livro de “Apocalipse”), estrelas *pop*, jogadores de futebol, traficantes, ou políticos. A situação é tão sádica (sem trocadilho) que Juca Chaves comemora, “Aleluia”, por morrer num acidente de automóvel.

Entretanto, Juca só diz que vai morrer lá porque Tony Tornado já o tinha dito. Em outras palavras, **intertextualidade**. E o “faroéstico” e “foxtrótico” arranjo também celebra, como que antecipando, o destino da axé music, cuja vida teria a mesma duração da do Nazareno. Para mim, pelo menos, o arranjo de La Fietta é o “pó de pirlimpimpim” da axé music, esperma que fecunda a deusa Sarajane. Não é preciso, todavia, polemizar ou discutir quem nasceu primeiro, se ovo ou galinha, pois o mitologema indica o primeiro.

Quero concluir, apenas, que, se é do Caos que se eleva o pai-deus-Zeus-Jeová, e, da Caos, que foge o Agente Maxwell Smart; da coxa do primeiro é gerado Dioniso (Baco, Momo), narciso desse nosso amigo Jesus Cristo órfico (EHRENREICH, 2008, p. 67-84). Ora. Não seria La Fietta, também, Argonauta? Claro que sim, mas não o último. O arranjador argentino desenha a alternativa que traduz o que muitos têm falado e que foi postulado, primeiramente, por Orfeu de Eurídice: a transmigração, a metempsicose.³²¹

O leitor, atento, percebe que, apenas uma única canção como essa, traz

³²⁰ Tosca é uma personagem do libreto de Luigi Illica e Giuseppe Giacoso, da ópera de Puccini, baseada na peça de Victorien Sardou.

³²¹ Recomendo a leitura do soneto “METEMPSICOSE”, de Antero de Quental (2002, p. 141).

consigo elementos culturais, musicais, poéticos, filosóficos e analíticos, que facilmente a tornariam suficiente objeto de estudo para qualquer investigação doutoral. Não canso de ouvi-la, confesso. Juca Chaves, por outro lado, sempre tem me tratado com requinte e distinção. Sinto-me, portanto, honrado com sua gentileza. Porém, é mergulhando na música que podemos nos aproximar da sua real e irreal dimensão. Só aberto à magia se pode penetrar no reino de Jurupari.³²² Não aquele que ficou gripado e morreu, com a chegada dos portugueses, mas o que ainda mora no coração de cada patriota.

Do mesmo modo que o cantor narra sua versão da história, seu arranjo faz dos naipes e instrumentos individuais, personagens. Um exercício narrativo poderia sugerir, então, a seguinte elencagem: 1. *Cordas*, a mulher, feminina, racional, melancólica, romântica e, por isso, trágica; 2. *Metais*, o macho, o gostosão, juiz e profeta, o que, mesmo errando sempre, por ela é sempre perdoado; 3. *Pandeiro*, é o amigo da esposa (ou da irmã, da mãe, da tia, etc.), indispensável em qualquer sociedade, tão importante quanto a Raabe bíblica, faz a festa que não pode parar; e a 4. *Cuíca*, que prenuncia o *apitoguei* de *Rapunzel*,³²³ seu arranjo-herdeiro.

As relações deste último com o de Juquinha não são, porém, meras coincidências ou torpe tentativa de deitar o viajante leitor numa cama de Procusto. Elas conferem um testemunho s em defesa dos nossos argumentos. Quem há de provar que um (composição) é superior a outro (arranjo)?. E, se o fizer, qual o ganho? Logo, se compor é sempre iniciar uma aventura, a jornada não é só do compositor, mas do arranjador também, provando, “como 2 e 2 são 5”, que, se nossa hipótese umbilical não está certa, errada também não está. Chico Buarque de Holanda e Pero Vaz de Caminha [este último não pode faltar numa tese brasileira em música] já provaram que não existe pecado por aqui, na cidade preferida de Gregório de Matos. Contudo, tenho que confessar: ser músico não é fácil, nem aqui nem na Cochinchina. Temos que nos apegar as forças divinas e gritar esconjuros de admoestação contra o das profundezas. Por isso, passemos sem hesitações para a próxima amostra.

³²² Para saber mais sobre Jurupari, ver em: (ORJUELA, 2013).

³²³ É o nome do apito que Márcio Victor toca em *Rapunzel*, duas ou três vezes.

5.2 SITUAÇÃO II: VADE RETRO SATANÁS

Este tópico, que menos tem a ver com a conhecida fórmula medieval de exorcismo católico do que com música, é simplesmente o nome de uma banda desconhecida de Salvador,³²⁴ de uma época em que era arriscado, senão ilícito, fazer música popular na Escola de Música da UFBA. Bons tempos! A bandinha, porém, teve vida breve. Um ensaio, apenas. É a partir da experiência obtida nesse encontro, que procuro identificar uma das táticas do arranjo que considero das mais importantes: a da transmissão oral. E, apesar da existência jaculatória dessa banda *teen* (adolescente), espero compreender um pouco dos processos envolvidos.

Primeiramente, qualquer transmissão oral implica na presença de um *transmissor* e de um ou mais *receptor(es)* e, como não poderia deixar de ser, na existência de algo a ser transmitido. Na “Vade Retro” os arranjos eram inventados e transmitidos ao mesmo tempo. E eram barulhentos. Quanto mais ‘efes’ tivesse a música, melhor. Japiassú, o mais velho, não tinha mais do que quatorze anos. O ensaio era visto, como brincadeira e como uma bela oportunidade para um treino protegido pela força da amizade. Mas, a logística não era fácil. A sala escolhida para o ensaio foi a do falecido professor Fernando Santos, pianista, percussionista, fundador da “OSBA” (Orquestra Sinfônica da Bahia), mentor de vários músicos brasileiros importantes. A bateria já estava lá, de prontidão, esperando os garotos. Ensaariam no andar térreo, mão-na-roda.³²⁵

A travessia do Campo Grande, entretanto, era um dramalhão. Travessia, não! Odisseia; sem Penélope ou Anticleia. Uma procissão de fé, uma peregrinação. O baterista, com onze anos, teve que carregar o amplificador de guitarra Giannini, de cinquenta 50 *watts*, da rua Banco dos Ingleses, no Campo Grande, ao Seminário de Música, no Canela. O amplificador, então, seria usado para ligar guitarra e baixo, tudo ao mesmo tempo, um sufoco. Enquanto isso, o baixista, folgazão, esperava no Seminário, descansado. Chegaram suados e adentraram a sala. E o encontro começa com uma música que levava o mesmo nome da banda, *Vade Retro Satanás*, custa nada repetir.

³²⁴ Formada em 1977 por Alfredo Moura, Cesinha e Carlinhos Japiassú.

³²⁵ Mão-na-roda, em baianês arcaico significa fácil, moleza, coisa simples de executar, de fazer.

5.2.1 Transmissão de arranjos: redes de apreensão aural

A primeira parte de *Vade Retro Satanás* é uma passagem inicial convencionalizada³²⁶ (combinada), formada por uma frase que consiste num *quasi ostinato*, que por ser diversas vezes repetido acaba por se torná-la, ela mesmo, um ostinato. Logo, um ostinato de ostinatos. A frase é executada pelo baixo elétrico e dobrado pela guitarra elétrica, em oitavas:

Exemplo 1 – Frase inicial de *Vade Retro Satanás*.



Sua segunda parte, porém, soa como um espaço meio indefinido, onde a frase, que no início tinha uma importância quase temática, imponente (por ser dobrada), se transforma numa simples linha de baixo.

Defendemos que a percepção do caráter de um *ostinato* (o elemento repetitivo e pregnante) pode variar a depender da função estrutural que o mesmo tenha numa peça. Em *Vade Retro Satanás*, ao passar de convenção para linha de baixo, sob um solo, um tema, um improviso, mesmo permanecendo como tal, o *ostinato*, disfarça-se de acordo com a maneira funcional com que o instrumento que o realiza, age. Mas, antes de discorrer sobre aspectos da transmissão oral de ideias musicais, detenhamo-nos em certos detalhes conceituais, através da perspectiva individual do compositor (ou compositores). A frase, o ritmo que lhe dá suporte, e o desenrolar da sua forma, era tudo que a composição possuía.

A frase musical, portanto, é seu **impulso gerador**. Estendendo um pouco mais, quando sente que precisa de uma levada para dar sustentação à sua frase, o compositor está a tomar consciência de uma necessidade musical. Essa consciência, em si, já é um ato de compor porque, para vingar existencialmente (como planta que brota e floresce), naquele *momentum*, a frase precisaria inequivocamente estar acoplada a uma levada, um ritmo que a conduzisse para a frente, porque, sem sombra de dúvida, para os garotos da banda, naquela altura com idades que variavam entre

³²⁶ Com a expressão “passagem convencionalizada”, queremos dizer que, depois que o compositor criou a frase no seu instrumento e determinou a levada da bateria, ele combinou com o baixista que a dobrasse no baixo. Esta frase, um *ostinato*, é convencionalizada, porque ficou decidido que determinados músicos deveriam realizá-la juntos.

onze e treze anos, o lema era sempre “vamos pra frente que atrás vem gente”. Conseqüentemente, a harmonia, parada o tempo todo num acorde de Am (Lá menor), é mero reflexo desse ritmo. Estavam todos na ‘aborrecência’, não é isso?

Prosseguindo com a narrativa, o compositor, então, pensa: “uma estrutura formal mínima é um mal necessário. Uma música com uma única parte? Hoje, não. Nem pensar”.³²⁷ Por isso, uma segunda parte fatalmente teria que ser criada. E, logicamente, serviria como palco para as elucubrações do guitarrista (ao mesmo tempo, compositor, arranjador e líder do grupo). “Como é fácil criar uma obra de arte”, racionava o músico. Por outro lado, se na escolha da levada (*funk*) podemos sentir um ‘senso pueril de arranjo, sua *conditio sine qua non*’³²⁸ também vai autorizá-la como algo composicional. E, por não haver apenas um único olhar possível, diferentes perspectivas surgem. Existe um entrelugar composição-arranjo, que sempre se relaciona com o contexto onde se situa e é subordinado a um *fluir* histórico, cultural. Mas, para aquele adolescente-compositor, a escolha do gênero a ser usado na batida (se samba, rumba, ou *chachachá*) não era da seara da composição, porque, ao decidir qual levada usar, sentia-se como arranjador, portanto, sem sombra de dúvida, estaria na área do arranjo.

A batida, por acaso, *funk*, permitiu que o baterista desenvolvesse suas propostas criativas. O compositor-arranjador-guitarrista considerava como “arranjo”, o fato da frase do baixo (Exemplo 1), ao ser dobrada pela guitarra na primeira parte, assumir uma atitude subserviente, enquanto que sua posterior transformação em singular linha de baixo, a fazia assumir uma atitude cooperante.

A necessidade de uma introdução também era vista pelo jovem músico como um arranjo feito para contornar a situação, ou seja, para “melhorar” a composição. Um elemento formal como a introdução, por exemplo, por não estar presente no momento da composição de uma obra, ao ser criado por um arranjador, *a posteriori*, poderia ser visto como sendo parte do arranjo, não da composição (porque não foi o compositor que fez a introdução para sua composição, mas, o arranjador).³²⁹ De todo

³²⁷ Isso não tem a ver com postura, com direcionamento estético ou coisa que o valha. Simplesmente, eram garotos que brincavam e, ao mesmo tempo, aprendiam com aquilo. Não havia maiores pretensões do que se divertir, aprender, brincar, estudar, enfim, sonhar. Portanto, o relato, verdadeiro por contar ocorrência real, a qualquer momento comprovável, prova a validade e eficácia da análise que propomos.

³²⁸ Condição sem a qual não pode ser [existir].

³²⁹ A depender da força artística de um arranjo, pode ocorrer, com o tempo, uma valoração estética exercida através da soberania do gosto popular. É esse o julgamento que pode transformar o que

modo, como nada estivesse escrito, para que tocassem a música, algum tipo comunicação entre criador e executantes deveria acontecer. O baterista estava tranquilo, conhecia bem o ritmo. Só precisava saber quando começar e, onde, e quando, parar. Já para o baixista, a coisa não seria assim tão fácil. Teria que aprender, não um ritmo que já conhecia de antemão, que já tivesse até treinado, mas uma frase musical elaborada por outrem, que, obviamente, para ser captada, precisaria ser, primeiramente, transmitida.

5.2.2 Transmissão cantada

Como a própria palavra já diz, na transmissão cantada, o transmissor (arranjador, compositor, regente, líder, cantor, etc.) canta para um receptor (músico, cantor) e emite sons, como numa espécie de *scat singing*, vocalizando-os com sílabas.³³⁰ Com o canto, procura passar todas as informações complementares que pense necessárias (dinâmica, fraseado, intenção). Naquele ensaio, a transmissão de ideias não estava sendo fácil. O receptor entendia a informação de uma maneira diferente da que lhe estava sendo transmitida.

Exemplo 2 – Como a frase de *Vade Retro* era percebida pelo receptor.



Ao compararmos o Exemplo 2 com o Exemplo 1, vemos que não são iguais. No Exemplo 2, a frase é simplificada e a síncope (do segundo compasso do Exemplo 1) desaparece. A discrepância entre os dois exemplos pode ter, pelo menos, cinco possíveis explicações: 1. dificuldade técnica na execução da frase causa o erro; 2. receptor com dificuldades na execução rítmica; 3. receptor com percepção musical fraca; 4. falta de atenção, de concentração; e 5. trecho musical acima das capacidades do receptor.

antes era arranjo, em composição. Não seria, a introdução de *Cidade Maravilhosa* um desses casos?

³³⁰ A transmissão cantada também pode ser feita com palavras com, ou sem, sentido. Notamos, através da prática de ensaios, que o uso de palavras ou frases com sentido pode auxiliar na apreensão musical, facilitando principalmente o aprendizado e a assimilação do ritmo.

A transmissão cantada, portanto, pode ser entendida como um delicado processo de ensino, exigindo paciência, confiança, e habilidade por parte do transmissor e do receptor. Não deve ser encarada como processo imediato e não é de exclusividade do arranjador, podendo ser realizada também por outras pessoas. Contudo, naquele ensaio, o que ocorreu foi que muito tempo foi desperdiçado e a frase não foi corretamente transmitida, forçando o transmissor a mudar a frase, a permitir que o receptor a executasse como bem entendesse.

Uma atitude como essa pode, não só, gerar instabilidade e desmotivação, como tornar o ensaio desorganizado. Foi, provavelmente, o que aconteceu. Não tendo perseverança suficiente, cansado por causa do transporte do amplificador, o guitarrista-arranjador, simplesmente, pôs o barco a andar, tentando pelo menos se divertir, treinar um pouco no seu instrumento. Como a primeira frase não foi apreendida, ele não inventou nem a segunda. Daí, seu uso como linha de baixo.

Chegamos, então, ao momento de concluir este subtópico, que trata da transmissão cantada, assunto rico e, portanto, grande demais para ser abordado por inteiro. Nas memórias da adolescência, o pesquisador busca dados para auxiliar nas suas reflexões sobre o arranjo e seus modos de transmissão. Os acontecimentos alimentam sua aventura, estimulando todo o percurso investigativo. Logicamente, há a tendência natural para se aproximar dos conceitos de talento e dom, mas não é o caso. Para encurtar conversa, ação que divertidamente se relaciona com o que a tese narra, a seguir, e não mente nem engambela, o ensaio dos meninos acabou sendo interrompido por uma incomodada e inusitada personagem. Hoje, pessoa querida pelo pesquisador, a professora de piano (sabe Deus o que fazia num sábado à tarde, no Seminário de Música) os expulsou dali, rogando a antológica maldição: “*Vade Retro!* Aqui, não é lugar de música popular”.

5.2.3 Transmissão solfejada

Chamamos de solfejada, a transmissão feita da mesma maneira que a cantada, tendo como única diferença, o uso do nome das notas musicais durante o canto ou fala, ao invés do som puro e simples. O transmissor pode realizar a transmissão de diferentes formas: 1. fala ritmada (ao invés de solfejar, diz o nome das notas seguindo o ritmo da frase musical); 2. fala pura (apenas fala o nome de cada

nota da frase, variando a velocidade de acordo com o nível de percepção do receptor); e 3. solfejado (é o solfejo tradicional italiano, cantando o nome das notas).

A prática mostra que uma frase musical, para ser mais rapidamente captada, deve ser transmitida num tempo mais lento do que o original, sem perder, contudo, seu sentido métrico e sua coerência lógica. É importante ressaltar, todavia, que essa transmissão se torna ineficaz, caso, pelo menos, um dos envolvidos não conheça o nome das notas. Foi o que aconteceu no estúdio da antiga Polygram, na Barra, Rio de Janeiro, na gravação do segundo disco (LP) de Luiz Caldas, “Flor Cigana”.

5.2.3.1 Caso Armandinho Macedo

Armandinho Macêdo, virtuose do bandolim e da guitarra baiana, gravava, a convite de Luiz Caldas, no estúdio principal da PolyGram.³³¹ Em um determinado momento da gravação, o bandolinista não percebeu bem qual acorde deveria tocar (algo raro, em se tratando de Armandinho), ao que o arranjador imediatamente falou: “É Mi Maior!”. Inacreditavelmente, acredite se quiser, o bandolinista replicou: “Não sei o que é isso.” No final das contas, deu tudo certo. Mas a canção não foi pra canto nenhum.

5.2.3.2 Caso Raul de Souza

Episódio semelhante ocorreu na porta do antigo bar “Ad Libitum”, no bairro do Rio Vermelho, *Red River* para os iniciados, em Salvador. O mesmo arranjador da façanha anterior foi apresentado, por um amigo, ao ilustre trombonista de jazz, o carioca Raul de Souza, com a seguinte frase: “Raul, este é o maestro Fulano de Tal. Ele escreve tudo!”. Ao que Raul malandramente retrucou: “Pena [...] Não leio nada!”. E a conversa acabou. Que amigo-da-onça [...] Qual a necessidade de dizer que o arranjador escrevia tudo? Vá-se lá saber.

O que ocorreu, com Armandinho, no estúdio, e Raul de Souza, no bar, na verdade, se chama “charme”. É manha de músico e não deve ser vista como demérito, ou coisa-ruim, antes, pelo contrário, é algo corriqueiro na vida brasileira, até mesmo, predominante em determinados contextos e *métiers*. E o arranjador deve estar

³³¹ Este estúdio tinha uma sala com o pé-direito enorme, era boa para gravar quase tudo. A percussão do CD “Brasileiro”, de Sérgio Mendes, por exemplo, foi gravada lá.

preparado para passar suas ideias do jeito mais produtivo. As coisas não são fixas e tudo pode acontecer. Isso nos leva ao terceiro tipo de transmissão, a “demonstrada”.

5.2.4 Transmissão demonstrada

É quando o transmissor demonstra no seu instrumento, ou no instrumento do receptor ou receptores, a passagem a ser aprendida e executada. Uma das habilidades mais úteis num arranjador é a **liderança**, principalmente quando o arranjo for transmitido oralmente, sem apoio de partituras ou cifras. De boca, como se diz coloquialmente. A comunicação e o poder psicológico motivador da demonstração direta no instrumento não devem ser subestimados. Ao tocar vários instrumentos, o arranjador aumenta sua capacidade de direção, ou seja, o *know-how* adquirido dará suporte à sua regência.

Para dirigir músicos, o arranjador deve desenvolver o poder de enxergar o ‘filme’ na tela mais larga possível. Deve compreender cada peculiaridade da instrumentação, bem como os aspectos psicológicos de cada músico participante. Ao entender o lado do receptor, o transmissor pode melhor motivá-lo, inspirar confiança, e fazer-se modelo, referência. Além do mais, quando toca o seu instrumento [do receptor], motiva o surgimento da identidade, cumplicidade que auxilia a transmissão. Por isso, quanto melhor a comunicação, maior a produtividade e rapidez na obtenção dos resultados. Assim, conhecer as nuances dos instrumentos aproxima o compositor e o arranjador da figura do “regente ideal”. Vejamos o que diz a citação seguinte:

Não é admissível, hoje em dia, que o maestro possua apenas conhecimentos teóricos vagos dos instrumentos da orquestra e de suas técnicas peculiares. Há de exigir-se, ao contrário, que os tenha estudado na prática e esteja tão familiarizado com todos os recursos técnicos de cada um deles, que seja capaz de propor soluções de problemas concretos aos professores e de formular indicações precisas para a realização prática, no instrumento, de todos os matizes ouvidos em sua imaginação.³³² (SCHERCHEN, 1933, p. 7, tradução nossa).

³³² “No es admisible ya hoy día que el director posea apenas vagos conocimientos teóricos de los instrumentos de la orquestra y de sus técnicas peculiares. Ha de exigirse, al contrario, que los haya estudiado prácticamente y esté tan familiarizado con todos los recursos técnicos de cada uno de ellos, que sea capaz de proponer soluciones de problemas concretos a los profesores y de formular indicaciones precisas para la realización práctica en el instrumento de todos los matices oídos en su imaginación”.

O dom de executar múltiplos instrumentos, que pode ser desenvolvido através de treinamento e disciplina, se manifesta diferentemente a depender de cada pessoa. Não serve apenas para ensinar uma passagem musical, mas também como ferramenta na sua própria elevação artística. Assim, por conhecer o mesmo instrumento que o músico, o diálogo entre arranjador-regente e músico eleva-se a um outro patamar produtivo, onde as soluções podem ser mais rapidamente encontradas. Um exemplo disso, é o do relato seguinte.

5.2.4.1 Caso Tio Sam

Na Cúpula das Américas, em Miami, 1994, uma orquestra havia sido montada pelo produtor americano Quincy Jones para o evento. E o espetáculo estava sob a direção musical de Lalo Schifrin. Cada país, cujo presidente estivesse presente, seria representado por um dos seus artistas. Representando o Brasil estava a cantora Daniela Mercury. Numa tarde qualquer, a cantora comentou que havia recebido um convite para cantar, acompanhada por orquestra americana. Seu arranjador, que por acaso passava por ali, perguntou: “Por acaso, você tem o arranjo, da canção que vai interpretar, escrito para orquestra? Você já tem as partituras que os músicos devem executar?”

Pânico, não tinha! Nervosa, a diva pediu que o arranjador escrevesse, a toque de caixa, um arranjo para a canção *O Canto Da Cidade*, dela e de Tote Gira, para que os americanos pudessem acompanhá-la durante sua apresentação. Foi uma dessas coincidências que teimam em acontecer na Bahia, com todo o folclore que lhe é peculiar. O arranjo da canção possui uma linha de baixo muito bem conseguida, provavelmente, criada por Cesário Leony.

Exemplo 3 – Linha de baixo (transcrição aproximada) de *O Canto da Cidade*.

The image shows two staves of musical notation for the bass line of the song 'O Canto da Cidade'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. It features two measures of music, each with a chord symbol above it: 'C' and 'D'. The second staff starts with a measure number '3' and continues the melody with the same 'C' and 'D' chord symbols. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'z'.

O arranjador, então, teve que acompanhar a cantora na viagem porque, avisado dois dias antes da apresentação, não teria como terminar de escrever as partituras a tempo (era tudo à mão, *no computers*). Escreveu em *hall* de hotel (a luz do quarto era fraca), em camarim de show, até dentro de jatinho fretado. O músico, além de também tocar baixo, sabia precisamente como o baixista de Daniela executava a passagem.³³³ Cesário usava cordas soltas, o que, segundo suas próprias palavras, “dava o maior barato”. Mas no ensaio, no dia da apresentação, marcado para as sete da manhã de um sábado (e que começa pontualmente), o baixista da orquestra, Anthony Jackson, ao ler sua parte, a executa integralmente com as cordas presas.³³⁴ Logo, a sonoridade e o sentido não eram os mesmos que os do disco da referida cantora. O arranjador, que, naquele exato momento, tinha também sido convidado para reger, então, sugere ao americano que toque a passagem usando as cordas soltas, ao que foi prontamente atendido. Felizmente, o resultado sonoro também agrada a Jackson que, a partir dali, toca a linha com as cordas soltas.

5.2.4.2 Caso Índio Branco

Um outro episódio, mostra a efetividade da transmissão demonstrada e seu poder de persuasão. É o relato do primeiro encontro entre Segovia e o compositor Heitor Villa-Lobos:

Nessa mesma conferência, o maestro [Villa-Lobos] comentou seu primeiro encontro com Andrés Segovia, em Paris, em 1923, numa festa. Tomás Teràn perguntou a Segovia se ele conhecia Villa-Lobos. Este, não percebendo que o compositor estava bem próximo, disse que conhecia uma valsa-concertante mostrada por Miguel Llobet, em que Villa-Lobos pedia para os violonistas utilizarem o mínimo da mão direita e o polegar da mão esquerda, numa abertura mais ousada.

Indignado, Villa-Lobos tomou o violão de Segovia e começou a mostrar suas obras. Aos poucos, o violonista foi sendo cativado pelas belas peças e acabaram a noitada grandes amigos. (TAUBKIN, 2007, p. 118).

O compositor demonstra no violão (um dos instrumentos que tocava) que a passagem era, afinal, possível de ser realizada. Portanto, sua transmissão faz com

³³³ Depois de um período inicial onde tocava em bares e participar na banda Companhia Clic, a cantora partiu para a carreira solo, capitaneada pelo empresário Jorginho Sampaio.

³³⁴ Convém ressaltar que o arranjador, na partitura, não escreveu que seria necessário tocar com as cordas soltas, logo, o baixista é livre para tocar onde bem entender. *His bad!*

que o receptor, através da visão do movimento das mãos do transmissor, no instrumento, possa assimilar o que deve fazer. Por conseguinte, é uma maneira eficaz de comunicação, devendo ser entendida como complementar às duas transmissões descritas anteriormente. A transmissão demonstrada pode ser particularmente útil àqueles que têm uma boa memória visual.

Um detalhe que não passa despercebido, é a proximidade da transmissão demonstrada com a música instrumental, já que, para um cantor ou cantora, tal demonstração, logicamente, corresponderia a uma transmissão que fosse cantada (sem o nome das notas) ou solfejada. Mas, e se um maestro resolve transmitir um trecho musical a ser assimilado, para um cantor ou cantora, num fagote, por exemplo? Poderíamos afirmar que essa transmissão (demonstrada), de fato, tem o mesmo efeito de uma transmissão cantada (no caso de um transmissor que cante afinado), ou seja, é efetivamente a mesma coisa.

O ponto principal para as situações que envolvam transmissões, todavia, não é esse, mas sim, a constatação de que, provavelmente, o instrumentista que tenha uma percepção fraca possa dispor de mais mecanismos (a efetividade da transmissão demonstrada é um deles) para absorver, entender, aprender, e executar a passagem que lhe está sendo transmitida. A situação seguinte, por sua vez, vai relatar também uma das primeiras experiências do pesquisador nos mistérios elêuticos do arranjo. Esperamos que o acréscimo desse episódio real, da descrição e análise desse experimento musical, posso, assim como os anteriores, contribuir para o maior entendimento do arranjo musical, a partir do olhar interno da sua prática individual.

A situação que escolhemos para ilustrar o próximo tópico, por sua vez, é a sequência natural da evolução do pesquisador como arranjador.

5.3 SITUAÇÃO III: “O GUETO”

Não é o “Gueto Square”, “Guetto é Guetto”, “Nadegueto”, nada disso! O nome, como algo relacionado com música, em Salvador, surgiu muitos anos antes dos eventos do Candeal de Brotas e suas sociais ramificações. É, pura e simplesmente, outra bandinha de garagem, cujo líder, escaldado, desistira de ensaiar no Seminário de Música. O sistema dos ensaios era do tipo *delivery*, indo de casa em casa. A banda surgira pouco depois da “Vade Retro”, usando métodos de transmissão de arranjos semelhantes, mas com resultados um pouco melhores. É provável que a melhora na

transmissão tenha se devido ao amadurecimento do transmissor, aperfeiçoamento do seu treinamento musical e desenvolvimento de suas habilidades como regente. Apenas dois anos haviam se passado entre a fatídica expulsão da sala do finado Fernando Santos e a criação do grupo.

Novos músicos entraram: Adolfo Sturaro (baterista, também aluno de Fernando Santos) e Renato Guimarães, o Marreco. Marreco tinha o cantor Fred Mercury, do “Queen”, como modelo, o que, se de nada servisse para a banda, pelo menos divertiria os ouvintes do seu único show, no Colégio 2 de Julho, no Garcia.

Metade dos integrantes do “Gueto” tinham passado a tarde toda, antes do espetáculo, a beber batida de maracujá. O show prometia. Um entrou carregado, de tão bêbado que estava. Não sabia beber. O auditório, completamente lotado. O material musical que pôde ser aproveitado da “Vade Retro” seria, então, reciclado e reutilizado no “Gueto”. O baixista e guitarrista, porém, eram os mesmos.

Uma das passagens que vimos anteriormente (Exemplo 1) se transformaria na introdução de uma nova canção, *O Mar e o Eco*. E uma outra frase fora criada para o baixo. Esta frase servia como acompanhamento da Parte A:

Exemplo 4 – Linha de baixo de *O Mar E O Eco*.



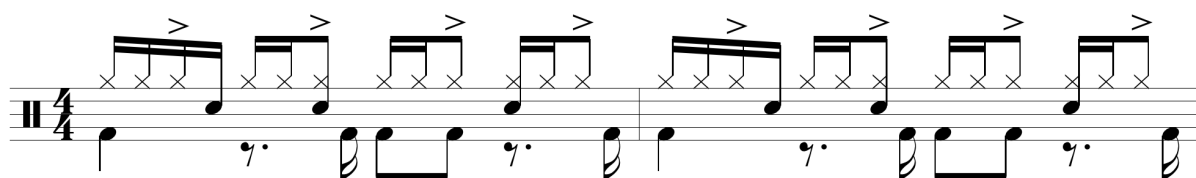
A batida de afoxé assumiria, então, o lugar do *groove funk* da *Vade Retro Satanás*. Sua linha de baixo (Exemplo 4) representava bem o caráter do ritmo baiano, ao mesmo tempo em que era simbólica, por se associar, com o seu contorno melódico de subida e descida, à imagem da onda do mar. O termo “afoxé”, no entanto, suscita diferentes interpretações, pois parece carregar sentidos diferentes:

Rancho negro do carnaval. Os negros se trajam principescamente e cantam canções em língua africana, geralmente em nagô. O mais notável desses ranchos é o Otum, Obá de África, com sede no Garcia. Termo às vezes empregado para designar candomblés de qualidade inferior (Édison Carneiro, *Candomblés da Bahia*, 115-116, Bahia, 1948). Festas profanas, de caráter público, nos terreiros de culto jeje-nagô. Em São Paulo, informa o Prof. Rossini Tavares de Lima, *afoxé* é sinônimo do piano de cuia, xaque-xaque, aguê, cabaça, ‘instrumento idiofone sacudido, que aparece especialmente nas cerimônias religiosas afro-brasileiras e hoje (1967) também nas orquestras populares.’ (CASCUDO, 2012, p. 17).

Alguns músicos consideram, “afoxé”, um ritmo, mas na literatura científica, o que se encontra é a vinculação do termo com o toque do “ijexá”, o que não deixa de ser verdade porque, nos blocos de rua, também chamados de afoxés, o ritmo que predomina é o do ijexá. A palavra “ijexá” também denomina uma antiga nação do candomblé. Logo, na *praxis musicae*³³⁵ evidências comprovam a existência do afoxé como um ritmo, um toque, uma batida de bateria. Até agora, não me foi possível encontrar outro estudo que defenda este mesmo ponto de vista. Lembro, porém, de ouvir frequentemente esse emprego do termo entre os músicos dos “Novos Baianos”, da “Cor Do Som” e dos “Acordes Verdes”, prova de que uma parcela dos músicos que se movimentava em Salvador, nos anos 1980, utilizava o termo ‘afoxé’ dessa forma.

Outra evidência, encontra-se na bateria da gravação da canção *A Força do Afoxé*, de Pepeu Gomes, Edil Pacheco e Charles Negrita. O baterista não toca ijexá, e sim, afoxé, batida comum desde época áurea dos “Novos Baianos”. Algumas das levadas de afoxé (para bateria), inclusive, já eram conhecidas pelos músicos baianos, antes mesmo do início da axé music, como é o caso da batida criada pelo falecido João Batera, baterista de Luiz Caldas antes do seu retumbante e fugidio sucesso.³³⁶

Exemplo 5 – Batida de afoxé de João Batera.



Podemos também notar, no exemplo acima, que já se encontra presente, nesta batida, uma pitadinha do som caboclo da umbanda, que hoje reina absoluto, no *funk carioca*, de Valéria Popozuda à Emicida.³³⁷ A banda “O Gueto”, por outro lado, reflexo

³³⁵ Prática musical.

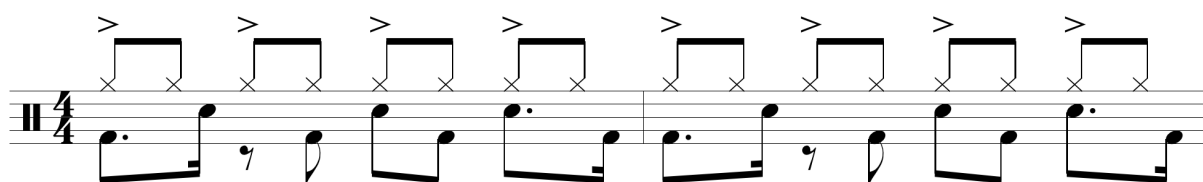
³³⁶ A propósito, mesmo que a academia considere “axé music” uma expressão feminina. Músicos como Luiz Caldas, Geronimo, Brown, Sarajane, Bell Marques, sempre chamaram de “o” axé music, valorizando menos a feminilidade da segunda palavra, ‘música’, do que o lado masculino da primeira, “axé”. Acho um despropósito tal postura, apesar de acatá-la. É tapar o sol com a peneira. Isso não traz a comunidade para dentro da universidade. É o mesmo ranço chato, baiano, provinciano. Só me cabe, protestar pacificamente, aqui, no apertadinho do rodapé.

³³⁷ Mesmo sendo difícil achar citações do termo afoxé como levada, e, até mesmo, havendo correntes que contestem sua existência como padrão rítmico, canções de Luiz Caldas, como *Iluminosidade* e *Axé pra Lua*, por exemplo, demonstram que, de fato, pelo menos, durante algum tempo em Salvador, o termo foi utilizado também como nome de ritmo, por músicos como Pepeu Gomes, Jorginho Gomes, Moraes Moreira, Armandinho, João Batera, Luiz Caldas, entre outros.

do momento em que vivia, deixava-se influenciar por tudo o que achasse bom e captável. O ritmo do afoxé, que também pairava nas cabeças daqueles garotos, trazia um vigor especial e tinha seu caráter identitário realçado pela tradição negra soteropolitana.

O som e o ritmo do afoxé estavam por todo lado, presentes tanto na vida da comunidade quanto na do casal de ídolos emergentes, Pepeu Gomes e Baby Consuelo.³³⁸ Podemos encontrá-los, por exemplo, num dos grandes sucessos do guitarrista e arranjador dos “Novos Baianos”, a canção *Agô do Pé*,³³⁹ de Pepeu Gomes e Paulinho Camafeu. Contudo, o fato da denominação ter ficado limitada a um grupo de músicos, de certo modo, restrito, talvez tenha contribuído para que o termo tenha caído em desuso, levando a seu esquecimento e até sua completa negação. Logo, o presente estudo espera servir para resgatar um pouco desse passado não muito longínquo. Vejamos, assim, como era a levada que o irmão de Pepeu criara para esta canção:

Exemplo 6 – Batida de afoxé de Jorginho Gomes.



A batida de Jorginho, se confrontada com a de João Batera, mostra-se mais simples, tem menos notas, e acentua o contratempo (*hi-hat*) nos tempos fortes. A do segundo, diz Cesinha,³⁴⁰ “vem com aquela essência forte da zabumba nordestina, com suas subdivisões sincopadas e *ghost notes*”.

A de João Batera, talvez seja, tecnicamente, mais desafiadora para o executante, e o detalhe do contratempo, de três em três semicolcheias, com acento nos contratempos, conduz para uma outra pulsação, um outro *groove*.

³³⁸ Atual, Baby do Brasil.

³³⁹ Como curiosidade, Carlinhos Brown parafraseia, pra não dizer, se apropria, a melodia dessa canção de Pepeu e Camafeu. O percussionista-compositor a usa na ‘sua’ canção, cuja letra diz: “Ê, ê, ê, ê, ê. *Eu sou brasileiro e mando um beijo pra você*”, fazendo muito sucesso, enchendo cumbucas de dinheiro.

³⁴⁰ Em entrevista por telefone, com Cesinha, no dia 5 de maio de 2014, às 18 horas.

Esperamos reunir mais informações, até o final da pesquisa. O importante é que não esqueci dos meninos do “Gueto”.

Outro fator que pode ter contribuído muito para o aperfeiçoamento das transmissões dos arranjos, no “Gueto”, é o fato de que quase todas as músicas eram cantadas. O repertório era composto basicamente por canções, enquanto que na “Vade Retro” só havia espaço para a música instrumental, sem concessões. Vejamos, então, como se passava a transmissão nos ensaios com Marreco e trupe. Apesar de inteligente e criativo, Marreco não era organizado o suficiente para manter a assiduidade no comparecimento aos ensaios, desse modo, os músicos nunca sabiam se haveria cantor ou não. Isso, além de dificultar a preparação do repertório, desmotivava os que estavam lá, os que queriam compartilhar momentos musicais menos individuais e mais coletivos. Ao faltar, Marreco não só comprometeu sua performance mas a de todo grupo. Os ensaios dos arranjos, portanto, se resumiram, num primeiro estágio, ao ensino das linhas, das convenções, e da forma, para o baixista; e num segundo, à transmissão das canções, indicações de levadas, convenções, dinâmica e forma, para o baterista. Acreditamos ser importante explicar o que os músicos que tocam música popular, em Salvador, entendem por convenções.

Convenções são passagens pré-estabelecidas que são executadas por todos os integrantes da banda ou por alguns. Seu objetivo é o de realçar uma determinada frase para, com isso, levar para uma outra parte, dar suporte a algum elemento, sinalizar determinadas situações, conduzir a atenção do ouvinte, enfatizar uma passagem, enfim, as convenções podem servir à múltiplas funções, entretanto, acreditamos que sua efetividade primária pode ser comparada à vozes unidas num jogral, ou seja, uma pessoa recita um texto, para depois ser confrontada com vozes múltiplas que destaquem um trecho ou outro. É evidente que a força emocional e psicológica de uma emissão sonora determinada e feita conjuntamente é algo que ajuda na atração da atenção e na criação de certas respostas emocionais do ouvinte. Passagens orquestrais em *tutti* (introdução da 5ª Sinfonia, de Beethoven, por exemplo), poderia, numa visão popular, ser entendida como uma convenção.

Voltando a transmissão no “Gueto”, depois que os músicos fossem ensaiados separadamente, se reuniam para treinar juntos e limpar as arestas. A transmissão era predominantemente cantada, para todos os músicos, contudo, a depender da reação e da capacidade aural de cada um, a solfejada e a demonstrada eram usadas

como reforço, como um modo de agilizar o processo de aprendizagem. Para ensinar ao baterista, praticamente era usada a cantada, ou, no máximo, uma demonstração do lugar da baqueta que deveria tocar no aro da caixa; a área do contratempo a atingir; ou o ângulo da baqueta em relação ao contratempo. A transmissão demonstrada, obviamente, depende do conhecimento que o transmissor possui.

O show da banda O Gueto no Colégio 2 de Julho foi um sucesso, lotado por pessoas que conseguiram burlar, não pagando o ingresso. A bilheteria, com algumas moedas e papel-dinheiro amassado. Nem deu para pagar o som de Macedo.

5.4 SITUAÇÃO IV: PALCO

Composição é transformação, mudança de um estado para outro. Viva, tem faces, facetas e bocetas, receptáculo de ideias que é. Arca de saberes muito loucos, o que expressa é percebido de diferentes maneiras, pela mesma pessoa, e/ou por pessoas distintas. Por isso, é “rica, rica, rica, de marré, dé si”.³⁴¹ E a riqueza transformadora da sua expressão artística quer jorrar. Animando o inanimado, explicando o inexplicável, se mostra. Não importando se ovo ou galinha, arranjo e composição nos fazem ver o mundo “*pela lente do amor*”.³⁴²

Sua capacidade de alterar sentidos, seja onomatopaica (tão ao gosto de Gil)³⁴³ ou pela força de uma subjetividade intrínseca e extrínseca, faz da composição um veículo de comunicação dos mais poderosos. A letra, agindo predominantemente na esfera do consciente, usa seus artifícios poéticos para auxiliá-la na penetração do inconsciente. Isso está bem demonstrado na adjetivação do substantivo “cântaro”, na canção *Palco*,³⁴⁴ do tropicalista baiano, que diz: “*Há também um cântaro / Quem manda é a deusa Música / Pedindo pra deixar / Pra deixar / Derramar o bálsamo / Fazer o canto cântaro cantar / Lalaíá.*”³⁴⁵

³⁴¹ Alusão à cantiga-de-roda *Eu Sou Pobre, Pobre, Pobre*.

³⁴² Alusão à canção *Lente Do Amor*, de Gilberto Gil.

³⁴³ Na letra de *Palco*, o autor usa a palavra bumbum como substantivo (bumbum do bebê) e como onomatopeia (bumbum do tambor), num artifício poético que beira o genial, não fosse pela acentuação forçada, na primeira sílaba (búm-bum), imposta, com crueldade, pela deusa que tanto admiramos. [não é justo]

³⁴⁴ LP “Realce”, da gravadora WEA, lançado em 1979.

³⁴⁵ Para ouvir a canção *Palco*, ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=03Aq-qnJng4>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

Ao congelar o tempo, *Chlorophora excelsa*³⁴⁶, Irôco de infinitos mistérios, eternizam-no. A deusa Música, por assim dizer, se sujeita ao “eterno deus Mu” que dança “*nas suas andanças [...] na multidão*”.³⁴⁷ Por isso, a criação da obra musical além de poder ser vista como a combinação de elementos que vão sofrendo alterações (mudanças) de estado a partir de um germe inicial, pode também ser entendida como agente, capaz de atuar na sociedade, influenciando-a. Ela dialoga, muda e faz mudar.

5.4.1 Não pertube meus círculos

O que é derramado é uma música que foi (composição), ou está sendo, composta (improvisação que vira composição). Logo, existem duas esferas linguísticas primárias, na composição musical: 1. a verbal (compor), ato de um tempo presente, de variadas durações, estendidas ao longo de uma linha nesse mesmo tempo, e que pode ser entendida como causa; e 2. a substantiva (composição), produto resultante da ação, e que pode se projetar, atemporal, como efeito da causa. No entanto, essa relação causal (compor-obra) não é estacionária, posto que a obra popular (de cunho comercial) só existe, de fato, se executada, o que acarreta aumento do número de agentes e forças envolvidas. Se de um lado, a presença destes vários agentes, por si, ajuda a desmistificar a adoção de uma única visão, fixa e estática, ao lidar com o que se torna ou tende a se tornar popular, de outro, tem gerado discussões e posicionamentos divergentes.

Numa canção (consciente agindo no inconsciente — letra e música) como *Palco*, aspectos como: 1. o ato de compor; 2. o compositor em relação à obra; 3. o compositor em relação ao arranjo; e 4. o arranjo em relação à obra; estabelecem uma relação causal não estacionária, de múltiplos agentes e pensamentos, divergentes ou não. Como lembra R. Murray Schafer (2011, p. 184), “nada que diga respeito ao som é, realmente, estacionário”. Então, o toque do popular no batuque do erudito e o chamego da teoria com a prática, são os significantes da recomposição da obra a cada escuta. Os agentes envolvidos na composição (e o arranjador, possivelmente, um deles, pelo menos no tocante à divulgação pública da canção) contribuem com a sua forma. E, nas discussões, diferentes abordagens teóricas esgrimam, ou não.

³⁴⁶ Nome científico da árvore conhecida como Irôco.

³⁴⁷ Alusão à canção *Cara Cara*, de Caetano Veloso.

Quando se faz arranjo também se compõe porque os elementos da composição, da sua técnica (tratamento da forma, manejo de introduções e finais, condução rítmica, contraponto, progressões harmônicas, tratamento melódico, entre outros), também estão presentes na criação de um arranjo. Esse caminho de mão dupla é a abrangência do composicional dentro do arranjo. Os elementos novos que são criados pelo arranjador para que tudo aconteça. É a tal “competência sonológica” de Otto Laske, abordada por Schafer (2011, p. 215-218). Não um resultado da “mera recepção de informação sensorial” (SCHAFER, 2011, p. 217).

[...] A diferença entre o conhecimento psicoacústico e a competência sonológica é exatamente a diferença entre o ‘conhecimento de ou a respeito de’ e o ‘conhecimento do fazer’, isto é, entre um conhecimento das propriedades sonoras e a capacidade de projetá-las. (LASKE apud SCHAFER, 2011, p. 217).

A perspectiva da obra musical como som concorda com o ‘dogma’ de que o som só existe se é ouvido por alguém. Sobre isso, fundamentamo-nos no que diz Daniel J. Levitin (2007) quando trata das imagens mentais internas:

As ondas sonoras impressionam os tímpanos e o pavilhão auricular (as partes carnudas do nosso ouvido), desencadeando uma cadeia de processos mecânicos e neuroquímicos cujo produto final é uma imagem mental interna a que chamamos altura sonora. Se uma árvore cair numa floresta e ninguém lá estiver para ouvir, emitirá som? (A questão foi colocada pela primeira vez pelo filósofo irlandês George Berkeley.) De facto, não — o som é uma imagem mental criada pelo cérebro em resposta a moléculas que vibram. Similarmente, não estando um homem ou animal presente, a altura sonora não é percebida. Um dispositivo de medição adequado pode registrar a frequência produzida pela queda da árvore, mas só será traduzida em altura sonora até e só quando for ouvida. (LEVITIN, 2007, p. 30).

Suas palavras ajudam a comprovar que a composição popular, sobretudo, só pode efetivamente existir se escutada. Essas energias são forças acima da compreensão ordinária. Outras evidências comprovam isso, por exemplo, as que nos fornece R. Murray Schafer (2011). Uma, a de que

‘Se uma árvore pudesse mudar de lugar por meio de pés ou de asas, não sofreria a dor das serras ou os golpes do machado’, escreveu Rumi no século XIII. Na verdade, o que sabemos é que as árvores e outros vegetais estremecem e enviam cargas elétricas de emergência antes de serem cortadas. (SCHAFER, 2011, p. 125).

Outra, de que

Na mitologia babilônica, há referências a uma sala especialmente construída em um dos zigurates, onde os sussurros permaneciam para sempre. [...] Numa antiga lenda chinesa, um rei tem uma caixa preta secreta na qual ele profere suas ordens, mandando-as depois a seus ministros para que as faça percorrer todo o reino, o que para mim significa que há *autoridade* na magia do som capturado [fonograma] (SCHAFER, 2011, p. 133, itálico do autor).

Desse modo, discussões sobre o assunto ultrapassariam os limites do ensino da composição, estando presentes também na análise musical e na ação do compor. E um estudo da composição, se abordado sob múltiplos olhares, pode servir como estímulo ao jovem compositor. Seu domínio, então, seria conquistado através da prática que incrementa a técnica. Mas, voltemos um pouco à questão formal.

De acordo com Arnold Whithall,³⁴⁸ a forma tem recebido diversas abordagens, ao longo dos anos. Uma delas a vê como a organização e divisão de uma estrutura em seções definidas, e a relação dessas seções entre si. Ele usa o termo “*design*” como a “organização da superfície da composição, em termos do seu material rítmico e temático” (SALZER; ROTHSTEIN apud WHITHALL). Ou seja, do seu aspecto exterior (o que as pessoas ouvem). E, quando sob um olhar pedagógico e estético, “deve ser integrada e unificada, com contrastes e diversidades mais subordinadas que predominantes”. Mas a forma também comporta olhares que a veem como um organismo vivo, um “todo individualizado” (Whithall cita Langer) e autossuficiente.

Por representar o transcorrer de acontecimentos no tempo, a forma só está completa quando apresenta começo, meio e fim. Já vimos isso na “Poética” de Aristóteles (se não vimos, iremos ver). Logo, é uma imitação da vida. Daí ser fácil uma associação não só com a organicidade, mas com a narrativa. Se a ideia de forma como organização nasce da própria necessidade da sociedade por controle e regulação, sua aplicação na música pode ser vista como um controle dos materiais e suas relações. Por sua vez, a simetria e a proporção fazem parte da evolução humana, do seu pensar, e, desse modo, seu correspondente reflexo na música deve ser visto como uma consequência natural. Por isso, ao definir, entender e organizar algo, o homem habilita-se a criar modelos que possam ser copiados e repetidos por outros. E, mais que isso, o conceito de forma na composição ultrapassa o da simples combinação de pedaços, porque a obra musical, diz Whithall (citando Nattiez), pode também ser vista como se “constituída pelos procedimentos que a engendraram (atos

³⁴⁸ Consultar seu artigo. Ver em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09981?q=form&search=quick&pos=1&_start=1 – firsthit>. Acesso em: 26 out. 2016.

de composição), e os procedimentos causados por ela: atos de interpretação e percepção.”

Portanto, não estaríamos enganados se afirmássemos que a composição se ‘recompõe’ a cada escuta e a cada interpretação. Os agentes envolvidos, por sua vez, seriam: 1. o compositor; 2. o compor; 3. a composição (Kneller vai tratar disso; desprendimento); 4. o intérprete; 5. o veículo de transmissão (por onde o som é transmitido); 6. o ouvinte; e (principalmente, no caso da música popular) 7. um arranjador qualquer, visto por uns como alquimista, por ‘tirar leite de pedra’, ou como uma espécie de Messias, que transforma água em vinho.³⁴⁹ Assim, todo o percurso, que podemos chamar de processo, é de ida e volta e envolve agentes diferentes e complementares que contribuem com a forma da composição e dão ‘forma’ ao processo. Desse modo, se a ideia sonora amplifica o composicional do arranjo, o arranjador também pode, reclamando, bradar: “Não Perturbe Meus Círculos!”³⁵⁰

5.5 SITUAÇÃO V: CAIA NA ESTRADA E PERIGAS VER

Peculiar no repertório dos “Novos Baianos”, a canção *Caia Na Estrada E Perigas*³⁵¹ resgata a tradição provençal e burlesca das cantigas de amigo e de maldizer, na imagem típica do artista popular itinerante, suas mazelas e infortúnios, esperanças e credices. O comportamento do grupo, semelhante ao dos antigos menestréis, corresponderia à descrição dos artistas ambulantes feita pelo historiador Peter Burke (2010, p. 138):

Os artistas de entretenimento, assim como os latoeiros ambulantes e mascates, viajavam de lugar em lugar. Era mais fácil mudar o público do que mudar o repertório, e para mudar o público eles tinham de viajar de cidade em cidade, ou de feira em feira, parando nas aldeias que existissem pelo caminho.

Caia Na Estrada E Perigas Ver se aproveita da condição nômade da banda e se situa dentro do contexto em que seus músicos viviam, espelhando suas dificuldades, angústias e alegrias. A vida do artista mambembe é a estrada. O

³⁴⁹ Por motivos de organização do nosso discurso, preferimos omitir o exemplo do arranjador que destrói algo que está bom. Falaremos sobre isto, mais adiante, em momento oportuno.

³⁵⁰ Frase supostamente atribuída ao inventor, matemático, físico, engenheiro, e astrônomo grego, Arquimedes (287 a.C. – 212 a.C.) quando incomodado por um soldado romano, enquanto estudava ou criava.

³⁵¹ Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=faVhdOnifxc>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

caminhão, veículo que lhe dá sentido, transmistindo provérbios. A letra da canção, reúne essas mensagens e as transforma em algo novo. Desse modo, tendo em vista a organização do tópico, transcreverei, primeiro, a letra da canção e sua forma no fonograma, para, em seguida, apresentar a análise musical narrativa do seu arranjo.

5.5.1 Letra da canção *Caia Na Estrada E Perigas Ver*

As letras das canções, principalmente após a saída de Moraes Moreira do grupo, em 1975,³⁵² foram feitas antes da elaboração das suas músicas. É o próprio letrista da banda, Luiz Galvão (1977, p. 169-170), quem narra esse momento:

Foi um baque para nós. Pepeu me disse: ‘Eu não vou fazer música para terminar o LP’. Tirei esse bloqueio da cabeça dele, dizendo-lhe que ele já compunha no tempo dos Leif’s e que não seria problema. Nas primeiras novas parcerias com ele, fiz a letra antes e fiquei tentando, junto com ele, buscar a música para incentivá-lo.

Paulinho Boca de Cantor endossa a narrativa do parceiro, quando aponta “a dificuldade de se encaixar a letra na música, dentro do ritmo e da melodia”.³⁵³ Essa nova situação, de instabilidade e insegurança, foi causada, certamente, pelo afastamento de Moraes. Como no futebol ou na cozinha de uma pastelaria de qualidade, a substituição de um integrante, no caso de Moraes Moreira, não um qualquer, mas o coautor das músicas do grupo, não é coisa corriqueira. No esporte, pode desestabilizar o time e, na cozinha, desandar o bolo. É trabalho de equipe, ou, pelo menos, deveria ser. Por isso, o arranjador competente tem que observar todos os recursos disponíveis antes e durante a preparação do seu arranjo. E a letra da canção a ser arranjada (ou desarranjada) vai guiá-lo nesse trabalho. Não obstante, para não perdermos o *timing* (noção de tempo), voltemos aos baianos.

Vamos, a partir de agora, transcrever a letra de *Caia Na Estrada* da maneira como está cantada no fonograma, com indicação das partes formais significativas, detalhes da instrumentação, números de compasso e alguns eventos do seu arranjo.

³⁵² Ver em: <<https://www.guiadasemana.com.br/shows/noticia/a-guitarra-dos-novos-baianos>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

³⁵³ Paulinho Boca de Cantor, em entrevista dada ao pesquisador, por Skype, no dia 14 de novembro de 2015.

1. Introdução

c.1

<u>Somente cordas</u>	colcheias	(2 compassos)
<u>Entrada do ritmo</u>		(2 compassos)
<u>Instrumental solo</u>	alusão ao mote	(2 compassos)

2. Apresentação

c.7

c.8

Caia na estrada e perigas ver	coro	(2 compassos)
<u>Instrumental</u>	colcheias cordas	(2 compassos)
Caia na estrada e perigas ver	coro	(2 compassos)
c.13	c.14	
<i>Filosofia tá na Rio-Bahia</i>	Paulinho e Baby	(2 compassos)
Caia na estrada e perigas ver	coro	(2 compassos)

3. Contextualização

c.17

c.18

<i>Estamos nos últimos dias de outrora</i>	Paulinho	(2 compassos)
<u>Instrumental solo</u>	alusão ao mote	(2 compassos)
c.21	c.22	
<i>Caminho em linhas tortas divertidamente</i>	Baby	(2 compassos)
Caia na estrada e perigas ver	coro	(2 compassos)

4. Consumo

c.25

c.26

<i>A mulher que andou na linha o trem matou</i>	Paulinho	(2 compassos)
c.27	c.28.	c.29
<i>Seu Oscar largou a mulher e foi morar defronte</i>	Baby	(3 compassos)
Caia na estrada e perigas ver	coro e instrumental	(2 compassos)

5. Ação

c.32

c.33

<i>O pai achou 1/2, a mãe rezou 1/3</i>	Paulinho	(2 compassos)
c.34	c.35	
<i>Eu vou levar é lá pra 1/4</i>	Paulinho	(2 compassos)
<u>Instrumental solo</u>	alusão ao mote	(2 compassos)

6. Explicação Mítica 1

c.38

c.39

c.40

<i>Adão não se vestiu, porque Adão não tinha sogro</i>	Baby	(3 compassos)
c.41	c.42	
<i>Meus para-choques pra você</i>	coro	(2 compassos)

c.43
Instrumental solo alusão ao mote (2 compassos)

7. Explicação Mítica 2

c.45 c.46 c.47
Deus dá o frio e o freio conforme a lona Baby (3 compassos)

c.48 c.49
Meus para-choques pra você coro (2 compassos)

c.50
Caia na estrada e perigas ver Paulinho e instrumental (2 compassos)

8. Solução

c.52 c.53 c.54 c.55
Ser como o poeta do Tabaris que é mais alegre que feliz Baby (4 compassos)

9. Moralização

c.55 c.56
E mundo é oval e a vida é uma... (c.55 é anacruse; 1 compasso)

E mundo é oval e a vida é uma... (2 compassos)

E mundo é oval e a vida é uma... (3 compassos)

c.62 c.63
Instrumental solo alusão ao mote (2 compassos)

c.64

1b. Interlúdio Instrumental (8 compassos)

2b. Reapresentação

c.72 c.73
Caia na estrada e perigas ver coro (2 compassos)

Filosofia tá na Rio-Bahia Paulinho e Baby (2 compassos)

Caia na estrada e perigas ver coro (2 compassos)

3b. Contextualização

c.78 c.79
Estamos nos últimos dias de outrora Paulinho (2 compassos)

Instrumental solo alusão ao mote (2 compassos)

c.82 c.83
Caminho em linhas tortas divertidamente Baby (2 compassos)

Caia na estrada e perigas ver coro (2 compassos)

4b. Consumoção

c.86	c.87		
<i>A mulher que andou na linha o trem matou</i>		Paulinho	(2 compassos)
c.88	c.89	c.90	
<i>Seu Oscar largou a mulher e foi morar defronte</i>		Baby	(3 compassos)
<i>Caia na estrada e perigas ver</i>		coro e instrumental	(2 compassos)

5b. Ação

c.93	c.94		
<i>O pai achou 1/2, a mãe rezou 1/3</i>		Paulinho	(2 compassos)
c.95	c.96		
<i>Eu vou levar é lá pra 1/4</i>		Paulinho	(2 compassos)
<u>Instrumental solo</u>		alusão ao mote	(2 compassos)

6b. Explicação Mítica 1

c.99	c.100	c.101	
<i>Adão não se vestiu, porque Adão não tinha sogro</i>		Baby	(3 compassos)
c.102	c.103		
<i>Meus para-choques pra você</i>		coro	(2 compassos)
c.104			
<u>Instrumental solo</u>		alusão ao mote	(2 compassos)

7b. Explicação Mítica 2

c.106	c.107	c.108	
<i>Deus dá o frio e o freio conforme a lona</i>		Baby	(3 compassos)
c.109	c.110		
<i>Meus para-choques pra você</i>		coro	(2 compassos)
c.111			
<i>Caia na estrada e perigas ver</i>		Paulinho e instrumental	(2 compassos)

8b. Solução

c.113	c.114	c.115	c.116	
<i>Ser como o poeta do Tabaris que é mais alegre que feliz</i>			Baby	(4 compassos)

9b. Moralização

c.116	c.117		
<i>E mundo é oval e a vida é uma...</i>		Paulinho e Baby (c.116 é anacruse; 1 compasso)	
c.118			
<i>Caia na estrada e perigas ver</i>		coro e instrumental	(2 compassos)
c.120	c.121		
<i>E mundo é oval e a vida é uma...</i>		Paulinho e Baby	(2 compassos)
c.122			

<u>Instrumental solo</u>	alusão ao mote	(2 compassos)
c.124 c.125 c.126		
<i>E mundo é oval e a vida é uma...</i>	Paulinho e Baby	(3 compassos)
<i>Caia na estrada e perigas ver</i>	coro e instrumental	(2 compassos)
<i>E mundo é oval e a vida é uma...</i>	Paulinho e Baby	(2 compassos)
<u>Instrumental solo</u>	alusão ao mote	(2 compassos)
<i>E mundo é oval e a vida é uma...</i>	Paulinho e Baby	(2 compassos)
<u><i>Fade down</i></u> ³⁵⁴		

Luiz Galvão é poeta, mas é também jogral, trovador. E o arranjo da sua composição é coerente com essa joglaria, ao ‘ordenar’ que sua mensagem seja transmitida por dois *cantimbanchi*³⁵⁵ (Paulinho Boca de Cantor e Baby Consuelo) e sua trupe, ao invés de apenas um:

Na Inglaterra do século XVIII, podiam-se ver nas estradas trupes de tocadores ambulantes, alguns pobres demais para viajar de coche, mas ainda vestidos de forma suficientemente elegante para chamar a atenção. Dois atores podiam ser enviados à frente do grupo, para obter autorização para atuarem nas cidades e aldeias do caminho. (BURKE, 2010, p. 139).

Sendo assim, apenas essa tática, escolha de quem interpreta a melodia, e quando, bastaria para evidenciar como o arranjo age sobre a composição, gerando nova composição. A Situação V, portanto, é uma amostra ideal, principalmente porque o guitarrista Pepeu Gomes, um dos compositores desta obra, é também seu arranjador. Na verdade, há a colaboração de seu irmão Jorginho Gomes e provavelmente de outros músicos, o que nos leva a reconhecer a força do trabalho coletivo do grupo, mesmo sob uma regência ou direção musical. Vamos analisar a canção, agora, da sua perspectiva melódica.

5.5.2 No começo era a canção: padrões melódicos

Caia Na Estrada E Perigas Ver faz do seu refrão um mote de repente,³⁵⁶ denunciando sua herança cordelista típica e nordestina. Observe como é construído.

³⁵⁴ Vai abaixando o volume pouco a pouco.

³⁵⁵ Antigos cantores medievais italianos que subiam em bancos para chamar a atenção. Para mais informações sobre essa prática, ver Burke (2010, p.135).

³⁵⁶ O Dicionário Online Priberam define a Palavra “mote”, de origem provavelmente francesa ou provençal, como “verso ou pequeno conjunto de versos usados como tema e ponto de partida para o desenvolvimento do poema”; “frase ou expressão que serve como ponto de partida para uma

Exemplo 8 – Mote da letra – *Caia Na Estrada E Perigas Ver.*

Ca - ia na'es - tra - da e pe - ri - gas ver ____

Por questões hierárquicas, optei por começar com o exemplo do “mote da letra”. Ele é o mantra que nutre o desenrolar da trama dando-lhe coerência porque suas transfigurações e ocorrências estabelecem, na canção, um certo grau de regularidade, ou melhor, ajudam a unificar seu enredo.³⁵⁷ Além de título da canção e nome do disco, o mote, como o nome já diz, vai aparecer repetidas vezes. Poética e metricamente ele é bem conseguido, compatibilizando-se com suas atribuições tradicionais. O mote, que, no repente, pode ser sugerido pelo público, é uma espécie de versão sertaneja da *Oferenda Musical*. Que JSB não me leve a mal. Mas, nos tempos do politicamente correto temos que ter muito cuidado para não confundir a ordem das letras. Se Galvão busca inspiração nas estradas para dar à luz o seu texto, seu arranjo, mais ainda, apoia e é apoiado por este. Uma nítida confirmação dessa hipótese é a semelhança entre a melodia do refrão-mote-título “*Caia na estrada e perigas ver*”, exemplo anterior, e a que aparece no final da introdução, no exemplo seguinte. Assim, o próximo exemplo traz o mote do arranjo, que é a resposta instrumejtal do mote da letra. Essa identidade contribui para um fluxo homogêneo entre o textual da letra e o lado musical das palavras e arranjo.

Exemplo 9 – Mote do arranjo – *Caia Na Estrada E Perigas Ver.*

$\text{♩} = 159$

f

obra”; “título, palavra ou frase que serve de tema a uma assunto”; “divisa, emblema, lema”; ou “dito, sentença ou expressão de cunho satírico”. Ver em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/mote>>. Acesso em: 22 nov.2016.

³⁵⁷ Para não gerar dúvidas, no fonograma, o exemplo 9 vem antes do anterior, exemplo 8, e não o contrário. Basta uma conferência no número do compasso (nas partituras ou na letra) para termos a exata localização do trecho na música. Assim, de fato, musicalmente, o exemplo 8 (c. 7-8) aparece depois do exemplo 12 (c. 5-6).

As semelhanças entre essas duas intervenções melódicas, uma, cantada pelo coro, outra, instrumental, são, então, intertextualidades dentro do próprio tecido musical da obra. E a unidade é a clara preocupação do arranjador, principalmente pelo comportamento, por vezes, assimétrico da organização métrica da letra.

Pepeu sabe conectar bem essas pontas, favorecendo o equilíbrio no seu arranjo, que dialoga intimamente com a composição. Num primeiro nível, o melódico, reutiliza e rearruma o material estabelecendo uma direção racional. Num segundo, o poético, dá suporte ao psicológico às emanações da letra. Num terceiro nível, harmônico, cria um sistema de agrupamento por padrões. Indo além, Pepeu lida com a condução rítmica, instrumentação, condução de vozes, conversas entre os instrumentos, e outras coisas mais. Tudo isso, com juventude e estilo pessoal. E, quando aposta na fragrância trovadorística para perfumar as estradas musicais do seu arranjo, acerta na opção pelo modalismo na harmonia e melodia.

Voltando ao mote, como que a sacralizar a canção, o perfil modal dórico da sua melodia atende à lógica do verso, na sua divisão dentro de dois compassos, compactuando com a ideia de “faça isso e acontece aquilo”, ou seja, causalidade. O “faça isso” sinonimiza o “Caia na estrada” e o “acontece aquilo”, o “e perigas ver”.

Essa completude da frase (exemplo 11), reforçada pela construção descendente (sol 3 ao sol 2),³⁵⁸ por ter apenas cinco notas, reflete uma adequação melodia-letra, coerente com o humor do letrista. Mas, a maneira como constrói sua poesia impossibilita, a quem nunca ouviu essa música, antecipar os acontecimentos.

O arranjo se ancora na letra da canção para dar unidade ao todo e conduzir seu fluxo, atuando em diversas frentes (musicais e textuais). E um primeiro passo parece ter sido reforçar seu mote, utilizando excertos da melodia da canção como recurso para elaboração do arranjo. Isto acontece na introdução, com leve inversão.

A introdução de *Caia Na Estrada* possui ao todo seis compassos (2+2+2). Nos primeiros, as guitarras e bandolins usam uma melodia que aparecerá, bem mais tarde, no verso “*a mulher que andou na linha o trem matou*”.

³⁵⁸ A clave usada no exemplo 11 é a de tenor vocal coral, ou seja, a clave de sol que soa uma oitava abaixo. Favor não confundir com a clave de tenor (clave de dó na quarta linha).

alega que estão nos últimos dias do passado, no fim do passado. Isso quer dizer que, para aqueles jovens baianos, já não tinha mais um lugar para onde ir senão o futuro.

Como sua letra mesmo diz, a canção caminha “em linhas tortas, divertidamente”. O humor e criatividade de Galvão, são o diferencial. Ferramenta desejada por qualquer arranjador, seu discurso criativos estimula. Sua criatividade, então, nos leva ao terceiro padrão, com três compassos, sob a letra “*Seu Oscar largou a mulher e foi morar defronte*” (F Bb / F Bb / D7 Gm7).

Exemplo 13 – 3º padrão harmônico de *Caia Na Estrada E Perigas Ver.*

Seu Os- car lar- gou a mu- lher e foi morar de- fronte

Em seguida, um quarto padrão, coincidentemente com 4 compassos e com a brincadeira (trocadilho) com as frações 1/2, 1/3 e 1/4 (F Gm7 / F Gm7 / F D7 / Gm7).

Exemplo 14 – 4º padrão harmônico de *Caia Na Estrada E Perigas Ver.*

O pai achou 1/2 A mãe rezou 1/3 Eu vou levar ela pra 1/4

A partir do compasso 99 (c.99) é a vez do quinto padrão harmônico. Com acordes mais espaçados, este padrão vai pincelar levemente uma aproximação com o segundo padrão harmônico por causa da presença, em ambos os casos, em algum lugar dos seus compassos, da subdominante. Nesse momento, já se sente uma expansão harmônica que é construída discretamente, aproveitando o andar da canção e seu arranjo,

Exemplo 15 – 5º padrão harmônico de *Caia Na Estrada E Perigas Ver*.

Gm7 C7(13)
 Adão não se vestia porque Adão não tinha
 Gm7 C7(13) Gm7
 3 sogro meus para-choques pra vo- cê

A progressão harmônica do quinto padrão é (Gm7 / C7(13) / Gm7 / C7(13) / Gm7) e segue a lógica porque possui cinco compassos.

O sexto padrão harmônico, com quatro compassos, é uma variação do terceiro: (F Bb / F Bb / D7 / Gm).

Exemplo 16 – 6º padrão harmônico de *Caia Na Estrada E Perigas Ver*.

F Bb F Bb D7 Gm7
 Ser como o poeta do Tabaris que' é mais'alegre que feliz

De fato, uma aumentação, pois utiliza a cadência (V7 – I) para enfatizar a frase conclusiva, “*ser como o poeta do Tabaris que é mais alegre que feliz*”.

Isso abre o caminho para o verso seguinte, que é repetido três vezes, técnica conhecida como *tag*,³⁶¹ com direito a *blue note* na voz do cantor, na terceira e última repetição do verso. No *tag* vemos a utilização de um sétimo padrão, espécie de mistura das informações dos padrões anteriores (F D7 / Gm7 / F D7 / Gm7 Bb7 / C7

³⁶¹ É um final comum tanto no jazz quanto na música popular. Peculiar na canção estrófica, hinos evangélicos e similares. O verso fica repetindo, repetindo, até fazer a cadência e finalizar o trecho. Tem um forte apelo conclusivo. É como se o arranjo avisasse: “vou acabar”.

D7 / Gm7). A força do movimento harmônico que facilita tem o ar de ‘moral da história’, de ciclo, de volta. A canção doutrina, no sexto e confabula, no sétimo padrão.

Exemplo 17 – 7º padrão harmônico de *Caia Na Estrada E Perigas Ver*.

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time, with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff contains five measures of music with chords F, D7, Gm7, F, and D7. The lyrics are: "O mundo é o- val e'a vida'é u- ma e'o mundo'é o - val e'a vida'é u-". The second staff starts with a measure rest marked '4' and contains five measures with chords Gm7, Bb7, C7, D7, and Gm7. The lyrics are: "ma o mundo'é o- val e'a vida é u- ma".

Talvez, para compensar o caráter repetitivo da melodia final da letra, o arranjo adicione o acorde de Bb7 (rearmonização do Gm7) e cadencie com o sexto grau alterado (mi natural), na progressão (C7 D7 / Gm7). Essa cadência, vimos, já havia sido demonstrada, seis anos antes em *Take Me Back To Piauí* (RGO-4.789).³⁶² São as correlações, as afinidades. O tropicalismo, mesmo durando pouco, pavimentou a rodovia por onde o caminhão dos “Novos Baianos Futebol Clube” iria trafegar. Os padrões tem o sentido dos parachoques destes caminhões de caminhos, de caminhadas, Formam uma família, sem um saco invisível de dinheiro pendurado na maçaneta atrás da porta. Reunidas essas questões, podemos projetar um quadro com todos esses padrões harmônicos reunidos. Esse quadro vai dar uma visão geral dessas moldagens harmônicas que envolvem a melodia e a letra da canção, Longe de serem meros coadjuvantes, a harmonia conduz a trama, envolvendo na sua narrativa as demais narrativas. Ela conjuga as forças que circundam a letra e a mensagem musical. Ela é a mensagem, na medida que é logicamente articulada pelo arranjo.

³⁶² Juca Chaves. N.º: CS-70.433. RGE Discos, 1970. A obra foi editada na Fermata e lançada em compacto, em 1970, pela gravadora RGE.

Quadro 3 – Padrões harmônicos de *Caia Na Estrada E Perigas Ver*.

<p>1º padrão:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Gm7 / Dm7 Gm7 / Bb 	<p>2º padrão:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cm7 / D7 Gm7 	<p>3º padrão:</p> <ul style="list-style-type: none"> • F Bb / F Bb / D7 Gm7 	<p>4º padrão:</p> <ul style="list-style-type: none"> • F Gm7 / F Gm7 / F D7 / Gm7
<p>5º padrão:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Gm7 / C7(13) / Gm7 / C7(13) / Gm7 	<p>6º padrão:</p> <ul style="list-style-type: none"> • F Bb / F Bb / D7 / Gm7 	<p>7º padrão:</p> <ul style="list-style-type: none"> • F D7 / Gm7 / F D7 / Gm7 Bb7 / C7 D7 / Gm7 	

Fonte: Elaborado pelo autor.

O primeiro padrão, desde a introdução, age como “escudeiro” do mote,³⁶³ que tem funções táticas. O primeiro padrão é o elo harmônico entre as demais partes. O segundo padrão reflete a necessidade que sua melodia tem de apresentar algo novo. Assim, a nota sol, sobre a qual se assenta a palavra “ver”, do “*perigas ver*”, será a nota usada, pela melodia, na anacruse, para introduzir a “nova” parte “*estamos nos últimos dias de outrora*”, esta, na área da Subdominante Cm7 (2º padrão).

Exemplo 18 – Elo melódico pára o segundo padrão harmônico.

Gm7 Dm7 Gm7/Bb
 Ca - ia na'es - tra - da e pe - ri - gas ver Es -
 Cm7 D7
 ta - mos nos úl - tí - mos di - as de'ou - tro - ra

O movimento para a Subdominante é o elemento que a canção parecia carecer. Mas o segundo padrão é usado apenas sob o texto de Paulinho, voltando para o primeiro padrão, assim que este termina o verso.

³⁶³ Seja quando cantado pelo coro, por Paulinho sozinho, ou nas suas aparições instrumentais (quando a melodia do mote é tocada e não cantada).

O terceiro padrão se insere numa nova parte. Sua harmonia, como um palíndromo, é cercada, ambos os lados, pelo primeiro padrão. Ela usa o acorde de F (sétimo grau bemolizado, bVII, da tônica) como Dominante de uma nova tonalidade de Si bemol Maior, técnica que Rayburn Wright (1982, p. 55) denomina por “tonicização”.³⁶⁴ Essa modulação momentânea pode ter sido usada para ressaltar o episódio que envolve a quebra de laços matrimoniais: “*Seu Oscar largou a mulher e foi morar defronte*”.³⁶⁵

O quarto padrão se apropria de ideia melódica anterior, ou seja, a melodia de “*Seu Oscar*” (3º padrão) é idêntica a de “*O pai achou 1/2*”. Mas a harmonia, se pensarmos que ainda estamos em Si bemol Maior, faz uma cadência de engano (F Gm7). E, enquanto a melodia desce da nota sol (“pai”, “mãe) para a nota fá (“achou”, “rezou”), a harmonia sobe do acorde de F para o de Gm7. Logo, o arranjo utiliza o movimento contrário (entre a melodia e a linha de baixo) e conclui o trecho, usando, pela terceira vez, o acorde (D7), Dominante de Sol menor.

Exemplo 19 – Melodia do 4º padrão harmônico.

F Gm7 F Gm7

O pai a - chou__ um 1/2 a mãe re - zou__ um 1/3

F D7 Gm7

3 Eu vou le - var e - la pra 1/4

O quinto padrão situa-se sobre um momento de distensão na canção, quando a duração dos acordes (geralmente de dois tempos) é estendida para quatro tempos.

³⁶⁴ Este conceito foi abordado no Capítulo 2 (Contextualização teórica do arranjo musical); Tópico 2.1 (Manuais de arranjo musical); Subtópico 2.1.2 (Harmonia).

³⁶⁵ As peripécias do Sr. Oscar, hoje corriqueiras, deviam, na época, ter sido consideradas acintes..O divórcio ainda não havia sido instituído oficialmente no Brasil, o que ocorreria no ano seguinte ao lançamento deste LP dos “Novos Baianos”. O divórcio foi instituído oficialmente com a emenda constitucional número 9, de 28 de junho de 1977, regulamentada pela Lei nº 6.515, de 26 de dezembro do mesmo ano. Ver em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6515.htm>. Acesso em: 13 nov. 2015.

Neste trecho, sentimos uma possível identificação do som dos “Novos Baianos” com procedimentos harmônicos usados pelo guitarrista Carlos Santana.

Na canção *Oye Como Va*, composta por Tito Puente (1923 – 2000), em 1963, e lançada no álbum “Abraxas”,³⁶⁶ de Santana, por exemplo, o quinto padrão é usado da mesma maneira, um acorde por compasso, na tonalidade de Lá menor. Essa canção torna o guitarrista mexicano mundialmente conhecido e serve de paradigma para o momento psicodélico que a música popular experimentava, no início dos anos 1970, e que alcançava grande parte da juventude ocidental.³⁶⁷

O sexto padrão harmônico se baseia no terceiro padrão. A melodia sob a qual se posiciona, toma o motivo presente no “*Adão não se vestia*” e o repete duas vezes. A primeira repetição, no “*ser como o poeta*” e a segunda, no “*do Tabaris*”. E usa a melodia do “*porque Adão não tinha sogro*” no “*que é mais alegre que feliz*”. Essa técnica muda o sentido das duas partes, sendo que, na parte em que é utilizado, o caráter do sexto padrão é conclusivo.

Optamos por começar o sétimo padrão onde começa “*e a vida é uma*”, já que o verso se inicia antes, em “*E o mundo é oval*”, logo depois da intervenção de Baby, no sexto padrão, como anacruse para o sétimo. Esse padrão apenas se apropria de material utilizado anteriormente, na segunda metade do quarto padrão (c.95 e c.96), primeira vez que o acorde de sétima de Dominante aparece no terceiro tempo de um compasso. É essa novidade, no posicionamento do acorde de Dominante, na progressão, que o arranjador utiliza para fechar a canção. A análise harmônica realizada indica que não se deve separar o discurso melódico do lírico, nem o harmônico do formal, sob o risco de estar apenas a se estratificar conceitos, perdendo a chance de olhar o todo. É necessário confrontar a forma do arranjo com a estrutura da canção e lidar com esses mistérios.

³⁶⁶ Abraxas, Nº: 137696, CBS, Brasil, 1970.

³⁶⁷ Também, podemos citar a canção *Evil Ways*, do álbum “Santana”, lançado primeiramente nos Estados Unidos, em 1969, no Brasil, um ano depois, em LP mono, pela CBS, sob o nº: 37654. O autor de *Evil Ways* é o guitarrista Clarence “Sonny” Henry. Na ficha técnica do álbum consta o nome de Jimmy Zack como compositor, um erro que foi corrigido mais tarde. Até o momento, não foi possível obter informações biográficas sobre Clarence “Sonny” Henry. Em *Evil Ways* Nesta, encontramos nosso quinto padrão numa forma comprimida, dois acordes por compasso, mas na mesma tonalidade de *Caia Na Estrada E Perigas Ver* (Sol menor). Nos “Novos Baianos”, no entanto, a harmonia vem estendida com o acréscimo da décima-terceira no acorde de C7, pela soma dos instrumentos harmônicos combinados, trazendo um novo colorido e realçando seu texto.

5.5.4 Rezas e crendices

“Os Novos Baianos são uma espécie de livro escrito por Galvão”, declara Paulinho Boca de Cantor. A palavra ‘perigas’ vem de um termo usado pelos jovens, nos anos 1970, na Bahia. Pelos depoimentos coletados, os músicos da banda tinham sensibilidade para respeitar o espaço uns dos outros. Quando escrevia, Galvão pensava nos colegas, nos seus palavreados, e se apropriava das suas expressões. O verso “*Eu viro touca, eu viro moita*”, da canção *Suingue do Campo Grande*, por exemplo, tem sua origem numa frase dita a Paulinho Boca por um rezador, conhecido seu, uma fórmula mágica (aparecerão mais dessas ao longo da tese) para que se tornasse invisível diante do perigo, se escondesse da polícia ou do que quer que fosse. Seu amigo rezador conhecia vários fetiches. Um deles, o de olhar para a própria língua. Se alguém assim fizesse, se tornaria invisível aos olhos do inimigo, do Inimigo e de todos. Outro encanto, o de mentalizar. Através da meditação, dizia o curandeiro, “a pessoa vira touca, vira moita”; passa despercebida.

A expressão “*Caia na estrada e perigas ver*” significa, nas palavras de Paulinho Boca, “caia na estrada e você vai ver as coisas que agora iremos contar”.³⁶⁸ Ou seja, narrar os fatos que acontecem na letra da canção. Durante as entrevistas, pude desfrutar do prazer de ouvir narrativas que ainda não conhecia, contadas por pessoas que criaram ou que vivenciaram os instantes relatados. A ‘estrada’ desses participantes, logicamente, se relaciona com outras ‘estradas’, também presentes nas situações selecionadas. Retornando à letra da canção dos “Novos Baianos”, a frase, “*Adão não se vestiu, porque Adão não tinha sogro*” foi tirada da publicidade de um alfaiate de Salvador chamado Spinelli, cuja a frase era “Adão não se vestia porque Spinelli não existia”. Nelson Cadena (2011) relata o episódio:

A frase acima é um slogan, um dos mais criativos da propaganda baiana e brasileira em todos os tempos, marca registrada de uma alfaiataria da Rua Chile, a de maior prestígio na cidade durante mais de 40 anos. Slogan brilhante, admirado e invejado, a ponto de alguns publicitários já falecidos reivindicarem a sua autoria, apropriando-se de um insight do próprio Walter Spinelli, proprietário da alfaiataria, artista consagrado na arte de vestir as mais importantes figuras do mundo político, econômico, intelectual e cultural da Bahia, na época. [...] Durante pelo menos 30 anos o slogan tornou-se a identidade do estabelecimento, tão entranhado estava no imaginário popular.

³⁶⁸ Depoimento dado pelo próprio Paulinho ao pesquisador, pelo aplicativo Skype, no dia 14 de novembro de 2015.

Então, as palavras de Cadena mostram quão ilustre e renomado era o alfaiate baiano.³⁶⁹

A imbricação da publicidade com frases de caminhão e expressões dos músicos incrementa o desenrolar poético da canção. É o que pode ter acontecido com outro dito que Galvão utiliza: “*Deus dá o frio e o freio conforme a lona*”.

A expressão que lhe dá origem, “Deus dá o frio conforme o cobertor”, há muito, já havia sido usada por um outro compositor, o cantor e ator de Valinhos, São Paulo, João Rubinato, artista que viria a se tornar conhecido como Adoniran Barbosa (1910 – 1982), numa das suas mais famosas criações, a canção *Saudosa Maloca*, lançada pelo compositor, em 1951, como *Saudade da Maloca*.³⁷⁰ A canção só veio a alcançar sucesso, de fato, em 1955, na gravação dos Demônios da Garoa.³⁷¹ A proximidade com o linguajar do povo aproxima Barbosa de Galvão.

Em *Caia Na Estrada E Perigas Ver*, as imagens populares são projetadas todo o instante. Poderíamos continuar a discorrer sobre outras dessas imagens, como, por exemplo, sobre a possível relação entre o dito popular “a mulher é porta do diabo” (mulier janua Diaboli)³⁷² e “a mulher que andou na linha o trem matou”, usada nesta canção, mas, não é o caso. A importância do trecho reside, também, na sua escolha para abrir a introdução da canção e como motivo a ser desenvolvido na seção intermediária instrumental (c.64). Desse modo, A Situação V serve, entre outras tantas coisas, para demonstrar nossa proposta de análise do arranjo. Passo lógico para fracionar sua estrutura musical narrativa em partes menores que alcunhei de núcleos formais-narrativos. Poderia, se quisesse, chamá-los também de “formanarrativos”, graças à ferina santa e craseada língua do reino original da Galiza. Mas, longe de simplesmente querer criar tipologias, opto por esse viés por acreditar que é o que mais se aproxima da metodologia desta análise. Vamos, portanto, ingressar nesses núcleos narrativos.

³⁶⁹ Uma prova disso coincidentemente é que até mesmo a atriz Neyde Moura, na época estudante do Colégio Estadual da Bahia (Central), não só o conhecia como afirmou (numa conversa informal com o pesquisador) que além de ter conhecido sua mãe, Dona Mariazinha, também conhecera suas filhas, Dinorah, Alzira e Helena Spinelli. Todas elas, assíduas frequentadoras da centenária Igreja Batista do Garcia, localizada na Avenida Leovigildo Filgueiras, nº 105, Garcia.

³⁷⁰ Sobre o assunto, ver: <<http://www.phonopress.com/2010/12/adoniran-barbosa-saudosa-maloca-1951.html>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

³⁷¹ “Saudosa Maloca”, Os Demônios da Garoa. LP Nº: MODB-3065. Odeon, Brasil, 1955.

³⁷² Sobre essa expressão, ver: Anais do Congresso ANPTECRE.

5.5.5 Núcleos Formais-Narrativos

5.5.5.1 *Faz que vai*

Dizer que o som da palavra “chá”, sinônimo para marijuana em português, em alemão vai significar flatulência é o mesmo que dizer que colírio nos olhos do maluco beleza de óculos escuros (meu querido e saudoso Raul Seixas) é pimenta nos de Von Clausewitz. Salvo engano, o único “novo baiano” que ainda mora aqui na terrinha é Paulinho Boca. Didi Gomes esteve uma época mas depois voltou para o Rio. Ah, tem Galvão também. Ele foi hipergeneroso e me concedeu umas tantas horas de papo. O parágrafo que acabamos de ler e que acabei de escrever pode ser ele também um personagem, mas não quero entrar nessa má viagem. Viagem boa, nessa entrar quero, não mais personagem, um também ele Ser pode [ser]. [Ao] Escrever “D”, acabei [virando] “Q”, e acabamos o parágrafo de ler.

5.5.5.2 *Mas não vai*

Se como disse Einstein, “um pepino na maioria das vezes nada mais é do que um pepino”, uma pesquisa nada mais é do que uma pesquisa. Não tem jeito, não tem apelação; nem 1ª, 2ª, 3ª ou 4ª Instância. Pesquisa só serve mesmo é pra pesquisar. Aparentemente simples, essa direção, essa linha de pensamento, é mais difícil de alcançar do que comumente se pensa por aí. Então, dou um *command C* no grego e um esporro nos de lá de baixo, do *Di Profundis*, do Contra: “não perturbe meus círculos”. Emprego e sigo a metodologia adotada, criando unidade e favorecendo a coerência no encadeamento das ideias e argumentações nascidas das observação das amostras e das respectivas reflexões posteriores.

Mas essa simplicidade, que o dito de Einstein evoca, procura espelhar a da própria canção popular, de maneira geral. Assim, a criatividade do pesquisador procurar transformar a própria investigação, ou melhor, o corpo do texto, numa espécie de arranjo. É esse o desdobramento natural no caso do pesquisador-arranjador que dirige seu estudo, sua investigação. Dessa maneira, o corpo do texto, através da ligação entre as narrativas, passa a ser, também ele, um arranjo, uma composição. Assim, as cores tornam-se compatíveis, realçando a lógica e espelhando a metodologia adotada. Por isso, foi preciso, no quarto capítulo, apontar algumas das

características da pesquisa artística qualitativa, para que não caíssemos na tentação de iluminar aspectos quantitativos que, mesmo importantes, passam ao largo do escopo escolhido para este estudo.

Complementando, agora, no futuro depois de defendida a tese, já no caminho para a aventura da revisão ABNT, percebo ainda mais claramente o acerto do percurso percorrido. Melhor, das escolhas metodológicas que configuram o perfil estratégico de toda a pesquisa. A necessidade da coerência, da perseverança na crença da verdade interior do investigador, da delícia que é estudar ouvindo música, fazendo música, aprendendo com os participantes, vivendo da música, feliz e satisfeito. É o sentido real de tudo isso, vencer na perseverança e na fé nas qualidades superiores da arte e dos artistas, das pessoas e da amizade. Por isso, é necessário agir dentro do desejo real de transmitir a essência do pesquisador na sua pesquisa, para que fique bem claro sua estratégia ou pelo menos seu desejo de tê-la.

Ora bolas, círculos, rodas, o que o presente estudo faz agora de diferente é tratar ainda mais intensivamente o corpo da tese como se fosse um arranjo musical, uma composição. Venho insinuando isso faz tempos, de grão em grão, degrau após degrau. É o cerne da questão. Porque só música? Por que não compor também pesquisa, compor tese, compor arranjo? Não é dessa forma que justificamos as alusões, humor e respeito com que tratamos as experiências e os participantes. Nesse “caldo” musical, situações inesperadas podem acontecer. Como na música, nem tudo precisa ser som. E se a pausa acontece na música (nas performances em cima do trio, cada vez menos, infelizmente), por que não experimentá-la, também, aqui, nesse jogo reflexivo e musical?

5.5.5.4 Foi

A alegoria egípcia anterior, longe de ser reles e discursiva bravata, se liga a um episódio presenciado pelo pesquisador no Musikverein, em Viena, Áustria. No meio da sua execução, num concerto lotado, Antonio Meneses, no violoncelo, acompanhado pela esposa, ao piano, a corda do concertista parte. Ouve-se um murmúrio geral. A inquietação pairava por cima de todos.

Depois de alguns segundos de silêncio, como se quisesse prolongar o suspense, Meneses enfia a mão dentro do bolso interno do seu paletó e tira um reluzente pacote contendo um encordoamento para violoncelo. Profissional, o artista foi ovacionado por todos, antes mesmo que concluísse sua apresentação.

Essa narrativa complementa as anteriores, que reforçam a necessidade do arranjador estar preparado, de antemão, para tudo. Logo, assim como Antonio Meneses, o arranjador, profissional ou não, deve se organizar, planejar e prever eventuais dificuldades, antes de começar seu trabalho. Dito isso, retornemos à análise narrativa da canção dos “Novos Baianos”, suspensa temporariamente.

5.5.5.5 Retorno aos núcleos formais-narrativos

Para azeitar o cucuruto, optamos por subdividir o arranjo da canção *Caia Na Estrada E Perigas Ver*, dos “Novos Baianos”, em dez áreas menores: introdução (c.1 ao c.6); apresentação (c.7 ao c.16); contextualização (c.17 ao c.24); consumação (c.25 ao c.31); ação (c.32 ao c.37); explicação mítica 1 (c.38 ao c.44); explicação mítica 2 (c.45 ao c.51); solução (c.52 ao c.55); moralização (c.56 ao c.63); interlúdio instrumental (c.64 ao c.71). Depois do seu interlúdio, a canção quase repete igual, e apenas a apresentação é encurtada (denominamos como reapresentação) no final (em *fade out*) reveza o que cantam Baby e Paulinho com o coro e sua repetição instrumental. Essas áreas também poderiam ser entendidas como pertencentes a núcleos ainda maiores, cuja existência seria indicada pela novidade de sentido que nos é transmitida auditivamente. Seriam elas: 1. introdutório (composta pela introdução e apresentação); 2. enquadramento (formada pela contextualização); 3. realizador (consumação e ação); 4. mítico (formada pelas explicações 1 e 2); 5. final (constituída pela solução e moralização).

5.5.6 Núcleo introdutório: introdução e apresentação

Tanto a área da introdução (6 compassos) quanto a área da apresentação (10 compassos) fazem parte desse núcleo introdutório. Seu objetivo é apresentar o mote “Caia na estrada e perigas ver”.³⁷⁴

Exemplo 20 – Melodia da letra “a mulher que andou na linha...”.

The musical notation shows a melody in G minor, 4/4 time. The first phrase is under a Gm7 chord and the second under a Dm7 chord. The lyrics are: "a mu - lher que'an-dou na li - nha o trem ma - tou___".

As colcheias da introdução (Exemplo 04), provenientes do verso “A mulher que andou na linha”, voltam a aparecer, assim que o mote é cantado pelo coro (c.9 e c.10), mas também são valorizadas no interlúdio instrumental (c.64 ao c.71). Este uso também justifica seu emprego na introdução. Uma das aparições instrumentais do mote é reforçada, não pelo coro, mas pela voz de Paulinho. Essa “artimanha” serve para preparar a entrada de Baby Consuelo na solução “ser como o poeta [...]”, dando “liga” ao arranjo. Curiosamente, na segunda vez que a letra é cantada, as quantidades são equivalentes, seis e seis (sendo que Paulinho volta a cantar sobre a parte instrumental).

Esta é a área em que o arranjo apresenta o mote. Mas, não só, reafirma as colcheias introdutórias — como a firmá-las na memória do ouvinte — para que a sua futura entrada, “a mulher que andou na linha [...]”, na voz de Paulinho, tenha um maior efeito. Ao mesmo tempo que o motivo é apresentado e repetido, ele aparece sob uma nova cor (atitude) causando uma sensação nova e a satisfação dos sentidos. O coro é quem apresenta o mote, o arauto mensageiro que espalha o decreto. Sua importância, cabe salientar, remonta a tempos imemoriais:

O coro foi a alta escola da Grécia antiga, muito antes de existirem mestres que ensinassem a poesia. E a sua ação era com certeza bem mais profunda que a do ensino meramente intelectual. Não é sem razão que a didascália

³⁷⁴ Frase que significa, pegue a estrada (saia para o mundo) porque você poderá ver muitas coisas, poderá descobrir a “verdade” ou, melhor ainda, “a sua verdade”. Este mote, como o próprio nome indica, será repetido ciclicamente, criando a unidade que possibilita o fluxo da canção e do arranjo, mesmo com as assimetrias na organização dos seus compassos.

coral guarda no seu nome a recordação da escola e do ensino. Pela sua solenidade e raridade, pela participação do Estado e de todos os cidadãos, pela gravidade e pelo zelo com que se preparavam e a atenção prestada durante o ano inteiro ao novo 'Coro', como se dizia, pelo número de poetas que concorriam para a obtenção do prêmio, aquelas representações chegaram a ser o ponto culminante da vida do Estado. Era com a atitude elevada e solene com que os cidadãos se reuniam às primeiras horas da manhã para honrar Dioniso que eles agora se entregavam de corpo e alma e com alegre aceitação às impressões que as graves representações da nova arte lhes ofereciam. (JAEGER, 2001, p. 294).³⁷⁵

O coro, logo, com força dramática, é o escolhido para carregar, junto do seu homônimo instrumental (no decorrer a música), o “peso” do mote. A apresentação está dividida em duas partes. A primeira: mote; colcheias; mote (2 + 2 + 2). E a segunda: “Filosofia tá na Rio-Bahia”; mote (2 + 2). Para confrontar o coro, esse verso é cantado em dueto pelo casal protagonista, Paulinho Boca e Baby Consuelo — Adão e Eva. Com essa ilustração, encerra-se a apresentação do tema e personagens. Concluída essa parte, a narrativa do arranjo vai enveredar por outro núcleo, o que faz o enquadramento da situação do enredo. No núcleo seguinte, enquadratório, a contextualização se espira entre a realidade social do momento em que viviam e sua aplicação na música.

5.5.7 Núcleo enquadratório: contextualização

A contextualização começa situando o ouvinte no momento em que decorre sua trama, “*nos últimos dias de outrora*” (c.17).³⁷⁶ Torquato Araújo Neto (Torquato Neto) havia falecido em 1972 e o poeta Waly Salomão e Ana Maria Silva Duarte organizaram uma coletânea póstuma de escritos reunidos do poeta piauiense que se chamou “Os últimos Dias de Paupéria”.³⁷⁷ Tive o prazer de conhecer Waly Salomão numa gravação no estúdio Mega, no Rio. Ele estava produzindo um CD da Cássia Eller. Ambos foram extremamente educados, o clima no estúdio era muito agradável.

³⁷⁵ Didascália, então, é o conjunto de preceitos e regras que os poetas dramáticos davam aos atores gregos. *Didascália* in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2015. [consult. 2015-11-19 02:35:53]. Disponível na Internet: <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/didascalia>>. Acesso em: 18 nov. 2015.

³⁷⁶ Não é improvável que esses últimos dias estejam relacionados com essa visão de um Brasil terceiro mundista, periférico e atrasado. E, nem por isso, essa visão apocalíptica nega a possibilidade de uma libertação do passado, ao mesmo tempo, retrógrado e castrador. O homem ao confrontar-se com o “traçado divino”, de um deus que “escreve certo por linhas tortas”, diverte-se com isso, zomba dessa força superior e quer dirigir seu próprio curso.

³⁷⁷ Araújo Neto, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

Foi um encontro rápido mas fiquei com uma boa recordação, tanto de um quanto do outro.

As interjeições de Paulinho e Baby são separadas pelo mote (mostrado pela primeira vez em sua versão instrumental, após a da introdução) e seguidas do mote entoado pelo coro. A estrutura dos compassos é simétrica (2 + 2 + 2 + 2). Como dissemos, ao situar-se por um breve espaço de tempo na região da Subdominante, o trecho apresenta um espaço harmônico novo, o que torna a revelação ainda mais contundente, adquirindo um caráter profético e inexorável. Esse instante em que o personagem masculino (Paulinho) transmite sua mensagem é contrastado pelo retorno ao padrão harmônico estabelecido (modal) e pelo discurso feminino (Baby) de despreendimento e liberdade. E nem mesmo a regularidade harmônica do mote que o segue desfaz a surpresa das entradas dos dois protagonistas. O mote (instrumental) serve para criar um espaço entre as duas intervenções. E o verso final cumpre sua função de mote, dando desfecho ao ato (área/núcleo).

5.5.8 Núcleo realizador

5.5.8.1 *Consumação (c.25 ao c.31)*

Esse núcleo é composto por duas áreas: *consumação* e *ação*. A primeira, Consumação, narra situações vividas por outrem. No caso, a vivida pela mulher, que representa o feminino, e é narrada pela voz masculina. Mais especificamente, a situação vida pela mulher de maneira geral. Essa situação provavelmente deriva da frase “a única mulher que andou na linha o trem pegou” e faz parte de uma longa lista de frases preconceituosas como “mulher não presta só a mãe”,³⁷⁸ “mulher de bigode nem o diabo pode”, e assim por diante. No arranjo, o verso, que é cantado por Paulinho Boca, é respondido por Baby, que, então, aproveita para contar a história de um determinado marido, “Seu Oscar”, que se separa mas vai morar em frente à ex-mulher (sem nome). Ao que o coro encerra, lembrando, “*Caia na estrada e perigas ver*” as situações do imaginário coletivo, o cotidiano dos casais, a briga-amor dos sexos e a psicologia que os coloca em lados opostos emocionalmente.

³⁷⁸ De autoria do pesquisador, em resposta a uma frase constantemente dita por seu amigo Nicolau José Rabelo Rios, “negócio com pobre é um pobre negócio”.

Esse segmento, cantado por Paulinho, como disse, vem profetizado já na introdução, conferindo-lhe uma importância, senão apocalíptica, mais uma vez, nostradâmica. E é por gostar tanto dessa palavra que a uso pela terceira, e espero que pela última, na tese. Particularmente, desde garoto, essa frase me fisgou. Não sei se pelas colcheias, pela sonoridade “tonalzona”, ou pela gaiatice do texto, o fato é que, coincidentemente ou não, agrada também a seu arranjador, que usa a frase como estilingue arremeçando o “petardo” desde a sua introdução.

A parte é construída da seguinte forma. Nos primeiros dois (2) compassos, as colcheias (do início do arranjo) reafirmam sua primeira aparição, na introdução. Paulinho canta, “*A mulher que andou na [...]*”, e é seguido por uma nova linha melódica e sua consequente harmonia, cantada por Baby, “*Seu Oscar largou a mulher e foi morar defrente*”. Esta intervenção vai se estender por três compassos. Nesta passagem, pela primeira vez, um número ímpar de compassos é empregado (2 + 3 + 2). E o efeito é cômico porque o ouvinte pode ficar curioso e querer saber o desfecho da historieta. Essa assimetria reforça o lado burlesco. A passagem se encerra com os últimos dois compassos pertencendo ao coro.

5.5.8.2 Ação (c.32 ao c.37)

Em coerência com o que absorvemos no tópico sobre composição, no segundo capítulo, vamos abordar arranjo e composição como “ação”. No arranjo de *Caia Na Estrada E Perigas Ver* esta é a segunda área do núcleo realizador. Provavelmente se origina na frase de caminhão “vou rezar 1/3, para arranjar 1/2 de levá-la para 1/4”. Seu nome “ação” advém do fato de que, mesmo saindo de uma atmosfera inocente, familiar e benta (pai, mãe, terço), o fator preponderante é o intercurso sexual, o coito e demais consequências psicobiológicas. A letra se aproveita do ambiente doméstico para fazer atingir o estado de ironia, numa progressão decrescente (meio, terço, quarto) causando surpresa e divertindo o ouvinte. Não só muda a ordem das proporções, como põe o pai e a mãe na história (personagens muito comuns nos contos populares). O fato do coro exultar as duas primeiras proporções, “1/2 e 1/3”, dá ao desfecho, “*Eu vou levar ela pra 1/4*”, na voz do solista apenas, uma importância emocional ainda maior. É a única vez que o coro apoia, assim, de modo curto.

Exemplo 21 – Participação atípica do coro.

Voz

O pai a - chou um meio a mãe re - zou um terço

Coro

um meio um terço

Este tipo de participação do coro não tinha sido visto até este momento específico no arranjo, por isso chamamos a atenção. Essa interação pergunta-resposta ainda não tinha aparecido de forma tão compacta. E seu efeito psicológico é de desenvolvimento de tensão, como se desviasse a atenção da piada final, pondo o foco nas ações familiares, ao mesmo tempo contribui para o sucesso da empreitada erótica de Paulinho, que interpreta o trecho, “*Eu vou levar ela pra 1/4*”, soberbamente.³⁷⁹

5.5.9 Núcleo mítico

5.5.9.1 Explicação mítica 1

Nesta área, as frases de para-choques são substituídas por outra tirada da publicidade, como destacámos, da propaganda da alfaiataria Spinelli, na Rua Chile. E, para contrapor-se ao canto anterior de Paulinho, o arranjo utiliza a voz de Baby. Se a cantora praticamente domina toda essa área na gravação, a lógica do arranjo é a mesma. Enquanto Paulinho fala de mulher, Baby fala de homem. E assim por diante. Nesta passagem, mantendo a coerência, o personagem a ser abordado pela voz

³⁷⁹ Esta parte, mesmo com as manifestações-surpresa do coro, é a primeira totalmente interpretada pela voz masculina. Porque não dizer, então, que é o instante do macho? Não o do machismo anterior, mas o da ação ativa, instinto sexual reprodutor puro e simples. Os anos 1960 abriram caminho para a libertação sexual da mulher (pílula, divórcio) e nos anos 1970, a juventude experienciava essa liberdade. Com a pílula o ato sexual tornava-se menos complicado e os tabus iam sendo derrubados. As letras, desse modo, podiam expressar situações antes censuráveis. Os Novos Baianos tiveram coragem para, mesmo sob a ditadura militar, cantar coisas que consideravam importantes. Quanto ao aspecto formal, sua estrutura de compassos é (2 + 2 + 2). E a parte instrumental acontece nos dois últimos, como um espaço de descanso, já que Paulinho canta por dois versos seguidos e o coro tem participação ativa no primeiro deles.

feminina é, na mitologia judaico-cristã, o primeiro homem (Adão). Também, o primeiro a ser ludibriado por uma mulher (Eva). Daí, o caráter mítico deste trecho.

Assim posto, o dualismo Baby/Eva – Paulinho/Adão mantém o dualismo Mulher atropelada/largada – Seu Oscar, assim como o do Mãe – Pai. E o fato do verso “Meus para-choques pra você” poder ser interpretado tanto como um “não estou nem aí pra você” quanto como um “parabéns pra você” é menos importante do que a variação melódica que carrega.³⁸⁰ A estrutura é assimétrica (3 + 2 + 2). Três compassos para “Adão”. Dois para “para-choques” e dois para o desfecho. O mote final é instrumental, pelo mesmo motivo que o da área anterior. E encerra a Explicação Mítica 1.

5.5.9.2 Explicação mítica 2

Nesta área, a figura mítica é a de Deus. Figura que é compatível com a tradição europeia do trovador, dos romances de aventura, das baladas, de toda uma corte literária que se desenvolve sob as batinas severas da Igreja Católica. Luiz Galvão constrói uma poesia que facilita o fluxo e a assimilação do seu texto. E a organização das duas vozes principais é muito clara. As duas explicações míticas, a primeira e a segunda são dadas por Baby Consuelo (mulher), cabendo a Paulinho Boca (c.50) apenas o encerramento deste núcleo. Ao mesmo tempo que encerra, a mensagem (frase) de Paulinho vai servir de preparação para uma nova entrada da voz de Baby. E a estrutura é igual a da área anterior: (3 + 2 + 2). A letra traz um crescente, começando com o casal paradisíaco e chegando ao Pai. Mas, não deixa de ser divertida, a maneira como Galvão insinua, ou se faz de sonso, o incesto primal. Como não teria sogro, Eva, a grande-Mãe, a mãe de todas, se não fosse, ela mesma, irmã do marido? O mítico, com toda certeza, é mais uma corda a segurar a coerência da construção poética, que se sacramenta no seu núcleo, final, subtópico seguinte.

³⁸⁰ Curiosamente, seu caráter modal apresenta semelhança com a melodia que Dorival Caymmi deu aos versos “vida de negro é difícil / é difícil como o quê”, de Jorge Amado. Mundialmente conhecidos através da trilha de abertura da novela “Escrava Isaura”, da Rede Globo de Televisão, lançada no dia 11 de outubro de 1976. Se o disco dos Novos Baianos data, pelo menos, de antes de julho de 1976, a canção *Retirantes* (Caymmi e Amado) foi composta muito antes, em 1947, para a peça de teatro “Terras do Sem Fim” (baseada na obra homônima do escritor baiano). O importante, para nós, entretanto, é menos a semelhança melódica entre as duas canções do que a ligação com as melodias dos cantos negros africanos espalhadas pelas ruas e terreiros baianos, a que todos tinham farto acesso. É essa mistura de influências que rege a obra dos Novos Baianos e sustenta a sua comunicação.

5.5.10 Núcleo final

5.5.10.1 Solução

Esta área, por indicar uma direção (alegria é melhor do que felicidade), tem um quê de moral da história. Para a pesquisa, todavia, é menos importante o rigor da categorização do que a organização em favor da análise. Daí que “*Ser como o poeta do Tabaris que é mais alegre que feliz*” cria uma relação semântica de antonímia entre palavras geralmente usadas como sinônimos.³⁸¹ E tortos são os encaixes da letra, musicalmente disfarçados pelo arranjo, criando uma áurea de exuberância, conferindo forma ao conteúdo. Tabaris, se não falamos antes, é o nome de uma casa noturna muito famosa em Salvador. Seus clientes usavam terno e gravata e cortejavam as damas dançarinas que ofereciam-lhes ‘amadianos’ favores. Os contrastes que apresenta podem ser reconhecidos pelo que Umberto Eco (2010) identifica como “unidades culturais”. Ele diz:

Porém, mesmo que aquelas unidades culturais, que são os significados, só pudessem ser identificadas através do processo de semiose ilimitada (mediante o qual os interpretantes se sucedem ao infinito, traduzindo-se um pelo outro), ainda assim não poderíamos dizer se e como a atribuição de significado ao significante ocorre com base em códigos. E de fato, Peirce, ao resolver o problema da significação no da interpretação, dava aos processos de significação uma explicação que ainda fica a meio caminho entre o empírico e o metafísico. Na realidade, uma unidade cultural não se individua apenas através da fuga dos interpretantes, mas define-se enquanto “posto” num sistema de outras unidades culturais que se opõem e a circunscrevem. Uma unidade cultural subsiste e é reconhecida na medida em que existe outra dotada de valor diverso. É a relação entre os vários termos de um sistema de unidades culturais que subtrai a cada um dos termos isolados tudo quanto ele aproveitou dos demais. (ECO, 2010, p. 25).

E, desse relacionamento, nasce a estrutura representada pelo arranjo musical.

Os ditos populares projetados veloz e sucessivamente durante a letra envolvem quem ouve a canção através de uma construção musical que é feita a partir do seu percurso lírico, norte que direciona a sua letra. Dessa forma, assim como as vivências dos integrantes do grupo contribuem para as associações das imagens

³⁸¹ Em 1963, Vinicius de Moraes lança o álbum “Vinicius & Odette Lara” (Discos Elenco Ltda. Nº: ME-1. Produzido por Aloysio de Oliveira e arranjado por Moacir Santos, 1963. que traz, entre outras canções, *Samba da Benção*. Nesta, o poetinha declama “é melhor ser alegre do que triste”. Não seria surpresa Galvão o estar parodiando. Aliás, durante sua construção, Galvão brinca com as palavras e sentidos. Caminhando “em linhas tortas divertidamente”.

transmitidas. Citações de frase e personagens, como vimos, são incorporadas ao discurso. Um desses personagens, o “*poeta do Tabaris*”, por exemplo, é o ilustre cronista, boêmio, frequentador do Tabaris e poeta baiano, Jehová de Carvalho (1940 – 1980).³⁸² Confirma Galvão (1976):

Nas músicas as homenagens ao motorista de caminhão, ao poeta boêmio Jeová de Carvalho, lá da Bahia, que mesmo com a costela quebrada não parou de dizer os seus poemas nos bares, que em ‘mais uma madrugada o poeta sai do tabaris, mais alegre que feliz’.

Com esse pára-choque Jeová de Carvalho chegou mais perto dos baianos, endossando o pensamento do grupo de que ‘alegria não [traz] felicidade’. E somando a sua experiência (seis meses com um caminhão na estrada), Galvão foi criando frases de pára-choques de caminhões, ajudado pelos amigos que lhe enviavam outros sempre que se lembravam.³⁸³

Jorge Amado (1972, cap. 32) assim o descreve num episódio fictício:

O cronista Jehová de Carvalho, favorável à causa das raparigas, pouco afeito aos tiras, condenou com rudeza e malícia, em sua popular coluna, a violência da ação policial. Irônico, perguntara, ao final da crônica, se ‘a transferência do mulhero da Barroquinha para a ladeira do Bacalhau faz parte da tão badalada utilização turística da vasta área cujo destino era ser o paraíso dos visitantes da cidade, segundo fora amplamente anunciado’. Com mais clareza não podia se expressar o poeta Jehová, os jornais, sabemos todos, vivem da matéria paga e não da venda avulsa.

E, pelos vistos, a ironia e a comunicação popular, entre outras coisas, são pontos de união entre esses dois poetas.

Chegamos, então, a um momento decisivo da canção e do arranjo. Neste, as forças levam para uma esperada e lógica conclusão. A área da “solução” (c.52 a c.55), que é curta, possui apenas quatro compassos. Sendo que o último (c.55) é, ao mesmo tempo, o final dessa área e anacruse da próxima, a da ‘moralização’, que começa no compasso 56 (c.56).

5.5.10.2 Moralização

A expressão “o mundo é uma bola” remete aos anos 1960. Naquela altura, muita gente da classe média brasileira possuía, nas suas estantes, a enciclopédia Barsa, a coleção de livros *Tesouros da Juventude*³⁸⁴ e/ou a coleção *O Mundo da*

³⁸² Ver em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/6902/1/000462366-Texto+Completo-0.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

³⁸³ Ver em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/12/476590-ilustrada-50-anos-1976---novos-baianos-lutam-pela-sobrevivencia.shtml>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

³⁸⁴ Ver em

Criança. A memória de fatos vividos dirigiu a investigação ao volume 11 (Música para Crianças), desta última. Nele, encontra-se uma historinha que conta a vida do compositor brasileiro Antônio Francisco Braga (1868 – 1945).³⁸⁵ Dirigida ao público infantil, a história transcreve a seguinte quadrinha:

“O mundo é uma bola
quem governa é o Carola
mas Carola já morreu
e quem governa sou eu”.³⁸⁶ (1954, p. 162)

A quadrinha contrasta com o “*Estamos nos últimos dias de outrora*”, mantendo o tom satírico, até o fim. E a canção usa uma finalização narrativa que tem origem na fábula, na sua essência de estrutura fundante do conto maravilhoso.

Exemplo 22 – Núcleo final.

Núcleo Final: fim da SOLUÇÃO c.55 anacruse início da MORALIZAÇÃO c.56

E'o mun-do'é o - val e'a vi - da'é u - ma E'o mun-do'é o - val

e'a vi - da'é u - ma E'o mun-do'é o - val e'a vi - da'é u

INSTRUMENTAL

A parte, “*E o mundo é oval / E a vida é uma*”, começa no c.56 e finda no c.63. Começa efetivamente no c. 56 porque o “*E o mundo é oval*” (c.55), na realidade, é uma anacruse para a nova parte. Sua estrutura é, assim, constituída: 1 + 2 + 3 + 2. Nos últimos dois compassos, o mote é apresentado na sua variação instrumental. Depois, um interlúdio instrumental de oito compassos usará basicamente as colcheias

<http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1352304357_ARQUIVO_kelly_keiko.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2015.

³⁸⁵ Compositor do *Hino à Bandeira*, juntamente com Olavo Bilac (1865 – 1918), autor da letra.

³⁸⁶ Tradução e adaptação de Dinah de Barros Menezes e Vera Braga Nunes.

do início do arranjo. Este intermezzo atua como uma segunda introdução e prepara para a repetição (quase idêntica) de toda a canção.

5.5.11 Considerações finais: situação V

A letra foi o mapa a guiar a interpretação de que o arranjador tem que observar todos os recursos disponíveis antes e durante a preparação do seu arranjo. A primeira tática do arranjo que identificamos, é a da escolha de quem interpreta a melodia, e quando. Apontamos alguns padrões melódicos (mote da canção e mote do arranjo). A segunda tática identificada, a adequação melodia-letra, para dar unidade ao todo e conduzir seu fluxo. A terceira, utilizar partes da melodia da canção como recurso na elaboração do arranjo. A quarta, apresentar um resumo do que irá acontecer depois. Na Situação V, o arranjo se mescla com a trama da canção, apoiando sua narrativa. No começo não era a canção? Os *Padrões Harmônicos* estabeleceram comportamentos em relação à letra da canção. Afinal, era a letra?

Para descobrir isso, observamos a estrutura das suas progressões. O primeiro padrão a ser identificado dá origem a todos os outros padrões posteriores. Algumas das funções táticas identificadas foram: elo harmônico; apresentar algo novo; movimentos; palíndromo; modulação; “tonicização”; movimento contrário; distensão; identificação com outros procedimentos sonoros; compressão; apropriação de material anteriormente utilizado. A Situação V, portanto, demonstrou nossa proposta de análise musical narrativa do arranjo e, através do fracionamento da sua estrutura em Núcleos Formais-Narrativos, explicou seu sentido. Técnicas para criar unidade (coerência) foram sublinhadas, descrevendo sua estrutura: modo de emprego; equivalências entre partes formais; quem o apresenta; suas simetrias e assimetrias; suas funções; aspectos narrativos; participações atípicas; e efeitos psicológicos.

5.6 SITUAÇÃO VI: A COR DO SOM

Mú Carvalho, atual líder da Cor Do Som, coopera no tópico que agora se inicia. E seus depoimentos premiam e enriquecem a tese. Mas se nem todos os entrevistados conseguem se aprofundar nas questões que oferecemos, sua voz dá suporte à investigação, por retratar uma vivência que vem relacionando narratividade com música. Então, a partir das suas experiências, investigamos o que existe por trás

de alguns dos arranjos da banda. Quais armas utiliza? Busquemos as respostas.

5.6.1 Uma entrevista do [Mú] Carvalho: contexto e concepção

Encontro Mú, enlouquecido, “fazendo quilos de música” para a novela “Êta, Mundo Bom” (com acento errado da Rede Globo e tudo),³⁸⁷ cuja estreia, prevista para janeiro de 2016, de fato, aconteceu. Foi um grande privilégio contar com o apoio de um músico dessa estirpe. Com currículo invejável, participa ao lado de vários monstros sagrados da MPB, como Gilberto Gil, Chico Buarque, Dominginhos, e outros, de uma renovação da música popular brasileira, que acontece nos finais dos anos 1970, entrando pelos anos 1980. Seus arranjos dos choros de Ernesto Nazareth, com a “Cor Do Som” são marcos na música instrumental brasileira. Seu pioneirismo abre espaço para as músicas do grupo como abertura de novelas, ou como parte das trilhas sonoras que iriam ditar o percurso pós *disco music*, no Brasil.

Essa revitalização sonora passa, em muito, pelos arranjos, que, sofisticados, abriam-se para informações do mundo, sem, no entanto, perder a raiz da tradição brasileira. Essa fusão de regionalismo e visão de mundo passa muito pelo tropicalismo. As influências, sobretudo, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, notam-se no repertório, no uso dos músicos (tanto da “Cor Do Som” quanto dos “Novos Baianos”), na confluência de comportamentos, mensagens de apoio mútuas, e outros fatores. O traçado dessa linha de influência, então, desemboca nos anos 1980, também, em Salvador. Assim, Mú, com as coisas do Rio de Janeiro, e Armandinho e Ary Dias, trazendo o molejo baiano do segundo, arrepiado pela eletricidade das guitarras criativas e estilizadas que Armando emprestava às gravações e execuções do grupo.

³⁸⁷ Novela de época, a trama se passa nos anos 1940. Sua trilha sonora traz muita música sertaneja.

Figura 7 – Com Mú Carvalho, nos bastidores da Concha Acústica.



Fonte: Elaborado pelo autor.

“Fiz quinhentas músicas dramáticas, hoje. É fogo!”, arrebatava-se o pianista, compositor, arranjador e produtor musical carioca, que, mesmo sufocado de trabalho, não se negou a cooperar conosco, disponibilizando dados relevantes, em primeiríssima fonte-mão primária. As respostas de Mú ancoram-se na sua prática. Nossa metodologia passa por observá-la, analisá-la e compreendê-la, sob o ângulo com que constrói seus arranjos, identificando relações.

Quando faz um arranjo, ele se defronta com a questão do contexto: “a concepção depende do ‘todo’ de um produto”, porque, “seja eletrônico, orquestral, pop, mpb, ou bossa, a primeira coisa a saber é para qual terreno a queremos levar”. Ou seja, é a contextualização que Mú Carvalho faz enquanto arranjador, trabalhando dentro da dicotomia entre música absoluta e música funcional. Na “Cor Do Som”, depois de definida essa questão, passavam para a parte prática, a que habita, por assim dizer, o “campo composicional” descrito por Lima (2012, p. 9), ou como o “meter a mão na massa”, de Lindembergue (CARDOSO apud LIMA, 2012, p. 31).

Em outros termos, a “composição diante das opções: compor o quê, com o quê,

para quê e por quê?” (LIMA, 2012, p. 31). Quatro “questões centrais”, onde “a teoria é vista no plano de sua aplicabilidade, no plano das escolhas, e não como premissas que antecedem o processo. Indissociabilidade com ênfase na prática”. Dessa perspectiva, esse multiplano é “um cenário de interlocução” (LIMA, 2012, p. 139).³⁸⁸

Ao começar um arranjo, Mú lida com organização da base (seção rítmica), definição da levada rítmica e construção harmônica. Ele também procura, na memória, arranjos com os quais simpatiza. Primeiro, pensa em gênero, depois, nos artistas que gosta de ouvir e que têm arranjos competentes.³⁸⁹ “Penso na sonoridade, sabe?”. E complementa:

*Mas, se tiver que cobrir essa base com orquestra, corro para o piano, de novo, e, depois, para o Finale.*³⁹⁰ *Se for o caso, procuro trabalhar as técnicas de rearmonização que aprendi, e que mudaram minha forma de olhar para a música.* (Mú Carvalho).³⁹¹

Mú procura se reciclar, se manter atualizado, e gosta de estudar técnicas de harmonização e rearmonização.³⁹²

Entre as que utiliza, cita as descritas por Ted Pease (2003, p. 104-110). 1. atualização para acordes de sétima e/ou de nona, a partir de tríades; 2. embelezamento de uma determinada progressão com outros acordes funcionais vindos do universo harmônico correspondente (II-7s relacionadas, dominantes secundárias, dominante substituto, etc.); 3. procura de progressões II – V consecutivas que são compatíveis com a melodia; 4. uso de acordes de intercâmbio modal; 5. escolha de acordes que aumentem o nível de tensão melódica e harmônica; 6. criação de uma linha de baixo, em grau conjunto, (ascendente ou descendente) e escrita de acordes que sejam compatíveis com a melodia (PEASE, 2003, p. 106);³⁹³ 7. uso de estruturas constantes sobre um pedal (*pedal point*); 8. uso de estruturas

³⁸⁸ Essas reflexões sobre o compor expandem-se para reflexões sobre o arranjo, ou melhor, a avaliação do arranjo. Por exemplo, o que vale um arranjo, em relação à composição, na avaliação da CAPES? São questões que ainda não respondidas, mas que a tese certamente estimulará a busca por respostas. Além disso, é necessário refletir sobre o que se estuda nos cursos de composição, ou como se estuda, e como fica o estudo do arranjo dentro disso tudo.

³⁸⁹ Mú Carvalho aproveita para citar Madeleine Perroux e Norah Jones.

³⁹⁰ Programa de notação musical.

³⁹¹ Todo este tópico se baseia em entrevistas com Mú Carvalho, realizadas pelo *messenger* do *facebook*.

³⁹² Ele também aplica as técnicas de estrutura constante, dominantes estendidas e tríades estranhas.

³⁹³ no entanto, argumenta que não se aplica necessariamente ao caso da harmonia funcional, assim, qualquer acorde pode seguir-se a outro desde que permitido pela relação melodia-harmonia. E recomenda que se use a escuta, a audição.

pandiatônicas sobre um pedal point. Para Pease (2003, p. 104, tradução nossa), “a harmonização inicial de uma melodia nem sempre é a última (final) que um compositor ou arranjador utiliza”.³⁹⁴ A reharmonização “é simplesmente mais uma ferramenta que compositores e arranjadores têm ao seu dispor”.³⁹⁵

As técnicas que Mú cita foram muito importantes na forma como passou “a olhar para a música, nas possibilidades, novas janelas para aplicar num arranjo”.³⁹⁶ Ele lista também as do livro “Reharmonization”, de Randy Felts (2002), da Berklee Press.³⁹⁷ Na “Cor Do Som”, o contexto pode ser entendido também em relação ao gênero ou estilo que dariam ao arranjo, em relação à funcionalidade a que este se dirige. Mú, cuja criação geralmente parte do piano, constrói, primeiro, uma base que lhe dá suporte, depois, lida com suas referências estéticas. No momento em que realiza suas escolhas, dá vida às suas sonoridades e o processo se inicia.

5.6.2 Mú & Armandinho: processos de gravação

Tanto as composições de Mú quanto as de Armandinho “já chegavam com propostas definidas de linhas de baixo, *groove* (levada) e obrigações de frases”. Para criar homogeneidade no som, executavam-nas conjuntamente.

Mú usa o piano, teclados e sintetizadores, para marcar seu estilo. Armandinho, as influências brasileiras das modinhas, chorinhos e frevos misturadas com os Beatles

³⁹⁴ “*The initial harmonization of a melody is not always the final one that a composer or arranger settles on*”.

³⁹⁵ “[Reharmonization] *is simply one more tool that composers and arrangers have at their disposal*”.

³⁹⁶ Entre as técnicas que utiliza, Mú Carvalho cita: estrutura constante, dominantes estendidas e tríades estranhas.

³⁹⁷ São elas: 1. substituição simples (substituir acordes por outros da mesma família harmônica); 2. abordagem diatônica (rearmônizar com acordes de uma mesma tonalidade); 3. substituição de trítone, acordes de sétima de dominante extendidos, e padrões II-V7 extendidos (adicionando acordes de dominante e subdominante — ou suas substituições — para frases musicais); 4. deslocamento (relocação de pontos cadenciais importantes numa frase); 5. intercâmbio modal (acordes tomados de empréstimo de tonalidades menores comuns); 6. reharmonização usando linhas de baixo (escrita de contracanto, de outra linha, no baixo); 7. correção de símbolos de acordes incorretamente escritos (uso de escrita de acordes limpa); 8. *turnarounds* (rearmônização com cadências curtas nos finais das frases); 9. finais extendidos e interlúdios modulatórios (adição de interlúdios ou finais extendidos); 10. técnicas básicas de montagem (armação) de acordes para piano (conhecimento de *voicings* para piano básicos); 11. clichês de linhas (linhas de baixo em grau conjunto que se movem contra um único e estacionário acorde); 12. acordes de sétima diminuta (transformação dos acordes de sétima diminuta em acordes de sétima, prática comum nas músicas clássicas convencionais); 13. rearmônização modal (produção de uma mudança textural mais dramática); 14. aberturas de acorde híbridas (uso frequente de aberturas híbridas de acorde, deliberadamente ambíguas e suavemente dissonantes); 15. padrões de estrutura constante (sequências de acordes de qualidade idêntica); e 16. combinação de padrões modais, aberturas de acorde híbridas, e estruturas constantes (combinação dos conceitos 13 ao 15).

e seu rock'n'roll. O processo de gravação do grupo tinha, logicamente, seu ritual particular. A base (bateria, baixo, teclado e a guitarra baiana ou bandolim) do arranjo, por exemplo, era sempre gravada primeiro. O primeiro disco da “Cor Do Som” traz o mesmo nome da banda e é composto por onze fonogramas.³⁹⁸ Sua capa³⁹⁹ traz um foto com os quatro integrantes iniciais.⁴⁰⁰ Armandinho, Mu, Gustavo e Dadi, posando numa loja de antiguidades.⁴⁰¹ Percebe-se no som do conjunto a presença da chamada “onda progressiva”, o rock'n'roll e o rock progressivo. Mas o choro, o samba, o baião, a balada, e o reggae, também fazem parte das suas opções. Um dos pontos fortes é que seus integrantes são também compositores.

Se por contato precoce com a música, como no caso de Armando (menino prodígio), ou por posterior contato, como no caso de Mú (com aproximadamente quinze anos de idade), eles conseguiram, através de escutas variadas, treino do instrumento e prática composicional, amedidar conhecimento de repertório.

No grupo, o componente “composição” aponta um caminho limítrofe para o “arranjo” porque não se pode definir onde um começa e o outro acaba. Podemos dizer até que os arranjos nascem como se já fizessem parte da composição, ou sendo naturalmente absorvidos por ela. Assim, ensaios transformavam-se em descobertas e influências combinadas, levando em conta as tendências de cada um, num trabalho coletivo de criação, onde ideias eram discutidas.

Evidentemente, as escolhas nem sempre eram as mesmas. Mas não é a quantificação que interessa, ao contrário. O que interessa é discutir a partir do que for sendo coletado das amostras. Assim, identificamos certas escolhas: 1. ritmo (batida, groove, andamento); 2. introdução do arranjo; 3. definição das linhas de baixo; 4. criação de frases (para dialogar com a melodia, por exemplo); 5. definição de harmonia; e 6. trabalho melódico. Outras, certamente, foram imaginadas. No entanto,

³⁹⁸ No lado A, as músicas: *Arpoador* (Armandinho, Dadi, Gustavo, Mu); *Na Onda do Rio* (Armandinho); *Tigreza* (Caetano Veloso);³⁹⁸ *De Tarde na Liberdade* (Morais e Haroldo); e *Cor do Som* (Dadi, Marcelo). E, no lado B: *Sambavishnu* (Pepeu); *Espírito Infantil* (Mu); *Bodoque* (Tulio Mourão); *Conversando é que a gente se entende* (Armandinho); *Odeon* (Ernesto Nazareth); e *Pique Esconde* (Armandinho, Dadi, Gustavo).

³⁹⁹ A capa foi criada por Antonio Henrique Nietzsche e Ivan Cardoso.

⁴⁰⁰ Na ficha técnica deste álbum, encontramos a participação especial de três músicos, descritos como “ritmistas”. São eles: Joãozinho, Ari e Nenen. O segundo, Ari Dias (na verdade, Ary Dias) veio posteriormente a fazer parte do conjunto.

⁴⁰¹ O lugar onde a foto foi tirada é uma espécie de museu, com artigos de decoração, roupas, objetos de arte usados em filmes, uma harpa e um bandolim. Mas, instrumentos eletrônicos como o baixo elétrico Fender e um instrumento de dois braços, metade guitarra elétrica, metade guitarra baiana,⁴⁰¹ servem de contraste para a austeridade do local.

as que recolhemos dos depoimentos mostram que, na “Cor Do Som”, compor e arranjar encontram-se misturados, sem necessidade de clara separação.

5.6.3 Quatro músicas da Cor Do Som

Para engradecimento da investigação, durante as entrevistas, surgiram comentários significativos, repletos de novidades. Dessas conversas, quatro canções brotaram naturalmente. Por isso, as escolhi para observação e reflexão. São elas: 1. *Menino Deus*;⁴⁰² 2. *Abri A Porta*;⁴⁰³ 3. *Semente Do Amor*;⁴⁰⁴ e 4. *Arpoador*.⁴⁰⁵

Não resisto e parafraseio Shakespeare novamente, repetindo o que fiz lá no começo do segundo capítulo: “Comecemos do principio, que é por onde se começa”.⁴⁰⁶ Caetano Veloso⁴⁰⁷ é o autor de *Menino Deus* (3’42”) E a música foi cantada por Dadi no LP “Magia Tropical”.⁴⁰⁸ Mú explica como utilizou seus conhecimentos de teoria musical:

Fiz aquela intro com uma frase construída sobre um modo sintético, que andava estudando na época. É uma escala formada pelas notas que integram os acordes de D, F# e Bb, ou seja, as notas: ré, fá, fã sustenido, lá, si bemol e dó sustenido. Mas esta é a frase que eu concluo a intro, porque antes, faço uma melodia sobre os acordes D, C#, F# e F. Com essa escala (esse modo sintético), pensando em tríades, podemos formar também três acordes menores [Dm, F#m, Bbm], assim como, dois acordes com quinta aumentada [D (#5), F (#5)].⁴⁰⁹ Mas, o que eu entendo é que, apesar da música em si ser totalmente tonal, sua intro, não é. Então, resolvi chamar este modo de ‘menino deus’. (Mú Carvalho).

A escala a que se refere é a escala aumentada,⁴¹⁰ correspondendo aos acordes D, F# (ou Gb) e A# (ou Bb). Esta introdução tem nestas seis notas (d, f, f#, a, bb, c#) sua base. E é a partir destas, e da relação intervalar entre elas, que os acordes

⁴⁰² Ouvir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IlfWc4x1m54>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

⁴⁰³ Ouvir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6cAO7yVIEqg>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

⁴⁰⁴ Ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kq_WmUmnbbQ>. Acesso em: 18 jun. 2017.

⁴⁰⁵ Ouvir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-jlgDioAOqE>>. Acesso em: 18 de jun. 2017.

⁴⁰⁶ Paráfrase de uma passagem de um texto de Shakespeare, no início do musical *Sonho De Uma Noite De Verão* que escrevi para o Teatro Nacional Dona Maria II, em Lisboa, Portugal.

⁴⁰⁷ A Cor do Som também gravou outras canções de Caetano Veloso, por exemplo, *Tigreza* (nº de gra: 60250577) e *Beleza Pura* (nº de gra: 60840803).

⁴⁰⁸ Ouvir o álbum completo em <https://www.youtube.com/watch?v=bLBz8jfkqpA>. Acessado em 17 de fevereiro de 2016.

⁴⁰⁹ Além dos acordes listados por Mú Carvalho, pode-se acrescentar também os acordes maiores D, F#, Bb.

⁴¹⁰ Sobre estas escalas aumentadas, se possível, o estudante deve procurar, logo, ver também em: <http://guitartechnical.blogspot.com.br/2012/07/improvisacao-escalas-simetricas-escala_6609.html e http://www.turicollura.com/turiadmin/_temp/escalas-aumentadas-244.pdf>. Acesso em 15 de fevereiro de 2016.

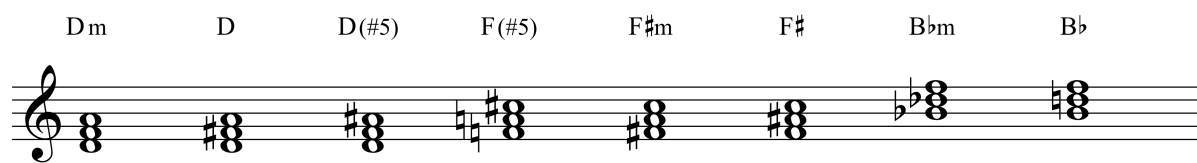
maiores (D, C#, F#, F, Bb) geram sua progressão harmônica. A escala é simétrica porque sua relação intervalar consiste numa sucessão de intervalos de terça menor (1,5 semitons) e de semitom (0,5 tom).

Exemplo 23 – Escala aumentada usada na introdução de *Menino Deus*.



Alguns possíveis acordes derivam desta escala:

Exemplo 24 – Alguns dos possíveis acordes derivados da escala aumentada.



Desse modo, os acordes maiores derivados da escala (D, F#, Bb) dão sustentação lógica a esta introdução.⁴¹¹

O arranjo de *Menino Deus* mostra um pouco da construção composicional da banda, que mistura as experiência práticas com os conhecimentos previamente adquiridos. A seguir, a frase melódica, sobre uma progressão harmônica, é construída em cima de acordes escolhidos, movimentando-se em intervalos de terça maior, onde se observa também mudanças de compasso. Mú monta, dessa maneira, sua introdução, que parte da conjunção da harmonia com a melodia instrumental, que conduz o solo inicial do seu arranjo. A partir da relação entre seus intervalos e a sucessão desses acordes maiores (D, F#, Bb), gerados por essas mesmas notas, o arranjador monta seu introito quebra-cabeça. Sua lógica une conhecimento teórico ao sentimento e à prática. Mosaico musical que prepara o ouvinte para a melodia que começa na parte A, sua tática. Uma progressão harmônica que, ao mesmo tempo,

⁴¹¹ E os dois acordes aumentados que aparecem, no exemplo 05b: D(#5) e F(#5), vão aparecer como inversões: F#(#5), Bb(#5), A(#5), C#(#5), sobre as respectivas notas fundamentais dos acordes construído sobre a escala.

sustenta a melodia e prepara para o terreno para trecho seguinte.

Exemplo 25 – Introdução de *Menino Deus*.

Outras imagens, no entanto, podem também ser geradas a partir deste exemplo: o caráter ascendente e descendente das progressões harmônicas; o jogo entre melodia e harmonia, conseguidos pelo uso de cromatismos tanto na melodia quanto na harmonia; a confirmação desse viés cromático na última frase da introdução, que conduz ao canto. Desse modo, eventos acontecem sobre ritmo desdobrado (mais solene, etéreo, flutuante), onde não há condução por parte dos instrumentos percussivos, que serve de contraste ao ritmo de balada, feito pela bateria, que se estabelece, como dissemos, abrindo a porta para sua letra, na parte A.

A segunda amostra, destaca como a levada escolhida pode influenciar num arranjo. Quando Mú, Dadi e Armando receberam a canção *Abri A Porta*,⁴¹² de Dominginhos e Gil, em Salvador, em uma fita cassete, uma prática bastante comum naquela época, a fita continha apenas a voz e o violão de Gil, o que também era usual. Não “por acaso, Armandinho tava tocando alguma coisa do Jimi no violão”, credits Mú Carvalho. Um dos músicos presentes, então, teve a ideia: “e se a gente, ao invés de tocá-la nessa onda de xote/forró, fizesse uma balada?”. É aí que Armandinho começa

⁴¹² Álbum “Frutificar” (BR 30.107, 1979, Atlantic, WEA). *Abri A Porta* (Nº de GRA: 60840862), composição de Gilberto Gil e Dominginhos.

a aproveitar trejeitos hendrixianos presentes em *Little Wing*,⁴¹³ Dadi, a cantar sobre essa nova roupagem rítmica que se aproxima da balada e do reggae jamaicano, afastando um pouco a canção da matiz nordestina, e Mú, a comemorar: “Bingo!”. Adoraram e levaram a ideia pro estúdio. “Mais uma vez, como sempre, me liguei em intros e fiz aquela frase, por sobre a harmonia, com o piano Fender Rhodes”,⁴¹⁴ diz Mú. Ele e Dadi cuidavam da parte harmônica, da condução da linha de baixo sob a harmonia, e dobravam os “cachorros”,⁴¹⁵ experimentando diversas levadas, até chegar a uma que agradasse, evidenciando a relevância dada à escolha da batida certa, pigmentando a cor do seu som.

A terça amostra é *Semente Do Amor*. Se é certo que muitas das “marcas” das suas músicas foram criadas nos seus ensaios, a proposta prioritariamente instrumental do grupo viria a se modificar no decorrer do tempo, por pressão das gravadoras. O que nos interessa agora é a troca de ideias. Na *Cor Do Som*, se dá de várias formas: 1. na combinação da bateria com a percussão; 2. nas sugestões de acordes; 3. nas cadências dadas pelos diferentes integrantes; 4. nas alterações de notas de frase melódica do arranjo; 5. nas linhas de baixo; ou 6. nos diálogos entre os vários instrumentos. O arranjo de *Semente do Amor* (3’10’’) ⁴¹⁶ representa adequadamente essa simbiose. Mú narra o nascimento de uma dessas marcas:

Armandinho também sempre foi, e é, muito criativo. Nas minhas músicas, às vezes, eu pedia pra ele criar uma frase numa introdução. Um exemplo, Semente do Amor, minha e do Moraes. Pedi pro Armando fazer uma frase sobre a harmonia da Parte B pra ficar como intro. E aquilo virou uma marca da música também. (Mú Carvalho).

No começo, ensaiavam no estúdio da WEA, em Rio Comprido. Passavam horas lá, inventando frases pra dobrar. Criavam linhas de baixo e definiam o que o piano e a guitarra iriam fazer. Algo que tivesse a ver com as composições que estivessem arranjando, aperfeiçoando trechos já integralizados, ou parte da composição em si.

Na última amostra deste tópico, apresentamos uma reflexão sobre o arranjo de

⁴¹³ *Little Wing* é uma composição de Jimi Hendrix. Lançada, em 1967, no LP “Axis: Bold As Love”, pela Reprise Records, nº R 6281, EUA.

⁴¹⁴ Na sua introdução, a bateria executa um ritmo de xote. Esta batida será repetida na Parte B (“no jardim da fé / eu já plantei um pé / de esperança...”). Na Parte A, todavia, Gustavo acompanha com uma espécie de xote estilizado, meio *pop*, meio reggae.

⁴¹⁵ Dá-se o nome de “cachorros” às frases mais desafiadoras, presentes nas convenções ou passagens.

⁴¹⁶ *Semente do Amor*, de Mú e Moraes Moreira, nº do gra: 61030120, lançada em 1980, no LP “Transe Total”, Elektra-BR 32.057, da Cor do Som.

Arpoador. Mú faz o tema, o apresenta a todos, e as ideias vão aparecendo. Em *Arpoador* encontram-se muitas passagens dobradas em uníssono, ou, às vezes, a duas vozes, demonstrando sua possível ligação com o rock progressivo. Ela é em Si menor, “aquela coisa de Bm e E7, depois Em, com o baixo caindo em cromatismo, diz Mú. “No final, a gente desdobra o groove e rola uma harmonia interessante”. Ele descreve seu processo, “uma levada latina, ou um baião, desaguava numa quadratura de balada com uma harmonia mais rica do que aqueles poucos acordes da parte A”, se referindo ao contraste entre a primeira parte da música, com harmonia mais estável, e outra, posterior, de maior movimentação.

Este arranjo, construído sobre estruturas com atributos mais ou menos diferentes, tem entre os materiais que o sustentam: 1. levadas; 2. progressões harmônicas; 3. variações no ritmo; 4. linhas melódicas; 5. linhas de baixo; 6. variações na métrica ou andamento; e 7. combinações entre uma ou mais dessas estruturas. Seus atributos (melodia, harmonia, ritmo)⁴¹⁷ atuam de maneira funcional. Um caso de combinação de estruturas encontramos na mistura de levada com progressão harmônica. Sua tática para a levada seria a da transformação rítmica através do desdobramento, e, para a harmonia, o contraste entre o movimento harmônico mais estável (Bm – E7) e o desdobrado, menos estável (G, Ab^o, D/A, Bb(#5), E6(9) e Asus4):⁴¹⁸

A gente gostava muito dessa coisa de misturar as influências. Santana, Yes, Rick Wakeman, Hendrix, e Novos Baianos, que faziam isso também. Muitas das nossas músicas foram criadas nos ensaios. Era uma proposta prioritariamente instrumental. (Mú Carvalho).

5.6.4 Comentários finais: A Cor Do Som

Iniciamos este subtópico, apontando uma curiosa coincidência. O último trecho da melodia sobre a cadência harmônica final do *Tema da Vitória de Ayrton Senna*, composta por Eduardo Souto Neto, em 1981, e gravada, em 1983, pelo Roupas Nova, apresenta semelhanças com o tema usado pela Cor do Som em *Arpoador*, na conclusão da mesma parte anteriormente citada (a que traz um ritmo desdobrado sob

⁴¹⁷ No caso de *Arpoador*, não há uma letra, pois a composição é puramente instrumental. Mas caso a música fosse uma canção, havíamos de considerar a parte lírica com mais uma dessas estruturas, com seus respectivos atributos.

⁴¹⁸ No final de *Arpoador*, por exemplo, o *groove* (levada) é desdobrado e ao mesmo tempo acontece uma passagem harmônica que traz novidade à música. *Arpoador* é em si menor (Bm).

rica progressão harmônica). Tudo está no ar.

A relação de Mú com a produção musical, o modo como se relaciona com os músicos, como transforma seus arranjos, e as forças que os influenciam, são aspectos que contribuem para um delinear de táticas que o ajudam a atingir seus fins. Se por um lado, as práticas de lá para cá parecem não ter mudado (Mú, mesmo, acha que os integrantes da “Cor Do Som” não mudaram muito), por outro, é claro que o tempo tudo transforma.

Ele, por outro lado, admira quem toca com sentimento, “toca para a música”, creditando a esse equilíbrio o prazer da música. Dentro da sua cabeça, “*tem um pensamento só*”,⁴¹⁹ fazer música com liberdade. E a maturidade faz com que amplifique seus canais de sensibilidade, indo desde a pintura (um craque), à gastronomia, concertos, além das narrativas musicais que compõe. Sua atitude de doação para com o corrente estudo coaduna com a de muitos arranjadores em relação aos artistas para os quais trabalham.

Finalmente, e como conclusão deste tópico, demonstramos que a comunhão de individualidades constrói sentido na Cor Do Som. No que se refere à criação de arranjos, também foi possível evidenciar que o processo do grupo tem semelhanças com o dos Novos Baianos. As semelhanças, questão de evolução, passam distante de uma visão negativa. Mú é professor de muitos tecladistas Brasil a fora. Talvez, nem ele mesmo se aperceba disso. Sua marca, porém, faz parte de uma narrativa de doação, de entrega e de foco. Seu nome fica, então, marcado na música brasileira. Seus sons, imagens de excelência nos arranjos.

5.7 SITUAÇÃO VII: O PRIMEIRO CABELO ERA RUIVO!?

A palavra “Cometa” é originada da palavra latina *Comatas* (*Komátas*) que “é a forma dórica” de *Cometes*,⁴²⁰ sua “variante dialectal”, e significa “cabeludo, que possui uma longa cabeleira” (BRANDÃO, 2014, p. 143-144). Então, *Cometo*, “é um composto de [...] (kómē), ‘cabeleira, cabelo’ e do verbo [...] (aíthein) ‘queimar, fazer queimar, ser

⁴¹⁹ Alusão à canção *Dentro Da Minha Cabeça*, de Geronimo, gravada pela “Cor do Som”.

⁴²⁰ “Cometes [também] é [um] filho de Estelo. Ao partir para a Guerra de Troia, o grande e bravo Diomedes confiou-lhe a casa e a família. Cometes, porém, traiu a confiança do amigo e cometeu adultério com Egialeia, esposa do herói. Segundo a versão mais seguida, o filho de Estênelo serviu apenas de instrumento a Afrodite, profundamente irritada por ter sido ferida pelo mais corajoso dos helenos depois de Aquiles. Ao retornar de Ílion, Diomedes (v.) foi vítima das intrigas da esposa e do amante, sendo obrigado a fugir e emigrar” (BRANDÃO, 2014, p. 144).

brilhante, ter a cor do fogo ou do ouro’, donde, etimologicamente, Cometo seria ‘aquela que possui uma cabeleira ruiva’” (BRANDÃO, 2014, p. 144).

O presente tópico vai mergulhar no arranjo da canção *Cometa Mambembe* (Nº GRA: 62003186),⁴²¹ composta por Carlos Pita⁴²² e Edmundo Carôso. Lançada, em 1983, pelo cantor e compositor alagoano Carlos Moura,⁴²³ no LP “Água De Cheiro” (selo Lança, PolyGram, Nº 812960-17).⁴²⁴ Este disco, terceiro da carreira deste cantor, gravado em junho de 1982, abriga ritmos nordestinos como xote, galope, baião e frevo.⁴²⁵ *Cometa Mambembe*, por sua vez, ganha até clipe no programa “Fantástico”, da Rede Globo, um sinal de prestígio para qualquer intérprete brasileiro, na altura. Nossa hipótese, portanto, é a de que seu arranjo espoleta uma energização do mercado fonográfico baiano, no princípio dos anos 1980, e que esse impulso vai alicerçar outras ações, atividades, pessoas e mercados, contribuindo para a formação de cadeias produtivas, gerando ciclos de prosperidade, cujos reflexos, para o bem e para o mal, podem, até hoje, ser sentidos.

Carlos Moura já vinha conquistando sucesso com seu segundo disco, “Rosa De Sol”, no qual homenageava a cidade de Maceió com uma canção intitulada *Minha Sereia*. O fato dessa canção estar sendo bastante executada nas rádios, pavimentou o caminho daquela que seria, então, sua próxima música de trabalho: *Cometa Mambembe*.

Para apoiar nossas interpretações, contamos com a ajuda de participantes relacionados com a canção ou seu arranjo. Uma delas, Márcio Lomiranda,⁴²⁶ tecladista, arranjador e produtor musical, um dos responsáveis pelos arranjos naquele disco. Porém, outros também cooperaram. Entre eles, o compositor, arranjador, produtor e cantor Geronimo Santana. Suas visões abrangem um espectro que vai da

⁴²¹ Ouvir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YaHJzlwxa-c>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

⁴²² Compositor e cantor baiano, natural de Feira de Santana, coautor de *Cometa Mambembe* e autor de muitas outras canções significativas.

⁴²³ Ver em <http://sintoniamusikal.blogspot.com.br/2015/12/carlos-moura-agua-de-cheiro-lp-1983.html>. Acessado no dia 22 de novembro de 2016.

⁴²⁴ Este álbum tem a direção artística de Jairo Pires e direção de produção de Mauro Almeida e Paulo Mendes.

⁴²⁵ Faixas do LP “Água De Cheiro”, de Carlos Moura: 1. *Cometa Mambembe* (Carlos Pita – Edmundo Carôso); 2. *Embolada* (Carlos Moura – Edmundo Carôso); 3. *Rota Estelar* (Carlos Moura – Edmundo Carôso); 4. *Rubi Na Luz Quente* (Carlos Moura – Edmundo Carôso); 5. *O Trio Elétrico E A Multidão* (Carlos Moura); 6. *Asa Delta* (Carlos Moura – Lecy Brandão); 7. *Água De Cheiro* (Carlos Moura – Carlos Pita); 8. *Brilho E Grandeza* (Carlos Moura – Ronaldo de Andrade); 9. *Mal* (Carlos Moura – Ronaldo de Andrade); 10. *Choro Matuto* (Petrúcio Maia – Fausto Nilo).

⁴²⁶ Márcio Sílvio Cotti de Miranda. Nasceu dia 13 de março de 1957, em Belo Horizonte, Minas Gerais.

composição ao arranjo. Esses olhares habilitam-se a mergulhar no “azul piscina”⁴²⁷ da pajuçara do arranjo.⁴²⁸ Logo, se pretendemos evidenciar que suas ‘profissões de fé’ servem como mais uma ferramenta para a análise musical, o “muito e muito”⁴²⁹ do seu arranjo começa, primeiro, com o músico. Sem ele, nada feito.⁴³⁰

5.7.1 Explorando o cometa

Era o ano de 1982. Edmundo Carôso (2014), que chegara da Espanha havia dois dias, “*não passava de um menino cheio de sonhos, achando que podia conquistar o mundo com uma caneta, engradados de cerveja e um Sorrisal preso na testa*”.⁴³¹ Ele mesmo conta sua versão de como a canção surgiu:

*Depois de uma noite virada no Rio Vermelho Carlos Pita me acordou às seis horas da manhã, porque Kátia, sua esposa na época, precisava do local onde eu dormia para começar a dar as suas aulas de Yoga. Enquanto eu saía do torpor da ressaca, Pita me mostrou uma ideia que havia lhe ocorrido fazia pouco: ‘tenha fé no azul que tá no frevo [...]’. Terminamos, antes mesmo que eu escovasse os dentes. (Edmundo Carôso, 2014).*⁴³²

Na versão gravada pela banda “Chiclete Com Banana”, todavia, a letra vem escrita de outra maneira.⁴³³

⁴²⁷ Alusão à canção *Minha Sereia*, interpretada por Carlos Moura.

⁴²⁸ Da “praia do arranjo”.

⁴²⁹ Alusão à letra da canção *Carinhoso*, de Pixinguinha e João de Barro (Braguinha). Vale lembrar que fiz a mesma alusão, antes, na dedicatória que fiz para minha mulher, Monna Lisa Cruz (p.4).

⁴³⁰ Na ficha técnica do LP “Água De Cheiro”, encontramos os seguintes créditos: Sidnei (arranjos de metais); Márcio Miranda (teclados); Paulo Rafael (guitarra e violão); Jorge Degas (baixo); Jurym (bateria); Firmino (percussão); Zé da Flauta (flauta); Aroldo (guitarra baiana, não fazia parte da banda de Alceu e, sim, do Trio Elétrico Dodô & Osmar); Ronaldo, Roberto, Valdir, Regina, Fabíola e Jussara (coro); Manoel (trombone); Zé Carlos (saxofone tenor); Paulinho e Santos (trompetes); e Severo (acordeão). Muitos destes músicos faziam parte da banda que acompanhava o cantor e compositor Alceu Valença. Destacado em negrito, no entanto, encontramos, no encarte, um texto que diz que os arranjos de base foram feitos por Carlos Moura, Márcio Miranda e por “todos os músicos que participaram desta gravação”. Isso é, por si só, curioso. Para que citar nominalmente apenas os dois primeiros, se todos os outros fizeram os arranjos?

⁴³¹ Entrevista com Edmundo Carôso, realizada pelo Facebook, no dia 1 de junho de 2014.

⁴³² Aqui, faz-se necessário um aparte. A letra da canção facilita a compreensão dos fatos narrados e, evidentemente, das entrevistas e análises. Por isso, descrevemo-la agora: “*Quando a estrela brilhar na cabeleira / E o galope acordar na beira-mar / Bem-ti-vi, a canção na goiabeira / Brisa-lua, no mato, pra cheirar / No cometa da guitarra baiana / Ou nas cores da cauda do pavão / Zanzibar, tuaregues e batutas / Andaluzes de Ghandi, coração / **Tenha fé no azul que tá no frevo / Que o azul é a cor da alegria / Um cavalo mambembe, sem relevo / Num galope de Olinda pra Bahia***”.

⁴³³ “*Quando a estrela brilhar na cabeleira / E o galope acordar na beira-mar / Bem-te-vi a canção na goiabeira / Brisa lua no mato pra cheirar / No cometa da guitarra bahiana / Ou nas cores da cauda do pavão / Zanzibar, tuaregues e patufas / Andaluzes de Gandhi coração / **Tenha a fé no azul que tá no frevo / Que azul é a cor da alegria / Um cavalo mambembe sem relevo / No galope de Olinda pra Bahia***”.

Carôso fala sobre uma outra canção que havia estourado um ano antes, mas, dessa vez, a do cantor e compositor Zé Ramalho: “Quem cantava era Amelinha. Em 1981, quando o *Cometa* nasceu, *Frevo Mulher* já era um pipoco nacional”. Para Edmundo, a semelhança entre as duas canções (*Frevo Mulher* e *Cometa Mambembe*) encontra-se no ritmo, no *groove* (balanço, levada). “Cada vez, estou mais convencido de que, sem o *Frevo Mulher*, o *Cometa Mambembe* não teria existido nunca!”. Se o galope de Zé Ramalho é o que estimula a criação da ‘versão’ abaianada,⁴³⁴ o resultado é que esta, assim como seu ‘modelo’, causou grande rebuliço nas ruas de Salvador.

Retornando à história, finalizada a composição, os autores vão, então, mostrá-la ao cantor, que, de imediato, aceita interpretá-la. Carlos Moura, que necessitava repor o sucesso que uma canção sua, anterior, intitulada *Minha Sereia*, havia feito, acreditando na música, vai mergulhar de cabeça em estúdio.⁴³⁵ Diz Carôso: “o *Cometinha* foi o primeiro galope no Brasil a sair nos famosos ‘clipes’ do *Fantástico*”. A canção pode mesmo ter sido o primeiro galope a aparecer nesse programa específico, mas, pelo que se deduz do comentário seguinte, seu ritmo já estava arraigado no imaginário brasileiro, entrelaçado com sua cultura televisiva. Geronimo (2015) explica:

Me lembro de um tema de uma novela da Globo filmada na Bahia, no início da década 70, ‘Verão Vermelho’, entre 1969 e 1970, de Dias Gomes, em preto e branco. Com os atores Dina Sfat e Geraldo Del Rey [não há evidências de que esse ator participou da novela]. Acho que era o Djalma Correa, quem tocava percussão na trilha. O Djalma estudou na Escola de Música, era músico de Carlos Lacerda e vivia no Gantois. Então, a influência afro que recebeu [aqui], levou pro Rio. É daí que vem a atenção [para com o galope, para com as coisas da Bahia, que vem se repetindo, desde o aparecimento da indústria fonográfica no Brasil].⁴³⁶

Com o mesmo nome da novela, *Verão Vermelho*, composta por Nonato Buzar e cantada por Elis Regina, é uma obra instrumental. Se Geronimo estiver correto, em 1970, doze anos antes do coautor do *Cometa* voltar da Espanha, a Rede Globo, por colocar um nordestino galope na trilha sonora da sua novela, torna-se, então, a grande

⁴³⁴ Na realidade, toda a turma nordestina, que descera para o Sudeste em busca de fama, influencia o cenário baiano daquela altura porque, se os acontecimentos estão conectados, a música se renova através dessas leituras e releituras. Logo, nada mais natural do que buscar modelos e, a partir deles, encontrar caminhos próprios.

⁴³⁵ Mas, convém esclarecer, que Edmundo não apenas convenceu Carlos Moura a gravar seu galope, mas colocou mais três outras canções suas neste álbum. Pita, apenas mais uma.

⁴³⁶ Entrevista realizada na casa de Geronimo, na Saúde, no dia 5 de janeiro de 2015.

responsável pela divulgação do ritmo do galope por todo o país. E, no que diz respeito a Salvador, Geronimo (2015) complementa:

Se o galope aparece, de fato, com Elba Ramalho e Amelinha, a introdução desses cantores no carnaval da Bahia surge a partir do sucesso da canção de Carlos Pita. Mas, quem lançou Cometa Mambembe foi Ademar e Banda Furtacor, no Campo Grande, em 1984. Foi esta a música que impulsionou o galope no carnaval baiano. Zé Honório, que canta Seu Moço,⁴³⁷ ‘amar, amar, quem eu já amei’, é um exemplo disso, muito embora Amelinha já tivesse gravado galope antes.

Frevo Mulher, a canção que estimula a criação do *Cometa Mambembe*, para acontecer no carnaval baiano, termina tendo que ser impulsionada por esta. Luiz Caldas (2016), entretanto, discorda que Elba Ramalho tenha tido tanta influência assim, no galope, porque “o forró sempre foi mais presente no trabalho de Elba”.⁴³⁸ E Geronimo (2015) continua:

O galope, que já era um andamento rápido, quando vai pro trio, fica mais rápido ainda. É o que chamo de ‘doença do trio’. Ou seja, qualquer música tocada acima de 140, 150 BPM [batidas por minuto]. Era o frevo, portanto, quem obrigava a acelerar tudo. Também, logicamente, pra mostrar virtuose no cavaquinho [guitarra baiana, guitarra] fazendo isso.

Cesinha, baterista dos “Acordes Verdes”, afirma que o ritmo padrão do galope, adotado pela maioria dos bateristas, em Salvador, na época, era o de Toinho Batera⁴³⁹ e o de João Batera.⁴⁴⁰ Cesinha praticamente era quem gravava tudo na WR. Essa espécie de monopólio, contudo, não impediu completamente que outros bateristas também lá gravassem. Ele lembra que a banda “Chiclete Com Banana” gravava as baterias dos seus galopes com muitos *overdubs* (coberturas).⁴⁴¹ Isso vai acontecer, pelo menos, nos seus três primeiros discos. Nos primeiros anos da WR, o galope do “Chiclete Com Banana” vai duelar com o deboche dos “Acordes Verdes”. Nos discos, é o arranjo quem arbitra esse duelo, que simplesmente não passa de uma fachada,

⁴³⁷ Autores: João do Vale e Libório.

⁴³⁸ Entrevista realizada pelo Facebook no dia 26 de setembro de 2016.

⁴³⁹ Toinho Batera é baterista da canção *Pererê*, de Dom Chicla e Augusto Conceição.

⁴⁴⁰ O baterista Júlio Pino o utiliza na canção *É o Bicho*, de Ricardo Chaves, na parte A.

⁴⁴¹ Ao invés de um baterista gravar a bateria de uma só vez, como é habitual e comum nas gravações, os instrumentos era gravados separadamente, um ou dois de cada vez, por exemplo, primeiro gravava-se o bombo e o hi-hat, depois as outras peças. Poderia, até mesmo, haver a participação de um ou mais músicos nessa operação. Essa cooperação de músicos, para gravação de um só instrumento, ocorria na WR também em outras situações, como em gravações de acordeom em jingles e arranjos musicais.

visto que feito na mesma “fornada” [pelo mesmo arranjador].⁴⁴² Outra hipótese que nos vem à cabeça é a de que, provavelmente, é através da raiz do galope que a transformação em ‘murro-no-olho’ acontece.⁴⁴³

5.7.2 Mais um olhar

Um outro olhar é o de Márcio Lomiranda. De família musical, ganha um Essenfelder e começa a estudar piano aos cinco anos, em Divinópolis (MG), com Dona Antonia Pereira. Mais tarde, com quatorze anos, tem acesso ao seu primeiro teclado eletrônico, “um órgão Diatron ao qual acoplava pedais de guitarra pra conseguir sons diferentes porque, naquela época, os sintetizadores e aparatos eletrônicos ainda eram raros por aqui”. Nascia, assim, seu amor pela tecnologia, pela mistura entre acústico e eletrônico, marca da sua música, desde então.

Provavelmente foram os Mutantes os primeiros a desbravar os mares dos sintetizadores na música brasileira. Sobre isso, afirma o produtor musical, baixista, compositor e arranjador Liminha:

*Os Mutantes usaram pela primeira vez em Balada do Louco era um dos primeiros Moog's, daqueles que as ligações entre osciladores e filtros são feitos com cabos de patch, tipo telefonista. Fora isso, acho que ninguém usou. Depois, compramos um Mini Moog e eu trouxe um Mellotron de Londres pro Arnaldo, mas aí já era 1972.(Liminha, 2016)*⁴⁴⁴

Esses percursos influenciaram outros e outros, numa maré sintetizada que culmina com os Sacerdotes Argonautas Olivetti e Robson Jorge e sua ‘caixona’ de segredos.

Com os recursos que tinha à disposição, Lomiranda começa a misturar, como disse, elementos acústicos e eletrônicos. Essa soma continua a nortear seu trabalho, tanto que, hoje em dia, usa tudo o que estiver disponível, sem preconceito, porque, para o músico, o importante não é tanto a instrumentação, mas os sentimentos que quer transmitir na sua música.

Ele, que estuda Composição e Regência na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, sem completar o curso, tem uma clara posição sobre o

⁴⁴² Fui responsável pelos arranjos de Sarajane, Chiclete Com Banana, Luiz Caldas e Geronimo, no início da WR.

⁴⁴³ Sobre a levada “murro-no-olho”, ver: <<https://alfredomoura.wordpress.com/2014/02/23/o-murro-no-olho/>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

⁴⁴⁴ Entrevista com Liminha. Realizada pelo Facebook, no dia 19 de outubro de 2016.

estudo de música. Lomiranda afirma que aprendeu quase tudo sozinho. E critica os professores, argumentando que são muito bons, no início, mas, se o estudante não andar com suas próprias pernas, pode virar um músico “técnico e acadêmico”.

Depois de acompanhar Alceu, passa a trabalhar com Sérgio Dias Baptista (“Os Mutantes”) e com o produtor Guto Graça Mello. Com o primeiro, aprendeu e pôde ‘testar’ todas as suas ideias. Com o segundo, teve a oportunidade “de ingressar no mundo da produção fonográfica”, e se tornar um arranjador, “não apenas um músico acompanhante”, justifica Márcio.

Quem o chamou para a gravação do disco de Carlos Moura foi, “como sempre”, seu parceiro, Paulo Rafael. Lomiranda conta: “Paulinho Rafael era o contato da banda com os produtores que atinaram para o ‘som novo’ que a banda havia concebido, junto com Alceu, para seu disco”. Por causa disso, “tinha muita gente interessada em gravar com a gente”.⁴⁴⁵ Estavam ‘na crista da onda’, reflexo do sucesso que o cantor pernambucano conquistava em todo Brasil. Isso, provavelmente, levou Carlos Moura, ou sua gravadora, a procurá-los. Miranda fala sobre os arranjos de base desse disco:

Eu tinha um pequeno setup no meu apartamento no Leblon onde ‘arranjamos’ o que seria a gravação do disco, posteriormente [realizada] no Estúdio Rancho, em Bonsucesso, Rio Janeiro. Era um estúdio montado por Gabriel (não me lembro o sobrenome) e tinha uma máquina de dezesseis canais e uma boa sala de gravação. [...] Enfim, muita coisa boa brotou nesse pequeno estúdio.

Houve um período de incubação de ideias, antes de irem para o estúdio. Nesse momento é que o perfil do arranjo é, mais ou menos, definido.

Coincidência ou não, uma das primeiras músicas gravadas foi *Cometa Mambembe*. Para Lomiranda, “a percussão de Firmino é que segura praticamente toda a batida”:

*É claro, com uma bateria minimalista de Jurim. A levada principal é da zabumba e o do triângulo. Sugestão minha e de Paulinho, me lembro bem. Era pra fazer um ‘galope’, uma batida ‘caminho da roça’, bem pernambucana. Claro que influenciada pela música de Alceu, na época. *Xô Saudade* e *Agalopado* são bons exemplos que essa banda tocava ao vivo e que influenciaram na batida de base do *Cometa*.*

Seu comentário refere-se à preparação do arranjo em sua casa e às condições do

⁴⁴⁵ A banda de apoio de Alceu contava com: Jurim Moreira (bateria); Jorge Degas (baixo); Zé da Flauta (flauta); Firmino (percussão); Paulo Rafael (guitarra); e Márcio Miranda (teclados).

estúdio em que iriam gravar. Quando, então, parte para a ação, nos remete à questão da montagem rítmica, ou seja, ao galope “caminho da roça” pernambucano que tipifica toda sua concepção. Então, usando, como modelo, arranjos de Alceu, estabelece seus objetivos para o novo arranjo, criando outra cor e força. Sua construção se dá com a montagem do tecido rítmico que irá sustentar outros elementos, pouco a pouco adicionados. As sonoridades dos teclados mostram, porém, um outro lado da moeda.

Seu arranjo utiliza a dobra de baixo, “pra dar uma modernidade, bem Kraftwerk, gerada em um Mini Korg, synth [sintetizador] monofásico”. Ele admite ter usado esse mesmo recurso de *eletronic bass* (baixo eletrônico) em *Pelas Ruas Que Andei*, no LP “Cavalo de Pau”, bem como na introdução de *Anunciação*, no álbum “Anjo Averso”. Curiosamente, na altura daquela gravação, Lomiranda “ainda não tinha um completo domínio dos sequenciadores alinhados com a fita, rodando junto com a máquina, alimentados pelo sinal de SMPTE, coisa que só fui aprender a fazer algum tempo depois, com Sergio Dias Baptista”. Assim, toca todos os arpejos “em *real time* (tempo real)” no Mini Korg [sintetizador monofônico], “na mão mesmo, operando os filtros na hora”.

Aquele período marcou a entrada da eletrônica na música popular brasileira, com “todo mundo descobrindo os sequenciadores”. Por isso, ele usa, na introdução, “um timbre meio ‘trompa’, também feito no Mini Korg”. Naquela época, curiosamente, o tecladista não tinha nenhum teclado polifônico, só um Arp String (instrumento que simula as cordas na canção *Morena Tropicana*). No *Cometa Mambembe*, vai gravar, pela primeira vez na vida,

um som de pad, em um Poly Moog meio estragado que tinha lá no estúdio. Queria uma cama de cordas mais densa que não conseguia no Arp String. Os ‘pads’ só começaram a fazer parte dos meus arranjos, um tempo depois a partir de um Poly Six, meu primeiro synth polifônico!

Um aspecto curioso, esse arranjo não tem guitarras. Diz Lomiranda:

tem uma viola de base super bem bolada por Paulo Rafael, que depois ponteia com as ‘sequências’ manuais. Isso marca o refrão da música. E outro detalhe da base, é que todos os ataques são antecipados. Herança dos frevos!!! [...] E não tem bumbo reto.....!

E continua:

no final dos anos oitenta, já trabalhando como músico de Marina Lima e, como

*arranjador, com o produtor Guto Graça Mello, soube, através dele, que um dos primeiros no Brasil a arranjar usando sequencers já sincados com o gravador de fita foi o mestre Lincoln Olivetti. Quando eu e vários de minha geração ainda estávamos aprendendo, Lincoln já nadava de braçada no processo sendo um dos primeiros a usar o Mac com o software Performer, que sucedeu o Atari e o Mc 500, o Alesis, etc. Foi uma revolução muito rápida! Em um ano parecia que tínhamos avançado um século!*⁴⁴⁶

Em pouco tempo, “coisa de um ano, *samplers*, gravação digital, mesas de mixagem super automatizadas, e toda essa possibilidade maravilhosa de experimentar ‘maquetes’, em todos os tipos de arranjo”, começaram a aparecer. Além disso, a possibilidade de se testar tudo, antes de ir pro estúdio, era também muito econômica. E, claro que, com o tempo, “toda a tecnologia foi incorporada por todos e, não só, por grupos ‘eletrônicos’, tipo o pai de todos, o Kraftwerk, mas, todo um preconceito, com os anos, foi por terra. Hoje, fazemos uma sinfonia em um celular!

Das suas palavras percebemos a dimensão das mudanças que se operavam nos estúdios no Brasil, com as inovações multiplicando-se rapidamente. Márcio Lomiranda, prossegue, falando sobre a impressão que teve quando ouviu *Cometa Mambembe* pela primeira vez:

desde o momento que o Carlos Moura mostrou a música para mim, no violão, na minha cabeça, automaticamente, eu pensei na sua levada, talvez, muito influenciado pelo trabalho que fazíamos com o Alceu na época. Pra mim, era mais interessante pensar em ‘caminho da roça’, pelo fato de que, como mineiro, eu estava muito encantado com a descoberta dos ritmos pernambucanos, tão naturais para Paulo Rafael, Firmino e Zé da Flauta. E, como em tudo do Alceu, na época, a introdução do sintetizador foi fundamental e natural na base do Cometa.

É notável o significado dos sintetizadores e demais inovações tecnológicas dos estúdios, e dos equipamentos musicais (e de gravação), para as transformações que já começavam a se mostrar, no final da década de setenta, início dos anos 1980. O arranjo de Lomiranda é um bom exemplo de como a criatividade e a intuição, unidas a conhecimentos formais de música e tecnologia, são capazes de oferecer cores e cenários sonoros novos, porque, nele, o tradicional se une ao que de mais novo existia, em termos de tecnologia. Por isso “a bagagem é importante”, diz o músico. E o que é essa “bagagem”? É a experiência obtida pela prática.

⁴⁴⁶ Na famosa abertura do programa Fantástico, de 1983, da Rede Globo de Televisão, com violão e música de Guto Graça Mello, segundo Márcio Miranda, arranjo de Guto e de Lincoln Olivetti, o último já usava sequenciadores com gravadores em sincronia (em *sinc.*)

Por outro lado, o fato de aparecer nos créditos que o arranjo de base era dele e de Carlos Moura, bem como de todos os outros envolvidos, pode parecer estranho, hoje em dia, mas, naquela década, fazia parte do “espírito democrático da época”, ri-se o arranjador. Logo, não parece certo perdermos de vista o contexto. Assim, aquela réstia de movimento hippie fazia com que todos achassem normal e divertido a ideia de “criação coletiva”. Era esse o espírito. “Tinha essa coisa política”, justifica Lomiranda (2016):

Éramos uma geração sem democracia e isso foi passando para a produção musical da época. Mesmo que um músico conceituasse toda uma ideia, quem tocasse junto ia colocando um acorde aqui, outro ali, e, de repente, todo mundo virava o pai da coisa, além do compositor. Era normal isso.⁴⁴⁷

E, “isso acontecia muito no Rio de Janeiro”, continua:

Vivi muito isso aqui no Rio. Vi acontecer muito. Exceto quando era o Lincoln [Olivetti], que mandava tudo na fita já separado. Aí, era só o técnico abrir os faders e tava mixado!!! Vi isso!!! Tudo nivelado na fita. Mas ele tinha o próprio estúdio, o que era raro pra nós. Lincoln estava anos luz na frente de todos. Essa coisa de ter o próprio estúdio começou influenciado por ele. Ninguém nem pensava em home studio e ele já tinha.

Envolvido com televisão há dezoito anos, Márcio Lomiranda atualmente compõe música para os programas “Zorra Total”, “Tá No Ar” e a série de suspense “Supermax”, entre outros.

5.7.3 Edificação de arquétipo regional

O galope pode ser visto sob os ângulos da poesia, da música e da dança, todos coincidentemente sujeitos à métrica. O primeiro, literário, é Luís da Câmara Cascudo (2012, p. 322), quem define: “um dos tipos de *martelo*, no ‘desafio’, sextilha de decassílabos”. E sobre “martelo” diz: “o de seis pés é chamado *martelo-agalopado*” (2012, p. 437). Não é de se estranhar, então, que um bongô possa tocar um *martillo* num galope, como na Situação I (*Caia Na Estrada E Perigas Ver*). O segundo e o terceiro, dos gêneros e formas de dança (consequentemente da música), são os mais

⁴⁴⁷ Entrevista realizada no dia 27 de setembro de 2016, também pelo Facebook.

indicados para nós, como explica o “dtv-Atlas Musik”, de Ulrich Michels (1977, p. 155, tradução nossa):

Com o ocaso do *Ancien régime* pereceu também a antiga cultura de dança cortesã e o seu lugar foi ocupado por uma nova prática burguesa. O despertar da consciência nacional no século XI causou, por acréscimo, o cultivo e difusão das diversas **danças nacionais**. [...] para além do rápido — **Gallop** (1825) de compasso par, da Alemanha e Áustria, [...]. Todas estas danças também foram admitidas na opereta do século XIX.⁴⁴⁸

Essa prerrogativa coreográfica, porém, não contraria a tradição e erudição dos folguedos baianos, onde umbigadas, lundus e maxixes exportavam sensualidades. De maneira geral, nas áreas da dança e música, o ritmo traz consigo a ideia de movimento rápido, ‘agalopado’, imitando o galope do cavalo (MICHELS, 1977, p. 154). Esse é o fio condutor que sustenta o arranjo de *Cometa Mambembe*. E sua difusão evidencia a força da TV na manipulação do gosto popular.

Cometa Mambembe se projeta fortemente na axé music. Depois do seu sucesso, praticamente todos os cantores e as bandas, começaram a incluir galopes em seus repertórios. E, junto com *Seu Moço* e outros galopes, constrói o perfil do metagênero. Como o frevo nutre a axé music, muitos outros empuxos corroboram a inutilidade de se querer categorizar manifestações que, enfim, teimam em conviver com outras, durante certos períodos de tempo, sendo, portanto, muito difícil, quiçá impossível, isolá-las em categorias tipológicas rigidamente definidas. Fronteiras protecionistas disfarçam discursos hegemônicos.

Finalmente, Carôso, numa entrevista pelo *Facebook Messenger*,⁴⁴⁹ diz que “não foi melodia e letra, mas, melodia e arranjo, que posicionou a danada da música no imaginário das pessoas”. Não seria justo, porém, omitir que sua letra, mesmo se cantada errado, ou mal entendida, é igualmente significativa. Trechos como “*guitarra baiana*” (acento na sílaba “gui”) ou “*cauda do pavão*”, são como marcas onde o cérebro se apoia, conscientemente ou não. O fato de ser incompreendida ou ser cantada errado não diminui a força das imagens que carrega, nem da representação que possibilita.

⁴⁴⁸ “Mit dem Untergang des Ancien régime versank auch die alte höfische Tanzkultur und die neue bürgerl. trat an ihre Stelle. Das aufwachende Nationalbewußtsein im 19. Jh. brachte dazu die Pflege und die Verbreitung der verschiedenen Nationaltänze. [...] ferner der rasche — **Gallop** (1825) in geradem Takt aus Deutschland und Österreich, [...]. All diese Tänze fanden auch Aufnahme in die Operette des 19’.

⁴⁴⁹ Entrevista com Carôso, realizada dia 23 de novembro de 2015, pelo messenger do facebook.

5.7.4 Considerações finais: *Cometa Mambembe*

Os depoimentos desse subtópico dimensionam a pesquisa, da seguinte maneira: o indivíduo-analista encontra outros olhares individuais, criando um outro, complementar, que conduz a outros caminhos. Ao confrontar, nas pessoas do arranjador e compositor, arranjo e composição, encontramos zonas fronteiriças. Por isso, foi lógico explorarmos esse arranjo também sob a ótica dos seus agentes criativos. Não foi, porém, tarefa fácil. Por exemplo, quando perguntávamos sobre a letra da canção, não obtínhamos quaisquer respostas, apenas frases sem relação com as indagações, como um jogo de gato e rato.

Todavia, a verbalização dos aspectos liricomusicais, pelos entrevistados, geralmente não era fluente, como se fosse tabu falar sobre esses assuntos. As perguntas sobre o arranjo, também não eram respondidas, como se não fosse possível desenhar com exatidão as conexões, decisivas para sua montagem. Mesmo assim, essas informações tornaram um pouco mais fácil montar o quebra-cabeça. Por outro lado, os muitos galopes gravados na WR permitiram que o arranjador da casa aprendesse a mexer com diversos equipamentos eletrônicos. Primeiro, bateria eletrônica, depois, sequenciadores midi, controladores, e, finalmente, os jurássicos computadores Atari, que foram substituídos, aos poucos, pelos da Apple Macintosh. Essas máquinas influenciaram a maneira com que os arranjos seriam pensados.

Então, a televisão e a circulação de pessoas e informações vai turbinar comportamentos. Isso sintetiza um primeiro olhar, que chamaremos, lírico. Outro, o do arranjador da canção, Márcio Lomiranda, pode ser entendido como “o fazer como estabelecedor das reflexões”, espécie de “atire primeiro, pergunte depois”, dogma peculiar ao arranjo, de modo geral. É nas bandas, que acompanham cantores, que podemos encontrar arranjadores que definem (individual ou coletivamente) as estratégias dos arranjos. Num mercado onde a busca do novo continuava, mesmo que de forma diferente do que no da tropicália, um sistema caseiro de produção vai, aos poucos, se profissionalizando, a partir das gerações de arranjadores que se substituem e se completam.

O ritmo, que aparece sempre citado, mesmo com o uso notável dos sintetizadores, é de suma importância, pois é no intrincado balé da bateria com a percussão que se notabiliza o minimalismo maximalista do seu arranjo. Das palavras do seu arranjador, concluímos que sempre esteve em jogo a busca da modernidade,

espécie de renúncia à periferização cultural. Visto tanto sob o viés poético quanto musical e dançante, o galope “contamina” a axé music, e, se conectando dos “anos setenta novos e baianos”,⁴⁵⁰ desemboca “no primeiro açude do meu amor”.⁴⁵¹ É Salvador querendo se comunicar com o exterior através da antena parabólica da sua música. Então, a ‘competição’ Salvador-Recife, dos frevos, continua nos galopes, como se só Salvador bebesse da fonte.

A axé music viria, então, a contrariar esta paisagem. Não propriamente a influenciar Recife, mas a se expandir. Por que, ao invés de só “roubar” Pernambuco, não surrupiar de todo o mundo? Curiosamente, a introdução de *Cometa Mambembe* assemelha-se com a do arranjo da canção *Eye of the Tiger* (4’05”),⁴⁵² composta por Frankie Sullivan e Jim Peterik (também produtores do álbum).⁴⁵³ E Carôso narra mais um dos seus casos:

Em outubro, numa conversa com Luiz Caldas, onde ele assinalava: ‘Meu bom, ninguém nunca cantou a letra do Cometa certa’. Respondi: ‘Nem você, que a cada vez que canta, inventa uma nova’. Luiz riu. Eu perguntei: ‘Quer a letra certa Lula?’. Ao que ele respondeu: ‘Eu não, deixa como está [...]’ E riu mais ainda.

Outro episódio, aconteceu num show de Luiz. Dessa vez, é o próprio Caldas quem conta: “O cara veio me cumprimentar, depois do show e disse: ‘Rapá, muito de f..... a forma como você tocou e cantou o COMENTA MAMBABY’”. (capitalização do autor) Desse modo, misturando guitarra baiana com um cometa colorido na cauda do pavão, a mesma dos Cem Olhos mitológico, que nunca dorme, a letra percorre um trilho seco, nordestino como o herói jagunço. Essa maestria a permite navegar mares, não de pajuçara, mas, euclidianos, ‘nadando’ a Euclides da Cunha, da Graça, “mergulhando” na WR, para encontrar Rangel. E o galope, que passa pela novela e pelos trios elétricos, na WR, programado, ou não, em bateria eletrônica, vai se alastrar, metamorfoseando-se em “murro-no-olho”.

⁴⁵⁰ Título do livro de Luiz Galvão, dos Novos Baianos.

⁴⁵¹ Alusão à letra da canção *Frevo Mulher*, de Zé Ramalho.

⁴⁵² Ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=Puw1Mh08Cak>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

⁴⁵³ É uma canção da banda de *rock* “Survivor” (CBS/EPIC/Scotti Bros. Records-LP144756, 1982), com Dave Bickler na voz, e foi um dos maiores *hits* dessa banda até hoje, ficando no *top 100* das melhores músicas pela VH1. *Eye of the Tiger* faz parte da trilha sonora do filme “Rocky III”, estrelado por Sylvester Stallone, lançado em 1 de janeiro de 1982.

5.8 SITUAÇÃO VIII: O SEGUNDO CABELO ERA DURO

Também no quinto capítulo, a narrativa musical prevalece, confirmando, assim, sua adequação à metodologia adotada pela pesquisa. No presente tópico, especificamente, vamos, primeiro, fazer uma contextualização do que se passava na altura, na época que o episódio a ser narrado acontece. Segundo, teceremos comentários sobre a criação da canção *Fricote* e sobre o que se passava, um pouco antes, no estúdio WR. Terceiro, vamos desfazer conceitos tolos como, por exemplo, o da suposta “paternidade do axé”. E, por último, ilustraremos como o arranjo pode influir, mesmo antes do nascimento da sua própria composição, tornando-se, por isso, ela própria. Essa autoria, todavia, jamais deveria ser sobrepujada por simples definição negocial, ou, até mesmo, jurídica, que passasse por cima da ética e do respeito humano. O quarto ponto, portanto, vai mostrar como o arranjador pode, antes mesmo da composição ser totalmente criada, detectar suas deficiências e dar-lhes solução, tornando-se, por conseguinte, partícipe moral e espiritual da obra.

5.8.1 No buzu

O ônibus, alugado, se dirigia ao local onde, horas depois, aconteceria um dos primeiros shows de Luiz Caldas & Banda Acordes Verdes, fora da centenária cidade de Salvador, no município de Simões Filho. Os músicos, contentes, mesmo sem saber, começavam a trilhar uma jornada sem destino determinado, daquela que não se sabe bem para onde leva e que tem uma aura de infalibilidade, característica da juventude. Nada disso, porém, tinha relevância para eles, já que a mocidade tempera com emoção a vida. Mocidade independente. Naquele momento, no “buzu”, o que realmente importava, era a presença do compositor Paulinho Camafeu, um dos seus mais ilustres passageiros.⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ É bem provável que outros personagens, que, depois, viriam a se tornar figuras importantes no mercado musical baiano, na altura incipiente, também estivessem ali presentes. Entre esses, pessoas de rádio, empresários e vendedores de shows. Mas, a memória, que é fraca, guarda só o que consegue. Artista ligado às raízes do samba, Paulinho Camafeu é figura de prestígio no cenário da música brasileira. Não só, por suas parcerias com Gilberto Gil e Pepeu Gomes, como também, pela desenvoltura como passeia pelos blocos-afro, pelas rodas de samba, sendo reconhecido como fértil criador. Por isso, quando Paulinho Camafeu falava de música, as pessoas paravam para ouvi-lo. Mestre, estabelecia uma ponte possível entre tradição e modernidade.

Figura 8 – Com Paulinho Camafeu, em frente à sua casa.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Nascente de límpida fonte, água-de-meninos, sua poesia traz uma mensagem que continua a que o cantor e compositor Riachão começa. E ele estava ali, todo olhos esbugalhados, no ônibus. Naquela época, não existiam os “is” (*iphones, ipads* e *ipods*), nem tampouco celular. Menos opções de entretenimento, para os passageiros de um ‘pé-duro’ comercial, mais probabilidades de acontecerem situações de ansiedade, pânico, ou, simplesmente, nervosismo. A estrada, esburacada, não facilitava. Aquela turma, no entanto, era musical, cheia de lideranças. De longe, a mais proeminente era a do cantor da banda, talentoso até os dentes. Dentro do buzu, o som rolava o tempo todo. Gostavam de música por gostar.⁴⁵⁵

Pouco tempo antes dessa viagem, Camafeu havia feito, em parceria com Luiz, uma composição que vinha tendo boa aceitação por parte do público. As pessoas a adoravam. Chamava-se *Deboche* (1985) e, junto com o visual andrógino do intérprete,

⁴⁵⁵ As preocupações cotidianas pareciam ser menores que as de hoje, pelo menos para a maioria, ali, presente. Outros tempos. Assim, no decorrer da viagem, intercalavam canções com brincadeiras e gozações mútuas, cada um querendo estabelecer seu território, testando, uns, os limites dos outros. Deduz-se, por estas atitudes, a presença de uma forte maioria masculina dentro dessa chacoalhante carruagem. Silvinha Torres, única mulher da banda, a tudo assistia, calada e inteligente.

seu repertório e execução musical, marcadamente agradava quem a ouvia. Assim, mais e mais tietes apareciam e as luzes da ribalta viravam-se, todas, na direção do cantor. A promissora parceria, então, já começava a iluminar a ascensão do jovem emergente, impulsionando-o em direção à colheita na “terra prometida” do sucesso.

Quanto à música, o arranjo de *Deboche* trazia consigo os elementos essenciais na configuração do metagênero musical que viria posteriormente a tornar-se conhecido como axé music: elementos rítmicos, tímbricos, melódicos, harmônicos e formais, entre outros tantos. Dentre esses, um dos mais significativos é o da sua batida, dividida entre bateria e percussão. Esta, tornou-se o modelo padrão para as gravações realizadas na WR, naquele período. Uma breve escuta dos discos de Sarajane, “Novos Bárbaros” e Luiz Caldas avalizará o que acabo de afirmar.

Lógica, a levada é dançante, mantendo as raízes do samba do Recôncavo baiano. As palmas da dança de roda estabelecem o gã desse ritmo soteropolitano, mistura de Cuba, Bahia e África. Seu toque, sabor de reverência em relação ao que veio antes, ao Gil da Tropicália, aos “Novos Baianos” e “A Cor Do Som”. Manancial de balanço que inunda o cenário musical dos anos oitenta, junto com os bravateiros sons de metais sintetizados do Yamaha DX7. Vejamos como é sua levada.

Exemplo 26 – Batida do deboche.

The musical notation for 'Batida do deboche' is presented in three staves, all in 4/4 time. The top staff, labeled 'Cicerro', shows a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter rest, and a dotted quarter note followed by an eighth note. The middle staff, labeled 'Congas', shows a rhythmic pattern with a quarter rest, an eighth note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter rest, an eighth note, a dotted quarter note, and an eighth note. The bottom staff, labeled 'Bateria', shows a rhythmic pattern with a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note, followed by a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

Então, depois de gravada a canção, os músicos decidiram usar seu próprio título, *Deboche*, para batizar o recém-criado ritmo, que tinham acabado de usar no arranjo. Motor da moda que surgia, o ritmo iria gerar uma coreografia homônima correspondente. Por isso, considero esta composição uma das pioneiras na associação canção-coreografia na música popular baiana, pós-tropicalismo.

Há vários relatos sobre o nascimento da axé music, sobre suas canções iniciais e a dinâmica das relações culturais que se processavam, naquele momento, dentro da música comercial, em Salvador. Como num jogo de xadrez, as peças estavam começando a se posicionar dentro de um intrincado tabuleiro de interesses. Goli Guerreiro (2010), narra um curioso episódio, supostamente ocorrido no Pelourinho:⁴⁵⁶

Sarajane ainda era adolescente quando despertou para a riqueza musical dos bairros negros da cidade. Certa vez, passeando pelo Pelourinho, acompanhada do amigo e compositor Paulinho Camafeu, ouviu o ‘deboche’ dos pretos do lugar a respeito de uma garota que passava. Das janelas do velhos sobrados, dois rapazes instigavam um ao outro: ‘– Pega ela aí. – Pra quê? – Pra passar batom’. Daí nascia a inspiração para a música ‘Fricote’, mais conhecida como ‘Nega do Cabelo Duro’, que, antes de virar sucesso nacional na voz de Luiz Caldas, em versão um pouco modificada, foi gravada por Sarajane, e logo se transformou em um ritmo e dança *made in Bahia*. (GUERREIRO, 2010, p. 141).

A autora associa, deste modo, o passeio da cantora Sarajane com Paulinho Camafeu, com o momento do nascimento da inspiração para a canção *Fricote*.⁴⁵⁷ O certo é que, a obra em questão, teve um parto menos glamoroso, mas não menos interessante.

5.8.2 Pré-natal do arranjo de *Fricote*

Qual o problema, se Luiz Caldas for considerado pai da axé music? Provavelmente, nenhum. O que, porém, nunca existiu, foi a “versão um pouco modificada”, que a autora afirma ter sido gravada por Sarajane, antes da gravação de Luiz. Não existem quaisquer provas que indiquem que tal gravação, de fato, aconteceu. Não há depoimento de músico participante, enfim, a afirmação não pode ser comprovada.⁴⁵⁸ Marilda Santanna, por sua vez, coloca a canção de Luiz Caldas e Paulinho Camafeu, junto de obras como *Mulata Assanhada*, de Ataulfo Alves, e *O teu cabelo não nega*, dos Irmãos Valença e Lamartine Babo, e aponta uma representação racista da figura da mulata:

⁴⁵⁶ Ontem, mesmo, ouvi o próprio Luiz Caldas, no programa de Pedro Bial, na Globo, alardear essa história, mas o lugar era outro, Simões Filho. Eu estava lá. Não teve nada disso. Luiz brinca de Carlos Imperial.

⁴⁵⁷ Ver e ouvir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cSqyJYQexdo>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

⁴⁵⁸ Já sua invalidez, sim, mediante entrevistas com os músicos do estúdio, na altura: Carlinhos Marques (baixista); Cesinha (baterista); Alfredo Moura (tecladista e arranjador); Luiz Caldas (guitarrista); Carlinhos Brown (percussionista); Silvinha Torres e Paulinho Caldas (vocais).

Por outro lado, a figura da baiana, da mulata, da negra, é também representada de forma que poderia ser considerada pejorativa no cancioneiro popular, com canções como *O teu cabelo não nega*, bem como *Mulata assanhada*, só para lembrar algumas mais emblemáticas. Para ilustrar esta fala, vale ressaltar que, no ambiente do Carnaval de Salvador e da *axé music*, Luiz Caldas e Paulinho Camafeu, ao retratar em *Deboche* (1987) a negra do cabelo duro que não gosta de pentear, sofreram represálias por parte da imprensa e críticas dos movimentos de afirmação étnica, sobretudo o Movimento Negro Unificado – MNU, quanto ao caráter presumidamente racista da canção. (SANTANNA, 2009, p. 150).

Na citação acima, há dois equívocos: a data do lançamento de *Deboche* como 1987,⁴⁵⁹ que é incorreta; e a citação da letra de *Fricote* como sendo a de *Deboche*.⁴⁶⁰

Figura 9 – Com a banda Acordes Verdes, voltando de um show.



Fonte: Marrom, 2012.

⁴⁵⁹ Canção *Deboche*, de Paulinho Camafeu, interpretada por Jota Morbeck e “Novos Bárbaros”, com arranjo de Padre. Ouvir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1GkU1e84P7A>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

⁴⁶⁰ O fato de uma mesma palavra ter sido utilizada tanto como título de música quanto como nome de ritmo e de coreografia, na época, emergentes, pode ter sido o causador do lapso. Como dissemos, antes do *Fricote*, uma canção chamada *Deboche* havia sido gravada, sendo esta a dar nome ao novo ritmo, criado pelo arranjador, por Brown e por Cesinha, e à coreografia, concebida por Luiz Caldas. De fato, a contribuição de Brown na criação da batida (Exemplo 29), foi a de usar, na percussão, um ritmo latino, provavelmente cubano, já existente, que ele chamava de *guaguancó*.

Quem fala o que quer, ouve o que não quer, por isso, as testemunhas mais fidedignas do nascimento do “bebê” *Fricote*, por justiça, são os músicos da “Acordes Verdes”, que estavam dentro daquele sacripanta ônibus.

Subitamente, Paulinho Camafeu levanta, se segura nas poltronas para não cair, e diz: “Tive uma ideia massa para uma canção, mas ainda não terminei”. E começa a cantarolar: “*Nega do cabelo duro que não gosta de pentear*”. O impacto foi imediato, todos gostaram. Luiz começa a acompanhá-lo ao violão, encaixando o “*Pra passar batom, de que cor? De violeta, na boca e na bochecha.*” Aproveitando a animação, o tecladista da banda, não por acaso, quem vos escreve este bilhete, sugere o trecho “*De cor azul, na boca e na porta do [...]*”, que Luiz, pudica e inocentemente, enrabicha (lá ele!) com a palavra “*céu*”. O lado místico sempre a encantar passageiros planetários. Riam-se todos. A música, engraçada, de duplo ou triplo sentido, não fugia à tradição baiana burlesca de escárnio e maldizer. Então, para encurtar a epístola, os autores ficaram sendo, apenas, dois: Paulinho Camafeu e Luiz Caldas; ou Luiz Caldas e Paulinho Camafeu; como o(a) senhor(a) desejar.

Mas não foi a avareza, o único desvio dessa realista parlenda. Outra coisa também não batia certo, não funcionava. Melhor, não aos ouvidos do arranjador da banda, que, naquele momento, não era só mais um passageiro, mas um, agoniado. Por isso, doravante, caso venha a ser novamente solicitado a participar da narrativa, denomine-mo-lo ‘passageiro agoniado’. Notadamente, músico algum se manifestara. Risonhos, distraídos, acompanhantes que eram. E elogios, mais e menos sinceros, começaram a pipocar das não-reclináveis poltronas. “É um *hit!*”, dizia aquele. “É sucesso!”, aqueloutro. O mal-estar do arranjador, porém, continuava, aumentando à medida que a canção, para não ser esquecida, era repetida incontáveis vezes, em modo maior. Não tinham nem gravador, um verdadeiro Inferno na terra.⁴⁶¹

Mas, qual seria mesmo a razão para toda aquela sensação de asco e repulsa do “agoniado”? Rapidamente, descobriu: era o modo. O modo empregado no acompanhamento harmônico executado pelo violão de Luiz não contribuía para a fluência da canção, pelo contrário, a sufocava. Que modo era esse? Veremos a seguir. Antes, porém, um bocadinho de teoria da música.

⁴⁶¹ Quem sabe se não foi esse Inferno, que, através da intuição do investigador, leva a pesquisa a incluir, antes da narrativa sobre *Fricote*, a tal historietta do advogado do imperador do Hades?

São dois, os modos comumente usados na música popular: o Maior e o menor. Tanto um quanto o outro, “nossas duas principais tonalidades derivam historicamente dos modos eclesiásticos”⁴⁶² (SCHOENBERG, 1983, p. 9, tradução nossa). A herança católica, sustentada pela filosofia grega, mesmo tendo evoluído (dos doze modos antigos para o atual dualismo maior-menor da música tonal), ainda mantém laços com certos aspectos modais da sonoridade e do seu entendimento, visto que: “Os conteúdos dos três modos do tipo maior – Jônio, Lídio e Mixolídio – estão concentrados na tonalidade que é maior, e os conteúdos dos três modos do tipo menor – Dórico, Frígio e Eólio – da mesma maneira, estão concentrados na menor.”⁴⁶³ Naquele momento, porém, embalado por solavancos e sonhos, Luiz Caldas acompanhava a melodia usando o modo maior, o que, em breve, mostrar-se-ia má escolha. O arranjador, então, havia matado a charada: o modo é que era o problema.

“Arranjar” é um jogo de escolhas. Naquele momento, uma havia sido feita. O cantor (um dos compositores) optara pelo modo Maior. Preocupado, talvez, com outras coisas, certamente, não musicais. Corre léguas a fama das suas qualidades artísticas, bem como da sua boa percepção musical. Seu sucesso, porém, ainda não estava garantido, aliás, Luiz necessitava urgentemente de um êxito radiofônico, de um trunfo que o emplacasse nacionalmente, sem rastros de dúvida. E Ele (o trunfo) estava ali; tinha caído de paraquedas, ou sido atirado por Camafeu, no seu colo. Logo, nada mais justo do que perder completamente a noção das coisas.⁴⁶⁴

Da perspectiva do arranjador agoniado, por outro lado, era irritante o fato de que a melodia daquela canção, na sua parte inicial, pudesse combinar tanto com um modo quanto com o outro, isto é, funcionava tanto em maior quanto em menor. Simplesmente, Simões Filho não merecia isso. Melhor até, se Simões Filho não merecia isso, quanto mais aquele jovem arranjador, cujo conhecimento e pensamento não era, como podemos depreender da narrativa, minimamente respeitado

Vejamos, no exemplo seguinte, o que acontecia no ato de criação da canção:

⁴⁶² “Our two main tonalities, major and minor, derive historically from the church modes”.

⁴⁶³ “The contents of the three major-like modes – Ionian, Lydian and Mixolydian – are concentrated in the one major tonality, and the contents of the three minor-like modes – Dorian, Phrygian and Aeolian – in the same manner, are concentrated in the minor”.

⁴⁶⁴ Tive uma situação parecida minutos antes do nascimento da minha filha Sara João. Estava num ensaio, na Universidade de Aveiro, Portugal, cantando no coro. E a preocupação com meu futuro bebê foi tão grande que comecei a não conseguir ler mais nada na minha frente. As colcheias como que se dissolviam no pentagrama. Nem Dalí imaginaria tanto.

Os modos maior e menor baseiam-se em escalas. A escala maior, conforme Schoenberg, servindo como sucessão de sons sobre a qual os acordes são formados, e a escala menor, com suas três vertentes (natural, harmônica e melódica), agindo, por sua vez, da mesma maneira.

Se a escala é a imitação do som horizontalmente, em sucessão, os acordes são a imitação vertical, simultânea. A escala é a análise do som, assim como o acorde é a síntese. Exige-se de um acorde que conste de três sons diferentes. O acorde mais simples, evidentemente, é aquele que melhor se assemelha aos efeitos mais elementares e nítidos do som, ou seja: a tríade maior constituída pela fundamental, pela terça maior e pela quinta justa. Este acorde imita a eufonia do som, reforçando os harmônicos mais próximos e deixando de fora os mais distantes. (SCHOENBERG, 2001, p. 67).

Essa concepção, que relaciona o acorde maior com a ordem pela qual os intervalos da série harmônica acontecem, de certa maneira, justifica, em muito, algumas relações de equilíbrio nos encadeamentos harmônicos da música tonal, e o próprio Schoenberg reconhece que existe a possibilidade “de a melodia e as escalas já existirem antes dos acordes”, onde a harmonia seria resultante do comportamento da condução das vozes individuais, em contraponto polifônico.

O intervalo de terça em relação à fundamental do acorde, portanto, é o que define o seu gênero (maior ou menor). A tonalidade, formada pela combinação de acordes maiores e menores, é definida pelo comportamento dos acordes (e suas relações dentro do campo harmônico) gerados, basicamente, a partir das quatro escalas anteriormente citadas (maior, menor natural, menor harmônica e menor melódica). Sendo assim, ambos os modos encontram-se, na música popular, geralmente sujeitos às forças da tonalidade. Não devem ser entendidos como opostos, mas, como complementares, mutuamente úteis, dando um suporte ao outro e vice versa. Por analogia, podemos imaginar que as melodias, assim como as escalas, são combinações organizadas de sons, portanto, passíveis de induzirem tendências harmônicas, ou seja, inclinações na direção de um ou de outro modo, a partir dos encadeamentos que as suportem harmonicamente. Tendo, na terça do acorde, um ponto importante na definição do seu gênero e posicionamento funcional em uma ou em outra escala.

Ora, uma melodia que não tenha o intervalo de terça em relação à fundamental do acorde do momento, principalmente se a fundamental desse acorde se mostra como a fundamental de uma provável tônica, pode ser considerada ambígua, em

maior ou menor grau, a depender de fatores adicionais que porventura ocorram na frase melódica. Desse modo, essa ambiguidade pode se refletir na harmonia, cabendo ao compositor a responsabilidade de indicar qual direção seguir.

Do ponto de vista da composição, o resultado, fruto da escolha feita, geralmente evita a falta de clareza. Em outras palavras, geralmente, ao optar-se pelo modo maior numa determinada seção da canção, isso será repetido quando a mesma seção for repetida, trazendo coerência e unidade à peça. O fato de haver uma variação de modo, numa mesma parte, na sua repetição, pode vir a enfraquecer a obra quanto ao seu poder comunicativo. Porém, se para a criatividade não há limites, no arranjo, o uso de diferentes modos, pode servir como disfarce, ao desviar o foco do ouvinte para uma nova direção, além de contribuir para uma variação das suas cores.

Mesmo advogando uma possível neutralidade entre os modos maior e menor, herdamos toda a tradição dualista e dramática, de confronto entre forças antagônicas: herói-vilão; bom-mau; noite-dia, e assim por diante. A compreensão das manifestações artísticas, através de associações com padrões conhecidos e que possam ser discutidos em termos extramusicais e musicais. Disso, conclui-se que, ao alterarmos os modos, sugerimos imagens que podem ser traduzidas por sensações antagônicas, tornando a complementaridade mais sutil, dissimulada na simplicidade da observação de opostos visíveis. De acordo com Schoenberg (2001, p. 157), “um intervalo difícil de ser entoado é igualmente difícil de ser imaginado e compreendido”. Logo, um percurso harmônico é tão mais palatável quanto mais coerentes forem as ligações entre seus acordes, entre os seus encadeamentos harmônicos.

Mas esse jogo entre Maior e menor tem evoluído com o passar do tempo. Se as coisas mudam, mudam, também, o entendimento e a aceitação dos fenômenos musicais. Em poucos anos, algo que fora tabu, pode ser a cereja do bolo do momento. À vista de tudo que até aqui foi dito, tudo, esse, cada vez mais rápido, é cada vez menor o intervalo de duração entre os jorros estéticos.⁴⁶⁵ Voltemos, logo, positivos, para dentro daquele ônibus, compositivos.

⁴⁶⁵ De qualquer forma, os dois modos mantêm, na música tonal, relações hierárquicas estruturais bastante semelhantes. A dominante (um acorde maior), por exemplo, pela consolidação da preponderância da sensível da escala, na sua evolução, torna-se praticamente comum aos dois modos (excetuando-se a gerada a partir da escala menor natural, que podemos denominar dominante menor) empurrando ou “sendo empurrada” para a tônica. O divertido, nesse cenário, é que tudo pode levar para qualquer canto, ou seja, através dos empréstimos modais, podemos ter uma dominante menor que cadencia numa tônica maior. Ou seja, existem várias possibilidades não

5.8.3 De volta ao trepidante

O arranjador do grupo, não se aguentando mais, agoniado que era, não resiste e fala: “Não é maior, Luiz. É menor”. Faz-se o silêncio. Luiz não perde a esportiva e responde de supetão: “Disso entendo eu, fera”, encerrando o assunto (pelo menos, era o que pensava). Nenhuma viva alma apoia a afirmação do pobre do arranjador, que, encolhendo-se junto à janela, queda pensativo. Dúvida não tinha.

Saboreara, desde sempre, na melodia, aquele gostinho de melopeia *a la senzala*, de recôncavo, de *Retirantes*, de Jorge Amado, de Caymmi. Como poderia estar enganado? O que levava Luiz a insistir no maior? O guitarrista vinha de profícua série de composições. O hino que faz para o Bloco Beijo, *O Beijo*,⁴⁶⁶ começa com sua parte A, em menor, mas quando entra no refrão “*Acordes Verdes leva o povo atrás do trio*”, vira maior, empurrando ainda mais a canção. Na verdade, a música faz um zigzague. Sua introdução, em maior, entrega, no finalzinho, para o modo menor do início da letra. Seu refrão, por estar em maior, obedece à lógica preconizada na sua introdução.⁴⁶⁷

Luiz também gravara uma versão (talvez, resquício dos bailes) de *Mrs. Robinson*, de Simon e Garfunkel,⁴⁶⁸ que vinha sendo bem executada nas rádios baianas e era em tom maior. *Axé pra Lua*,⁴⁶⁹ outro êxito do início de carreira, com direito a introdução “vivaldiana” e tudo, é em modo maior. E *Deboche*, também. Assim, o fato do modo Maior ser descrito e percebido, muitas vezes, como alegre, vivo e positivo, entre outros tantos adjetivos, pode ter influenciado o cantor na sua opção de harmonização. Outra possibilidade, a da associação do modo Mixolídio com as cantigas de capoeira. Camafeu, dissemos, era personagem presente nas histórias do Mercado Modelo. Exibições de grupos de capoeira eram, ali, típicas, animando visitas de turistas, fazendo parte do programa de quem acudia ao mercado. Capoeira,

sujeitas às estritas regras da harmonia tradicional funcional. O limite é o limite de cada mente criativa.

⁴⁶⁶ Ouvir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gVPAITfgBP0>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

⁴⁶⁷ Neste trecho, refiro-me à canção *Beijo*, de Luiz Caldas.

⁴⁶⁸ Luiz, de acordo com Cesinha, fez, em 1986, uma versão para outra canção da dupla americana, *The Boxer*, de 1970, que intitulou singelamente de *Bailarina*. A letra começa com o verso, “Bailarina, cisne branco a girar por sobre os pés...” e foi gravada no disco de Carlinhos Caldas, com participação de Luiz. Na bateria, o caçula Marquinhos Caldas. Os arranjos são de Moura e Caldas.

⁴⁶⁹ Canção *Axé Pra Lua*, de Luiz Caldas, com o “Trio Tapajós”. Ouvir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b4EFAyIG3uU>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

Mercado e Camafeu, combinação aceitável, habitava o imaginário dos músicos da cidade.

Podemos afirmar que existia, naquela época (e, quem sabe, até hoje em dia), um estereótipo do que seria ‘música de capoeira’. Este, como modelo sonoro arquetípico, teve diversos impulsionadores, ao longo da história. Entre eles, por exemplo, Baden Powell e Vinícius de Moraes (*Berimbau*, de 1964). O tropicalismo também colaborou na fixação desse arquetipo e sua ampla divulgação. *Domingo no Parque*,⁴⁷⁰ de Gilberto Gil, além de reler e transformar elementos musicais (o intervalo de segunda maior, o canto responsorial africano do candomblé e da capoeira) fundamentados no toque do berimbau (cuja tônica pode ser entendida como qualquer um dos dois graus a depender do alvo a atingir), incentivou as gerações baianas seguintes, cooperando com o desenvolvimento de uma produção musical local que se afirmasse economicamente viável, no cenário fonográfico do país. A canção vitoriosa (*Domingo No Parque*), além de apresentar, pela televisão, o novo artista (Gil) para todo o Brasil, apresenta semelhanças motivicas com o refrão de *Luanda É Bandê*, um “corrido” de capoeira. (BIANCARDI, 2006, p.129)

Exemplo 29 – Refrão da cantiga de capoeira, *Luanda É Bandê*.⁴⁷¹

solo
coro
solo
coro
solo

Oi, lá i lá i lá, Oi, lê - lê, — Oi, lá i lá i lá, Oi, lê - lê — Oi, lá i lá i

Associações imagéticas não eram, com certeza, desconhecidas por Caldas e seus músicos, versados em intermináveis e cansativos bailes dançantes, onde tinham que tocar tudo e mais alguma coisa. O cantor procurava ter mais espaço na mídia (rádio, jornais, televisão, qualquer coisa). Elementos da rua, tirados do universo da cultura popular, já tinham sido gravados em disco por Gilberto Gil, “Novos Baianos”, Caetano, Caymmi, e outros, ou seja, não eram novidade.⁴⁷² Inclusive, o uso de tais

⁴⁷⁰ Canção lançada, em 1967, no Festival da Record, obtendo o segundo lugar.

⁴⁷¹ Coletado por Biancardi em Salvador-Bahia. Informante: Mestre Canjiquinha, em 1969.

⁴⁷² Logo, misturas que por diversas vezes haviam demonstrado seu potencial comercial e midiático, poderiam funcionar, e funcionaram. Múltiplas combinações seriam, portanto, dos nutrientes, os mais lógicos para a criação de um gênero que fomentasse o surgimento de um mercado consumidor e produtor local acessível, e que reagisse como pudesse aos ditames do Sudeste dominador, quase como uma espécie de antídoto, de soro antiofídico. E a valorização e ênfase do lado emocional e regionalista do baiano seria, assim, um caminho que poderia efetivamente dar certo, pois o curso

associações é uma das características que define o perfil estético dos primeiros fonogramas da axé music.⁴⁷³

O que leva Luiz, músico tarimbado, a optar pelo modo Maior, talvez possa ser visto como uma espécie de ilusão dos sentidos. Ele pode ter sido traído, não pelo ouvido, mas pelos olhos, pelo seu lado racional. Os sentidos, é certo, compensam-se uns aos outros. Mas, a depender da conjuntura, um pode, também, atrapalhar o outro. Enumeremos o que os olhos do cantor viam: 1. Paulinho Camafeu, herói do popular, ícone cultural “elevado ao quadrado” por, entre outras coisas, ser parceiro de Gilberto Gil, maior ídolo ainda; 2. os músicos ao redor, naquele instante, meros coadjuvantes; 3. penetras, puxa-sacos e interesseiros (plateia erística?).

Sem a menor dúvida, quem mais chamava sua atenção era o mágico que tinha tirado aquela coelha enorme e negra da cartola, Paulinho Camafeu. Não apenas o Paulinho compositor, mas o compositor de êxitos populares, com o brilho nos olhos de quem sabe que tem o sucesso nas mãos. Luiz, também, percebe isso, tanto que, de imediato, apoia e investe na finalização do *hit*.

Podemos complementar o que foi dito anteriormente sobre o uso de elementos regionais, suas combinações imagéticas associativas, e o que Camafeu poderia, no tocante às suas ligações com manifestações típicas como o samba de roda e a capoeira, suscitar. O compositor Carlinhos Brown, na época, percussionista da banda de Luiz, por exemplo, assim como Gilberto Gil,⁴⁷⁴ possui várias canções que se adequam a esse arquétipo, digamos, ‘capoeirístico’. Cito duas: *Meia lua inteira (Capoeira Larará)*⁴⁷⁵ e *Bonapá*⁴⁷⁶. A primeira, sucesso popular, tanto na voz de Caetano Veloso quanto na de Bell Marques, ex-chicleteiro. A segunda, gravada por Margareth Menezes.

O Mercado Modelo, Paulinho Camafeu e a imagem da capoeira formavam, portanto, um irresistível trio. Como não dar certo? É isso o que entendemos por ilusão dos sentidos, ilusão que é criada a partir da visão, ou melhor, a partir de algo que a pessoa quer, por que quer, ver. Além, é claro, do outro aspecto ainda mais comum,

dos acontecimentos, pelo menos no seu estágio inicial, colocava tal valorização como uma das poucas possibilidades estratégicas disponíveis.

⁴⁷³ Os primeiros compactos e os primeiros dois discos (LPs) de Luiz Caldas, têm os arranjos assinados por ele e por Alfredo Moura, com exceção das canções *Sonho Bom* e *Contramão*, arrançadas apenas pelo segundo.

⁴⁷⁴ *Parabolicamará*, de 1991, entre outras.

⁴⁷⁵ Gravada pelo grupo Chiclete com Banana e por Caetano Veloso.

⁴⁷⁶ Gravada por Margareth Menezes. Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i61xRv8DvYk>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

salientado anteriormente, a ideia do modo Maior como alegre, brilhante, positivo, e divertido. É festa? Põe Maior. A sempre útil canção *Parabéns para você!*,⁴⁷⁷ por exemplo, é uma boa representante desse *bias* (tendência; viés) comemorativo.

Sobre o porquê de Caldas preferir o modo Maior, ao confrontar-se com uma determinada sequência de notas, e sobre o comentário do arranjador, baseado na relação melodia-harmonia-contexto (privilegiando, assim, a reflexão sobre o porquê do modo menor ter a capacidade de se impor como o ideal naquela situação, liquidando qualquer possibilidade da parte A ser no modo Maior), ainda cabe breve adendo. Que fique claro. Caso os compositores quisessem, a canção seria executada, *ad aeternum* (para sempre), com sua primeira parte em Maior, como o foi seguidas vezes, embalada pelos solavancos do defenestrado ônibus, manjedoura íngreme da axé music, bem como em cima do palco em Simões Filho, sob olhares circunspectos e desconfiados do público.

Este episódio, portanto, evidencia o intrincado entrelugar composição-arranjo, fronteira, como estamos a ver, de difícil demarcação. Assim, uma composição pode ser alterada pelo arranjador ou pelo artista, antes ou depois da criação do seu arranjo.⁴⁷⁸ Não pretendemos, porém, endossar qualquer enfoque particular. Antes, realizamos, aqui, um exercício de interpretação artística a partir da narrativa.

5.8.4 Considerações finais: *Fricote*

Os músicos chegaram ao local. Estava lotado. Sem esperas, foram subindo ao palco e passando o som. Instantes depois, o show começava.

Tudo corria bem, banda entrosada. A certa altura do show, Luiz Caldas puxa o tal *Fricote*. Os ritmistas haviam combinado executar a mesma batida usada na gravação de *Deboche*. Confiante, o líder da banda ‘tasca-lhe’ um acorde de Dó Maior (C) na guitarra e, em seguida, brande a recém aprendida letra de lúbricos versos. Nada aconteceu.

Para uma turma que já se acostumara a agradar ao público foi um verdadeiro balde de água fria. Balde, não! Chuveiro, sem aquecedor e no inverno. Significativa,

⁴⁷⁷ Possivelmente composta pelas gêmeas Patty Hill e Mildred J. Hill, em 1893, em Louisville, Kentucky, EUA, como *Good Morning to All*.

⁴⁷⁸ Foi o que aconteceu, por exemplo, com a canção *Tum-tum Goiaba*, de Leonardo Reis e Márcio Brasil. Esta, ao ser gravada pela cantora Ivete Sangalo, teve seu modo alterado de menor para maior, por seu arranjador. Mais ou menos, o contrário do que ocorreu com *Fricote*.

no entanto, foi a reação da plateia, o que realmente nos interessa e que representa o aspecto central de toda essa narrativa.

O populacho se recusava a dançar, a interagir, até mesmo, a se divertir. Olhava, contemplativo, triste, sem esboçar reação, mas inquisidor. O clima pesou. O cantor, apavorado, se esforçava em reverter a inóspita situação em que se metera. Rapidamente, porém, identifica o motivo da repulsa. É a voz do povo, a de Deus? Assim, dando as costas para a plateia (ali, mais para alcateia), o cantor rogava aos músicos para que tocassem a canção no controverso e humilhado modo de Dó menor.

Sua atitude reconciliadora, ansiosa por agradar ao público, indica que tudo fica mesmo subalterno ao martelo do implacável tribuno popular. Pôncio coletivo, que o artista, então, busca instantaneamente obedecer, demonstrando, dessa maneira, um dos aspectos que a funcionalidade demonstra ter na música comercial, em geral: a abrangência. Para resolver o embolho que o outro se metera, o tecladista ‘enfia a mão’ no sintetizador e cria a introdução que iria se transformar numa espécie de insígnia do metagênero, gerando mil imitações. A plateia, então, vai à loucura. E o cheiro de fumaça sobe.

Essa narrativa, verdadeira como a virgindade de Maria, me incentiva a assumir outra verdade olvidada nos anais. Caetano Veloso, em pessoa, reconhece isso, na frente de David Joseph Sousa, no Porto, em Portugal. Assim, se, numa de suas lindas obras, o santamarense canta: “*Eu sou neguinha!*”, por que não posso, eu, cantar o que proclama, no próximo tópico, o título?

5.9 SITUAÇÃO IX: EU TAMBÉM SOU NEGÃO

Este tópico discute aspectos da música do cantor-compositor Geronimo Santana, dando um rápido panorama das suas habilidades. Sua influência ultrapassa fronteiras. Lembro-me, quando morava na Stolzenthaler Gasse, nº 8, em Viena, de passar, todos os dias, na frente da loja de discos “Red Octopus”, na rua ao lado, e ver a capa de alguns dos seus discos penduradas na vitrine daquela loja. Todos os dias, ficava orgulhoso. Aquilo me estimulava.

Começamos, então, no subtópico vindouro, a contar uma historinha inventada pelo próprio Geronimo. Por isso, não sem entusiasmo, inicio sua narrativa, aqui transcrita com minhas palavras.

5.9.1 Pequena história da música popular baiana

Dorival Caymmi estava no seio da mídia, no tempo em que o Rio de Janeiro era a capital. Sua voz grave, causava comoção. “Certa feita, pediram a Ary Barroso para compor para Carmen Miranda, mas o pianista cobrou muito”.⁴⁷⁹ Então, o baiano chegou com a canção *O que é que a baiana tem* (1939). “Foi Caymmi quem ensinou Carmem Miranda a revirar os olhos”, garante Geronimo. “Caetano [Vieloso] tem essa manha dos olhinhos, também. Para mim, Caymmi era axé. Começou ali. Poderia dizer, até, que houve um período pré-axé com Donga, Assis Valente, e por aí vai”.⁴⁸⁰

Em 1945, os americanos vinham descansar aqui. Aliás, primeiro, foi em Recife, o descanso. Mas os abusos e aprontes dos americanos, a violência gerada contra eles por causa disso, causaram problemas na ordem. Assim, vieram pra Salvador. E os músicos daqui tocavam para os americanos. O refrigerante Coca-Cola, Seu Osmar chamava de “água de sabão”. E a guitarra havaiana, com seu bojo pequeno, deu origem ao pau elétrico. Leo Fender era marinheiro da marinha americana em 1947.

481

Seu Osmar consertava erro de engenheiro da Odebrecht e bolou a estrutura mecânica do Teatro Castro Alves. Foi quando sofreu um acidente na medula. Em 1950, tudo o que vinha se transformava em frevo. É o ano que surge o trio elétrico. Dodô & Osmar, antes, tocavam em bailes. O trio foi sucesso em 1950. Dodô & Osmar até gravaram jingle. Seu Osmar criou o jingle *Maravilha, Guaraná Fratelli Vita*. Dodô, que falava pouco, sempre dizia, “eu endosso as palavras de Osmar”. Mulherengo, teve dois casamentos.

⁴⁷⁹ Entrevista com o cantor e compositor Geronimo, realizada em 16 de setembro de 2014.

⁴⁸⁰ Geronimo aponta a possibilidade de se dividir a história da axé music em períodos: 1. pré-história do axé, *Pelo Telefone* (1916), com Donga, Assis Valente, Tia Ciata; 2. antiguidade do axé, Caymmi e Carmem Miranda; 3. idade do ferro do axé, Os Tingoãs, com suas músicas afro de fundamento. Posteriormente, refleti e acrescentei mais alguns: 4. a modernidade do axé, os tropicalistas baianos, Raul Seixas, *Mosca na Sopa*, Novos Baianos e A Cor do Som; 5. a pós-modernidade do axé, Carlos Pitta e Edmundo Carôso, *Cometa Mambembe*, Lui Muritiba, e Banda Chiclete com Banana, *Mistério das Estrelas*. E, por último: 6. a hipermodernidade do axé, que começa quando a Banda Acordes Verdes constrói o LP *Magia*, de Luiz Caldas, em 1985.

⁴⁸¹ Criador da legendária guitarra Fender.

Em 1960, a mãe⁴⁸² de Armandinho Macedo⁴⁸³ morria. Fizeram luto, pararam de fazer trio elétrico. Também, em 1960, aparece o Gilberto Gil “gravando jingles para a Milisan”,⁴⁸⁴ uma loja, um mercado, no JS Estúdio. Jorge Santos,⁴⁸⁵ dono do estúdio, trabalhava também na Itapoan.⁴⁸⁶ Aos poucos, Gil começa a aparecer na mídia local e, depois, torna-se genro de Caymmi. Caetano Veloso, por sua vez, casa-se com Dedé, filha de uma importante família baiana, a família Gadelha. Outra figura importante da época é o cantor Miltoninho (1928-2014), sambista carioca, “*você mulher / que já viveu / que já sofreu / não minta [...]*”, o samba-canção *Mulher de 30* (1960),⁴⁸⁷ que trazia divisões rítmicas de salsa.

Anos depois, o Programa Flávio Cavalcanti realiza o concurso “A Grande Chance”. Armandinho Macêdo ganha esta competição, tornando-se nacionalmente conhecido. “Eu era percussionista”, diz Geronimo. “Conheci Armando, pessoalmente, em 1970. Na verdade, comecei a tocar percussão só para poder ficar tocando com ele”, revela Geronimo.⁴⁸⁸

Em Salvador, ouvia-se muito mambo e merengue, até 1961. Mas, com a revolução cubana panfletária e por causa da sua linguagem hispânica, os militares restringiram música na língua espanhola, espécie de reserva de mercado. Em 1964, por exemplo, a música de Cuba significava má conduta. É só a partir de 1970 que aparece o Julio Iglesias e similares. Vale ressaltar que o que tocava no Sudeste,

⁴⁸² Neusa Costa, mãe de Armandinho, Aroldo, Betinho e André. Filhos do seu casamento com Osmar Macedo. Ver em: <http://www.carnaxe.com.br/history/trio/arquivos/2000_11.htm>. Acesso em: 27 set. 2015.

⁴⁸³ Armando Macêdo (1953), músico baiano. Virtuoso do bandolim e da guitarra baiana. Também é guitarrista, compositor e cantor. Filho de Osmar Macêdo, um dos inventores do trio elétrico.

⁴⁸⁴ O Estúdio JS ficava num prédio entre a Rua da Ajuda e a Rua Chile. O maestro e pianista Carlos Lacerda e o compositor Vevé Calazans gravaram muito lá.

⁴⁸⁵ Segundo o encarte da “Caixa palco”, escrito por Marcelo Fróes, “Jorge Santos começou a trabalhar como pianista na Rádio Excelsior de Salvador em 1945, buscando uma colocação como locutor. Trabalhava num programa chamado “Caderno de Música”, que apresentava os valores revelados pela Escola de Música da Bahia e também pela Escola Nacional de Música. De tanto insistir, o diretor da rádio deu-lhe a chance de tornar-se locutor – desde que também trabalhasse como corretor de publicidade. Comercializando espaços, Jorge deu-se bem no ramo e passou a vender seus próprios programas. Abriu então uma agência de publicidade e em seguida uma produtora, que por sua vez inaugurou um estúdio para spots e jingles em 1959. O selo JS Discos foi inaugurado em 1962, numa época em que se gravava disco com uma máquina que utilizava como mídia um fio de arame e que só registrava as altas frequências. Perdiase (sic) [Perdia-se] metade do som, então era mais negócio gravar diretamente num frágil acetato – apesar do grave perigo de se perder uma gravação. Assim foram gravados os primeiros jingles da JS e foi nesta fase que Jorge Santos conheceu Gilberto Gil”. Ver em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=45&texto>. Acesso em: 22 nov. 2016.

⁴⁸⁶ Rede de TV e rádio em Salvador.

⁴⁸⁷ Composição de Luís Antonio (1921-1996).

⁴⁸⁸ Geronimo é, sem dúvida, um dos responsáveis pela divulgação da música caribenha na Bahia.

tocava aqui. Era uma Bahia periférica. Até os anos 1970, tinha o “Tabaris”,⁴⁸⁹ o puteiro da sociedade soteropolitana. Lá, só se entrava de paletó. O Yacht, o Baiano, e a Associação Atlética, eram clubes para as famílias.

Figura 10 – Com Geronimo, na Ladeira do Carmo, Pelourinho.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Segundo Geronimo, o primeiro bloco de carnaval a ter um trio elétrico foi o Saku-Xeio. “Os Internacionais e Corujas vinham com sopros, mais de trinta, e vinham tocando no chão, o sopro vinha tocando no chão. Uma vez, contrataram uma carreta, botaram o sopro em cima mas não surtiu o efeito desejado”. O Saku-Xeio colocou um trio com músicos, a banda era a de Lui Muritiba.⁴⁹⁰ Ele tinha gravado pela Polygram, *Voo Rasante*, “espécie de fado português”, e estava no “esquema” dos blocos, estava saindo no carnaval. Mas, a música que tocava no carnaval de Salvador era o frevo.

⁴⁸⁹ Tabaris Night Clube, aos fundos do atual Cine Glauber Rocha, antigo Cinema Guarani.

⁴⁹⁰ Lui Muritiba, cantor e compositor baiano. Foi quem apresentou pessoalmente o músico e arranjador Lincoln Olivetti ao autor desta tese.

Moraes Moreira tinha despontado, ainda na época das cornetas, com *Pombo Correio*, quando o Trio Elétrico Dodô & Osmar gravou seu quarto disco.⁴⁹¹ Geronimo lembra que

*Seu Osmar fez um pombo mecânico voando na frente do trio e quem cantava no disco era Moraes Moreira, que tinha saído dos Novos Baianos. Foi Moraes que levou o Trio Elétrico Dodô & Osmar pra gravar um disco na Continental. Eu tava participando. No primeiro disco tem música minha, um trequinho num instrumental.*⁴⁹²

Uma semana antes do carnaval, iam pra Barra mostrar o trio ao povo. “Era o que se fazia antigamente. Saia da Ribeira até o Bonfim, tocando na rua. Tocava o *Hino ao Senhor do Bonfim*,⁴⁹³ agradecendo. Cunho religioso”, finaliza o narrador.

5.9.2 Improvisando o arranjo

Antes da canção *Eu sou negão* fazer sucesso,⁴⁹⁴ afirma Geronimo, “as rádios soteropolitanas não veiculavam os compositores dos blocos-afro locais”. Os músicos ficavam aguardando o que vinha do eixo Rio-São Paulo e os lançamentos do trio elétrico Dodô & Osmar, porque este trio já tinha uma projeção. Geronimo (2014) continua:

*Acho que os precursores desse axé music de agora, contemporâneo, foram os Novos Baianos que chegaram em plena praça, e, com umas caixas de som, fizeram um trio que eles chamavam de ‘Urubu’. Era todo preto, não tinha iluminação, não tinha nada, salvo Moraes Moreira que era o cantor do trio elétrico Dodô & Osmar, que naquele disco instrumental, tinha 2 ou 3 músicas que ele cantava. Era assim a formação da música baiana veicular, que se tocava. Eu Sou Negão começa a ser um divisor de águas. As músicas do gueto começavam a subir no trio elétrico e a serem tocadas.*⁴⁹⁵

A influência passa, sim, para os músicos de axé: 1. pela identificação musical; 2. pela convivência; e 3. pelo próprio meio artístico.

Nesse caldo, vemos, mais uma vez, o envolvimento da Escola de Música da UFBA. Já o tínhamos visto na tropicália, com Gilberto Gil (Smetak, Alcivando Luz, Lindembergue Cardoso, etc.), Caetano (Smetak e Alcivando) e Tom Zé, que chega a

⁴⁹¹ O Trio Elétrico Dodô & Osmar já era da Continental desde 1975.

⁴⁹² Infelizmente, não podemos confirmar esse dado pois não consta o nome de Geronimo nos créditos da ficha técnica do referido disco.

⁴⁹³ De Artur Gonçalves de Salles (1879-1952), poeta, e João Antônio Wanderley (1879-1927), tenente da Polícia Militar de Salvador e mestre de banda. Mais informações sobre este hino, ver em: <<http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

⁴⁹⁴ Ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=hJS6vFIZugA>. Acesso em: 18 jul. 2017.

⁴⁹⁵ Entrevista com Geronimo, realizada em 19 de novembro de 2014.

cursar a escola, sem concluí-la. No período que se segue aos dos “Novos Baianos”, da Escola de Música vemos emergir, o “Sexteto Do Beco”, a “Banda Do Companheiro Mágico”, O Maestro Fred Dantas e sua “Orquestra De Frevos E Dobrados”, o baixista, arranjador e compositor Guilherme Maia, que com seus arranjos ambienta e alimenta o sucesso de Moraes Moreira, dando a personalidade da carreira deste ex-futuro “Novo Baiano”. Provável e infelizmente, deixei de citar muitas bandas importantes do período. Desculpem-me.

A primeira vez que a canção *Eu Sou Negão* foi gravada, o foi sem o conhecimento prévio de Geronimo. Ele não sabia que, enquanto cantava, sua performance estava sendo captada, da mesa de som, por um gravador de fita cassete Gradiente ou Phillips. O fato é que, na música desse capitão,⁴⁹⁶ muito passa pelo improvisado. Quando ia fazer um show, Geronimo, às vezes, achava que não estava atingindo ou agradando a plateia. Tinha o hábito, então, de começar a improvisar.

Capitão Geronimo tinha sido contatado por um amigo, Juruna, que parecia um índio mas era divulgador de rádio, para tocar numa convenção que uma gravadora estava realizando, em Salvador. Em menos de uma hora, montaram um *set* pra tocar na Cabana de Valdemar, em Itapoan, frente ao antigo Hotel Sofitel Quatro Rodas.

O arranjo de *Eu Sou Negão* nasce, assim, num evento corporativo no bairro de Itapoan, em 1986. É lá que ele “pega” forma. Mas nascer, nascer, não nasce porque o cantor já o tinha ensaiado, antes, em Roraima. “Lá, em Roraima, havia uma rua onde negros eram discriminados. Na Bahia, a discriminação é econômico-financeira. Se for preto e tiver dinheiro pode casar até com branca”. Mas a primeira gravação tocada na rádio foi a tirada deste show.⁴⁹⁷ Nem chegaram a ensaiá-la.

De supetão, o capitão pede ao primeiro-marinheiro Tião (percussionista) para acompanhá-lo tocando um samba-reggae.⁴⁹⁸ “Naquela época, nenhuma banda musical, em Salvador, tocava música afro. Era só frevo e rock’n’roll, e fim de papo. Reggae, uma vez ou outra, lá, por Lazzo, que fazia um reggae meio funk, mas era um caso isolado”, afirma o compositor. Sua percussão, então, começa a tocar o samba-reggae e ele a cantar *Eu sou negão*, música que já ‘estava nascendo’ em Roraima,

⁴⁹⁶ Muito querido, seus amigos o chamam de ‘Gê’ ou de ‘Capitão’. Não vamos, contudo, citar uma alcunha que, há anos, tentam impingir no cantor, seus detratores, por fútil e vulgar que é.

⁴⁹⁷ A banda de Geronimo era formada por: Geronimo, Tião (percussão); Toni Duarte (baixo); Ivan Huol (percussão); e Pedrinho Rego (guitarra).

⁴⁹⁸ O samba reggae é um ritmo que surge através do percussionista e regente Neguinho do Samba. Ao colocar o ritmo do reggae para o bloco Olodum tocar, começa a fazer algo diferente do que vinha sendo feito na sua área.

quando o cantor e sua banda lá estiveram. Geronimo, porém, percebeu que havia uma característica comum entre aquela cidade e Salvador:

Roraima tinha uma rua que era só de negro. Lá, ou a pessoa é branca ou é índio, caboclo. Vi uma autoestima mais ou menos fragilizada, onde todo mundo tinha vergonha de ser macuxi. Macuxi é quem nasce em Roraima. Era uma tribo que vivia ali, na capital, mas quando se integra com a sociedade, seus membros tornam-se mendigos, gente pobre. Logo, origem macuxi era um pouco de vergonha. Por isso, todo mundo dizia que, ou era Roraimense, de São Paulo, ou de Santa Catarina. (Geronimo, 2015).⁴⁹⁹

Ele enxerga uma identificação do preconceito que havia com o nativo macuxi com o show que fazia para os representantes da gravadora. Daí que, quando começa a notar que os executivos presentes no evento não estavam dando a mínima para seu show, que não conseguia chamar a atenção daquela gente, aí, então, começa a cantar “*Eu sou negão*” e bum, descreve o momento:

Os caras de gravadora queriam sexo, drogas e rock’n’roll. Não queriam saber de mais nada. Geralmente músicas que fazem sucesso são as que piores qualidades têm. Então, esses caras, com o ouvido que é um peniquinho retado, quererem ouvir mais uma coisa de penico minha? Eles poderiam pensar isso, né? E não ouviam nada. (Geronimo, 2015).

Esse hiato cultural lhe dá o *insight* (estalo). Aí, o cantor começa a improvisar, a dissertar, a falar coisas:

Eu não queria falar [...]. Mas, falava indiretamente, né? Como numa frase que o Caetano disse, que é: ‘Deus está solto!’. Eu disse isso, também: ‘Deus é livre, agora, nesse momento!’. E fui dizendo: ‘sabe, é nenhuma, meu irmão, aqui é boca de zero nove!’.(Geronimo, 2015).

E quando diz “*e no bubu, bubububu do seu tambor, o Seu Negão*”, se encontra no terreno do rap. Diz o compositor:

No início da década de oitenta, chegaram aqui uns discos de rap, pela PolyGram. Mas, nem foram divulgados porque nenhuma local queria pegar, ‘coisa de negão americano falando [...]’. O rap só veio mesmo a emplacar na década de noventa, penso eu. Mas, no início de oitenta, já tava o rap, e, antes d’eu fazer isso, Jair Rodrigues já havia feito “deixe que diga, que pense, que fale”, né isso? Bem, enfim, fiz isso aí, sete minutos e meio de discurso.(Geronimo, 2015).

⁴⁹⁹ Entrevista concedida por Geronimo, no dia 27 de julho de 2015.

Na gravação desse show,⁵⁰⁰ nesse evento corporativo, não há intervenção (ideias, detalhes de arranjo previamente elaborados) alguma. “Foi a partir da década de noventa que as intervenções apareceram; o ‘jazz’ da galera”, diverte-se. Como a versão ao vivo estava sendo veiculada apenas numa rádio, por causa da agilidade de Baby Santiago,⁵⁰¹ da Rádio Itaparica,⁵⁰² as outras rádios queriam porque queriam tocá-la. Por isso, o radialista Cristovão Rodrigues⁵⁰³ ajudou no lançamento do terceiro disco de Geronimo, que trazia apenas três canções. De um lado, *Eu sou negão*, com uma nova gravação, dessa vez, em estúdio. Do outro, as canções *Lambada da Delícia* e *Jubiabá*. Portanto, *Eu sou negão*, lançada depois de *Fricote*, em 1986, foi uma abertura para que todos os blocos afro entrassem, literalmente, na “parada”.

5.9.3 Considerações finais: *Eu Sou Negão*

O trabalho de Geronimo é híbrido e mistura ritmos latinos com os dos afrodescendentes da Bahia. Mistura afoxé com merengue. Ele mesmo explica sua maneira de criar:

Minha criação é tudo na hora. Se eu pensar em elaborar, parece que tou fazendo algo que já existe. Somos todos criatura. Procuo pegar o momento. Normalmente, já sai com um timbre, uma forma diferente. Também gosto de compartilhar criação, pois a coletiva é muito mais legal; a não ser que o cara tenha a genialidade, mas sou humilde em dizer que todas as minhas coisas são medíocres, e, quanto mais eu sou simples, mais é complicado.(Geronimo, 2014).⁵⁰⁴

Ele narra um episódio ocorrido entre ele e o radialista Cristovão Rodrigues:

Certa feita, Cristovão Rodrigues chegou pra mim e disse: ‘você sabe porque a galera não toca suas músicas? Porque seus arranjos são muito complicados’. Talvez, por causa de Kirica na Bucaña, que tem um arranjo que fiz em um minuto e perdurou, ou, talvez, devido a sua execução, porque, antigamente, o tocador, pra ser um grande

⁵⁰⁰ Não foi possível encontrar, até o presente momento, uma cópia da gravação deste show. Espero que outras pesquisas tragam mais luz ao problema.

⁵⁰¹ Baby Santiago (1947-2001), radialista, um dos pioneiros na divulgação da axé music.

⁵⁰² Baby Santiago pegou, então, a fita cassete. Sua rádio, Itaparica, estava em quarto lugar de audiência. Mas, com essa fita de sete minutos, a rádio, em menos de uma hora, passou a segundo lugar de audiência e, daí, pulou pra primeiro lugar. Isto enlouqueceu todas as outras rádios. Geronimo, então, teve que sair correndo, a pedido de Cristovão Rodrigues, que também queria divulgar a música. Esta música, dessa forma, é um exemplo de sucesso que vai do povo para a rádio, e não da rádio pro povo.

⁵⁰³ Importante radialista e produtor musical baiano, responsável por descobrir e lançar diversos artistas de sucesso, assim como promover a música produzida em estúdios da Bahia, no início do axé music.

⁵⁰⁴ Entrevista realizada no dia 19 de novembro de 2014.

músico, tinha que tocar É a Massa,⁵⁰⁵ de Armandinho. Pra entrar no Corpo de Bombeiros, você tinha que tocar o Hino Nacional, na íntegra. Cansei de ver vários primos meus estudando em Bom Jesus [dos Passos] o Hino Nacional Brasileiro. (Geronimo, 2014).

Percebemos, mais uma vez, a semelhança com a anedota sobre o comentário que o Imperador Joseph II dirige a Mozart, “Tem muita nota!”, descrito anteriormente.⁵⁰⁶ Geronimo complementa, falando sobre a composição de *É d’Oxum*:

Eu e Vevé levamos a noite inteira pra fazer a letra desta canção. Já a música, demorou só quinze minutos. Levamos três meses pra mudar uma palavra, Vevé pôs ‘ou importante desembargador’, o sentido do antigo verso não batia certo. [Canta] ‘Seja tenente ou filho de pescador / Ou importante desembargador / Se der presente é tudo uma coisa só’, isto é, agrada o rico e o pobre. Se quiser resolver, pessoal [resolver um problema, uma situação qualquer], tem que dar presente. Mas também me reporto à Oxum, ‘a força que mora n’água / não faz distinção de cor / e toda a cidade é d’Oxum’. Ela é cega, mas, se der presente, ela ajuda. Você vê um bocado de coisa.⁵⁰⁷ (Geronimo, 2014).

E, sobre o ‘ijexá’, ele diz:

Ijexá é uma nação que toca afoxé, o ritmo de afoxé. O ritmo de afoxé é um folguedo que os negros escravos usavam para as longas caminhadas. Como as distâncias eram longas, aqueles homens carregavam mantimentos, coisas, e para não ser tão doloroso, no meio tinha o tocador que tocava o ritmo de afoxé, também dedicado à Oxum, pelo dengo que é o ritmo. Daí, vem essa coisa entre ijexá e afoxé. (Geronimo, 2014).

Mas não pára por aí:

Os ‘axezeiros’, pra modificar o ritmo do afoxé, chamaram de ijexá, corruptela que eles anexaram. É como comer acarajé com Coca-Cola. No Gantois, neguinho tá comendo caruru, atravessa a rua e bebe Coca-Cola. É a assimilação da religião com as bebidas industriais. A única coisa que não conseguiram mudar foi o sacrifício de animais vivos. (Geronimo, 2014).

Quando perguntado sobre o motivo pelo qual o ritmo do afoxé não vingou na axé music, Geronimo responde: “Porque poucos sabem tocar. O axé foi um gênero musical de músicos que não tinham conhecimento do merengue e da salsa. Aí, pegaram uma corruptela do merengue e misturaram com o ritmo carnavalesco, com o frevo”.

⁵⁰⁵ Música instrumental que exige elevado nível técnico do solista, composta em 1975 e lançada em disco em 1976, segundo informação do próprio autor, por celular, em 10 de janeiro de 2015.

⁵⁰⁶ “Gewaltig viele Noten”.

⁵⁰⁷ Vevé Calazans (1947-2012), compositor e cantor baiano, autor de sucessos como *É d’Oxum* e *Nega*.

E, finalmente, numa entrevista dada ao programa “Aprovado”,⁵⁰⁸ da TV Bahia, emissora filiada ao Sistema Globo de Televisão, o cantor diz o que pensa sobre a música axé:

Eu penso que ‘axé music’ é, talvez, uma insígnia que foi colocada na música baiana, agora, no século XX, mas que já existe há muitos e muitos anos atrás. Toda música baiana tem sempre um pé na África, seja ela qual for, seja ela popular, seja ela até clássica, tem um pé na África. Então se somos misturados, temos o sangue negro que veio do outro lado do oceano, nada mais, nada menos do que ser axé, e axé é força, significa força, poder. Então, vamos comemorar esse 30 como se fosse uma derrota, pra começar de novo e para vir mais 30.(Geronimo, 2015).

Para Geronimo, “axé” é igual à “força”. Então, para “força” ser igual à “massa” vezes “aceleração” ($F = ma$), na perspectiva deste manifesto estudo, em primeiro lugar, “massa” teria que ser o conteúdo enrolado dentro da pamonha daquele gentio silvícola, sim, o da canção dos blocos-de-índio. Os blocos-de-índio, por sua vez, existiam apenas para fazer tremer as “jardineirinhas”, que, do auge de suas “moçoilices”, morriam de medo daqueles índios, aymorés, comanches e apaches, com seus paus enfurecidos e longos machados subidos. Em segundo lugar, “aceleração” estaria relacionada à medicina, por causa da “correndite”, a tal “doença de trio”, de Geronimo. Assim, desviando-me levemente dá orientação argumentativa (mas nunca da metodologia) desta pesquisa, concluo explicando minha atual e provisória concepção do termo, ou seja, o que penso sobre “força”.

Se penso em força, penso em Sansão; herói hebreu, cuja força residia secretamente na sua juba, “debaixo dos caracóis dos seus cabelos”.⁵⁰⁹ Desse modo, e espero que satisfeito, leitor, se a música carnavalesca mantém sua força através das suas composições e arranjos, não por acaso, um dos mais representativos do moderno carnaval de Salvador, e ungido para completar o capítulo em andamento, foi escolhido para ser tema do tópico seguinte.

⁵⁰⁸ Entrevista com Geronimo, realizada por Jackson Costa no dia 14 de fevereiro de 2015. Ver em: <<http://redeglobo.globo.com/redebahia/aprovado/noticia/2015/02/aprovado-reune-participantes-da-axe-music-para-discutir-rumos-da-cena.html>>. Acesso em: 27 set. 2016.

⁵⁰⁹ Alusão à canção *Debaixo Dos Caracóis Dos Seus Cabelos*, de 1971, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

5.10 SITUAÇÃO X: O TERCEIRO, LONGO E DOURADO

Por ter conhecido Rapunzel, bem antes da sua pública execução... Épa, assim confundo o leitor. Ele pode pensar é que é a execução da Rapunzel, feita pela bruxa malvada. Malvada ou mal lavada? Nunca ouvi história de bruxa tomando banho. Já vi fazendo sopa, voando em vassoura, chateando ex-marido, mas tomando banho, nunca. Para não torpedear (olha eu embaralhando de novo, torpedo hoje é comunicação virtual por celular) a teoria de Byron Almén, tampouco, a proposta analítica que esta axiomática investigação obsequieia, e, não menos tampouco, o paciente *ma si troppo* leitor, tentarei mais uma única vez. Repito.

Por ter conhecido *Rapunzel*,⁵¹⁰ bem antes da sua execução pública, ter feito vários arranjos para ela, preservando alguns destes em fita cassete, e pela obra representar um *hit* do fim do século baiano,⁵¹¹ considero privilégio colaborar na identificação de algumas das táticas contidas no arranjo da sua primeira gravação em CD,⁵¹² que aparenta chamar a atenção de determinados músicos. A procura que sua partitura tem sido alvo e a disposição de professores da Escola de Música da UFBA (os compositores Ivan Bastos e Marcos Di Silva) em usá-la nas suas aulas,⁵¹³ evidenciam isso. Ao abordar esse carnavalesco estrondo, busco, na memória, detalhes artístico-profissionais que possam contribuir para o caminho analítico-narrativo da sua interpretação.

A canção pertence ao repertório que preparávamos com o grupo Vai-Quem-Vem.⁵¹⁴ Todos gostavam muito dela. No estúdio de Ricardo Luedy, em Ondina, percebi que alguma coisa mudara, ao ser estorvado por um produtor.⁵¹⁵ Luedy fala sobre o dito cujo:

João Augusto Paravidino de Macedo Soares era amigo da minha primeira esposa Lucia, [...]. João era jornalista e tinha, não só o nome imenso, mas vinte e três irmãos.

⁵¹⁰ Rapunzel, uma composição, um sucesso carnavalesco, de Alaim Tavares e Carlinhos Brown. Ver e ouvir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jX2-qgZ0wqE>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

⁵¹¹ Inclusive obtendo sucesso nacional e internacional, com muitos discos vendidos em diversos países.

⁵¹² Sempre tive um carinho por esta canção, principalmente, pelo fato do seu título ser homônimo ao do conto de fadas nº. 55, “Rapunzel”, de Jacob & Wilhelm, mais conhecidos como Os Irmãos Grimm, um dos contos que mais admiro.

⁵¹³ Tanto nas aulas do Curso de Música Popular quando nas do de Composição.

⁵¹⁴ O Vai-Quem-Vem era formado por: Gustavo Di Dalva; Renato Trovoada, Leo Bit Bit; Boghan Gabott; Cara-de-Cobra; Sinho; Lino; Brito; Baldino; Denilson; Vado; Tripé; Nito; Alexandre Guedes; e Fouca; dentre os que me lembre. Para isso, contei com a ajuda indispensável de Gustavo Di Dalva.

⁵¹⁵ Mais informações sobre João Augusto, assistir a entrevista no Programa do Jô, na Rede Globo. Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=keAtce8bD4g>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

Ele trabalhou na rádio nacional em 1975, 1976, não sei precisar, e a rádio na época só tocava música brasileira. Por conta disso, conheceu e entrevistou muitos dos personagens que protagonizaram a MPB a partir daquela data. Quando resolvi morar na Bahia, em 1987, João já era produtor ou mesmo um dos diretores da gravadora PolyGram. Um executivo promissor da indústria fonográfica. Vale dizer que, até hoje, labuta na área e produz discos de vinil.⁵¹⁶

Em uma das muitas conversas que tinha com Brown sobre o repertório do seu primeiro disco, “Alfagamabetizado” (EMI, Nº 364 838269 2), subitamente, e sem ter tido a oportunidade de lhe conceder educadamente a licença, fui interrompido pelo produtor, que disparou, do cimo da sua insígnia, a estética negaça: “*Rapunzel*, no disco? Nem pensar. É muito axé!”. Luedy nos dá uma pista sobre o disparate:

Poucos anos depois [do estouro de Luiz Caldas], Brown era o queridinho do mercado, tinha ganho um prêmio internacional com Sergio Mendes [Grammy World Music 1992] e era considerado, na época, a grande aposta para o mercado internacional. João Augusto [...] estava realmente empolgado com o projeto.⁵¹⁷

E continua:

Alfredo [Moura] também tinha trabalhado no disco do Sergio Mendes. Quando Brown foi contratado como artista da PolyGram [sic], chamou Alfredo para fazer a pré-produção do seu primeiro disco e eu entrei no roteiro. Foram quinze dias inesquecíveis, depois dos quais a relação entre os envolvidos simplesmente acabou. O disco, que foi lançado com muita promoção, fez um certo sucesso, mas as cicatrizes daquelas horas intermináveis ainda permanecem, mesmo quase vinte cinco anos depois.⁵¹⁸

⁵¹⁶ Salvo engano, na altura, João Augusto era diretor artístico da EMI Brasil, e não da PolyGram como afirma Luedy.

⁵¹⁷ O CD “Alfagamabetizado” saiu pelos selos EMI, Delabel e Metro Blue.

⁵¹⁸ Alguns discos e artistas são assim; intensos, creio eu. Os percursos, porém, se separaram menos por feridas do que pelo desenvolvimento natural das coisas, das carreiras individuais, que continua a mostrar-se próspero.

Figura 11 – Com Sergio Mendes (centro) e Nahada Michael Walden, em LA.



Fonte: Elaborado pelo autor.

O fato é que, após o indeferimento do empresário,⁵¹⁹ a canção estava fora. Seu pecado: ser muito axé. Se pouco fosse, talvez, quem sabe, tivesse entrado no disco. Portanto, ao concordar com o produtor de gravadora, Brown age como os pais da personagem Rapunzel agiram, como veremos adiante.

Guardei a música ‘no bolso’ porque, depois, a poria na cartola. O instinto dizia que a canção iria me proporcionar momentos de alegria, iguais ou maiores do que os que estou tendo, aqui, agora. A partir dali, passei a trabalhar sozinho no arranjo de Rapunzel. Mesmo não tendo sido creditado como arranjador em nenhum dos três primeiros disco do ‘tribalista’, prova de uma produção, quiça, obtusa, atento, não hesitei um só segundo em creditá-lo como parceiro no arranjo de base desta canção. O conto das nossas vidas quem faz somos nós, e não seria verdade afirmar que o conto “Rapunzel” não esteve presente nos meus pensamentos, da infância até hoje.

⁵¹⁹ Desculpem, mas são os bons hábitos da vida acadêmica, fruto de importantes reuniões de Departamento e de Congregação.

Primeiramente, apresentarei um resumo, baseado na conhecida versão dos Irmãos Grimm,⁵²⁰ do conto encantado da personagem maravilhosa, de cabelos longos e dourados, para que possamos conhecê-lo melhor e compreendê-lo, antes de mergulhar nas análises. Então, descreveremos a estrutura da canção e utilizaremos os estágios narrativos, descritos por Christopher Vogler (2015). Antes, porém, uma breve contextualização do conto de fadas.

5.10.1 Salada de rabanete: literatura, música e psique a gosto

Ícone gótico, a personagem Rapunzel vai de meiga, mansa e delicada adolescente à patológica figura de uma mulher que sofre do complexo que leva seu próprio nome, “Complexo de Rapunzel”. O psicólogo austríaco Bruno Bettelheim (1903 – 1990), então, esse, nem me deixa aldrabar, quando atira do seu sofá para o divã: “tipo de mulher que se acostuma com o ambiente em que vive e com a rotina, não buscando novos desafios por medo de arriscar sua carreira. Assim como a Cinderela, espera por um milagre” (BETTELHEIM, 1980, p. 61).⁵²¹

Ultrapassando as artes plásticas, colorindo gravuras e desenhos, exibindo-se nas melhores salas de cinema, a heroína acaba por se locupletar de coristas, fãs, admiradores, despudorada nas procissões pagãs soteropolitanas. Bettelheim afirma ainda que: “o conto de fadas é a forma imaginária que os problemas humanos mais ou menos universais alcançaram à medida que a estória passou por gerações” (BETTELHEIM, 1980, p. 61).

A origem do conto “Rapunzel” remonta ao século XVII, antes mesmo da versão de 1698, *Persinette*, da escritora francesa Charlotte-Rose de Caumont de La Force, também conhecida como Mademoiselle de La Force (1650/1654 – 1724). E, na versão italiana de 1637, escrita por Giambattista Basile, o nome da heroína, *Petrosinella*, deriva de uma palavra que, se traduzida para o português, significa “salsa”, assim como o nome escolhido por Basile. Desde então, o conto vem tendo muitas versões.⁵²² Das mais famosas, a adaptada pelos Irmãos Grimm, publicada em 1812.

⁵²⁰ Ler o texto integral em: [GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos De Grimm**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.].

⁵²¹ Ver em: <<http://www.folhadomate.com/blog/tudo-e-todas/2014/sete-complexos-femininos-inspirados-nos-contos-de-fadas>>. Acesso em: 28 set. 2016.

⁵²² Ver mais informações em: <<http://booksmanybooks.blogspot.com.br/2015/07/a-verdadeira-historia-de-rapunzel-de.html>>. Acesso em: 28 set. 2016.

A história possui todos os ingredientes de uma boa narrativa, principalmente no tem de mais importante; o aristotélico e poético “começo, meio e fim”. Assim, a “salsa” franco-italiana, na versão alemã, é transformada em “rapúncio” (também denominado de rapôncio, raponço e repôncio),⁵²³ planta mais conhecida no Brasil como rábano ou rabanete. E, daí, para Rapunzel, foi um pulo.

A trama se inicia tranquila, numa ordem aparentemente impossível de desordenar. Marido e esposa, dentro de uma casa. Mas se “o que é não visto não é lembrado”, a esposa vê, do seu quarto, a horta da casa vizinha repleta de suculentos rabanetes. Desesperada, ela surta; quer comer todos; ainda mais sabendo que “tudo que é proibido é mais gostoso”. A gulosa, então, convence o marido a pular a cerca, ou melhor, o muro, e surrupiar as delícias. Dá-se início a uma ação que põe o enredo, antes estacionado, em movimento.

O corrente subtópico, longe de confundir, estabelece limites e oferta signos, facilitando a compreensão do caráter transdisciplinar-multifocal que as análises da investigação buscam encarnar. Se fala em contos, a pesquisa o faz porque lida com um arranjo (*Rapunzel*) que, espera provar, arquiteta-se sob, e aconchega-se sobre, o colo espaçoso da **narrativa musical**. Vendido o peixe, vamos ao rabanete, que motiva, e empresta concordância etimológica à trama. E, se a comida preferida da esposa é rabanete (rapúncio), o enredo se aproveita desse vegetal como título; chama que acende o pavio da sua explosão narrativa.

5.10.1.1 Por que rabanetes?

Camara Cascudo (1983, p. 385) afirma que: “TODA EXISTÊNCIA HUMANA decorre do binômio Estômago/Sexo. A Fome e o Amor governam o mundo — afirmava Schiller” [capitalização do autor]. Logo, toda energia do homem é canalizada “para a satisfação das duas necessidades onipotentes”. É com a primeira (fome), que nossa história se inicia. Conta Cascudo: “Pérsio fazia do ventre o Mestre das Artes, subornador do engenho. *Magister artis ingenique largitor, Vanter [...]* A fome faz cessar o amor — diziam os gregos. *Erota pamei limos*”. Este autor nos mostra ainda,

⁵²³ Ver *rapúncio* in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2015. [consult. 2015-04-27 23:33:26]. Disponível na Internet: <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/rapunzio>>. Acesso em: 28 set. 2016.

o que Diodoro da Sicília⁵²⁴ salientava: “a alimentação como característica do grupo humano, muito mais valiosa, cronologicamente, que a linguagem. O *fagos* em vez do *fonos*” (DIODORO, III apud CASCUDO, 1983, p. 387, itálico do autor).

Não causa estranheza, portanto, o fato de que a fome seja o impulso que dá partida ao conto maravilhoso, mas a faceta sexual não está presente somente na personagem principal e seu enamorado príncipe, pois o próprio verbo “comer” encontra-se, na linguagem popular, “como sinônimo de copular” (CASCUDO, 1983, p. 438). E o conto é claro ao afirmar que a esposa teve um desejo enorme durante sua gravidez. Cascudo (1983, p. 438-439) ensina:

A seleção dos alimentos na couvade fundamenta-se na assimilação de elementos positivos de força, inteligência, agilidade, e evitamento dos negativos através da nutrição, transmissíveis ao recém-nascido. A base mística da Antropofagia é exatamente o mesmo critério.

Algo semelhante acontece com os indígenas da tribo tupari, informa Cascudo (1983, p. 440):

Os elementos imponderáveis irradiados para as coisas em uso só serão reconquistados unicamente pela via oral. O ‘espírito’ volta ao corpo num ato de comer, com as mesmas exigências mecânicas da alimentação comum.

Desta perspectiva, a futura bebê já estaria ligada ao seu destino com a bruxa, pelo simples fato da sua mãe (de sangue) ter ingerido os rabanetes. E, se Rapunzel for considerada filha, não da mãe de sangue, mas filha da benzedeira, isso vai tornar o conto ainda mais tenso.

A horta pertencia a uma temível feiticeira. Longe do sorriso ternurento das daqui da terrinha, a do conto era de *Malleus Maleficarum* pra cima.⁵²⁵ A bruxa, ao descobrir a aldrabagem, resolve punir casal ladrão. E, pelo furto das preciosas verduras, não só batiza a recém-nascida, como dela toma posse. Não satisfeita, talvez por inveja da sua inocência e pudica virgindade, vai trancafiá-la, aos doze anos, numa masmorra, torre sem portas, cuja a única entrada possível era pela janela.

Mal começa a narrativa, temos uma salada de signos, conceitos, valores éticos, morais, fisiológicos, espirituais, e emocionais. Um universo trágico intenso que perdura até hoje — digno da mais grega mitologia, da mais incestuosa “jocastina”.

⁵²⁴ Historiador grego, século I a.C.

⁵²⁵ “Malleus Maleficarum” é título de um livro de Heinrich Kramer e James Sprenger. Livro terrível usado pela Inquisição na Idade Média.

Alguns deles: o fenômeno causa – efeito (roubou, recebe castigo); o contraste (velha bruxa má e tarada *versus* virgem cabeluda, boazinha, mentirosa e sonsa / rei homem – rainha mulher / o nada acontece inicial do enredo vs o desencadear da ação dramática / relativa liberdade na infância em oposição ao aprisionamento perverso que visa impedir o intercuro heterossexual pleno).

Portanto, quando misturamos conceitos [rabanete; cabelo (criar e cortar); virgem que, logo, logo, ostentará despedaçado hímen; possível serenata do galante príncipe, herói, Don Giovanni, cortejador implacável, que, em futuro próximo, achará três tostões],⁵²⁶ damos a linha que fiará a narrativa analítica. Mas, e o cabelo?

5.10.1.2 Por que cabelos?

O “cabelo” aparece associado a inúmeras manifestações culturais. De acordo com Cascudo, está presente desde Heródoto (Euterpe XXXVI), como uma reminiscência egípcia (CASCUDO, 2012, p. 146). Ele complementa:

George Sand [namoradinha de Chopin] decepou a cabeleira e enviou-a a Musset⁵²⁷ como um despojo bárbaro de sua dedicação sexual. [...] Pela lei da contiguidade simpática, os cabelos são material precioso para os processos de bruxaria. [...] Nem sempre, verdadeiramente, os cabelos significam essa energia fecundadora. Em sua maioria, popularmente, traduzem a força física. Essa tradição se filia ao episódio de Sansão, [...]. A trunfa era um símbolo exterior e visível de arrojo pessoal, destemor, cacho usado pelos valentões de outrora, inclusive os cangaceiros do Nordeste. Correspondia à *trousse* que, desde Luís XIII, foi regular na tropa francesa, e tanto se popularizou na República e sob Napoleão com a *cadennette* dos hussardos. [...]

É comum associar o corte de cabelo à punição. Afirma Cascudo (2012, p. 147):

Pena popular do cabelo cortado. Foi usadíssima a pena, tida como infamante, de cortar o cabelo às *mulheres de má vida*, expulsando-as da cidade. [...] e os portugueses o tiveram por intermédio do Código Visigótico.[...] A descalvação era aplicada aos crimes de felonía, falsidade, covardia. [...] Havia mesmo uma parlenda, cantada ou declamada, numa inacabável sequência monótona:

‘Cabeça pelada!
Urubu camarada!
Quem te pelou?
Foi a besta melada,
Comendo coalhada
No meio da Estrada’

⁵²⁶ No linguajar popular baiano, diz-se de uma mulher que perdeu a virgindade, que perdeu os “três tostões”, ou seja, o que perdeu, nada vale.

⁵²⁷ Alfred de Musset, escritor francês de teatro.

E continua,

Os cabelos cortados significam, para as mulheres, renúncia completa. Assim fazem as freiras e monjas, ao ingressarem nas ordens religiosas, e identicamente as monjas do budismo na China. [...] fazia-se outrora, pela mão do bispo ou do sacerdote, a entrega do primeiro cabelo cortado (*tamquam primitiae niventutis*). Viterbo informa que, segundo a lei Sálica, título 28 e título 68, na ocasião da festividade capilatória, que se celebrava aos doze anos [outra coincidência?], costumavam os pais do menino dar aos outros irmãos alguns presentes. [...] (CASCUDO, 2012, p. 147-148).

Como curiosidade, encontramos coincidências entre a história de Rapunzel (Irmãos Grimm) e a de “Cabelos De Ouro”, conto tradicional do Algarve, em Portugal, contado por Teófilo Braga (2002, p. 151).⁵²⁸ Outra similaridade, encontramos em Sílvio Romero (2000, p. 177) quando narra a história “A Rainha Que Saiu Do Mar”.⁵²⁹ Mas as tranças também carregam simbolismo:

Os hebreus trançavam o cabelo e ainda há quem recorde de como morreu o príncipe Absalão, suspenso de um galho pela sua cabeleira. [...] Somente os nazarenos não cortavam o cabelo (*Números*, 6, 2-5), sede da força, [...]. Apolo era então o *akersekómes*, cabelo virgem. As deusas tinham cabeleira ondulada em cachos [...]. (CASCUDO, 1983, p. 219-220).

Cascudo (1983, p. 220-221) sustenta que

Pentear-se foi sempre o cuidado máximo da mulher. Calímaco, o poeta de Alexandria (310-240 a.C.), diretor da Biblioteca de Ptolomeu Filadelfo, conta que, antes do julgamento de Paris, Vênus preocupa-se unicamente em arranjar a cabeleira, disputando o prêmio de Mais Bela à Juno e Minerva. [...] Os guerreiros ostentavam cabelos [...] caindo-lhes aos ombros. Assim, os heróis Jasão, Teseu, Orestes, os Argonautas. [...] Os ex-votos de cabelos são milenários. Cortá-los e oferece-los aos deuses era forma humilde e propiciativa. Expição suprema. O costume continua inalterável mesmo pela

⁵²⁸ No conto narrado por Teófilo Braga, três fadas concedem a uma menina três dons. O primeiro deles: “Que fosse a cara mais linda do mundo”. Enquanto, como vimos em Rapunzel, depois que a bruxa a toma dos verdadeiros pais, ela torna-se “a criança mais linda que havia sobre a face da Terra” (GRIMM, 1994, p. 323). Cabelos de Ouro termina morando também com uma velha. E esta arranca-lhe os dois olhos, um de cada vez. Ou seja, a menina fica cega; outra coincidência. A velha, então, a joga ao mar, mas a menina recupera seus olhos com um estratagemas e, depois de descoberto o complô da velha, o rei pergunta qual a punição para a idosa malvada. Ao que a menina responde: “— Quero que da [sua] pele se faça um tambor, e dos ossos uma cadeirinha para eu me assentar. Cabelos de Ouro não era fácil. A música aparecendo, então, de uma maneira trágica e vingativa. Mas não nos é desconhecido, o costume primitivo de sacrifícios humanos e o uso das peles das vítimas em instrumentos sagrados.

⁵²⁹ Nas reviravoltas desta trama, uma moça que vai ter também com uma velha, “uma desmancha-prazeres” (p. 178). Esta a atira num poço. Assim, “Quando os navios largaram e se fizeram ao largo, a velha foi ao poço, tirou a moça para fora, cortou-lhe os cabelos, furou-lhe os olhos, e botou-a num caixão (Moisés) e atirou ao mar”. E o castigo desta velha é o mesmo que ela impôs à moça.

América Central e do Sul. Basta ver as salas de “promessas” nas igrejas de peregrinação tradicional.

[...] As dinastias imperiais [romanas] figuram com cabelos curtos e bem cuidados, Júlios, Flávios, quase todos os Antoninos, tiveram o cabelo aparado, com exceção de Marco Aurélio, que era filósofo e os filósofos são gente teimosa nos hábitos. [...] Todos os poetas romanos, Ovídio, Tibulo, Catulo, Marcial, Propércio, falam das cabeleiras supostas, dos exageros meticolosos da elegância feminina.⁵³⁰

Ele não para de falar em cabelo:

Cortar, rapar o cabelo, tornar-se calvo como o abutre, era humilhação voluntária, penitência, expiação de pecados, demonstrações públicas de arrependimento para evitar os supremos castigos divinos (*Amós*, VIII, 10; *Isaías*, XXII, 12; *Miquéias*, I, 16; *Ezequiel*, VII, 18; *Jeremias*, XLVII, 5) (CASCUDO, 1983, p. 224).

Mas conclui, “É ainda nos domínios da feitiçaria universal o elemento mais sensível para sofrer as forças do encantamento maléfico e transmiti-las à vítima de quem se obtivera fragmentos de cabelos”.

No entanto, e infelizmente, porque vejo, cada vez mais, sinais de intolerância, mágoa e rancor, até mesmo nos amigos mais antigos, mesmo que quiséssemos vincular o cabelo apenas às tradições do passado, uma rápida vista em notícias da atualidade, mostra que este “passado” não está tão longe assim.⁵³¹ Dito isto, passemos para a “forma” da canção.

5.10.2 Letras de *Rapunzel*: forma completa do fonograma

Tenho no meu acervo particular uma cópia da letra original de *Rapunzel*, como a conservei, do modo que foi criada e redigida pelos compositores. No entanto,

⁵³⁰ Como este autor admite, trata-se do “*mundus muliebris* romano, o conjunto indispensável à permanência da beleza”. E, “Do século VI em diante divulgou-se a tonsura eclesiástica, *regia et sacerdotal cornu insignisse*, onde o homem se entregava ao serviço de Deus e a mulher, renunciava “ao mundo e suas pompas”. Logo, “Mil e quatrocentos anos de uso imutável na Cristandade” (1983, p. 221). E é contundente ao dizer que “O cabelo em si pouco ajuda e sim é ajudado pela ciência feminina do enfeite, onipotente vocação sedutora universal e milenar” (p. 222). Além disso, “Para o Oriente, Maomé proibia a cabeleira solta, esvoaçante, às mulheres. Era excitação, apelo vivo à volúpia; e ainda presentemente mulher de cabelo solto entre os árabes é uma atração irresistível e poderosa” (2012, p. 223). Muito antes disso, “Já no Código de Hamurábi a cabeça raspada era castigo aos difamadores na Mesopotâmia. [...] As donzelas usavam o cabelo solto, *in capillo*, e as casadas traziam-no preso, *cum touca* (Viterbo, *Elucidário*)” (idem).

⁵³¹ A repórter Mariana Sanches, numa matéria intitulada “Cabeças marcadas pelo tráfico: ‘código penal’ de algumas favelas cariocas castiga mulheres raspando seus cabelos”, relata que “nas favelas dominadas por facções criminosas, uma lei própria impera: mulher que trai o marido, briga, é homossexual ou faz qualquer coisa que desagrade o comando é condenada a ter o cabelo raspado”. Uma evidência de que o simbolismo do cabelo grande (ou cortado) não está tão distante de nós como poderíamos supor.

durante a produção do LP “Feijão Com Arroz” (1996), transmiti a letra de maneira equivocada (diferente) para a intérprete Daniela Mercury, que, assim, a imortalizou em fonograma.

Coloco, nesse subtópico, as duas versões da sua letra,⁵³² mas limito a análise à escrita dos instrumentos de sopro porque quando limitamos o enfoque, desvendamos as táticas mais facilmente. Assim, após a exposição das respectivas partes formais, procedo a uma exegese dos sopros, que, espero, sirva de incentivo para aprofundamentos melhores.

A. Letra do Encarte do CD

1. Letra De Ensaio A

*Love as suas transas de mel [anacruse]
Rapunzel, Rapunzel
Lá do corredor do Borel
Rapunzel, Rapunzel, [uôuô-ô]*

*Lá no barracão tem sossego
Passo cedo, passo cedo*

2. L. E. B⁵³³

*E dou um grito grão no bololô
E verso nós imenso amor
ô, ô, ô, ô...*

3. L. E. C: refrão 1

*O amor de Julieta e Romeu
O amor de Julieta e Romeu
Igalzinho meu e seu
Igalzinho meu e seu*

*O amor de Julieta e Romeu
O amor de Julieta e Romeu
Igalzinho meu e seu
Igalzinho meu e seu*

4. L. E. D

*Love as suas transas de mel [anacruse]
Rapunzel, Rapunzel
Lá do corredor do Borel
Rapunzel, Rapunzel, [uôuô-ô]*

*Lá no barracão tem sossego
Passo cedo, passo cedo*

5. L. E. E

*E dou um grito grão no bololô
E verso nós imenso amor*

B. Letra Original

*Love [é a tua transa] de mel
Rapunzel, Rapunzel
Lá [no] corredor do Borel
Rapunzel, Rapunzel*

*Lá [no] barracão [teu] sossego
[Pra suncê] passo cedo*

*E dou um grito grão no bololô
E verso nós imenso amor
ô, ô, ô, ô...*

*O amor de Julieta e Romeu
O amor de Julieta e Romeu
Igalzinho [o] meu e seu
Igalzinho [o] meu e seu*

⁵³² A que vem no encarte do CD (a da esquerda) acompanha a forma completa do fonograma.

⁵³³ L.E.= Letra De Ensaio.

ô, ô, ô, ô...

6. L. E. F: refrão 2

*O amor de Julieta e Romeu
O amor de Julieta e Romeu
Igalzinho meu e seu
Igalzinho meu e seu*

7. L. E. G

*No calendário é flor e anda
Nu varanda*

*No calendário é flor e anda
Nu [na] varanda*

8. L. E. H

*E sondo o brocotó do ti-oiô
E verso nós imenso amor
ô, ô, ô, ô...*

*Eu sondo o brocotó do [tiyoyo]
E verso nós imenso amor
ô, ô, ô, ô...*

9. L. E. I: Intermezzo

Instrumental

*Vamos simbora na ladeira
Vamos simbora na lagoa
Vamos simbora na ladeira
Vamos simbora na lagoa*

*Vamos simbora na ladeira
Vamos simbora na lagoa
Vamos simbora na ladeira
Vamos simbora na lagoa*

10. L. E. J

Frase e convenção

11. L. E. K: refrão 3

*O amor de Julieta e Romeu
O amor de Julieta e Romeu
Igalzinho meu e seu
Igalzinho meu e seu*

*O amor de Julieta e Romeu
O amor de Julieta e Romeu
Igalzinho meu e seu
Igalzinho meu e seu*

*O amor de Julieta e Romeu
O amor de Julieta e Romeu
Igalzinho meu e seu
Igalzinho meu e seu*

12. L. E. L

Coda

No primeiro verso, vemos a palavra ‘transa’ (letra original) ser substituída pelo seu plural “transas” (versão do arranjador). Em ambos os casos, a palavra está ligada

ao ato sexual. “Borel”,⁵³⁴ no terceiro verso, favela que fica no bairro da Tijuca, na Zona Norte do Rio de Janeiro, localiza-se num morro.⁵³⁵ Já a heroína mora na maloca, num barracão, ou anda sempre por lá. O barracão, no conto, seria a torre onde a adolescente estaria trancada, onde descansa e dorme.

A palavra “sossego”,⁵³⁶ usada antes por Tim Maia,⁵³⁷ pode ser associada à imagem do baiano avesso a trabalho, preconceito Sudestino que emerge da transferência da corte portuguesa, da, então, capital baiana para o Rio de Janeiro. Mas, a personagem (cantor-narrador) passa “cedo”, quer fugir desse estereótipo. Grita um pequeno grão e, fazendo baita “*bololô*”, conecta-se ao “*imenso amor*”.

Então, o que canta (ou conta) só pode ser uma canção de amor. Uma que se inicia com palavras praticamente iguais às mágicas que a bruxa entoava quando queria ascender à torre. Seus compositores, porém, destemidos, alteram o sortilégio, invertendo-o. Em vez de repetir literalmente “Rapunzel, Rapunzel! Desce os teus cabelos”, colocam “Love as suas transas de mel” na frente do nome próprio. Mas não é só essa a inversão da dupla, sem duplo sentido.

Quando ensinei a letra para Dani, estava muito cansado e inventei o que me deu na telha. Comicamente, é esta, a versão que ficou conhecida. Logo, considero-me espécie de coautor moral da obra, dispondo, dessa forma, de título de nobreza similar ao recebido pela colaboração na letra de *Fricote*. Mas, voltemos à canção.

⁵³⁴ Ver em: <http://jacquesbroder.blog.uol.com.br/arch2009-06-01_2009-06-15.html>. Acesso em: 22 nov. 2016.

⁵³⁵ Seu nome deriva de uma marca de cigarros, Borel & Cia., sucessora da Meuron & Companhia (Rio de Janeiro – Bahia – Pernambuco), que começa, na Bahia, na rua Conselheiro Dantas, na Cidade Baixa, como fábrica de rapé, em Salvador, e se muda para o Rio de Janeiro, ficando ao pé do morro que iria tomar seu nome, onde passa a fabricar cigarros.

⁵³⁶ A canção Sossego, de Tim Maia, foi relançada em 1991, próximo a data da composição *Rapunzel*. Sendo, possível, talvez, uma espécie de homenagem, de citação indireta, consciente ou não, por parte dos autores da última.

⁵³⁷ “Sossego” é uma palavra que vem a ficar muito conhecida na música popular dançante brasileira, como dissemos, através de do cantor e compositor Tim Maia, que a põe como nome de disco, em 1991, (WEA, N° 670.9378), LP que é simplesmente uma reedição do LP “Tim Maia – Disco Club” (Atlantic, BR 30.068), de 1978. Na contracapa deste, os arranjos de base e vocal são creditados a Tim Maia. E os arranjos de metais e cordas, divididos entre Miguel Cidras e Lincoln Olivetti. Sendo que ao primeiro é creditado o arranjo de metais de *Sossego*.

Miguel Cidras foi um dos principais arranjadores de Raul Seixas e, curiosamente, é o compositor do *hit Sandra Rosa Madalena*, interpretada por Sidney Magal. Mais informações, ver em: <<http://brasil.estadao.com.br/blogs/edmundoleite/adeus-maestro/>>. Acesso em: 22 nov. 2016. Entretanto, o arranjo de *Sossego* soa, para muitos, como um arranjo de Lincoln Olivetti.

Muito provavelmente, trata-se de um erro de atribuição da ficha técnica, responsabilidade do produtor musical ou executivo, ou Lincoln e Robson Jorge tiveram uma participação significativa neste arranjo, pois não há o que não se lhes atribua, senão o que diz o encarte, que, muitas vezes pode apresentar incorreções. Mas, até o presente momento, não encontrei uma prova contundente que sustente minha hipótese.

Não satisfeitos com o “*mel*” do primeiro verso, que, entre as muitas outras coisas, rima com o título da canção, seus compositores, como disse, decidem, no terceiro verso, localizar a cena, escolhendo para isso o carioca bairro do Borel. Metricamente, precisavam de uma palavra de duas sílabas. ‘Maciel’⁵³⁸, com tem três, histórica e matematicamente, não servia. Assim, a primeira estrofe cai como uma bomba de quatro versos seguidos, acabados em ‘el’ nos tímpanos dos ouvintes.

Rapunzel é uma obra romântica, por mais rudes que sejam os pulos do povoléu durante sua execução. Na segunda estrofe, como contraste, a finalização ‘el’ é abandonada (como abandonada foi Rapunzel, mítica personagem). No seu lugar, rimam “*sossego*” com “*cedo*” (nos dois primeiros versos) e no terceiro e quarto, “*bololô*” (confusão em baianês) e “*amor*”. Estes dois últimos versos têm nova melodia, onde a sensível é enfatizada (numa provável alusão ao acento dado à primeira sílaba de Rapunzel, pelo coro).

Finalmente, chega o refrão. Subitamente o enamorado diz que o seu amor, na verdade, é igual ao de um outro casal, talvez mais famoso que eles dois, de Verona, Itália, Romeu e Julieta. E, se esse amor é “igualzinho” ao do casal shakespeariano, por trás do simbolismo do amor eterno, vem a desgraça da morte ovidiana, metamórfica, como se uma cópia do amor de Píramo e Tisbe se tratasse. Suicídio, morte, dor, desesperança. Algo, que a energia báquica e animalesca do carnaval trata de triturar. Assim, um novo momento lírico se apresenta no horizonte desta canção.

É quando a letra diz que “*No calendário [acentua-se o “len”] é flor e anda / Nu varanda*”. Como veio ao mundo, ele “*sonda o brocotó do ti-oiô*” e versa sua relação com a namorada. Não satisfeito, o arranjo encontra uma maneira de ‘enfiar’ um *intermezzo*, e “*Vamos simhora na ladeira / Vamos simhora na lagoa*”, serve como uma ponte para o clímax instrumental.

De todo o modo, a letra da canção faz o que quer com os “*na*” e “*dá*”. O sentido é sonoro, as palavras conduzem os sons melódicos. Cada ouvinte adquire o poder de decidir de qual mundo encantado participar. Logo, uma obra compatível com o caráter **transdisciplinar** da nossa proposta analítica. A ficha técnica do CD⁵³⁹ mostra esse

⁵³⁸ Localidade soteropolitana repleta de casas de prostituição e pontos de venda de drogas.

⁵³⁹ Ficha Técnica de *Rapunzel*: nº do fonograma (66780691); durata (3’ 39”); compositores (Carlinhos Brown e Alaim Tavares); arranjo (Alfredo Moura e Carlinhos Brown); arranjo de metais e madeiras (Alfredo Moura); voz (Daniela Mercury); teclados (Alfredo Moura); guitarra *trash* (Roseval Evangelista); guitarra Solo, guitarra base e violão de aço (Cássio Calazans); baixo (Cesário Leony); bateria (Cesinha); solo de congas e percussão (Gustavo Di Dalva); apitoguei e percussão (Márcio Victor); tímpano e bombo (Oscar Mauchle); percussão (Márcio Brasil, Juninho F. e Beto Rezende);

viés e a instrumentação escolhida reflete uma conjunção entre escrita orquestral dita erudita e transmissão (oral, escrita e semiescrita) dos conteúdos musicais. Vamos, então, à sua análise narrativa.

5.10.3 Jornada do herói: estrutura narrativa do arranjo de *Rapunzel*

Após ler e reler a teoria de Byron Almén, analisá-la e transformá-la em tópico do quarto capítulo, não fiquei completamente satisfeito com os caminhos que sugeria, especificamente, no tocante à sua adequação aos desígnios e demandas que o desenrolar da pesquisa constantemente exigia.

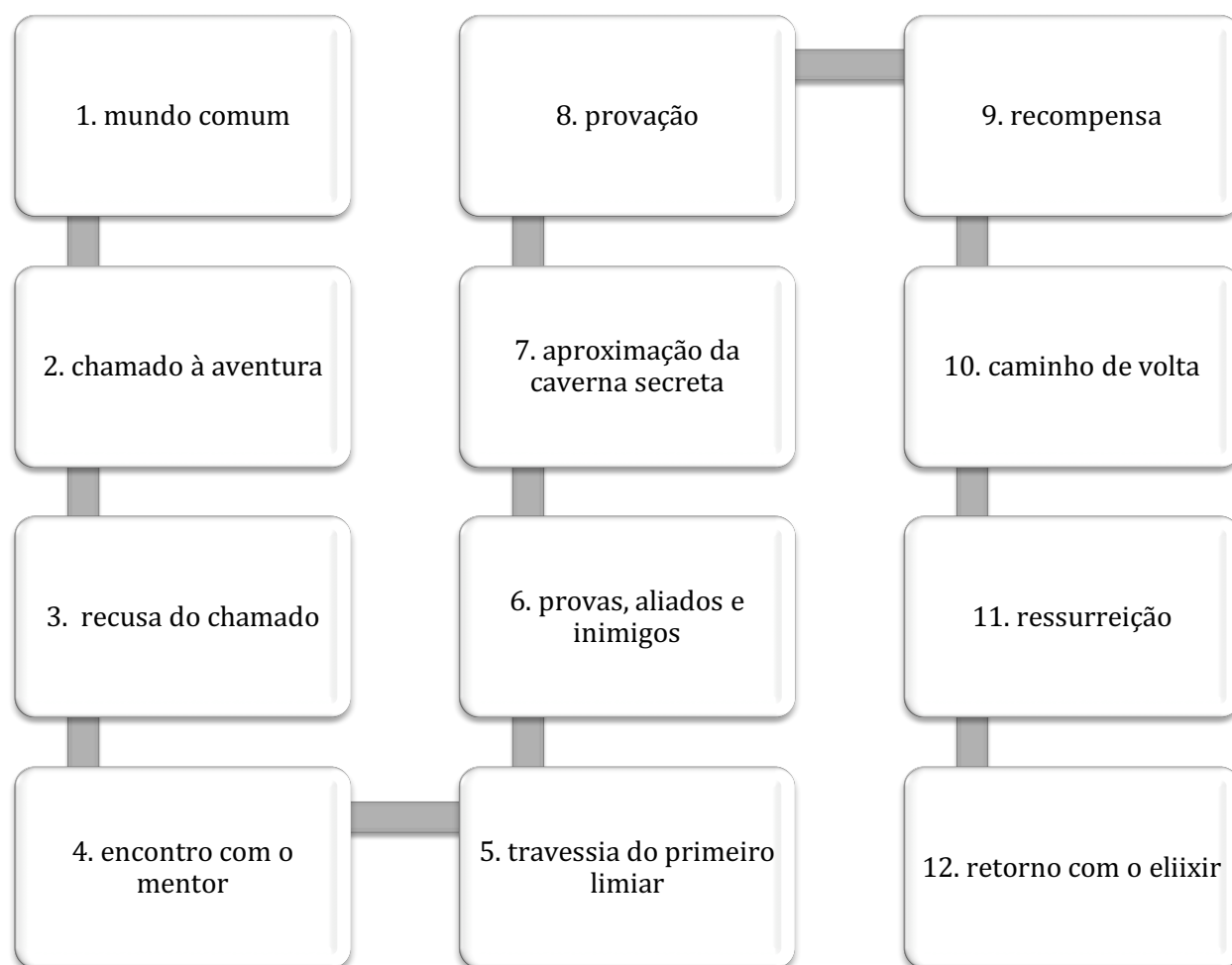
Por isso, não tive escolha, me protegi sob a ternura de outros. Minha vivência cultural, novamente, vai falar mais alto e me obrigar a procurar abrigo na literatura fantástica dos contos maravilhosos, das fábulas e das mitologias.

Vou, então, procurar uma nova fundamentação teórica, desta vez, sob o abraço caloroso de Vogler e Campbell. Isso, contudo, não diminui o valor da aproximação com Almén porque, pedindo socorro a Clausewitz, reforça o moral das tropas investigativas.

Christopher Vogler (2015) se baseia no monumental trabalho de Joseph Campbell (2007) para desenhar o que chama de “jornada do herói”. Por isso, vai dividir seu percurso em doze estágios narrativos.

clarinete em Bb e A (Pedro Robatto); trompetes em Bb (Nahor Gomes e Walmir Gil); sax alto (Rowney Scott); sax tenor (Maurício de Souza); sax barítono (Ubaldo Versolato); trombone a piston em Bb (François de Lima); trombone tenor (Sidney Borgani); tuba (Renato Costa Pinto); palmas (François de Lima, Sidney Borgani, Walmir Gil, Nahor Gomes, Rowney Scott, Maurício de Souza, Ubaldo Versolato, Luizinho Mazzei e Alberto Nepô); coro (Daniela Tourinho, Ivana Dantas, Silvana Torres, Tita Alves, Ricardo Marques, Baé, Paulinho Caldas, Renan Ribeiro e Alfredo Moura);

Quadro 4 – Percurso narrativo do herói de Vogler.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A metodologia da investigação, portanto, vai usar o modelo literário de Vogler/Campbell como bússola para a análise do conto tradicional e do arranjo de sopro da canção *Rapunzel*. Esse rumo, comprovadamente, é o mais apropriado para o investigador devido à sua proximidade com a área do conto maravilhoso, com a qual possui reiterados e frequentes contatos. Seu *hobby*, então, torna-se útil para a pesquisa porque permite o recurso à narrativa típica das histórias infantis, a qual o investigador tem domínio prático, por ser, também ele, um escritor de histórias.

5.10.3.1 Estágio 1: mundo comum (introdução de Rapunzel – 1ª parte)

A introdução é o “Era uma vez [...]”.⁵⁴⁰ É quando um herói, vindo do que Vogler chama de “mundo comum” e Campbell de “mundo cotidiano”, vai se aventurar em “prodígios sobrenaturais”. (CAMPBELL, 2007, p. 36 apud VOGLER, 2015, p. 133). É, portanto, um momento importante da criação narrativa e, conseqüentemente, da musical.

No conto em questão, começa com uma situação cotidiana onde tudo parece tranquilo: “Era uma vez um casal cujo maior desejo era ter um filho”. Mas, “os anos iam se passando, e o filho não vinha”. E, “afinal, a mulher ficou esperançosa de que Deus ouviria suas preces” (GRIMM, 1994, p. 322). Esse cotidiano se constitui no trinômio desejo – ansiedade – fé, com uma “condição estática, mas instável” (VOGLER, 2015, p. 133).

No arranjo de *Rapunzel*, o “mundo comum” começa com um *quasi tutti* orquestral que tem a duração de um compasso. Uma semibreve no acorde de Si menor é quem dá a partida (c.1). Prontamente, no segundo compasso, aparece uma guitarra distorcida (em anacruse) que representa a ‘voz de Deus’, que continua a

⁵⁴⁰ Mais uma vez, evidencia-se a genuinidade do esforço da corrente investigação porque o título do corrente capítulo, capítulo 5, do Conjunto De Situações, “NÍGBÀ KAN”, foi a primeira a coisa a ser criada, quero dizer, antes mesmo das análises serem feitas, o capítulo já tinha título. O mesmo se dá com o título da própria tese, feito antes de qualquer coisa. Faço assim também com minhas músicas. E fiz com minha filha também. Logo, coerência total. Ou será teimosia? Se teimosia for, é correta porque, para quem teve alguém que lhe contasse histórias na infância, como eu e o senhor, estimado leitor, tivemos, o “era uma vez” tem muita, muita importância. Desse modo, o “era uma vez”, repito, é o “cordão dos puxa-sacos cada vez aumenta mais” que amarra a escrita de toda este piramidal estudo que o multíscio leitor está, agora, se bem-aventurado sou eu, a ler. Portanto, trancafiado nesse claustro “rodapédico”, devo (e não nego) honrar merecer a metodologia qualitativa que emprego e narrar uma história, até mesmo, nesse espaço, o ‘rodapé’, que, pelo que o senhor está vendo agora, está sendo usado pelo investigador para dar acabamento ao piso e proteger a base da parede dos impactos das vassouras, rodos, aspiradores e sujeira. Vamos a: HISTÓRIA DO RODAPÉ DO ARQUETÍPICO GARÇON CHINÊS. Estávamos os três, Sergio Mendes, Brown e eu, num restaurante chinês em Downtown, Los Angeles, chamado Chinese Empire. O ritual alimentício mal começava, Sergio Mendes percebe algum detalhe e, subitamente, pede pelo gerente. Pede para chamarem o gerente imediatamente. Minutos depois, chega o gerente, prestativo e educado. Não menos educado, o cliente, o mais velho e experiente dos três que sentavam à mesa, reclamou: “chinês, para mim, tem que sorrir o tempo todo”. Sem pensar duas vezes. Minto, não precisando sequer pensar, o gerente consentiu sorrindo, voltou-se, deu as costas (lá ele!), saindo rapidamente. Segundos depois, mais e mais delícias eram servidas, dessa vez, pelas mãos de um sorridente e chinês garçon, que se sorridente chegou, do mesmo jeito, até o fim, ficou. Moral da história, difícil de imaginar. Brown e eu ficamos mortos de vergonha, típico pudorzinho melequento de baiano. Sergio, mais habituado ao rigor da etiqueta internacional, nem um tiquinho. Vou arriscar. Moral da história: É MELHOR SER GARÇON CHINÊS DO QUE SER TRISTE. Aproveitando, certa feita, do nada, no estúdio da PolyGram do Rio, em 1993, o mesmo Sergio perguntou: “que nota é essa?”. Ohei pra cima, olhei pra baixo, olha prum lado, olhei pro outro, olhei pro técnico que parecia aqueles bandidos de filme italiano B, e respondi: a nota é si e a tonalidade Si menor. O estudante de arranjo, portanto, deveria também estar preparado para esse tipo de ocorrência.

ambientar o que a semibreve anterior preconizara: um momento dramático, pomposo, carregado de seriedade e misterioso. A instabilidade, por sua vez, é evidenciada, desde o início, no rufo das percussões. O *tutti* inicial e o solo da guitarra representam a primeira parte da introdução (c.1 ao c.7), que antecipa musicalmente os versos “No calendário é flor e anda / Nu varanda, que aparecerão mais adiante, na Letra De Ensaio G (L.E.G). A atmosfera, barroca, vem cerimoniosamente na forma de coral.

Exemplo 30 – Introdução de *Rapunzel* – parte do piano (c.3 ao c.7).

♩ = 76

C#m7(b5)/E F#7 Bm(add9) Bm/A Em7 A7 Cm(maj7) Bm(maj7)

A distância entre as duas vozes superiores não é congestionada, logo, segue a orientação dos manuais de arranjo visitados: é maior do que a de um intervalo de terça menor.⁵⁴¹ O arranjo cisma em emular uma harmonização coral luterana tradicional, com vozes que transportam consigo melodias independentes. É a ironia do arranjo mantendo a coerência da ironia da sua letra. Essa solenidade e fatalismo, seja herdeira bastarda dos “últimos dias de outrora” de Luiz Galvão ou das migalhas que sobraram das privadas dos intelectuais superiores das músicas nunca ouvidas, é o que dá posse à introdução de *Rapunzel*, não a cargos ou bens materiais, mas à coerência com a tradição dos grandes sucessos de carnaval da história da música popular brasileira. Diferentemente da de *Fricote*, a introdução de *Rapunzel* é orgulhosa. Não precisa daquele frenesi todo, já se passaram alguns anos entre uma introdução e outra. Não importa isso, agora. O que importa é a análise narrativa que fazemos do arranjo dessa menina orgulhosa.

⁵⁴¹ Ver em: (ALMADA, 2000, p. 132, 139, 147; DELAMONT, 1965, p. 51; DOBBINS, p. 64; GUEST, 1996, v. 1, p. 114, v. 2, p. 74, 82). Como curiosidade, encontramos exemplos de exceções à regra, em Sebesky (p. 42), em Nestico (p. 28), em Bill Dobbins (1986, p. 23), em Henry Mancini (p. 115), Nelson Riddle (p. 66). Mas, como dissemos são apenas exceções.

Logo, voltando ao exemplo 33, os compassos seis e sete (c.6 e c.7) exibem um maneirístico movimento paralelo descendente de acordes menores com sétima maior (Cm^{Maj7} – Bm^{Maj7}), “puxando” a progressão harmônica, “no seco”, para o centro tonal da canção, Si menor. Vejamos como tudo acontece.

Exemplo 31 – Primeira parte da introdução de *Rapunzel* – sopros (c.1 ao c.7).

Adagio ♩ = 76

The musical score for Example 31 consists of seven staves for different instruments: Sax Alto 1, Sax Tenor 1, Sax Baritone 1, Trumpet in B \flat 1, Trumpet in B \flat 2, Trombone 1, Trombone 2, and Tuba. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is Adagio at 76 beats per minute. The music begins with a rest in measure 1. In measure 2, the saxophones and trumpets play a melodic line starting on D3. From measure 3 to 5, the melodic line descends stepwise. Measures 6 and 7 feature a fermata over the final notes, which are D2 and C2, respectively. Dynamics are marked as *mf* (measures 1-2) and *mp* (measures 3-7). The saxophones and trumpets play a melodic line, while the trombones and tuba play a supporting bass line.

Sem dúvida, há certa preocupação em manter a harmonia velada, sobretudo, no primeiro compasso. Neste, a nota mais aguda é um ré3 (d3) e as vozes encontram-se equilibradas (alto1 e trp1 – ré 3; tenor1 e trb1 – fá#2; e bari1 e trb2 – si1). A tuba faz o papel de contrabaixo, oitavando o trombone 2, que, neste primeiro compasso, faz o papel de baixo (violoncelo).

Por outro lado, as quintas justas, nos trombones e saxofones, graves realçam esse ar de coisa antiga, medieval. Então, depois que a guitarra faz a anacruse (c.2), o saxofone alto 1 lidera o coral (voz superior). O trompete 1, por sua vez, chega a ficar abaixo do tenor e do trompete 2, mas assume a ponta, a partir do c.5. Percebe-se um

caráter inortodoxo na condução das vozes (c.3 ao c.7) porque uma passa por cima da outra. O exemplo seguinte dá uma clara ideia dessa ‘tática do arranjo’.

Exemplo 32 – Condução de vozes – 1ª parte da introdução (c.1 ao c.7).

Adagio ♩ = 76

Sopranos S.A. Trp1

Contraltos S.T. Trp2

Tenores S.T. Trb1 Trb2

Baixos S.B. / Trb2 S.B. Tuba

cruzamento de vozes

Evidenciamos, dessa maneira, a dicotomia entre a escrita tradicional (baixos oitavados, manutenção de vozes comuns aos acordes, rítmica simétrica da progressão harmônica, manutenção da hierarquia das vozes) e o caráter “ligeiro”⁵⁴² da condução das vozes e da escolha dos instrumentos executantes.

A primeira parte da introdução parece ilustrar bem esse “mundo cotidiano”, que representaria “uma condição estática, mas instável”. (VOGLER, 2015, p. 153). Nela, “as sementes da mudança e do crescimento são plantadas”. Mas, se é preciso, como argumenta Vogler, apenas uma pequena e nova energia para fazer germinar as tais sementes, Campbell (2007, p. 59-66) a designa como “CHAMADO À AVENTURA”. Vejamos, então, como este estágio se comporta.

⁵⁴² A palavra “ligeiro” remonta à expressão “música ligeira”, usada freqüentemente pelos músicos de banda filarmônica, em Portugal, para diferenciar a música séria (erudita) da música popular (ligeira).

5.10.3.2 Estágio 2: chamado à aventura (intro de Rapunzel – 2ª parte)

À medida que o conto avança, elos facilitam sua narrativa. Um desses, a “janelinha”, aparece outras vezes na história. Através dessa janelinha, a futura mãe legal da nossa heroína, certo dia, ao contemplar “um esplêndido jardim”, avista “um canteiro de belos rapúncios [rabanetes]” (GRIMM, 1994, p. 322). Logo, tem razão quem diz que “o que os olhos não veem, coração não sente”, porque, se a esposa não tivesse visto o tal jardim e sua horta de rabanetes, o Chamado À Aventura talvez não tivesse acontecido.

É necessário, portanto, um impulso que espolete a ação. No conto, foi o da gula. O marido, ao atender ao ‘chamado’ (a insistência da esposa, desesperada de fome), coloca “a história em movimento” (VOGLER, 2015, p. 154). Este caso, em particular, corresponde ao chamado desencadeado por uma “TENTAÇÃO” (VOGLER, 2015, p. 155). Da primeira vez que o marido pula, tudo bem. Da segunda, porém, vai dar de frente com a bruxa.⁵⁴³

No arranjo de *Rapunzel*, o Chamado À Aventura é ativado no compasso oito (c.8), através da junção dos seguintes elementos: 1. pausa depois do trecho lento da harmonia coral; 2. apito surpresa; e 3. pancadas em semínima do bombo da bateria. Esses elementos descortinam a mensagem principal, alardeada pelos sopros. O ‘chamado’ corresponde à segunda metade da introdução, versão instrumental derivada do refrão. Não seria errado imaginar que, por ser tão comumente usado para servir de introdução, o refrão poderia, pelo amor à arte, escapar ileso, do uso trivial, na situação que analisamos. Ledo engano.⁵⁴⁴ Longe de ser apenas uma das escolhas do seu arranjador, esta, traz consigo história curiosa.

Pegando carona com Brown, descia a ladeira do Campo Santo, quando, antes de subir a da Comendador Horácio Urpia Jr., Carlinhos, brincando, perguntou como a introdução para sua canção deveria ser. Andávamos juntos, aproveitando a vida. Mas naquela subida para a Graça, me pegara de surpresa. Que introdução escolheria? Ainda não tinha pensado nisso. E, respondi de supetão. Melhor, inventei qualquer

⁵⁴³ A personagem da bruxa manifesta o arquétipo que Christopher Vogler (2015, p. 155) denomina de “arauto da mudança”. Personagem que desempenha uma função que pode ser positiva, negativa ou neutra, e contribui para mover a história.

⁵⁴⁴ A introdução de *Rapunzel*, vimos, possui duas (2) partes. A primeira, deriva da parte contida na L.E.G (“No calendário é flor e anda / Nu Varanda”. A segunda, é tirada do refrão, que aparece, pela primeira vez, em sua forma completa, na L.E.C.

coisa. Não, com certeza, uma imitação do refrão. Algumas pessoas são competitivas. Os desafios podem estimular alunos em sala de aula. Às vezes que experimentei utilizar jogos na sala, a aula ficou mais divertida.

Voltando à narrativa, depois que balbuciei, ouvi a moção, com sabor de verdade, de Brown que solfejava:

Exemplo 33 – Sugestão de introdução de um dos compositores de *Rapunzel*.

Pan pan pan pan pon pan pan pan pon pon Pan pan pan pan pon

pan pan pan pon pon Pan pan pan pon pan pan pon Pan pan pan pon pan pan

Para ele, era óbvio que a introdução era esta. Muitos são os casos onde o refrão é usado como introdução. Mas o que é uma boa introdução? Os manuais, de modo geral, abordam o tema. Não existe, contudo, uma fórmula, quando muito, a introdução esta sujeita às implicações do seu momento histórico, o que obviamente realça o lado multifocal do tema.

No caso de *Rapunzel*, uma boa introdução seria a que soasse como uma abertura e fosse triunfal, teatral, melancólica, trágica, irônica, romântica, cômica, marcial e belicosa. Assim, só quando a gravação foi “valendo”⁵⁴⁵ é que dou o veredito que agrada a gregos e baianos. Em vez de usar a moção, usando o refrão como introdução, o arranjo vai esticá-la, criando dois ambientes. O primeiro ambiente, lírico, romântico, épico, medieval, espécie de marcha lenta, séria, fatal, como se para um destino inexorável se dirigisse, donde não há escapatória, de onde não se pode fugir. Sim, essa primeira parte, como que romantiza o ouvinte, expondo o lirismo austero das passagens harmônicas. E, como em *Caia Na Estrada Perigas Ver*, *Rapunzel* se comunica através dos padrões harmônicos. O segundo ambiente, por outro lado, é o arauto que faz o “chamado” com suas trombetas. Ironicamente, usei o mesmo

⁵⁴⁵ Vem de mania de técnico de gravação, talvez do Rio de Janeiro, não sei ao certo. Mas o técnico geralmente falava “valendo” (ou gravando) quando começava a rodar a fita de gravação.

“remédio” receitado pelo compositor da canção, mas aumentei a dosagem porque, em vez de usar apenas uma parte (o refrão), usei duas.

A primeira parte da introdução, apresenta a parte que só irá aparecer na L.E.G, e que possui uma harmonia que se movimenta em mínimas. A segunda parte, mostra o já referido refrão porque percebi que, apenas ele [o refrão], não seria suficiente, já que não proveria uma introdução do tipo “mundo comum”, que tivesse as qualidades descritas por Vogler, porque “a abertura de qualquer história [...] deve prender o leitor ou espectador, definir o tom da história, sugerir para onde ela vai seguir e dar conta de muitas Informações, sem diminuir o ritmo” (VOGLER, 2015, p. 133).

A axé music, de modo geral, apresenta-se tradicional, em termos de introdução. Um uso caricato, curiosamente, é o do arranjo de *Dança Da Manivela*, de Jou Batá, lançada pela extinta banda “Asa De Águia”. Mesmo com a participação de metais na gravação,⁵⁴⁶ o arranjador opta por um som de sax sintetizado, em vez do som de um saxofone alto de verdade, para criar a jocosidade necessária para esse lundu hipermoderno.

Em *Rapunzel*, a conexão das duas partes da canção (na introdução), a primeira, com o andamento mais lento e perfil romântico, e, a segunda, com caráter mais agitado (*a tempo*) de fanfarra, aponta diversas qualidades: o tom solene da primeira parte, profético, é uma homenagem ao trio elétrico de Dodô & Osmar, sobretudo, porque é liderado pela guitarra distorcida.⁵⁴⁷ Isso cria uma atmosfera de expectativa, emulando o que acontecia nos antigos carnavais de Salvador. Além disso, tem um clima operístico caricato, que, numa primeira audição, destina-se a iludir o ouvinte e, ao mesmo tempo, tenta recriar o clima medieval, compatível com a época em que o conto maravilhoso se passa.

A segunda parte, por outro lado, “chama pra real” o ouvinte, conduzindo-o subitamente para o andamento principal da canção, mais rápido; para sua submersão no reino dionisíaco e escrachado do carnaval soteropolitano. O exemplo seguinte, ilustra a junção desses dois segmentos introdutórios, onde os sopros executam

⁵⁴⁶ Os músicos de sopro que participaram na gravação de *Dança Da Manivela* foram: Joatan Nascimento (trompete em Bb); Rowney Archibald Scott (saxofones); Fred Dantas (trombone).

⁵⁴⁷ Durante a produção do disco, em 1995, experimentei, na primeira parte da introdução, usar a guitarra baiana executada por Armandinho Macedo, em pessoa. Não fiquei satisfeito, uma questão de gosto apenas. A guitarra elétrica já havia sido gravada e, no confronto entre as interpretações de Armandinho (na baiana) e Cássio Calazans (na Gibson), preferi a segunda, mais incorporada ao arranjo porque Cássio estava acompanhando toda a produção.

funções distintas.⁵⁴⁸ O refrão não é apresentado por completo, apenas sua primeira metade é apresentada (c.8 ao c.11), de modo a não estragar a surpresa da sua exposição, desta vez com letra, na canção (L.E.C).

Exemplo 34 – 2ª parte da introdução de *Rapunzel* (c.8 ao c.16).

Allegro $\text{♩} = 138$

Sax Alto 1
Sax Tenor 1
Sax Barítono 1
Trompete em B♭ 1
Trompete em B♭ 2
Trombone 1
Trombone 2
Tuba

A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tuba

Na introdução, o final da segunda parte (c.12 ao c.16) vai procurar diminuir a força melódica e estimulante do refrão e criar uma “antessala” para a letra da canção, “love as suas transas de mel”, que começa no compasso dezesseis (c.16). Essa antessala, uma sala de espera, é construída por um tipo de frenagem que, através da

⁵⁴⁸ Na primeira parte da introdução, a função dos sopros é harmônica, na segunda, é melódica.

repetição motívica de três colcheias, prepara o ouvinte para a voz que virá a seguir (c.12 ao c.16). Na segunda parte da introdução (c.8 ao c.16), também encontramos contrastes. Essa metade pode ser dividida em dois blocos. O primeiro (c.8 ao c.11), exhibe o furor da massa, o chamado das trombetas, o olho do furacão, o paradigma do murro-no-olho. O segundo bloco (c.12 ao c.16), facilita a transição entre a fanfarra e o canto que iniciará o discurso textual.

Retornando à literatura, o marido da mulher esfomeada, pego em flagrante, se justifica para a bruxa que o pega com a boca na botija:

Fui forçado a fazer isso por causa de uma necessidade absoluta. Minha mulher viu os rapúncios daqui, de uma janela da nossa casa [janela, de novo], e ficou com tanta vontade de prova-los, que morreria certamente, se não comesse alguns. (GRIMM, 1994, p. 323).

Por que o marido simplesmente não bateu na casa da bruxa e pediu para comprar, fica completamente encoberto na trama. Exatamente nisso é que reside seu “encanto”. Etimologicamente derivada da palavra ‘canto’, ambas se misturam no percurso narrativo de *Rapunzel*, como a pesquisa está a demonstrar.

5.10.3.3 Estágio 3: recusa do chamado (herói – arranjador)

Na “Recusa Do Chamado”, “o problema do herói é como responder ao Chamado à Aventura” (VOGLER, 2015, p. 163). Esse momento de difícil decisão pode ser mais ou menos longo, a depender de cada enredo. Na historieta, depois que o marido expõe os motivos que o levaram a praticar seu delito, somos surpreendidos pela feiticeira que, controlando a raiva, diz:

— Se é assim como dizes, vou permitir que levas tantos rapúncios quanto quiseres, mas com uma condição: terás de me dar a filha que tua mulher vai dar à luz. Ela será muito bem tratada, e cuidarei dela como se fosse minha filha. (GRIMM, 1994, p. 323).

Só mesmo apavorado, um “homem que é homem” aceitaria tão terríveis condições. Mas, ao fazer isso, o esposo ladrão concorda com o chamado de uma aventura que já não será mais sua, mas de uma filha que não conhecerá. Ele não se esquiva, provavelmente imaginando que uma eventual recusa sua pudesse vir a ser ainda mais desastrosa para si e para sua esposa.

Mas a “Recusa”, numa narrativa, tanto pode vir a ser um movimento negativo quanto um ato “sábio e positivo por parte do herói”, afirma Vogler (2015, p. 166). Também neste estágio, a visão de Vogler coincide com a da presente investigação, ao tratar o artista como herói:

Outro caso especial no qual a Recusa do Chamado pode ser positiva é aquela do artista como herói. Nós, escritores, poetas, pintores e músicos, enfrentamos Chamados difíceis, contraditórios. Precisamos ficar totalmente imersos no mundo para encontrar o material de nossa arte. Porém, às vezes também precisamos nos retirar do mundo, seguir sozinhos para fazer arte de fato. Como muitos heróis de histórias, recebemos Chamados conflitantes – um do mundo externo, outro do nosso íntimo –, e precisamos escolher ou assumir compromissos. Para aceitar o Chamado maior de nos expressar, nós, artistas, talvez tenhamos de Recusar o Chamado daquilo que Joseph Campbell chama de ‘carinhos sedutores do mundo’ [Até agora, não nos foi possível comprovar onde Campbell diz isso. Entretanto, na página 112 do seu livro, quando se refere à Senhora da Casa do Sono, encontramos algo aproximadamente similar]. Quando você estiver pronto para empreender uma grande aventura, o Mundo Comum o saberá de alguma forma e se prenderá a você. Cantará sua música mais doce e persistente, como as sereias que tentam atrair Odisseu e sua tripulação para as rochas. Incontáveis distrações procurarão tirá-lo da trilha quando você começar a trabalhar. Odisseu precisou tampar os ouvidos dos homens com cera para que eles não fossem atraídos para as rochas pelo canto fascinante das sereias.

No entanto, Odisseu primeiro fez seus homens o amarrarem ao mastro para que ele pudesse ouvir as sereias, mas não fosse capaz de levar o navio ao perigo. Os artistas, às vezes, passam a vida inteira como Odisseu, amarrados ao mastro, com todos os sentidos vivenciando de forma profunda a canção da vida, mas também atados voluntariamente à embarcação de sua arte. Recusam o Chamado poderoso do mundo para seguir o Chamado mais amplo da expressão artística. (VOGLER, 2015, p. 166-167).

Como na ficção, a vida oferece chamados. Podemos, então, aceitá-los ou não.

5.10.3.4 Estágio 4: encontro com o mentor (relação arranjador-cantor)

Na história, assim que nasce, a bebê é entregue à bruxa, que, então, a batiza com o nome de ‘Rapunzel’ (por causa dos rapúncios, rabanetes, que a mãe comeu). Finalmente, a heroína da história entra em cena e passa a ser criada, educada e protegida pela temível feiticeira.

Neste estágio, a bruxa (então, mãe adotiva) passa a exercer o papel de mentora da menina, que “torna-se a criança mais linda que havia sobre a face da terra” (GRIMM, 1994, p. 323), prometendo amá-la como se de uma filha legítima se tratasse. Vogler afirma que:

O termo Mentor vem do personagem homônimo da *Odisseia*. Mentor era o amigo leal de Odisseu, encarregado de criar Telêmaco, o filho do herói, enquanto o herói empreendia a longa jornada de retorno da Guerra de Troia. (VOGLER, 2015, p. 176).

Na narrativa literária, o mentor serve para proteger, orientar, ensinar, testar, treinar, entre outras responsabilidades.⁵⁴⁹ Como podemos, no caso do arranjo, enxergar a figura do “mentor”? A resposta é simples: vendo o quadro de maneira quadridimensional, ao estender a questão à prática do arranjador.

Muitos podem ser os mentores (externos, internos, mistos). No estúdio, os holofotes mudam de foco. Se numa hora, um pode ser o mentor, noutra, outro pode assumir tal função. Mas, o que convém destacar, aqui, é que o arranjador, muitas vezes, vai ter, querendo ou não, que desempenhar esse papel. A relação arranjador-artista, obviamente, se movimenta dentro dessa problemática. O arranjador, com sua verve, pode guiar o artista numa aventura que ‘deveria’ ser, sobretudo, musical.

Se as relações humanas são voláteis, por que seriam diferentes as do cantor com o arranjador? Se trata do indivíduo (ou grupo de indivíduos) que o arranjador deve convencer. Então, para sobreviver a tão formidável coliseu, o Mentor deve dominar a erística⁵⁵⁰ e, além disso, possuir inteligência suficiente para, através da psicologia, conduzir sua ‘Argo’ a contento.

5.10.3.5 Estágio 5: travessia do primeiro limiar

O quinto estágio narrativo, “travessia do primeiro limiar”, se relaciona, no arranjo de *Rapunzel*, com a primeira intervenção dos sopros, depois da entrada da melodia/letra da canção. Mas, enquanto na primeira parte da letra (c.16 ao c.27) os

⁵⁴⁹ “No estudo dos contos populares russos”, continua Vogler, “Vladimir Propp chama esse tipo de personagem de ‘doador’ ou ‘provedor’, pois sua função é precisamente fornecer ao herói algo que seja necessário para sua jornada” (VOGLER, 2015, p. 173). Entretanto, “O relacionamento entre Mentor e Herói pode sofrer viradas trágicas ou fatais [...]. Às vezes, um Mentor torna-se vilão ou trai o herói. [...]” (VOGLER, 2015, p. 178), o que parece ser o caso neste conto. A bruxa, que cria Rapunzel como filha, a prende numa torre quando completa doze anos, privando-a do contato com o mundo exterior, reduzido à vista que a menina tinha da sua janela (eis a janela de novo, dando unidade ao conto).

⁵⁵⁰ Sobre erística, ver: Schopenhauer, “A Arte De Ter Razão”.

sopros fazem um *tacet*, deixando a música “respirar”, no conto, a garotinha, coitada, está trancafiada numa torre no meio de uma floresta.

Por acaso, um príncipe, que por ali passava, ouve “um canto, tão belo” que o imobiliza. “Era Rapunzel, que, em sua triste solidão, cantava para os males espantar” (GRIMM, 1994, p. 323). Certo fazia a moça, ao usar a música como unguento sanador das feridas d’alma. O príncipe, então, quis subir para conhecer a dona de tão linda voz. Como não acha porta nenhuma, desiste e volta para o palácio do seu pai, o rei. O som (a música), todavia, não sai da sua cabeça e ele retorna, dia após dia, para ouvi-lo. Numa dessas audições, o príncipe, “atrás de uma árvore” (p.324), vê “a feiticeira chegar” e ouve “o que ela cantava”: “Rapunzel, Rapunzel! Desce os teus cabelos”. Um canto mágico.⁵⁵¹

Então, conhecendo a fórmula mágica (sonho de qualquer diretor de gravadora ou empresário do ramo da música), o príncipe usa da seguinte artimanha (que nada mais é do que arte + manha): repete o canto da bruxa, “Rapunzel, Rapunzel! Desce os teus cabelos”, agarra-se às tranças douradas e sobe por elas até encontrar a encarcerada.

Na canção, como que preparando para uma primeira travessia, os compositores usam a “senha” da bruxa, para começar sua canção (L.E.A). O efeito que querem é o de abrir portas. Seus compositores, porém, consciente ou inconscientemente vão trocar a ordem das palavras do encantamento. Invertido, “*Love as suas transas de mel, Rapunzel! Rapunzel!*”, tem o sentido subjetivo idêntico ao de “Rapunzel, Rapunzel! Desce os teus cabelos”. É a varinha de condão a possibilitar o sonho maravilhoso de que nada é impossível para o artista criador. É o lado poético a ascender as interpretações da tese.

Os compositores, então, vão se aproveitar do posicionamento métrico do nome próprio da heroína e acentuar a sílaba “Ra”, de Rapunzel, do mesmo modo como se aproveitaram do sucesso do grito “Rá”, de Baby Consuelo.⁵⁵² É a intertextualidade coincidente. A mesma que a do arranjo da canção *A Namorada*. Nesse, Brown copia o baixo do arranjo da canção *Try My Side*, de Eugene Record, do grupo “The Chi-

⁵⁵¹ Algo semelhante ocorre com o personagem Ali-Babá, na história “Ali-Babá E Os Quarenta Ladrões”. Na coleção de contos “As Mil E Uma Noites”, Mansour Challita diz que Ali “trepou numa árvore e se escondeu na sua ramagem”. Então, “o chefe [do bando de ladrões] adiantou-se e, dirigindo-se ao rochedo, gritou: ‘Abre-te, Sésamo!’ Imediatamente, o rochedo abriu-se em dois, dando acesso a uma gruta interna” (CHALLITA, s.d., p. 268).

⁵⁵² Houve uma febre do grito “Rá”, parte da doutrina propagada pelo guru Thomaz Green Morton.

Lites”.⁵⁵³ Mas, o que vai mesmo acontecer em *Rapunzel* depois de toda essa ‘babação de ovo’ feita pelo coro e por seu arranjador?

Exemplo 35 – Travessia do primeiro limiar.

B

Clarinete em B \flat

Sax Alto 1

Sax Tenor 1

Sax Barítono 1

Sax Alto 2

Trompete em B \flat 1

Trompete em B \flat 2

Trombone 1

Trombone 2

28 29 30 31 32 33 34 35

Depois da aclamação da heroína, justificando o título que lhe faz jus, chega-se ao estágio cinco (c.28 ao c.35). No arranjo, travessia associa-se à transição. Espécie de escada para o refrão, que corresponde a L.E.B, “*E dou um grito grão no bololô [...]*”, e evoca o *Geist* (espírito) do coral inicial da introdução, desembocando na convenção (c.34 e c.35) que prepara, de fato, para o complexo seguinte, L.E.C (refrão). Dessa forma, o arranjo reconfigura o coral, exagerando nos saltos das vozes que disputam a supremacia melódica. Mas a dinâmica também contribui para a travessia do limiar, crescendo do *piano* ao *forte*. E o contraste, também, porque sai

⁵⁵³ *Try My Side Of Love*.

de um panorama *legato* e precipita-se num *staccato*. Além, é claro, da mistura do Clarinete em Bb com os metais, no começo, o ingresso dos saxofones, na metade, auxiliando no *crescendo* dinâmico. O saxofone alto 2 (c. 35) é o toque de humor. Como se fosse um apressadinho, já querendo começar a nova parte, ou, mesmo, um músico que errasse a entrada.

Na historieta, a travessia se dá porque os dois jovens se apaixonam. Rapunzel escolhe o amor do príncipe, preterindo o da Senhora Gothel.⁵⁵⁴ E continua seu romance, repetido todas as noites. O *affair* (caso romântico) nunca seria descoberto, caso a não-mais-donzela, de livre e espontânea vontade, não dissesse à mãe adotiva, que esta era mais pesada do que o príncipe que a frequentava. A bruxa corre atrás do príncipe, que cai da torre e fura os olhos nos espinhos. Chegamos ao estágio seis.

5.10.3.6 Estágio 6: *provas, aliados e inimigos (vida real?)*

Neste estágio, Rapunzel entra num mundo desconhecido. Sua mentora e mãe adotiva torna-se (movidada por ciúmes, diga-se de passagem) sua inimiga. O príncipe, amante e aliado. Ela, então, será submetida a duras provas: tem o cabelo cortado e é exilada num deserto distante: “— Ah! Menina maldita!” (GRIMM, 1994, p. 326), grita a mandingueira enfurecida. O arranjador não precisa ter inimigos. Aliás, ninguém precisa. Sêneca está certo ao ensinar que não vale a pena brigar com o mais forte, com o igual ou com o mais fraco. Seu meio pode ser perigoso, as tentações, infinitas, e o dinheiro avassala os fracos de espírito. A prudência é o ‘corifeu’ do diretor musical. Liderar pelo positivo, criar um gestual assertivo na sua regência, motivar, conciliar. Saber o momento de prender e de soltar. Mais vale semear aliados que inimigos. O alvo deve ser claro, as forças reunidas num só objetivo. Nenhum dos envolvidos precisa saber tudo, cada qual recebe parte da tática para realizar o recontro. O arranjador deve ter sensatez para dirigir seus oficiais e tropas.

5.10.3.7 Estágio 7: *aproximação da caverna secreta (macetes)*

Para Vogler (p. 203), a “aproximação da caverna secreta” é “onde logo encontrarão a surpresa e o terror supremos”. Neste arranjo, tal caverna secreta seria

⁵⁵⁴ Senhora Gothel é o nome que os Irmãos Grimm dão à bruxa.

o refrão. No primeiro (c.36 ao c.50), os sopros se comportam de maneira cômica, circense. Os saxofones, especialmente atabalhoados, tocam colcheias em contratempo, interpelados duas vezes por metais. A escrita dos saxofones simula a de um arranjador que não sabe escrever direito, por isso é tosca, mambembe. É a ‘tática do acaso’, quando o erro, ou algo que não estava previsto antes, se incorpora ao arranjo, tornando-se novo material a ser desenvolvido e explorado. Como os arranjos de sopros foram feitos em um só dia, esse estratagema veio a calhar.

5.10.3.8 Estágio 8: a provação (ou o milkshake mais caro do mundo)

Na história de Rapunzel, a provação ocorre com o casal de enamorados. O príncipe, que se joga do alto da torre e cai em cima de espinhos, fica cego, mas não morre. Vagueia sem rumo. Sua amante, como castigo, tem o cabelo cortado e sofre exílio num deserto. Dá a luz a um casal de gêmeos.⁵⁵⁵ Na canção, a quantidade de personagens é simétrica.⁵⁵⁶ Há, pelo menos, quatro personagens: o cantor-narrador, Rapunzel, Romeu e Julieta. Por sorte do destino, a “provação” também vai atormentar o arranjador desta canção. Vez, na vida, outra, na morte, o rapaz “prestava depoimento” na Sony Music. Na narrativa do conto, o herói tem que enfrentar alguma provação. No Rio de Janeiro, a recebia pela doutrinação do diretor A & R da referida companhia.⁵⁵⁷ A gravadora tinha filosofia para lá de neandertal. Dois diretores, um para os artistas “de qualidade”, outro, para os popularescos.⁵⁵⁸ Como tinha que “fazer o corre”, o arranjador estava, ali, sem poder fazer nada, cara a cara com o torcedor do Fluminense do Rio. Quando finalmente decide mostrar-lhe *Rapunzel*, após escuta, farta em má vontade, ouve o A & R dizer, franzindo o sobrolho: “Esse teu compositor é tão ruim, tão ruim, que não consegue nem rimar direito. É Romeu e Julieta, não Julieta e Romeu. Ô burro!”.

⁵⁵⁵ Assim como o pai, a mãe, o príncipe, o rei, pai do príncipe, os filhos de Rapunzel não têm nome algum. Curiosamente, as únicas personagens nomeadas são as da heroína (Rapunzel) e da bruxa (Senhora Gothel), as duas personagens principais (mãe e filha).

⁵⁵⁶ Do lado feminino: a mãe verdadeira; a mãe adotiva; Rapunzel; e sua filha. Ou seja, quatro pessoas. Do lado masculino: o pai; o príncipe, o rei (que só é citado, mas não participa da ação) e o filho de Rapunzel. Também, quatro.

⁵⁵⁷ Significa diretor de artistas e repertório.

⁵⁵⁸ Sempre me constrangeu essa segregação, essa divisão arbitrária e ilógica, nas gravadoras brasileiras. Não acredito que tenha servido para nada essa divisão. Pelo contrário, criava um ambiente nebuloso, com muita falsidade e deslealdade.

Esse “causo” ensina muito porque a “provação” traz algo positivo. Nela, diz Vogler: “OS HERÓIS PRECISAM MORRER PARA QUE POSSAM RENASCER” (VOGLER, 2015, p. 219). Crises que precisam ser solucionadas, desafios que aparecem na estrada do arranjador.⁵⁵⁹

5.10.3.9 Estágio 9: recompensa (dois lados)

Exemplo 36 – Caminho para a recompensa.

E

A. Sax. *mf* *f*

T. Sax. *mf* *f*

B. Sax. *mf* *f*

B♭ Tpt. 1 *mp* *mf* *f*

B♭ Tpt. 2 *mf* *f*

Tbn. 1 *mf* *f*

Tbn. 2 *mf* *f*

63 64 65 66 67 68 69 70

⁵⁵⁹ Outra provação que experienciei foi a do milkshake. Num disco, uma produtora executiva ficava implicando comigo. Todos os músicos que iam gravar tinham direito a um PF, meio inosso, mas um PF. Na época, cada prato custava cinco reais. Sob todo aquele estresse, músico que não acabava mais, funcionários intrometidos, assistentes de estúdio despreparados, aquela refeição, aos poucos, ia enjoando. Certo dia, numa de variar, disse à produção executiva que, no lugar do PF, gostaria de saborear um *milkshake*. O batido custava quatro reais, mais barato do que o prato-feito. Não teve acordo, alegaram não ter autorização para me proporcionar tal regalia. Pronto, a provação batia à porta. Se confiarmos nas palavras de Vogler, a provação pode ter localizações. Na historinha, um, vaga pela floresta, comendo frutos e raízes, e a outra, fica no deserto criando os filhos, sozinha. A minha vivência era na Pituba mesmo. Saí, fui na sorveteria e paguei o lanche do meu próprio bolso. Fiquei lá, por quatro longas horas. O aluguel do estúdio custava cento e cinquenta dólares por hora. E aquele se tornou o *milkshake* mais caro do mundo.

A recompensa é a vivência, pelos heróis, das “consequências de terem sobrevivido à morte” (p. 239). O casal se reencontra no deserto. Expandindo para *Rapunzel*, seu caminho para recompensa leva a um refrão (parte) de similar valor. Então, duas lágrimas da esposa, uma para cada olho, curam a cegueira do príncipe e os dois se reconciliam. No arranjo, o terreno é mais turvo e as visões mudam de lugar. A recompensa pode estar em muitos lugares. O próprio caminho para a recompensa (refrão 2) já traz, também em si, uma recompensa. Como na L.E.B, a L.E.E expõe dois núcleos contrastantes mas complementares.

A primeira parte do trecho em questão, troca o antigo romantismo da parte homônima (sinônima) anterior (L.E.B) por uma postura mais épica, marcial até. O “personagem” trompete 1 dá uma de Luís Lopes e avança por cima da voz,⁵⁶⁰ pouco se importando se vai encobri-la. Lidamos com um caso típico, talvez, quem sabe, o mais paradigmático, de murro-no-olho. É o transe das bacantes, o caos original orgiástico, o esfacelamento lésbico de Orfeu, que esse arranjo, em particular, traduz, predestinado que estava em servir à “invenção [...] que Deus abençoou”.⁵⁶¹

Dessa maneira, ao avanço da “corneta”, sucede a “degola”, executada pelos outros sopros que se associam ao “despistado” colega. Nos saxofones, nota-se, persiste a insistência no cruzamento de vozes. O saxofone tenor fica mais agudo do que seu irmão mais novo e, de modo geral a uma tendência aditiva na densidade do naipe, o que se evidencia facilmente pelo comportamento do saxofone barítono. Quando os sopros partem para socorrer o solitário trompetista, que esgrimia seu toque militar, subitamente a “roupa” do arranjo muda, da caserna, para os fatos brancos da terna Havana.

E o caminho da recompensa tem dois lados, ou mais.

5.10.3.10 Estágio 10: o caminho de volta

É o regresso do casal ao castelo do reino do seu pai, que a história diz, então, já pertencer, por direito, ao príncipe, pois anos haviam se passado. Essa etapa se passa mui rapidamente, no conto. Para a canção, poderia, significar, porém, o caminho para último refrão, consagrando toda a epopeia, ou o caminho para o começo

⁵⁶⁰ O corneteiro Lopes é um herói da guerra da independência da Bahia. Segundo a lenda, seu erro propicia a vitória dos baianos sobre os portugueses.

⁵⁶¹ Alusão à canção *Deus E O Diabo*, de Caetano Veloso. A invenção do diabo é o carnaval.

da letra. São muitas as possibilidades. Mas o caminho de volta, que vai simbolizar o retorno à segurança, a conquista do amor, a L.E.G (*no calendário...*), aparece uma única vez e é um contraste necessário porque serve como contraponto à levada dos timbaus. Essa parte leva ao *ad absurdum* “*E sondo o brocotó do ti-oiô...*”, cornucópia da poética browniana, bem exemplificada em toda a canção. Assim, de modo crescente, os compositores trabalham a sinestesia da letra da canção.

A L.E.B, a L.E.E, e a L.E.H, respectivamente, “*grito grão [...]*” (nas duas primeiras) e “*sondo o brocotó [...]*” (na última), tem distintos direcionamentos. As duas primeiras desaguam no açude do refrão (refrão 1 e 2, L.E.C e L.E.F). E a última (L.E.H), engana, ao desviar o ouvinte para uma nova paisagem (L.E.I), que mistura instrumental como coro (em oitavas).

Exemplo 37 – Possível caminho de volta em *Rapunzel*.

The musical score for Example 37 is a brass ensemble arrangement. It consists of nine staves: B♭ Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bass Saxophone, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Tenor Horn 1, Tenor Horn 2, and Tuba. The music is in 2/4 time and one sharp (F#). The score is numbered 94 to 101. Dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The brass instruments play a rhythmic pattern that builds in intensity towards the end of the excerpt.

A volta é construída num arco designado para dar ao ouvinte uma sensação de prazer através da completude. É o caminho para a conclusão, o “felizes para sempre” dos contos. Dessa forma, podendo ser encarado como um “caminho de volta”

para o arranjo, nos defrontamos com um lugar especial, onde podem ser combinados elementos anteriores e novas cores, conduzindo o ouvinte para uma espécie de catarse, de momento de espera, onde a música narra seu próprio destino. Por isso, podemos afirmar que seu *intermezzo* acrescenta respiração ao arranjo. Acrescenta porque ele é um lugar de espaço. Depois de uma breve instância introdutória (c.90 ao c.93), em que o arranjo premeia o clarinete em Bb e o piano, permitindo que exponham, juntos, a melodia sequencial em terças menores, chegamos ao trecho acima, quando outros sopros também participam da ação.

O motivo principal do *intermezzo* (L.E.I) tem sua origem nas terças do final da introdução (c.12 ao c.16). A alteração na melodia do refrão, nesta, se justifica porque antecipa, “adivinha”, a nova parte. É o elo, a tal “janelinha” discutida há pouco. De modo responsorial, o trecho conjuga variados saberes. Os sopros, na primeira metade, dividem-se. Os graves perguntam, os agudos respondem. Na segunda, dá-se o oposto. E uma nova melodia surge, capitaneada pelo salto de oitava, nos trombones, saxofones e clarinetes (c.97 e c.98). Essa passagem, conseqüentemente, vai levar ao próximo segmento, ao próximo estágio, que denominamos, seguindo os passos de Vogler e Campbell, de “Ressurreição”.

5.10.3.11 Estágio 11: a ressurreição

No conto maravilhoso, o estágio onze quase que coincide com o estágio nove. Normalmente, lugar onde acontece o clímax, na história, a “Ressurreição” vai acontecer já no estágio da “Recompensa”. A metodologia da investigação, contudo, opta por ignorar esse detalhe do conto, mantendo a mesma quantidade e ordem dos estágios que Vogler, apenas para assegurar unidade na argumentação da pesquisa. E, para que pudéssemos conhecer ao máximo sua visão narrativa, uniu interpretação de texto (conto) com interpretação de arranjo e canção.

A cada mergulho, o estudo renasce, ilumina possibilidades. O arranjador constrói, peça por peça, seu arranjo, unindo fontes de saber. Nesse montar de quebra-cabeça, seu arranjo também renasce. Sua inteligência, sensibilidade e atenção o fazem captar esses renascimentos, discursos que se comunicam com o mundo, começando pelo arranjador a conversar com si mesmo.

Sua busca é adequar-se à composição, unir-se a ela, ressurgir. Esse casamento, como qualquer outro pode ser bom ou ruim. A música é quem oferece as

armas, as táticas e os maneios. Por isso, a Situação X sintetiza muito do que as hipóteses da tese reivindicam. O renascimento do arranjo pode ser, por conseguinte, considerado como renascimento, também, do seu arranjador, na medida em que este sai desse mergulho, tão molhado e criador quando saem os, juridicamente considerados, autores da canção, não importando o que digam advogados ou rábulas. Esta afirmação só estaria incorreta, se algum dia pudéssemos ouvir, ao vivo e a cores, o arranjo de *Rapunzel*, por exemplo, tocado como está no CD da cantora. Se isso acontecesse, aí sim, nunca poderia alguém, em sã consciência, vincular arranjo com composição. A realidade, as vezes tão fantasiosa como os contos de fada, é, como o “pepino” do Einstein, no caso de *Rapunzel*, apenas realidade, mesmo.

No arranjo de *Rapunzel*, a “Ressurreição” acontece da seguinte maneira:

Exemplo 38 – Ressurreição do arranjo.

The musical score for Example 38, titled "Ressurreição do arranjo," is a multi-staff arrangement for a large ensemble. The instruments listed on the left are B. Cl. (Bass Clarinet), A. Cl. (Alto Clarinet), A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), B. Sx. (Baritone Saxophone), B. Tpt. 1 (Bass Trumpet 1), B. Tpt. 2 (Bass Trumpet 2), Tbn. 1 (Tenor Horn 1), Tbn. 2 (Tenor Horn 2), and Tuba. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many accents and dynamic markings, including *fff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The music is divided into measures, with measure numbers 102, 103, and 104 visible at the bottom of the staves.

É bem provável que nunca ouviremos o arranjo de *Rapunzel*, como se tornou conhecido mundialmente, pelas bocas dos autores e cantores, nem em festas, nem em lugar algum, senão aquele lugar escolhido exclusivamente pelo autor do seu arranjo. Mas por que isso? Por que, na Bahia, a produção musical é tão primitiva ou tão doida, que os empresários não se preocupam em preservar, possuir, ou manter, os ‘códigos’, os arranjos, que foram por eles encomendados. Lembra o português colonizador que, por ser analfabeto, pedia ao seu escravo que lêsse para ele. O piano também executa essa passagem. Na verdade, a frase, pianística, é mesmo sua. Nasce do piano e vai para orquestração.

5.10.3.12 Estágio 12: retorno com o elixir

O último estágio, é quando “depois de terem sobrevivido a todas as provações e à morte, os heróis voltam ao ponto de partida, vão para casa ou continuam a jornada” (p. 283). Narra o conto: “Ele [o príncipe], então, levou Rapunzel e os filhos para o seu reino, onde foi calorosamente recebido. E os dois [não os quatro] viveram felizes por muitos e muitos anos [não para sempre]”.

No arranjo, o elixir é seu terceiro e último refrão (L.E.K). Nesse refrão, longe do ‘viveram felizes para sempre’ damos de cara com ‘a bruxa está solta’. Cada refrão, durante o arranjo, recebeu um colorido diferente. E o último é explosão.

Na plasticidade dos saxofones, libertam-se trompetes, trombones querem vida própria. E seu final, em vez de cair na tônica, vai para a subdominante, retardando, através da cadência plagal, um final percussivo, onde a tônica é repetida com diferentes *tensions* (extensões). Feito esse resumo, posicionei os acontecimentos musicais e literários dentro do modelo, descrito por Vogler, servindo para provar que um modelo similar pode ser útil à análise narrativa de arranjos musicais.

5.11 CONSIDERAÇÕES FINAIS: CONJUNTO DE SITUAÇÕES

No quinto capítulo, que intitula-se “Nígbà Kan”, “Era uma vez”, em iorubá, músicas, manuscritos, depoimentos de participantes, pesquisa histórica e outros materiais foram reunidos num modelo narrativo vindo da literatura, para demonstrar, *in loco*, a proposta analítica do presente estudo para o entendimento do arranjo

musical. E as amostras selecionadas pela investigação confirmaram as hipóteses levantadas ao longo da pesquisa, trasladando individualidades em confluências.

Vou, nesse instante, concluir o capítulo, informando suas últimas considerações e apresentando os resultados prometidos.

A narrativa musical foi a opção analítica mais acertada para o entendimento do que ia sendo descoberto porque o contexto, que comprovou as hipóteses, foi o de uma música feita de ouvido. Nela, detectamos a ocorrência de determinadas táticas estratégicas. Desse modo, o capítulo 5 identificou fatores internos e externos aos arranjos, tornando visíveis alguns dos seus estratagemas. Estratagemas, esses, que serão efetivamente demonstrados no Ciclo De Obras e Memorial, capítulo 6.

A nuvem do desenvolvimento tecnológico cobre o quinto capítulo, que abrange um período (1970 – 2000) que marca o predomínio da eletrônica no cenário nacional. Vamos, a partir de agora, identificar, nas amostras coletadas, determinadas táticas estratégicas do arranjo musical e confrontá-las com alguns dos vértices culturais destacados ao longo da pesquisa, demonstrando, com obras especialmente criadas para este fim, não só o arranjo como dimensão do compor, mas, também, os benefícios da narratividade, por conseguinte, da análise musical narrativa, para a elaboração e compreensão de arranjos musicais.

Dito isso, sou franco; não foram poucos os desafios. E se, por vezes, me senti confuso, nunca me senti sozinho, porque quanto mais me aprofundava, o volume de informações crescia. Foi preciso, então, criar limites.

O presente estudo realiza um exercício de interpretação que passeia por territórios de entrelaçamento. Trata-se de música brasileira popular, não de cantos eclesiais da Mesopotâmia eufrática. Para uma maior clareza, dividi este tópico final (4.11) em três subtópicos: 1. o que sofre o arranjador; 2. qualidades que o arranjador deve possuir; e, finalmente, 3. táticas do arranjo. O primeiro, aponta para as forças que incidem sobre o trabalho do arranjador. O segundo, as habilidades importantes para seu sucesso. E, o terceiro, algumas das suas táticas (as que consegui encontrar). Portanto, eventuais categorizações não deveriam ser acolhidas com tanta rigidez porque uma tática pode estar dentro de outra, que está dentro de outra, e assim por diante. O que pretendo destacar são as atitudes do moderno arranjador não frequentemente debatidas nos estudos do gênero, aproximando o leitor com a experiência do arranjo na Bahia.

5.11.1 O que sofre o arranjador

Talvez a palavra ‘sofre’ seja um pouquinho pesada, mas, não encontrei, até o momento, expressão melhor. Se acreditar na minha experiência e na de alguns colegas, não haveria problema nenhuma usá-la, pois todos nós, um dia ou outro, podemos lidar com essas causalidades. Sigo, então, a ordem em que os assuntos apareceram durante o capítulo, cujo aspecto mais importante é a identificação das táticas do arranjo. Vamos sublinhá-las, à medida em que forem surgindo.

Comumente deixado de lado, é o fato de que o arranjador sofre a **influência do meio**. Este conceito, que na verdade comporta, em si, dois (influência e meio), incluiria: 1. familiar; 2. religioso; 3. escolar; 4. social; 5. profissional; 6. financeiro; 7. psicológico, além de outros tantos. Não devemos esquecer, no entanto, que o arranjador não vive só. Ele conversa com o mundo, se energizando. Nos manuais, como vimos, parece que a arte congela e vira foto. Mas, o fato das fotografias, hoje, se moverem,⁵⁶² longe de surpreender, indica que, quando questionamos essa espécie de ‘zona de conforto’ que pressentimos, a partir da reflexão sobre a maneira pela qual o ensino do arranjo tem se perpetuado, estamos no caminho certo.

Então, o início do torneio do capítulo que se encerra foi no “Coliseu” de *Take Me Back To Piauí*, onde arranjo se confunde com composição. E, se até o ‘arranjo’, malandro como é, se confunde com uma irmã (ou irmão) tão geminadamente íntima quanto a sua, conhecido por Deus e o mundo como ‘composição’, como não poderíamos nós, eu e si, leitor, não nos confundirmos também? É compreendendo esse princípio umbilical, esse Ur-princip, que nossa pesquisa, então, provou que a ‘voz’ do arranjo de Hector Lagna Fietta se afina com a do cantor e compositor Juca Chaves. Desse modo, o manejo das influências recebidas, pelo arranjador, une blocos sonoros, cúmplices da crítica social contida na letra da canção. Às cores do arranjo de Fietta, mesclam-se moda, influências italoamercianas e eventuais sugestões de arranjo do próprio Juca Chaves.

Como consequência, ao investigar como o manejo acontece em outras amostras (nos arranjos dos “Novos Baianos”, nos da “Cor do Som”, e em outros casos do Conjunto De Situações, por exemplo), percebemos uma identificação dos seus arranjadores com procedimentos musicais usados por outros artistas. Mais

⁵⁶² Nos novos iPhones, no 7 plus, por exemplo, existe uma função chamada “Live” que faz com que as fotos tenham algum movimento.

importante, todavia, é observar o planejamento estratégico do arranjador, a maneira como ele vai contornar as adversidades, estudar a arte da guerra do seu arranjo. Por isso, a partir de agora, vamos apresentar as descobertas do capítulo, os resultados positivos e, caso hajam, negativos, que a investigação estoicamente colecionou.

Em primeiro lugar, detectamos nas amostras selecionadas, que o **enfrentamento das dificuldades**, algo comum tanto para o arranjador quanto para o compositor, pode ser de vários tipos: 1. má logística (como a da Situação II *Vade Retro*);⁵⁶³ 2. irresponsabilidade de músico (falta de assiduidade, indisciplina); 3. desorganização (do ensaio, gravação, festa de batismo, etc.); 4. incompreensão (das pessoas, colegas, família, etc.), além de; 5. falta de suporte, recursos e estrutura para o trabalho, que causa 6. desperdício de tempo. Ou seja, problemas na situação de arranjo.

Uma dificuldade, bem mais sutil e sorrateira de enfrentar do que as interiores, é a: 7. manha de músico. Esse comportamento é conhecido no jargão futebolístico nacional como 'catimba'. E são tantas as manhas dessa casta, que é, reconheço, impossível listá-las, todas, na presente tese. Para aumentar sua pressão arterial, o arranjador, o tempo todo; 8. luta contra o tempo.

O resultado, caso o capitão argonauta-arranjador não conquiste a seu favor os corações dos marujos da sua nau argonáutica (objetivo), é que os possíveis comportamentos negativos da sua tripulação (dificuldades), se não imediatamente disciplinados (disciplina), vão enfraquecer a preparação do seu repertório (planejamento tático), desmotivar a todos (moral da tropa) e comprometendo a performance da sua criação (comprometendo a missão).

Para diminuir a possibilidade de fracasso em suas primeiras incursões pelo terreno do oponente, evidentemente, não só converter aquele músico detrator, ultrapassar trincheiras e obstáculos, empalar percalços, ou desviar dos corretos objetivos da missão, o grumete-arranjador que mereça entrar na argoembarcação, deve possuir os dons olímpicos de orfeônicos mistérios, iguais aos que sempre catapultamos contra às forças do 'império galático' da incompetência. E, dentro de si, cultivar as qualidades do arranjador profissional, por acaso, nosso próximo assunto.

⁵⁶³ Problemas de locomoção, baixa qualidade dos equipamentos, insuficiência de recursos, produção amadora, e muitos outros, são problemas da logística do arranjador.

5.11.2 Qualidades que o arranjador deve possuir

Como paralelo ao anterior, o corrente subtópico lista qualidades que o arranjador deveria possuir para que sua nobre profissão fosse dignamente exercida.

Seu melhor dos mundos seria ter **conhecimento de causa**, biblioteca mental de informações que o ajuda na realização do seu trabalho. A Situação I, *Take Me Back To Piauí*, evidencia esse domínio porque Hector Lagna Fietta mostra conhecer bem a musicalidade do compositor, tanto que cria um “enredo” compatível com sua mensagem.⁵⁶⁴

Conhecimento é “bagagem”, uma experiência só obtida pela prática. Esmiuçando, o arranjador tem de ter uma enorme experiência de vida, de vivência cultural, e de muitas outras coisas.⁵⁶⁵ Para o arranjador é necessário ter noção das coisas, ter percepção do caráter de um elemento musical, que pode variar, a depender da sua função estrutural; perceber as necessidades musicais,⁵⁶⁶ o que a música lhe pede. Sua percepção dita as ações compositivas. Mas, não seria pretensão demais querer listar-lhe qualidades? De certo, muitas faltarão. Mesmo assim, listo uma das que considero das mais importantes.

Talvez, a única que não lhe pode faltar, nem por um segundo, a qualidade da **perseverança**, vem acompanhada do treinamento constante, da disciplina e da liderança. Pertença ao grupo dos que reconhecem o estudo prévio e formal de música, como dote significativo, sem, contudo, desmerecer o dos que transmitem arranjos unicamente de maneira oral, sem ter tido vontade de passar anos enfiado em empoeirados palimpsestos teoricomusicais. Não tem importância, se o investigado pertence a um grupo ou a outro. O estudo de música, sabemos, disfarça-se sob inúmeros rostos, como se de um deus apolíneo se tratasse.

O arranjador deve lutar por um bom ambiente de trabalho (boas condições, boa iluminação, ambiente saudável e confortável). Se possível, deve, também, tocar vários instrumentos (de famílias diferentes), agir com profissionalismo e pontualidade, ter noção da sonoridade que quer alcançar e ter consciência do sentido que tem e dá

⁵⁶⁴ A sensibilidade de Hector Lagna Fietta dá vida a um arranjo, na carreira de Juquinha, na minha lúdica opinião, ainda não superado.

⁵⁶⁵ Não foi possível dispor reunir, aqui, perfis de arranjadores que eu conheci e observei, ao longo da minha vida. Posso, contudo, afirmar que são inúmeros e continuam aumentando em números e qualidades.

⁵⁶⁶ Por exemplo, ter sensibilidade auditiva, percepção, gosto apurado, consciência estética.

ao seu arranjo. Podemos acrescentar, ainda, muitas outras qualidades. No entanto, separo percepção do caráter de um elemento musical (que tem mais relação com a questão da consciência do sentido, que acabamos de listar) de percepção musical propriamente dita.

Desse modo, o cuidado com a audição e o desenvolvimento e manutenção da percepção também são qualidades básicas para o exercício do seu ofício. Não me vem à memória, todavia, manual de arranjo que aborde, com a devida densidade, a questão do planejamento e organização dos ensaios. Logo, uma qualidade do arranjador é também sua capacidade administrativa, que consistiria, entre outras coisas, estabelecer etapas, objetivos e método, observar os recursos disponíveis, antes e durante a preparação do arranjo, mantendo relações cordiais com todos os envolvidos no processo. Dessa forma, concluímos o subtópico das qualidades necessárias ao arranjador, acrescentando, ainda, a do domínio da regência. Saber reger, fazendo com todos se unam em favor dos seus objetivos.⁵⁶⁷

Nada impede, porém, uma busca por soluções nos aspectos não-convencionais (relação arranjador-gravadora; transmissão oral; comportamento dos músicos, por exemplo) para os problemas que lhe aparecem. Assim, listadas algumas das sua qualidades, passemos ao ponto central do capítulo: identificação e descrição das táticas que utiliza e que compõem sua estratégia.

5.11.3 Táticas do arranjador

Chegamos, então, ao ponto principal de todo este quinto capítulo, a **identificação e descrição das táticas do arranjo encontradas nas amostras analisadas**. Os tipos de análises usados para cada amostra, é claro, não foram necessariamente os mesmos e seus critérios qualitativos deveram-se menos a regras do que ao instinto investigativo.

No capítulo anterior, quarto capítulo, que trata também da metodologia da pesquisa, as análises foram se adaptando à realidade da investigação. Portanto, o que o indômito arranjador-andarilho faz quando, frente à Esfinge, propõe à criatura análises alternativas como solução para infaustos enigmas, é o mesmo que fizemos neste quinto capítulo: compartilhar o butim conquistado. Sua riqueza, para a corrente

⁵⁶⁷ Acredito que, incentivados pela presente investigação, futuros estudos possam ajudar a preparar melhor o caminho do futuro arranjador em processo de construir-se.

investigação, as **táticas do arranjo**, é tão grande, que abarrotaria com munição um paiol. Armas úteis tanto para o arranjador profissional quanto para o aprendiz.

Assim, os conteúdos do atual subtópico (4.11.3 *Táticas Do Arranjador*) estão distribuídos por três partes principais. A primeira, foca na intertextualidade, na criação de contrastes. A segunda parte, concentra-se na coerência e na indução. E a terceira, adiciona e tece comentários sobre táticas restantes descobertas pela pesquisa. Vejamos, cada um desses conteúdos.

5.11.3.1 *Intertextualidade e criação de contrastes*

A recodificação e tradução de textos (musicais, literários, imagéticos, etc.), nas amostras, constituem indícios de **intertextualidade** entre os arranjos que integram o Conjunto De Situações. A intertextualidade, portanto, é a primeira tática. Sua presença, nos tópicos iniciais do capítulo 5, então, na verdade, está a antecipar o que iria acontecer, anos depois, em Salvador, na axé music. Na Situação I, *Take Me Back To Piauí*, por exemplo, Juca Chaves, ao cantar, enumera personagens (Hebe, Simonal, etc.), e seu arranjo faz, dos naipes e instrumentos individuais, estes, também, personagens. Em *Abri A Porta*, uma das amostras da Situação IV, por sua vez, encontramos intertextualidade nas influências da guitarra de Hendrix e nas misturas de ritmos (xote, reggae jamaicano, balada). Em outra, *Semente Do Amor*, na interpenetração de ideias e nas trocas, que, na “Cor Do Som”, aparecem sob várias formas: 1. combinação da bateria com a percussão; 2. sugestões de acordes; 3. cadências criadas por diferentes integrantes; 4. alterações de notas de frase melódica do arranjo; 5. linhas de baixo; ou 6. diálogos entre os vários instrumentos.

A **criação de contrastes** é a segunda tática. Um primeiro contraste, encontramos na Situação I, *Take Me Back To Piauí*, onde o arranjo justapõe o *twist* dos anos 1960 com o rococó da passagem do cravo (gênero) e com os gritos da cuíca (Instrumentação). Temperando tudo, está a música, com suas referências (intertextualidade). Não faz sentido algum uma categorização estrita, já que as táticas do arranjo, na maioria da vezes, vêm entrelaçadas. Um segundo, encontramos na Situação V, *Caia Na Estrada E Perigas Ver*. Para contrapor-se a um canto anterior, masculino, seu arranjo utiliza a voz feminina. Um terceiro contraste, o da Situação VI, *Arpoador*, quando uma harmonia, mais estável, serve de contraponto à outra, com maior movimentação na progressão dos acordes, e quando, a uma batida, nordestina,

segue-se uma balada com o tempo desdobrado. Denominamos contrastes de ritmo, gênero, comportamento e movimento.

De modo geral, na Situação X, *Rapunzel*, o contraste mais evidente aparece no momento em que sua letra diz: “*No calendário é flor e anda / Nu varanda*”. Esta parte, mais calma e romântica, contrapõe-se ao perfil psicológico predominante, quebrando um pouco do seu gênio carnavalesco. Ao invés de ir para o refrão, a música surpreende com uma parte nova, o intermezzo “*Vamos simhora na ladeira / Vamos simhora na lagoa*”, que, por sua vez, também serve como contraste porque destaca o seu lado instrumental, dando mais visibilidade ao coro.

Justiça seja feita, como no conto tradicional homônimo, desde a introdução, encontramos, no arranjo de *Rapunzel*, a dicotomia estabilidade-instabilidade, no confronto entre as duas partes da sua estrutura (coral vs fanfarra), na diferença de andamento entre ambas, bem como no comportamento dos sopros, este, também um contraste. Além disso, na primeira parte da introdução, a guitarra contrasta com o coral dos sopros. E o cruzamento de vozes, no coral, com suas partes mais comuns. Desse modo, corresponde com o contraste “mundo comum” e “chamado da aventura”, que a teoria Vogler/Campbell oferece.

5.11.3.2 Coerência e indução

A terceira tática, é a de **estabelecer coerência** em tudo o que for possível. Uma das suas encarnações é a reutilização de material (também, intertextualidade), como, por exemplo, no *intermezzo* de *Rapunzel*, fundamentado em material tirado da sua introdução. Seu arranjo se ancora na letra da canção, como o de *Caia Na Estrada*, no seu humor, nas expectativas que cria adequando-se às suas nuances. Mas a associação entre padrões também contribui para essa coesão. Dessa forma, o arranjo se firma na memória do ouvinte⁵⁶⁸ quando a “estratégia” age em seu favor.

Uma quarta tática, mais subjetiva, a **indução a direcionamentos**, é dar fluxo ao arranjo. A força que empurra para o refrão, nos casos analisados. A mesma que deveria aparecer, também, nas suas partes conclusivas. O princípio, então, é apoiar a narrativa da música, arrastando o ouvinte para dentro da trama, por meio de induições psicomusicais. Obviamente, existem inúmeras táticas composicionais. Uma

⁵⁶⁸ Por exemplo, para que o futuro verso, “a mulher que andou na linha [...]”, da Situação V, *Caia Na Estrada*, tenha maior efeito e distinção, seu motivo melódico aparece, logo, desde a introdução.

das mais úteis, a do uso do acaso, é quando o general-arranjador usa os recontros ao seu favor. Assim, atento às demandas que surgem, aproveita a atitude cooperante dos instrumentos. Portanto, se muitas foram as táticas identificadas, mais foram as que deixamos de lado. A pesquisa se concentrou nos aspectos que fossem mais relevantes para o pesquisador, buscando transmitir claramente o que fosse sendo observado. Das várias táticas que encontramos, escolhemos as mais significativas para a investigação, num esforço de muita concentração e disciplina.

Quadro 5 – Táticas do arranjo selecionadas no Conjunto De Situações.

1. INTERTEXTUALIDADE

- recodificação e tradução de textos
- através das influências recebidas
- interpenetração de ideias

2. CRIAÇÃO DE CONTRASTES

- de ritmo, gênero, comportamento e movimento
- contraposição ao perfil dominante
- elemento surpresa

3. ESTABELEECER COERÊNCIA

- reutilização de material
- ancorar-se na letra da canção
- associar padrões

4. INDUZIR DIRECIONAMENTOS

- força que empurra para o refrão
- apoiar a narrativa da música
- induções psicomusicais

5. MAIS TÁTICAS

- uso do acaso
- simbolismos
- transição

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na Situação III, “O Gueto”, em *O Mar E O Eco*, apontamos o simbolismo da sua frase principal, cujo contorno melódico de subida e descida, se associa à imagem da onda do mar. E uma última tática, a transição (construir encaixes formais), é, por exemplo, em *Rapunzel*, a estrofe que diz “*E dou um grito-grão no bololô...*”, que reafirma, o romantismo da sua composição. Na sua primeira aparição, a transição vai dar no refrão, construindo a narrativa que conduz o ouvinte. Falamos disso, na Situação I, *Take Me Back To Piauí*. Esses elos dão movimento ao arranjo.

Finalmente, as táticas do arranjo selecionadas são iguarias que a pesquisa disponibiliza no cardápio da edificação do seu Ciclo De Obras, assunto do capítulo seguinte. Parte disso será demonstrado, em música especialmente criada para este fim, através de partituras e gravações. E os processos de composição, descritos em memorial, demonstrando as táticas do arranjo de maneira narrativa. Assim, o próximo capítulo tem a missão de validar o que a investigação reivindica para o estudo do arranjo. Se esta contribuir, mesmo que muito pouco, para o aprimoramento das pesquisas sobre este tema, a missão do Ciclo estará cumprida.

6 CICLO DE OBRAS E MEMORIAL

O presente capítulo consiste em uma reflexão sobre a criação de um **Ciclo De Arranjos**, cujos procedimentos composicionais encontram-se ligados aos signos e comportamentos que contribuíram, de alguma maneira, para a personificação da sua identidade sonora, sujeita às escolhas feitas no decorrer da investigação. O despoletar do presente capítulo acontece, porém, quando aceito o convite de Ricardo Castro e Eduardo Torres para uma residência artística junto à “Orquestra Juvenil da Bahia”, integrante do Projeto Neojiba, em 2015. Desenvolvi, em contrapartida à residência, um curso de arranjo, que, através da aventura da criação, culminou num recital no São João daquele mesmo ano, no Teatro do Sesi, no Rio Vermelho. Esta aventura prática, portanto, é a arma principal deste capítulo porque possibilitou o estudo *in loco* das diversas variantes que podem ocorrer quando se cria. E o responsável por definir os passos dessa *Dança Guerreira De Pirro* é o arranjador. Seus passos espelhariam uma narrativa que, longe de esquadrihar o círculo, amarrar-se-ia ao mastro da Argos mítica, habilitando-se, com essa atitude, a desfrutar do canto (e encanto) das sereias interdisciplinares. Mas o que vem a ser essa dança guerreira? E quem é Pirro?

Pirro (ou Pírrico), afirma Pierre Grimal (1997), em um dos verbetes relativos a esse personagem mitológico, “é o cognome do filho de Aquiles, Neoptólemo. [...]. Pirro era considerado [...] o inventor da dança guerreira denominada ‘pírrica’”. E essa dança era “executada com as armas, a lança, o escudo e archotes” (GRIMAL, 1997, p. 377).⁵⁶⁹ Selecionamos qualitativamente, dentre tantos, esse personagem, guerreiro e dançarino, para encarnar as características, qualidades e defeitos do nosso ‘herói-arranjador’ porque queremos facilitar, na nossa argumentação, uma alegoria que envolve tanto estratégia quanto narrativa. Por isso, o sexto capítulo, vai apresentar o Ciclo De Obras e seu respectivo Memorial, onde o uso das táticas e as armas do arranjador, nosso ‘Pirro dançarino e lutador’, será efetivamente demonstrado. Os esperados resultados da nossa procura.

É a experiência, e o presente estudo evidencia, que alimenta essa busca. Suas hipóteses, dessa forma, serão validadas através dos arranjos que compõem o Ciclo, demonstrando, como já disse, a maneira como os estratagemas do arranjo

⁵⁶⁹ Curiosamente, o livro de Junito de Souza Brandão (2014, p. 513) tem quase a mesma informação que o de Grimal (1997). Parece uma cópia ligeiramente modificada deste autor.

identificados são usados. Por isso, fiz questão de me ater a canções conhecidas, para tornar ainda mais visível minha contribuição (composição) nestes arranjos. A escolha, qualitativa, por outro lado, deve-se a questões emocionais e ao potencial didático que acredito, nelas, existir.

Ninguém melhor do que o compositor Carlinhos Brown para referendar a dimensão que o arranjo tem enquanto composição:

Arranjar é nutrir-se da inspiração alheia. Aquele que primeiro recebe a composição traz pra gente um grau de intimidade que pode ser um dos maiores na inter-relação humana, que é a confiança. Arranjar é vestir a alma melódica ou rítmica com o talento que também é próprio de cada indivíduo. Arranjar é reconceber, é como a parteira e a mãe que está parindo. O arranjador, ele é um parteiro. Ele recebe o filho, ele dá característica, ele corta o cordão umbilical e o prepara para o mundo, cordão umbilical, esse, que nós podemos escrever ou conduzir como pentagrama que utilizamos para afirmar nossas notas. 'Notas' e vida têm a mesma relação. Necessitam do coletivo, do ouvido coletivo, e, claro, das mãos e da compreensão coletiva para existir. (Carlinhos Brown, 2017).⁵⁷⁰

Brown associa “arranjar” com nutrição, com alimentação (lembra dos rabanetes?). É um ‘jantar’ de inspirações. Quantos são, afinal, os compositores? Ele denomina o arranjador de “aquele que primeiro recebe”. Alguém de confiança do compositor. E, como a investigação faz, associa “arranjar” com “vestir”, fala de recomposição como “parto”, de “cordão umbilical”, imbricando individual com coletivo.

É o “compor” que interessa no presente capítulo, já que não se pode compreender o que é feito nessa demonstração de estratégias do arranjo, sem perceber que é exatamente isto [composição] que o arranjado-pesquisador, nela, desenvolve. Então, não seria correto admitir que atingimos os resultados prometidos? As palavras de Brown corroboram esta hipótese. Não seria, ele, um dos mais respaldados a opinar sobre o assunto. O músico, que é compositor, arranjador, produtor, empresário, pintor, entre outras tantas coisas, sem a menor sombra de dúvida, endossa os trilhos que percorrermos nesse comboio apache do tororó.

Tudo isso que expomos, visa cativar o estudante de música para os órficos mistérios do arranjo. Desse modo, para montar o repertório que compõe o Ciclo, foram reunidas as seguintes canções: 1. *Sabiá Lá Na Gaiola*, de Hervé Cordovil e Mário Vieira; 2. *Severina Xique-Xique*, de João Gonçalves e Genival Lacerda; e 3.

⁵⁷⁰ Carlinhos Brown, em entrevista realizada por *whatsapp*, no dia 13 de julho de 2017.

Consertando (leitura rapsódica de algumas canções juninas).⁵⁷¹ O *bias* nordestino é louvável, não só, por ser terreno, mas por ser fruto de uma verdadeira experiência didática, o curso ministrado no Projeto Neojiba, em 2015.

Ao **Memorial**, que se fundamenta nos meios investigados,⁵⁷² bem como nos seus efeitos, cabe mostrar como os arranjos são concebidos. O Ciclo De Obras respalda cientificamente a lisura das hipóteses formuladas e apresenta seus resultados. Consciente da dificuldade que um pleito como este representa, procuro não desperdiçar energia e enfrentar os desafios porque, se o ciclo demonstrar que os meios e fins do arranjador constituem, em essência, a estratégia do seu arranjo, estará a validar a hipótese de que seu entendimento passa pela observação da sua prática. Dessa forma, explorando um substantivo número de questões, autores e canções, a virtude da corrente investigação é sua unidade. E a narrativa, seja mitológica, histórica ou musical, lhe deu coesão. Através das alusões, letras de canções, associações e memória, a pesquisa confeccionou um bem amanhado vestido, onde nada aparece por acaso. É essa unidade, que a narratividade musical possibilita, que a ratifica, porque, como afirma Clausewitz (2010, p. 190): é “Graças ao espírito de unidade as virtudes guerreiras cristalizam-se mais facilmente”.

O memorial, *grosso modo*, se assenta em dois pilares. O primeiro, reconduzir as dificuldades da pesquisa a cernes de gravidade menores. O segundo, limitar os esforços, mantendo os aspectos secundários subordinados o possível, não descuidando da rapidez no uso do que aprendemos ao longo da pesquisa. Os desperdícios de tempo, os desvios, são desgastes na força. Séria ofensa aos fundamentos da Estratégia. Consequentemente, somos obrigados a escolher a menor distância: a que exclui as discussões sem fim dos indecisos. Boaventura de Souza Santos (2015) quando fala sobre sua importância diz: “Memorial é para o futuro. É um exercício criativo. São as múltiplas facetas, as inferências, variáveis e constâncias na plenitude [do compor]. Não é o destino. É o esforço crítico auto-avaliativo”.⁵⁷³ É a

⁵⁷¹ Desenvolvi, com os estudantes do Projeto Neojiba, a preparação de alguns arranjos para quartetos de corda, para serem apresentados num concerto junino. Essa condução prática do ensino resultou em excelentes trabalhos por parte dos alunos que participaram do curso que ministrei durante a residência. E, como forma de estimulá-los e também como material didático para os estudantes de composição e arranjo, desenvolvi, então, essas três rapsódias sobre as três canções, logicamente, relacionando a sua construção com o que estávamos pesquisando na corrente investigação. Então, o caráter qualitativo da metodologia da pesquisa, dessa forma, corrobora e justifica a escolha do repertório usado para compor as amostras representadas pelo Ciclo.

⁵⁷² Para nós, são os meios de combate.

⁵⁷³ Extraído do discurso do professor Boaventura de Souza Santos na defesa de memorial de progressão para titular do Professor Dr. Paulo Costa Lima.

“memória e a metamemória” (SOARES apud SANTOS, 2015). Desse modo, a pesquisa espera evidenciar, com o Ciclo De Obras e Memorial, o potencial didático da sua proposição analítica, dando utilidade duradoura aos resultados obtidos.

O sexto capítulo dispõe-se a veicular as impressões e expressões que as análises, os experimentos narrativos, e as reflexões sobre os conteúdos discutidos, proporcionaram ao investigador. Na sua trajetória metodológica qualitativa, a pesquisa vai combinar tal conjunto de saberes num, como dissemos, sincero ciclo de arranjos, criado especialmente, para “Ela”, por seu “Masoch” apaixonado.⁵⁷⁴ Melhor, enquanto a experiência do pesquisador, como arranjador, sugeria o caminho da estratégia, sua vivência de quatorze anos na docência da “composição”, seja ela dita “erudita” (Açores, Coimbra e Aveiro) ou “popular” (EMUS-UFBA) reivindicava a narrativa. É na soma desses verdadeiros instintos que a comunhão arranjo-composição locupleta o estudo, reforçando sua validade científica, musical e, sobretudo, filosófica.

Eu faço parte da geração que nasce no começo dos anos 1960. Naquela década, ainda menino, aprendendo na velocidade que só menino aprende, que as canções iam chegando, saindo, chegando. Umas guardavam-se na memória, outras; nem por isso. Uma dessas, contudo, mantém a minha estima, que a adota como pioneira para a demonstração das descobertas do corrente estudo: a canção *Sabiá Lá Na Gaiola*. Esta música marca minha infância, despertando-lhe associações, como tela para a pintura dos desenhos que comprovariam, quarenta e sete anos depois, a precisão da atual investigação. Vamos iniciar a demonstração das armas que o moderno arranjador pode usar ao seu favor. Não convém esquecer, todavia, que o professor-Quíron deve motivar seus pupilos a encontrar suas próprias armas, a refletir durante todo o seu processo criativo, a aprender a construir sobre apoiadas estruturas da lógica criativa, instintiva e racional, que lhe oportunizem o prazer da sciência.

⁵⁷⁴ Este, submetendo-se, igualmente, ao juízo de Cronos, devorador de todos os mortais, jura, dolorido sob as peles e saltos altos da acadêmica vênus, ser verdade que, desde sua fecundação, da frequência do deus com o filho de Oxalá (metáfora do casamento do Tempo, Irôco-Cronos, com Dinheiro, nome desse filho do meu pai Oxalá), esta investigação-mulher procurou coordenar seus principais tópicos com a visão prática, que seu amante, pesquisador-arranjador-alfredinho (não “vigia”, como canta Chico Buarque, na sua canção lançada há poucos dias, chamada *Tua Cantiga*) já possuía de antemão.

6.1 ARRANJO I: SABIÁ LÁ NA GAIOLA

SABIÁ LÁ NA GAIOLA

Hervé Cordovil & Mário Vieira

Arranjo: Alfredo Moura

Solene ♩ = 100

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Violin I

Violin II

Viola

Vc.

Violin I

Violin II

Viola

Vc.

mp

p

p

mp

p

accel.

accel.

♩ = 108

SABIÁ LÁ NA GAIOLA

$\text{♩} = 132$

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mf *mp* *mf*
mp *p* *mf*
mp *p* *mf*
mp *p* *mf*

meno mosso $\text{♩} = 100$

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

f *mp* *mf*
f *mp* *mf*
f *mp* *mf*
f *mp* *mf*

$\text{♩} = 132$

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

f *mf* *p*
f *mf* *p*
f *mf* *p*
f *mf* *p*

SABIÁ LÁ NA GAIOLA

25 26 27 28

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

rit.

3

29 30 31

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f* *pizz.* *mf*

rit. *rubato*

A **Apassurado** ♩ = 140

♩ = 126

33 34 35 36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

SABIÁ LÁ NA GAIOLA

B

37 38 39

Vln. I *mp*

Vln. II *mf* SOLO

Vla. *mp*

Vc. *mp*

41 42 43 44

Vln. I

Vln. II

Vla. arco

Vc.

C

45 46 47

Vln. I *mf* *f* pizz. arco

Vln. II *f* 3 3

Vla. *mf* *f* pizz. arco

Vc. *mf* *f* arco

mf *f* *mf*

SABIÁ LÁ NA GAIOLA

Musical score for SABIA LÁ NA GAIOLA, measures 49-60. The score is written for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems of four measures each.

System 1 (Measures 49-52):

- Measure 49:** Vln. I has a whole rest. Vln. II has a half note G4. Vla. has a quarter note G2. Vc. has a whole note G2.
- Measure 50:** Vln. I has a quarter note A4. Vln. II has a half note G4. Vla. has a quarter note G2. Vc. has a whole note G2.
- Measure 51:** Vln. I has a quarter note B4. Vln. II has a half note G4. Vla. has a quarter note G2. Vc. has a whole note G2.
- Measure 52:** Vln. I has a quarter note C5. Vln. II has a half note G4. Vla. has a quarter note G2. Vc. has a whole note G2.

System 2 (Measures 53-56):

- Measure 53:** Vln. I has a whole rest. Vln. II has a half note G4. Vla. has a quarter note G2. Vc. has a whole note G2.
- Measure 54:** Vln. I has a quarter note A4. Vln. II has a half note G4. Vla. has a quarter note G2. Vc. has a whole note G2.
- Measure 55:** Vln. I has a quarter note B4. Vln. II has a half note G4. Vla. has a quarter note G2. Vc. has a whole note G2.
- Measure 56:** Vln. I has a quarter note C5. Vln. II has a half note G4. Vla. has a quarter note G2. Vc. has a whole note G2.

System 3 (Measures 57-60):

- Measure 57:** Vln. I has a quarter note G4. Vln. II has a quarter note G4. Vla. has a quarter note G2. Vc. has a whole note G2.
- Measure 58:** Vln. I has a quarter note A4. Vln. II has a quarter note G4. Vla. has a quarter note G2. Vc. has a whole note G2.
- Measure 59:** Vln. I has a quarter note B4. Vln. II has a quarter note G4. Vla. has a quarter note G2. Vc. has a whole note G2.
- Measure 60:** Vln. I has a quarter note C5. Vln. II has a quarter note G4. Vla. has a quarter note G2. Vc. has a whole note G2.

Dynamic markings include *mf*, *f*, *mp*, and *f*. Performance instructions include *pizz.*, *arco*, and a box containing the letter **D**.

SABIÁ LÁ NA GAIOLA

61 62 63

Vln. I *f* pizz. **E** SOLO arco *mf*

Vln. II *f* pizz. arco *p*

Vla. *f* pizz. arco *p*

Vc. *f* *mf* *mp*

65 66 67 68

Vln. I *mf* *mp*

Vln. II

Vla.

Vc. *mf* *mp*

69 70 71 72

Vln. I *mp*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *mf* *p*

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Sabiá Lá na Gaiola'. It consists of three systems of staves, each containing four parts: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The first system covers measures 61 to 63. Measures 61 and 62 feature a forte (*f*) dynamic with a *pizz.* (pizzicato) instruction. Measure 63 continues with *f*. At measure 64, there is a section marked with a box 'E' and 'SOLO arco'. The dynamics change to *mf* for Vln. I, *p* for Vln. II, *p* for Vla., and *mp* for Vc. The second system covers measures 65 to 68. Measures 65 and 66 are marked *mf*, while measures 67 and 68 are marked *mp*. The third system covers measures 69 to 72. Measures 69 and 70 are marked *mp*, while measures 71 and 72 are marked *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

SABIÁ LÁ NA GAIOLA

73 74 75 76 77

Vln. I *mf*

Vln. II *mp* *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf*

78 79 80 81 82

Vln. I *mf* *p* *pizz.*

Vln. II *mf* *mp* *SOLO*

Vla. *mf* *p*

Vc. *f* *mf* *mp*

83 84 85 86 87

Vln. I *f* *arco*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

SABIÁ LÁ NA GAIOLA

G

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

89 90 91 92

pizz. *mp* arco *mp* pizz. *mp*

SOLO *mf* *mp* *mf*

93 94 95 96 97

arco *mp* pizz. *mf*

98 99 100 101

arco *mf* pizz. *mp*

mf *mp* *mf* *mp*

SABIÁ LÁ NA GAIOLA

102 arco *f* SOLO **H** *mp* *p*

106 *f* *mf* *f* *mf* *f*

110 *f* *mf* *f* *mf* *f*

The musical score is for the piece "Sabiá Lá na Gaiola" and covers measures 102 to 113. It is written for a string quartet consisting of Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 102-105) features a solo for Violin I, marked "SOLO" and "H" in a box. Dynamics range from *f* (forte) to *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The second system (measures 106-109) shows a more active role for Violin I and Violin II, with dynamics *f* and *mf*. The third system (measures 110-113) continues with dynamic markings of *f* and *mf*. The Viola and Violoncello parts provide a steady accompaniment throughout.

SABIÁ LÁ NA GAIOLA

I

Vln. I 115 116 117

Vln. II *mf*

Vla. *mf* pizz.

Vc. *mf*

118

Vln. I 118 119 120 121 pizz. *mf*

Vln. II pizz. *mp*

Vla. pizz. *mp*

Vc. pizz. *mp*

J

Vln. I 123 124 125 arco

Vln. II arco

Vla. arco

Vc. arco pizz.

SABIÁ LÁ NA GAIOLA

126 K

Vln. I *mf* arco

Vln. II *mf* arco

Vla. *mf* arco

Vc. *mf* arco

mp

130 *tr* 131 132 *tr* 133

Vln. I *tr*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

134 *tr* 135 136 L

Vln. I *tr* *f* arco

Vln. II *f* arco

Vla. *f* arco

Vc. *f* pizz. arco

mf *f*

SABIÁ LÁ NA GAIOLA

138 139 140 141

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

142 143 144 arco rit. 145

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f *mf* *f* *mf* *f* *mf*

meno mosso ♩ = 100

146 147 140

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

sf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

pizz. pizz.

M

SABIÁ LÁ NA GAIOLA

150 151 152 153

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

154 155 156

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

arco

f

arco

f

157 158 159

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

6.1.1 Memorial parte um: quando as gaiolas estiverem vazias

Sabiá Lá Na Gaiola é resultado da parceria entre os compositores Hervé Cordovil (1914 – 1979) e Mário Vieira (1921 – s.d.). O primeiro,⁵⁷⁵ transita pelos mais variados gêneros. Pianista, parceiro de Noel Rosa, Lamartine Babo e Luiz Gonzaga, entre outros, compôs inúmeras canções. Uma dessas, *Uma Loura*, foi gravada pelo cantor e pianista Dick Farney. Outra, famosa canção da jovem guarda, é o sucesso *Rua Augusta*. E mais outra, *Pé de Manacá*, foi sucesso na voz de Isaurinha Garcia, em 1950. O segundo, Vieira,⁵⁷⁶ fez parte do conjunto “Vagalumes Do Luar”, compondo baiões, sambas, xotes, marchas, e cateretês, gravados por diversos cantores. Também em 1950, surge o sucesso *Sabiá Lá Na Gaiola*, música escolhida para abrir o Ciclo De Obras. E a razão desta escolha, não menos qualitativa do que simples, é que *Sabiá* (assim como *Take Me Back To Piauí*) faz parte da minha memória afetiva.⁵⁷⁷ Lá em casa, a ouvia sem parar.

A canção narra a história de uma menina que perde seu passarinho e espera que, ele, algum dia volte. Sua letra diz:

***Sabiá, lá na gaiola, fez um buraquinho
Voou, voou, voou, voou
E a menina que gostava tanto do bichinho
Chorou, chorou, chorou, chorou***

*Sabiá fugiu do terreiro
Foi cantar no abacateiro
A menina pôs-se a chorar
Vem cá, Sabiá, vem cá!*

Minha primeira providência foi ouvir,⁵⁷⁸ de novo, a antológica interpretação de

⁵⁷⁵ Ver em: <<http://dicionariompb.com.br/herve-cordovil/biografia>>. Acesso em: 16 dez. 2016.

⁵⁷⁶ Ver em: <<http://dicionariompb.com.br/mario-vieira/dados-artisticos>>. Acesso em: 16 dez. 2016.

⁵⁷⁷ São os tais “detalhes tão pequenos” que cimentam as paredes do presente discurso investigativo, trazendo coerência e unidade na diversidade. Não é à toa que as duas canções, cada uma no seu devido lugar, cumprindo o seu papel, solidificam e elevam a qualidade artística desse trabalho. Como entendeu a Dra. Lühning, escrevo a tese sobre arranjo, como se de um arranjo se tratasse. Daí a possibilidade de um certo estranhamento ou discordância existir é mais do que natural e bem-vinda. No caso disso acontecer, leitor, recomendo uma releitura do capítulo da metodologia, onde a fundamentação teórica está bem descrita e organizada. Sua compreensão transformará o que antes era repulsa em amor, quem sabe, até respeito.

⁵⁷⁸ Minto, por isso tive que vir me esconder no rodapé. Nunca precisaria ouvir a versão dos “Uirapurus” para escrever o arranjo de *Sabiá*. Quando criança, volto a repetir, a ouvi tanto, tanto, que, como Obelix dos quadrinhos, já não preciso mais tomar da poção druidica. Está incorporada. Aliás, todas as peças que compõem o Ciclo são muito conhecidas por mim. As escolhas, a bem da verdade, também foram influenciadas pelas necessidades da minha residência na “Orquestra Juvenil Da

Noriel Vilela e “Os Uirapurus”,⁵⁷⁹ que traz consigo um dos meus arranjos prediletos.⁵⁸⁰ Assim, para temperar o toque de umbanda de Noriel, Xangô Saravá, que jamais desprezou seu filho, nada melhor do que utilizar o instrumental do *Quarteto de Cordas*, carruagem para qualquer um que queira conduzir feitiços. Nossos atores (violino I; violino II; viola; e violoncelo) mergulham, então, na historinha da menina (mais uma menina chorona [...]) e do seu sabiá fujão.

6.1.2 Contrastes e mais contrastes

O contraste da tragédia emocional, vivida pela menina, com a brejeirice da canção em si, dá o pontapé inicial, e o arranjo começa com uma atmosfera solene e episódica, para fazer frente com o que vai acontecer quando a melodia principal (a que carrega a letra) começar. Esta introdução, que atua dramaticamente como se de uma pré-história se tratasse, faz escada para a entrada no Olimpo do tema, que só vai aparecer depois (c.64). Opto, então, por começar a demonstrar como utilizo a **tática da criação de contrastes**.

De início, estabeleço contrastes significativos entre partes diferentes da forma da canção. Desse modo, a própria introdução, densa, romântica e compassada, serve como primeira grande contraposição ao “resto” da música, este, de caráter brejeiro, com cheiro a Recôncavo. Obviamente, outros contrastes podem acontecer, mas não é o intuito dar conta de tudo, e sim, direcionar a atenção da investigação para o que lhe for adequado.

Ao todo, a obra possui 159 compassos, e, só sua introdução, representa quarenta por cento (40%) do tamanho total do arranjo; detalhe nada desprezível. Por coincidência (será mesmo?), isso lembra um pouco o que acontece na narrativa da “Odisseia”, de Homero, cujo começo detêm-se, um bom período, nas peripécias de Telêmaco (Telemaquia). Truque brilhante usado por Homero, “[...] atrasando a história que, afinal, nos interessa, ou seja, a de Ulisses [...]” (LOURENÇO, Frederico In HOMERO, 2003, p. 17). E é aceitável, acrescenta Lourenço, entendermos que a tática usada por este *aedo* contribui para que seu leitor crie empatia com as desventuras do

Bahia”. Mas, de fato, não foi bem uma mentira, antes, uma meia verdade, porque ouvi, enquanto escrevia o memorial, algumas vezes, as canções, como fonte de inspiração.

⁵⁷⁹ Ver encarte em: <<http://toque-music-all.blogspot.com.br/2012/08/os-uirapurus-1968.html>>. Acesso em: 16 dez. 2016.

⁵⁸⁰ Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e6lelFXcpv4>>. Acesso em: 24 nov.2016.

suposto fundador de Olisipo e da sua honrada família. No caso do arranjo, o estratagema funciona, musicalmente, para nublar a percepção, do porvir, do ouvinte. Não é, de modo algum, contraste só pelo contraste. E a melancolia da introdução preconiza o futuro estado psicológico da menina, ou seja, é compatível com o estado emocional da guria, que “*chorou, chorou, chorou, chorou*”. Dessa forma, estruturalmente, os 64 compassos introdutórios servem como preparação para a história em si, ou como uma outra narrativa que se relaciona com a da melodia e letra da canção, mas numa outra perspectiva.

Não quero estar pondo os pés pelas mãos, mas tenho quase certeza de que a escolha do perfil da introdução (caráter) e sua considerável duração, indicam uma razoável autonomia por parte do arranjador. Desconheço, na discoteca axé, introdução com tais proporções. De fato, o que se comenta por aí, a boca nem tão *chiusa*, é que seus divos e divas não suportam pausas nas partes, não as íntimas, mas as das suas vozes, preferindo, antes, morrer sufocados por calos nas patacudas pregas (vocais, infelizmente) do que conceder um espaçozinho qualquer, por menor que seja, para aquele músico ainda esperançoso, tolo, autista ou inocente. Entretanto, mesmo se um tanto relutante quanto a uma conexão do memorial com a cronologia das respectivas formas musicais dos arranjos do Ciclo, não me veio, até o presente momento, modo mais organizado de estruturar o discurso. A arte, para sobreviver aos dentes afiados das bestas selvagens da pedra lascada e chegar até os nossos tumultuosos dias, teve que se adaptar às circunstâncias. Ser flexível; ter cabeça-de-gelo. E sua atitude, longe de wagnerianamente passiva,⁵⁸¹ representa sabedoria no estado mais puro. A experiência me obriga a aceitar que a filosofia ideal, para o arranjador que deseje se tornar bem-sucedido no *music business* (negócio da música), é um ‘casadinho’ de Sêneca com Jesus Cristo, antes do beijo fatídico do último. Vejamos, porém, o que se passa nos primeiros trinta compassos do arranjo.

6.1.3 Solemnis (c.1 – c.29)

O “mundo comum”, neste trecho, é o da suíte bachiana e seus baixos com passadas severas, luteranos. O *Geist* (espírito) desta seção resulta de uma poção

⁵⁸¹ Não o Wagner alemão, mas o carioca.

que mistura a linha de baixo da *Ária Da 4ª Corda*, de J. S. Bach (1685 – 1750)⁵⁸² com motivos vindos da melodia do tema de Dorothy, do Mágico de Oz.⁵⁸³ As duas potestades culturais, a dos bárbaros prussianos e a dos não menos bárbaros ingleses, se escoram na esperança de um efeito subliminar que atue no inconsciente do ouvinte. O efeito, essencialmente barroco, no sentimento de pequenez diante da imensidão da Criação, vai se imiscuir com o carnal nabokoviano da intacta Dorothy, enrubescendo um Sacher-Masoch.

Podemos, então, afirmar que uma das armas estratégicas deste arranjo é a **dissimulação**. Fingir que se quer uma coisa quando, na verdade, se quer outra. Fazer com que o público se acostume a um determinado *pathos* (emocional (romântico, apaixonadinho, de *playground* de edifício) quando, na verdade, a história propriamente dita (quando a letra começa) vai se dar numa outra atmosfera (contrastante). Não importando qual possa ser o caráter ético da heroína (menina chorona 2), espécie de Dorothy de Cruz das Almas, o protestante passo do *walking bass* inicial, no violoncelo, dá suporte a uma melodia que é apresentada ao público, desde o primeiro compasso, pelo segundo violino, também denominado vl II.

Com o andamento a cem batidas por minuto (BPM=100), o vl II começa por descrever o estado das coisas (c.1 – c.4). Mas, seu enamorado, o enciumado primeiro violino (vl I), não só vai roubar-lhe a cena, tomando-lhe a palavra, como começa seu “papo” de maneira parecida com a que o vl I começou, só que uma oitava acima (c.5). Logo, há sinais de postura competitiva, pelo menos da parte do primeiro violino. Este quer mostrar que é melhor, mais competente, mais tudo, que sua paixão (vl II). Se ela corresponderá, ou não, ao seu amor, é ainda cedo para se saber, mas, pela sua primeira reação, ela (vl II) parece não gostar muito de briga, Pollyanna que é.⁵⁸⁴

Mas deixemos Pollyanna de lado, pois a tese está mais para Poly Six.⁵⁸⁵ A atitude mal-educada do vl II, que se meteu na “conversa” (canto; melodia; fala; discurso; dialética eristicomusical) do vl II, é reforçada pela forma assimétrica da estrutura desse trecho do arranjo. Ou seja, 4 compassos para o vl II (c.1 – c.4) e 3

⁵⁸² Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FuMtEof9MWs>>. Acesso em: 9 dez. 2016. O trecho musical em questão começa aos 7'41” do vídeo. Essa famosa ária originalmente faz parte da *Suíte Nº 3 Para Orquestra, Em Ré Maior, BWV 1068*.

⁵⁸³ Para ouvir a canção *Somewhere Over The Rainbow*, de Harold Arlen e Yip Harburg, ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PSZxmZmBfnU>>. Acesso em: 9 dez. 2016.

⁵⁸⁴ A personagem Pollyanna, do livro de mesmo nome, é uma criação da autora Eleanor H. Porter. A filosofia da personagem é que tudo vai ficar bem, aconteça o que acontecer. E, sem dúvida, é a melhor opção para o arranjador, nos dias atuais.

⁵⁸⁵ Piada de tecladista.

compassos para o VI II (c.5 – c.7). Além, logicamente, da aceleração do andamento (c.6 – c.7) e da elevação de altura das suas notas melódicas, também a partir do compasso 6. O VI II, no compasso oito (c.8), apresenta uma melodia com tendência descendente e distrações harmônicas românticas que levam a mais um sopro de subida, no compasso dezesseis (c.16), em todas as vozes. Este movimento paralelo ascendente prepara para o *meno mosso* (BPM=100), *a tempo*, no compasso dezessete (c.17), que se inicia com uma breve respiração (pausa), seguida de parada (c.18) e movimento seguido de fermata (c.19 -20). E um novo degrau construtivo (c.21) se inicia. Este degrau usa a pausa (antecipada pelo c.17) e as tercinas. Isso é expandido também harmonicamente em direção à cadência para a tônica, Lá Maior. O primeiro ponto (c.22), é um acorde de mi diminuto (E^o). O segundo (c.26), Bm7(9) (sem a quinta). O terceiro e último ponto, comporta a cadência [E^o / E7(13)]. Esta dominante, sem quinta ou nona. São os pontos que levam à tônica.

Nossa arma, uma preparação ultrarromântica que entrega para um breque em *tutti, forte*, no compasso trinta (c.30). Os compassos (c.30 e c.31), preparatórios, dão oportunidade para que o baixo (violoncelo) introduza a segunda metade dessa zona introdutória, com uma típica deixa em pizzicato, imitando a entrega dos baixos do violão de sete cordas, no choro. Na canção, o choro da menina. No chorinho, o Sete Cordas.

6.1.4 Apassarado (c.32 – c.63)

Depois que começa, o *Apassarado*, cujo o contorno rítmico homenageia Chiquinha Gonzaga e seus arranjos, vai servir, com seu gingado ‘amaxixado’, de esteio e norte para todo o resto da música. Para que isso realmente aconteça, o Quarteto de Cordas terá que dividir suas tropas em três divisões: infantaria, cavalaria e artilharia. Estas divisões, na verdade, são três padrões rítmicos. Gehard Kubik denomina estes padrões de *timeline patterns*. Desse modo, os soldados, VI I e VI II, as vozes superiores (soprano e contralto), executam o padrão: [. x x x . x x .]. A voz tenor, na viola, por sua vez, marca o padrão: [. x . x x . . .]. E o baixo (violoncelo) vai marcar o padrão: [x x .]. Como resultado da combinação destes três padrões obtém-se um ritmo que é claramente percussivo, e que lembra os de origem banto.

O *pizzicato* da viola oferece contraste ao marcado dos arcos dos instrumentos superiores. E o baixo mantém, como um tímpano negreiro, a marcação da dança

escrava no convés da nau ensanguentada. A Letra de Ensaio A (L.E.A) é um gostinho do que irá acontecer, depois, no enredo principal. Mas é necessário que caminhe para a (L.E.B), no compasso quarenta (c.40). Mais uma vez, o vl II toma a iniciativa e canta uma melodia, que começa com um salto ascendente de oitava (o mesmo salto, ele faz no início), ou seja, repete o mesmo gesto, como se buscasse recordar a melancolia inicial, mas com uma renovada esperança agora, num modo maior. É esse gozo do segundo violino que vai nos levar para a zona neutra (L.E.D), onde os quatro instrumentos ficam umbigando um maxixe, até desaguar na cadência (c.62 e c.63), que desemboca no tema principal (L.E.E, no c.64), uma nova parte. São essas algumas das armas do argonauta-arranjador.

6.1.5 Lança longa

O violoncelo, que se mantinha marcador, sustentando, vai, a partir do compasso sessenta e quatro (c. 64), apresentar atitude mais ousada, tanto rítmica quanto melodicamente. Ao mesmo tempo em que faz parodia com as linhas de baixo criadas por Toni Duarte para seu irmão, Geronimo, o violoncelo, apresenta discurso pausado; nem por isso desimportante. Mas a arma que o arranjador vai projetar agora é mais longa. Com a ponta, talvez, mais afiada. Sua função é **evidenciar e tornar clara a melodia**. A partitura revela, então, uma primeira providência, a dinâmica, pois a melodia é exposta em *mezzoforte*, no violino I, enquanto é acompanhada pelos demais, em *piano* (vl II e vla) e *mezzopiano* (vc). Além disso, a região em que a melodia se situa se destaca (aparece) bem, no geral, e o fraseado que mistura *staccato* com *legatos* curtos e frasais, também contribui para sua efetiva propagação. O tema, então, é tocado (c.64 ao c.71) e repetido (c.72 ao c.80) pelo solista, numa zona que vai da L.E.E ao L.E.F, o que corresponde à primeira estrofe da letra, repetida duas vezes.

Porém, na ânsia de querer continuar disputando a supremacia melódica com seu rival, o primeiro violino, o vl II assume a melodia correspondente à segunda estrofe (*Sabiá fugiu do terreiro [...]*), no compasso oitenta e um (c.81), com anacruse (L.E.F), e continua com ela quando a música retorna à primeira estrofe, na L.E.G (c.88). Mas, desta vez, na segunda metade da frase, o vl I apoia o vl II, em terças bem caipiras. Tudo parece prosseguir tranquilo, até que a segunda estrofe é exposta novamente pelo vl I, agora, em *mezzopiano*. E uma atmosfera delicada se apodera

da dança, começando na anacruse no quarto tempo para a L.E.H (c.105).

Estamos quase chegando à conclusão deste arranjo e o primeiro violino continuar a marcar território. Ele canta a segunda estrofe liricamente, passeando, por breve período, numa região mais aguda e brilhante do seu instrumento, para depois voltar para a região média, onde a harmonia vai apresentar uma espécie de cadência de engano baiana, indo para um acorde de B7/E (sem a quinta justa), ao invés de ir para um acorde de Bm7, ou de D, por exemplo. A harmonia, portanto, finge novamente preparar para a tônica, mas vai retardando o quanto pode, até chegar abruptamente na sua curta Dominante, em *forte*. Bem, talvez seja a hora de experimentar. Por que, então, não experimentar uma outra arma?

6.1.6 Alabarda

A Letra de Ensaio I (c. 114) é o começo do início do fim da narrativa. Devaneios à parte, o *Apassarinhado* quer reinar absoluto e um ar de improviso incrusta-se à trama. Propositadamente rococó, seu solo utiliza motivos já expostos anteriormente, para tear sua retórica, agindo como um marinheiro contador de histórias. Longa lança, longo curso, sua história, que começa meio improvisada, guarda reticências das advertências, um quê de “moral da história”, dos finais das suas frases. Na L.E.J, o marinheiro reconta, travestido em *pizzicato*. Desta vez, contudo, é diferente, mais inventada que está sua lorota.

De maneira geral, todos (os instrumentos) parecem se refastelar no maxixe. E, às suas escaladas melódicas (subidas), seguem-se descidas exageradas, de burlescas gargalhadas (c.127 e c.128). A alabarda seria a arma definida, mas como “capitão de água rasa não encalha em coroa”,⁵⁸⁶ para não errar a alvo, vai de arpoada mesmo. A L.E.K, seu arpão, serve para dar um ‘sossega-leão’ no movimento melódico e recuperar energia para o recontro final. O vl I alterna nota longa com tremolos, subindo, subindo, até chegar numa síncope (c.135). Esta, já vinha aparecendo, de quando em quando, na música.

Portanto, é com as reincidências dos elementos que o arranjo cria unidade e mima o ouvinte (a tal repetição de Schoenberg). E, como de praxe, recorre à convenção para “acordar” a plateia (c.136). O que acontece, a partir da L.E.L (c.137),

⁵⁸⁶ Alusão à canção *Marinheiro*, de Geronimo Santana.

todavia, é apenas outra zona neutra usada para preparar para um suposto final, que ocorreria um pouco depois (c.146 e c.147). Sua arma, destarte, passa a ser a mesma do início, o despiste, a burla. O ouvinte, com o crescendo dinâmico e colorido que esta parte final prepara, e que culmina na repetição da convenção (c.144 e c.145), a entregar para um frondoso acorde de tônica com sexta e nona [A6(9)], pensa obviamente que a música vai acabar. Logo, ele só tem duas coisas a fazer: aplaudir, ofegante, ou vaiar, enfurecido. Pelo avesso, o argonauta-arranjador não quer entregar o jogo. Não satisfeito, assim como estendeu sua introdução, não quer acabar, dar, de mão beijada, o final, sem sacrifícios quaisquer. E, para conseguir tal façanha, vai usar a mão é da alabarda, apenas mais uma última vez. Então, faz que vai acabar; mas continua; arteiro. Assim, o arranjador, que está a brindar e a conversar com seu público, mostra que não é um ‘já morreu e não sabe’, que ainda não está morto, que está, ali, com eles, participando da ação, lado a lado com os músicos executantes. Mas, a parada, costumeira, acostuma. Desacostumando, o herói-arranjador lança a lança, com martelo e tudo. E acerta em cheio. A L.E.M deve avançar sob aplausos. Faltam poucos compassos para seu arranjo terminar. E, se suas armas funcionarem, a estratégia está correta. Vitória, vitória, acabou-se a linda história.

Um “olhar” mais paciente no conteúdo do arranjo de *Sabiá Lá Na Gaiola*, evocará muitas outras associações culturais decorrentes do percurso da investigação.⁵⁸⁷ Dando um toque final, era a primeira vez que escrevia para aquele quarteto, o “Quarteto De Cordas Carybé”. Sendo sincero, foi amor à primeira vista, literalmente. Seus integrantes leram as respectivas partes mui facilmente, partindo, de imediato, para refinar detalhes. Os ritmos, bem como a dinâmica, mostraram-se dignos de atenção. A agógica, também, com suas mudanças de tempo, de caráter. Foi fundamental ouvir o que escrevi. É assim que se aprende arranjo. Ouvindo e melhorando, melhorando, melhorando. A possibilidade de uma nova aventura, confesso, preparava meu espírito para um outro combate. Dessa vez, não em Troia, mas em Xique-Xique. E, para vencê-lo, usaremos a segunda arma de Pirro, o escudo.

⁵⁸⁷ Este parágrafo é propositadamente curto porque, se começar a argumentar sobre os significados desse ‘olhar’ provarei que, na verdade, ele é ouvir, porque ouvir é olhar com os ouvidos. E temo que os ouvidos não estejam ouvindo.

6.2 ARRANJO II: SEVERINA XIQUE-XIQUE

A BOUTIQUE DA SEVERINA

Genival Lacerda

Arranjo: Alfredo Moura

Forrozado ♩ = 140

Violin I

Violin II

Viola

Cello

f

5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

9

Vln. I

mf

f

Vln. II

mf

f

Vla.

mf

Vc.

mf

A BOUTIQUE DA SEVERINA

13

Vln. I *mf* *f* *mf*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f*

Vc. *f*

Detailed description: This system covers measures 13 to 16. The first violin part (Vln. I) starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. A slur covers the last two measures, with dynamics *f* and *mf* indicated. The second violin part (Vln. II) is mostly silent, with a half note G4 in measure 15 and a half note A4 in measure 16. The viola part (Vla.) plays a continuous eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a sharp sign on the G5. The cello part (Vc.) plays a similar eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, with a sharp sign on the G4.

17

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Detailed description: This system covers measures 17 to 20. The first violin part (Vln. I) starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. A slur covers the last two measures, with dynamics *mp* and *mp* indicated. The second violin part (Vln. II) starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. A slur covers the last two measures, with dynamics *mp* and *mp* indicated. The viola part (Vla.) plays a continuous eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a sharp sign on the G5. The cello part (Vc.) plays a similar eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, with a sharp sign on the G4.

21

Vln. I *mf* *f* *mp*

Vln. II *mf* *f* *mp*

Vla. *f* *mp*

Vc. *f* *mp*

Detailed description: This system covers measures 21 to 24. The first violin part (Vln. I) starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. A slur covers the last two measures, with dynamics *mf*, *f*, and *mp* indicated. The second violin part (Vln. II) starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. A slur covers the last two measures, with dynamics *mf*, *f*, and *mp* indicated. The viola part (Vla.) plays a continuous eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a sharp sign on the G5. The cello part (Vc.) plays a similar eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, with a sharp sign on the G4.

A BOUTIQUE DA SEVERINA

26 *rit.* $\text{♩} = 60$ para trás *a tempo*

Vln. I *mf* *p* *mp*

Vln. II *mf* *mf* *p mp* *p mp* *p mp*

Vla. *mf mp* *mf p* *mp* *p*

Vc. *mf mp* *mf* *p*

31 *mf* *mp* *p*

Vln. I *mf* *mp*

Vln. II *p* *mp* *p*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

35 *mf* *p* *pizz.*

Vln. I *mf* *p* *pizz.*

Vln. II *mf* *p*

Vla. *mf* *pizz.*

Vc. *mf* *p*

SOLO

A BOUTIQUE DA SEVERINA

39

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

This system contains measures 39 through 42. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

43

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

arco
pp
f
arco
mp

This system contains measures 43 through 46. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is two flats. Measure 43 has a rest for Vln. I. From measure 44, Vln. II is marked 'arco' and 'pp', while the Viola is marked 'f'. The Violoncello is marked 'arco' and 'mp'.

47

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

pp
mf
mf
mf
SOLO arco

This system contains measures 47 through 50. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is two flats. Measures 47-49 have dynamics of 'pp' for Vln. I, 'mf' for Vln. II, and 'mf' for both Viola and Vc. In measure 50, Vln. I has a 'SOLO arco' marking and a 'mf' dynamic, while Vln. II, Viola, and Vc. are marked 'mf'.

A BOUTIQUE DA SEVERINA

52

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mp

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

f

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for the piece 'A Boutique da Severina'. Each system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The first system (measures 52-55) features a dynamic range from *p* to *mp*. The second system (measures 56-59) features a dynamic range from *f* to *f*. The third system (measures 60-63) features a dynamic range from *mf* to *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

A BOUTIQUE DA SEVERINA

65

Vln. I *mp* *mf* pizz.

Vln. II *mf* SOLO pizz.

Vla. pizz.

Vc. *mf* pizz.

69

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

73

meno mosso $\text{♩} = 120$ *rit.*

Vln. I arco *mp* *mf*

Vln. II arco *mp* *mf*

Vla. arco *mp* *mf*

Vc. arco *mp* *mf*

A BOUTIQUE DA SEVERINA

79 **calmo** ♩ = 110

Vln. I *p* *mf* *mp*

Vln. II *p* *mf* *mp*

Vla. *p* *mf* *mp*

Vc. *p* *mf* *mp*

86 *accel.*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

93 **Allegro** ♩ = 128

Vln. I *p* *f* *mp*

Vln. II *p* *f* *mp*

Vla. *p* *f* *mp*

Vc. *p* *f* *mp*

A BOUTIQUE DA SEVERINA

98

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

101

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

103

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for the piece 'A BOUTIQUE DA SEVERINA'. Each system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The first system starts at measure 98. The second system starts at measure 101. The third system starts at measure 103. The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is used throughout. The Violin I part features intricate sixteenth-note patterns, while the Violoncello part provides a steady bass line with some rhythmic variation.

A BOUTIQUE DA SEVERINA

105 **Moderato** ♩ = 100

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *p*

Vc. *p*

109 *rit.* ♩ = 60

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Excitado ♩ = 140

114 *mf*

Vln. I

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

A BOUTIQUE DA SEVERINA

118

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

Detailed description: This system covers measures 118 to 121. The Vln. I part is mostly silent. The Vln. II part begins in measure 119 with a melodic line starting on a half rest, marked *mf*. The Viola part plays a steady eighth-note pattern with a sharp sign. The Violoncello part plays a similar eighth-note pattern.

122

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 122 to 125. The Vln. I part is silent. The Vln. II part has a melodic line starting in measure 122. The Viola part continues its eighth-note pattern. The Violoncello part continues its eighth-note pattern with accents (>) under the notes.

126

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 126 to 129. The Vln. I part has a melodic line starting in measure 126 with a triplet of eighth notes. The Vln. II part has a melodic line starting in measure 127. The Viola part continues its eighth-note pattern. The Violoncello part continues its eighth-note pattern with accents (>) under the notes.

A BOUTIQUE DA SEVERINA

130

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

134

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

138

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for the piece 'A BOUTIQUE DA SEVERINA'. Each system includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The first system starts at measure 130. The second system starts at measure 134. The third system starts at measure 138. The Viola and Violoncello parts feature a consistent eighth-note accompaniment pattern throughout. The Violin parts have more melodic and rhythmic variation, including slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *f*.

A BOUTIQUE DA SEVERINA

141

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

mp

sf

p

p

144

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

148

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for the piece 'A Boutique da Severina'. Each system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The first system starts at measure 141. The Violin I and II parts feature melodic lines with accents and dynamic markings of *mp*. The Viola part has a dynamic marking of *sf* followed by *p*. The Violoncello part has a dynamic marking of *p*. The second system starts at measure 144. The Violin I and II parts continue with melodic patterns, while the Viola and Violoncello parts provide harmonic support. The third system starts at measure 148. The Violin I and II parts have a dynamic marking of *mf*. The Viola and Violoncello parts continue their respective parts. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

A BOUTIQUE DA SEVERINA

151

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

155

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

159

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

mp

pizz.

p

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for the piece 'A BOUTIQUE DA SEVERINA'. Each system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The first system (measures 151-154) features a melodic line in Violin I and a rhythmic accompaniment in Cello, with Viola and Violin II providing harmonic support. The second system (measures 155-158) continues the melodic and rhythmic patterns, with a slight change in dynamics to *mf* in the Cello. The third system (measures 159-162) introduces a pizzicato texture for the Viola and a softer dynamic of *p* for the Cello, while the Violins maintain their melodic and harmonic roles.

A BOUTIQUE DA SEVERINA

163

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

mf

pizz.

167

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

pizz.

171

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

A BOUTIQUE DA SEVERINA

175 arco

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

178

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

meno mosso ♩ = 128

pizz.

182

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 175-177) features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. All instruments are marked 'arco' and 'mf'. The second system (measures 178-181) continues the piece with various rhythmic patterns and accents. The third system (measures 182-184) is marked 'meno mosso' with a tempo of 128 beats per minute and includes 'pizz.' (pizzicato) markings for all instruments.

6.2.1 Memorial parte dois: de Salvador para Xique-Xique

Xique-Xique é um município do Estado da Bahia cujo nome deriva de uma planta cactácea, de um cacto, comum na região, denominado xiquexique (sem hífen). Por curiosidade, Genival Lacerda, concunhado de Jackson do Pandeiro, mesmo já tendo emplacado duas canções (*Seu Reverendo* e *Cadê Meu Bem?*), “ainda buscava um sucesso daqueles de rachar o bico” (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 217). Essa história muda quando ele conhece o compositor João Gonçalves.⁵⁸⁸ Vejamos o que dizem Carlos Marcelo e Rosualdo Rodrigues (2012, p. 217) sobre este último:

Fazedor de bolsa, vendedor de amendoim, engraxate. Gonçalves exerceu atividade tripla até os dezoito anos, quando se mudou para Salvador e teve outras ocupações: carroceiro de caminhão, carpinteiro, ferreiro. Ficou na capital baiana até os 21 anos.

Inicialmente, João Gonçalves só “escrevia músicas que pendiam para o iê-iê-iê, bem na onda da Jovem Guarda” (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 218). Mas a história da composição em questão é bem outra, continuam:

[...] Nas andanças pelo interior baiano, se engraçou por uma moça chamada Adelice, natural de Xique-Xique, cidade às margens do rio São Francisco, a 587 quilômetros de Salvador. Resolveu fazer uma música para lembrar a menina, mas, para evitar problema em casa [com a esposa], trocou o nome; Adelice virou Severina. Uma palavra para rimar com Xique-Xique já era um pouco mais difícil, mas estava na moda a venda de roupas em butiques, lojas especialmente voltadas para o público feminino. Pronto: o ‘negócio’ de Severina já estava definido. Com direito, claro, ao duplo sentido que nortearia o forró na década de 1970:

— A música pegou o povo de surpresa porque no Nordeste o pessoal confundia butique com outra coisa (butico, palavrão associado ao ânus). (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 219, aspas do autor).

Depois de apresentar sua canção a um e a outro, é somente após uma sugestão do cantor e compositor Messias Holanda, que Gonçalves finalmente entra em contato com Genival. Este, que “gostou do que ouviu, [e] falou que faria algumas adaptações para o seu jeito de interpretar” (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 220), vai tornar-se, portanto, parceiro nesta composição (prática bastante comum no *music business*, vale acrescentar). Ainda segundo Marcelo e Rodrigues, um dos primeiros a

⁵⁸⁸ O leitor, impiedoso, já deve ter notado que, na partitura, o título é “A Boutique da Severina” e como autor, só Genival. São as trapaças da sorte, os presentinhos do destino. Mais um indício que arranjo e composição é tudo farinha do mesmo saco.

enxergar o potencial desta canção foi o radialista Adelzon Alves, que garantiu que ela seria um grande sucesso em todo o país. Assim, confiantes, entram em estúdio. O escolhido foi o da Musidisc, no bairro da Lapa. Na sanfona, Chiquinho do Acordeon, e, na zabumba, Cobrinha. *Severina Xique-Xique*, só por Genival, regravada mais de trinta e oito vezes, conta “a história da moça cobiçada por Pedro Carvão” (p. 222). Um detalhe da sua primeira gravação, vale ressaltar, é o fato de que “cada repetição da frase ‘É na boutique dela’ sai de um jeito. [O cantor] Chega a rasgar a voz para enfatizar o objeto da cobiça” [aspas do autor]. E esse aspecto também vai ser valorizado no nosso ciclo, pois seu arranjo busca, à cada volta, iluminar uma cor diferente na sua melodia. De todo modo, *Severina Xique-Xique* é emblemática. Quando lançada, causa grande rebuliço, e faz sucesso, até hoje, immortalizando seu intérprete, Genival Lacerda, ícone do forró brasileiro. Desde menino, sou vidrado nesta música. Para o ciclo de obras, optei por uma narrativa musical heroica, romântica e romantizada. O que isso significa? Que uso o arranjo como força de transformação, mudança esta figurada pelo mitologema da canção, o confronto (dilema) da Severina com o seu paquera aproveitador. Nossa arma principal consiste, então, em pintar um cenário sonoro envolvente.

Este arranjo de *Severina*, parte das experiências de um arranjo anterior para esta mesma canção, usado num concurso para docente da UFBA, em 2011, mas usa de maneira diferente sua dramaticidade. Se o primeiro, deleita-se no pastiche mexicano, o atual, bebe do *schnaps* do Romantismo alemão, na figura de Johannes Brahms, da fuga do Pai da Música, e do rebolado do Genival. Sua cor é de aventura. O arranjador na sua batalha ensandecida. Quintas e mais quintas, como se tivesse a homenagear *Rapunzel*, ou, até mesmo, *Dança Da Manivela*.

Sua costura é um tricô malandro, cujo principal objetivo é explorar o tema melódico num fugato serelepe, mas honesto, no meio lá do arranjo. As melodias são introduzidas criteriosamente, tentando demonstrar as habilidades técnicas que o arranjador possa, eventualmente, possuir na escrita para cordas. Melhor, para quarteto de cordas. Um detalhe, presente, não só em *Severina*, mas nos outros arranjos, é que as informações nunca se repetem. Aparentemente, pode até parecer que sim, mas o olhar qualificado, irá concordar que a técnica composicional dominante seja o princípio mahleriano da *Konstant Variation*. Raro, na axé music, esse princípio vem sendo usado por mim, em quase todos os trabalhos, desde que aprendi a técnica, numa aula friorenta em Viena.

6.2.2 Analítica severina

Antes de mais nada, faço um resumo estrutural desse arranjo.

Quadro 6 – Forma do arranjo de *Severina Xique-Xique*.

Introdução 1	c.1 – c.27	1) c.1 – c.8	só <i>ostinato</i> nos graves
		2) c.9 – c.20	VI I; VI II faz contracanto (c.17 – c.20)
	Transição 1	3) c.21 – c.27	c.26-27; <i>rit.</i> Semínima = 60
Introdução 2	c.28 – c.35	4) <i>classiquesca</i>	<i>Rubato</i> ; responsorial; marcha harm.
Estrofe 1	c.36 – c.43	5) <i>xote</i>	Viola
Refrão 1	c.44 – c.51	6)	Vla
Estrofe 2	c.52 – c.59	7)	Violino I
Refrão 2	c.60 – c.67	8)	VI I
Estrofe 3	c.68 – c.74	9)	Violino II
<i>meno mosso</i>	c.75 – c.78	10)	<i>Arco</i> ; <i>rit.</i> BPM = 120
Calmo	c.79 – c.88	11)	
<i>accel.</i>	c.89 – c.93	12)	
<i>Allegro</i>	c.94 – c.97	13)	BPM = 128
<i>Fugato</i>	c.98 – c.105	14)	Tema na Viola
<i>Moderato</i>	c.106 – c.113	15)	VI II; <i>cresc.</i> ; <i>rit.</i> ; Semínima = 60
Excitado	c.114 – c.142	16) c.114 – c.118	
		17) c.119 – c.126	VI II
		18) c.127 – c.134	VI I
		19) c.135 – c.139	
	Transição 2	20) c.140 – c.142	modulação
Estrofe 4	c.143 – c.150	21)	VI I / VI II
Refrão 3	c.151 – c.158	22)	VI I + VI II
Estrofe 5	c.159 – c.166	23)	Violoncelo
Final	c.167 – c.175	24) usando intro 2	<i>Tag</i> = c.175
<i>CODA</i>	c.176 – c.184	25) c.176 – c.182	
		26) c.183 – c.184	Finalíssimo

Fonte: Elaborado pelo autor.

6.2.2.1 Introdução 1 (c.1 – c.27)

Não há como não reconhecer, nos argumentos que venho defendendo, a existência ou insinuação da força da análise tradicional, vienense, de K. H. Füssl via Schoenberg.⁵⁸⁹ Assim, dividimos a introdução em três partes. A primeira (c.1 – c.8), é formada por dois *ostinatos* sobrepostos (um no vc, outro na vla). A segunda (c.9 – c.20), maior, vai acrescentar outros elementos aos graves em *ostinatos*. E a terceira parte (c.21 – c.27), período de transição para uma nova parte. Atendo-me ainda aos oito compassos iniciais da introdução, sentimos que, já dentro do *ostinato duplo* (vc + vla), podemos visualizar um tipo de ‘pergunta e resposta’ comprimido, dando um certo quê de ressonância à passagem, uma espécie de meio eco, ou quase eco.⁵⁹⁰

O contraste, já presente entre as duas vozes graves, aparece generalizado na mudança de dinâmica entre *forte* (c.1) e *mezzoforte* (c.9). Na segunda parte da introdução, um tema aparece no vl I e é apoiado pelo vl II (c.11-12). A capacidade analítica da narrativa musical justifica o ‘analítica severina’ do título do subtópico. Afinal, títulos são títulos. Mas o da dinâmica, o *decrecendo* nos graves (c.8) prepara para um primeiro tema, que traz essa ansiedade, característica do “mundo comum” de Vogler. Este tema inicial vem disposto em três blocos: 1. (c.9 – c.12); 2. (c.13 – c.16); e 3. (c.17 – c.20). Romântica, a forma [a + a’ + b] cria uma atmosfera que pode levar a diversas associações, não necessariamente ligadas ao caráter junino, festeiro, ou de duplo significado da letra da sua canção. Essa atmosfera, compatível com o ideal vogleriano de introdução, tenta situar o ouvinte num espaço-tempo determinado.

⁵⁸⁹ Füssl, ao lado de Paulo Costa Lima, Gil, Pepeu, Caymmi, etc., etc., etc., Jamary, Lindembergue, Hamilton Lima, Fernando Santos, Pierre Fritz Klose, Pulo Gondim, Ertrugul Sevsay, Dieter De Lamotte, Schwersik, Gattermeyer, Edna, Detilda, meu avô, Angela Lühning, Manuel Veiga, Dieterman Schermann, Maria Angélica K. e, Dr, Christensen, do KY, foram meus melhores mestres. Do primeiro, é merecido informar, a linhagem educativa chega em Johann Christian Bach, através da *Wiener Schule*. Essa linhagem, na verdade, maldição, se compara com a praga que Sêneca roga aos não invejosos, como foi comentado antes. Todos os professores citados são iguais no valor artístico, mas só o velho e chato editor-chefe da Urtext Wien (sonatas de Mozart e Beethon) me transmitiu tal tedesca e celestial aberração, benção que me investe de autoridade no sacerdócio dos cultos órficos, tornando-me invisível como os “Novos Baianos” e carnavalescamente exorcista como Durvalino Meu Rei. Se não sou merecedor do que ainda humildemente pleiteio no Seminário de Música é porque, plagiando Câmara Cascudo, meu capelo doutoral já me foi outorgado pelo povo brasileiro, que adora se embriagar ao som da minha música, obedecendo a ordem, não de Melquisedeque, como insiste lindamente Händel, mas de Baco e seu reizinho gorducho.

⁵⁹⁰ A pausa na metade do primeiro tempo (vla) dá uma sensação de avanço. A maneira que o arranjo divide as duas vozes inferiores se remete a uma escrita clássica, haydniana. Isso contribui para dar à introdução um ar de epopeia, de começo de narrativa. Essa introdução, como vemos, não contradiz a concepção de “mundo comum” defendida pela narrativa. Na melodia, temos também uma mudança de função intervalar harmônica, porque a introdução é constituída por dois acordes (Tônica e Subdominante).

Na verdade, é como se as cortinas do palco ainda não tivessem sido abertas. Uma última seção (c.21 – c.27)⁵⁹¹ serve para recompor o *ostinato* inicial (com o silêncio das vozes superiores) e oferecer um momento de cessura (c.24-25 e c.26-27), sendo que o *ritardando* (c.26) que leva para a *fermata* (c.27) também serve como transição e preparação para a segunda introdução que acontece a seguir. É, aí, que as púrpuras cortinas do teatro se abrem.

6.2.2.2 Introdução 2 (c.28 – c.35)

John La Barbera,⁵⁹² sugeriu, numa das suas orientações de mestrado, em Louisville, School Of Music, University Of Louisville, Kentucky, Estados Unidos, que eu pusesse um *rubato* na introdução do arranjo de *Terezinha De Jesus*, que eu tinha feito. Gostei da ideia e, quando criava o de *Severina*, me lembrei, porque o andamento (BPM=60) do compasso 27 e a *fermata* criavam condições para que o *rubato*, “para trás”, em *piano*, tivesse o maior impacto possível. É uma parte que o regente deve preparar com atenção.

Quando, afinal, as cortinas estão abertas o que acontece é simples. No palco: 1. o baixo (violoncelo), também narrador, *jesus barroco de paixão*, faz seu papel; 2. A viola tem seu discurso-percurso individual sequencial, com forma a + b, e contrapõe-se às vozes superiores (vl I e vl II). A relação dessas vozes é a de “tomé e bebé”. Num primeiro segmento (c.28-30), a segunda voz (vl II) imita a primeira (vl I), noutra (c.31-35), executa um contracanto em relação às vozes que a circundam (vl I e vla). O que importa, porém, é menos seu caráter descritivo do que interpretativo. Logo, vamos ao que interessa.

A narratividade na Introdução 2 é subjetiva. Para enxergá-la, o leitor deve se imaginar nos saraus, final do século XIX, em Salvador. O cheiro vindo das cozinhas abastadas da Graça, o odor de mingau de tapioca quentinho, saindo fumaça. Não a do índio. Fumaça mesmo. O peji, num cantinho do quarto, candeeiro aceso a destilar fumaça, uma vela vermelha e uma vela preta. Situou-se, leitor amado? A família, na sala, na convivência, vivia bem. Não eram podres de rico, mas tinham maneiras, escolhiam muito bem o que ouviam nos seus saraus, esnobes que eram.

⁵⁹¹ O compasso 27, na verdade, é, ao mesmo tempo, finalizador da seção anterior (c.21 – c.26), e iniciador de uma nova seção (c.28 – c.35).

⁵⁹² Compositor e arranjador de Nova York, meu orientador de mestrado em Louisville, KY, U of L.

6.2.2.3 Estrofe 1

Pedro Carçoço não é o narrador (c.36 – c.51), todos sabem disso. O narrador é a viola. E reina absoluta, acompanhada por um violoncelo ‘português’ de cavahada e por dois violinos que dançam maxixe. Gosto do maxixe, por isso ele está fortemente presente neste Ciclo De Arranjos. A parceria dos violinos dançantes desaparece quando uma nova seção acontece (c.44). Esta, está dividida em 2 subseções menores (c.44 – c.47) e (c.48 – c.51). Na primeira, o vl II está sozinho, na segunda, o vl I assume o papel do segundo violino. E seu final de frase (c.50-51) lhe coloca no centro da ribalta. Mas voltemos ao sarau. Carçoço está na sala, o narrador também. O último, um íntimo futriqueiro. Ao contar sua história, o narrador (vla) é acompanhado unicamente por *pizzicatti*, dando espaço ao seu canto-narrativa. Escrito com um mínimo de articulações, o tema, que é claro, simples e simétrico, carrega um sentimento de começo de história, principalmente nesse 1x3 da oposição vla (tema) vs acompanhamento *pizz.* (vl I, vl II e vc). Quando o *arco* aparece (c.44 – c.51) coincide com o Refrão 1. Mas, e a narrativa?

6.2.2.4 Refrão 1

Se nenhum dos instrumentos pode ser Pedro Carçoço, porque todos terão, em algum momento, que assumir o papel de narrador, já que o tema será dividido por todos, temos que imaginar, então, duas narrativas. Uma, que trata das ações dos instrumentos em si. Outra, que lida com os personagens narrados pelos instrumentos (melodia-letra). Dessa forma, na sala estaria Pedro, doido para dar o bote em Severina, que também está na sala. Cada um num canto do sofá, o irmãozinho mais novo, no meio. Não possuíam vitrola nem rádio. O dono da casa, Seu Gonçalves, pai de Severina não era afeito a modernices. Começara vendendo tabaco num carrinho de mão, tornara-se o “dono” de Xique-Xique. Vou resistir, entretanto, à tentação de contar a história dessa rica cidade baiana.

Era, como se fosse, hoje em dia, a pessoa que não usa *facebook*, *twitter*, *whatsapp*, essas coisas. Um louco, mas era amável com a filha que, supostamente, considerava virgem. Apenas olhares de pescoço torto, o máximo que conseguiam. E a “trilha sonora” dos músicos do sarau insinuava-se, assim, subliminar, no movimento sutil das córneas, num arfar hormonal da juventude. Sexo? Ela jurava de pé-junto que

nunca havia feito. Assim, confessara ao padre Gomes, professor de história e confessor. De educação jesuítica, no fundo, Severina queria fugir, se libertar, escapar do pai tirano Gonçalves, que, praticamente a vendera à *Lacoste*, marca francesa prestigiosa. Ela jogava tênis, mas preferia música, acreditava que seria, de fato, alguém. Não imaginava os percalços (não esses que as dondocas novas-ricas acham que se põe no pé das mesas para nivelá-las ao solo), mas o que o músico tem que enfrentar, dentro e fora da escola de música. Ó lugar fraterno, de acolhimento. Uma “Ode À Escola” pode ser inventada, conjuntamente, pelos alunos de uma turma de arranjo de música popular, posto que estamos, numa hipotética sala de aula. A sala de aula, então, torna-se sala de um sarau. Temos música, atores, texto, personalidades, tudo que é preciso para uma aula de arranjo. Claro, se temos também os equipamentos tecnológicos necessários. Desconheço escola pública que os tenha. Até mesmo, nos Estados Unidos. Mas, voltando à cena.

O momento do refrão é de momento de dança. Os humores aumentam com o álcool, o ponche delicado e geladinho, lá, no centro da sala. O chão é de cimento vermelho. Quando está sendo lavado se transforma numa superfície mortal, deslizante, portanto, é preciso muito cuidado. Seco, é um delicioso campo para um baba de bola de meia. Ainda existe isso, hoje em dia? O refrão é responsorial, ele facilita a participação do público que canta “é na boutique dela!”, apontando, fazendo o papel de dedo-duro.

É essa canalhice mambembe, circense, teatral que é reproduzida no arranjo, do seguinte modo: com as ligaduras do fraseado, na viola solista. o contraste entre a viola sem articulação (c.44) e segundo violino, articulado em *legato*. No refrão, por sua vez, o violoncelo assume o ritmo do xote, num viés de avanço (provocado pela colcheia na segunda metade do segundo tempo do compasso). Essa condução da dança permeia toda a construção do arranjo, logicamente. Podemos perceber seu movimento por entre as vozes do quarteto. E o violoncelo entrega (c.49 – c.51) numa cadência [iim(b5/7) – V7], onde a Dominante vem repleta de tensões movéis, numa condução de voz que vai cair na Tónica triádica menor (Gm), esta, sem quaisquer dissonâncias. É esse embalo rítmico da dança que empurra o arranjo para frente. As vozes dos instrumentos do quarteto conversam ritmicamente.

6.2.2.5 Estrofe 2 (c.52 – c.59) e Refrão 2 (c.60 – c.67)

O primeiro violino (vl I) assume, então, protagonismo nesse nosso ‘sarau’ imaginário (c.52 – c.67). Nesse momento, o violoncelo, como personagem do sarau, um tio de Severina, quase da mesma idade de Pedro, um pouquinho mais velho, vá lá, que se levanta e convida Severina para dançar, sai do seu papel de baixo no quarteto e desenvolve um contracanto seu, em justaposição ao canto do vl I e ao acompanhamento (vl II e vla). O acompanhamento é clássico, em colcheias. No Refrão 2, o violino realmente ‘canta’ pela primeira vez, atingindo o fá 4 em *forte*, como se mostrasse a todos o poder da linha melódica de João Gonçalves, xará do pai da nossa Severina. O acompanhamento mantém-se comportado, mas o violoncelo arpeja acordes em posição aberta, nos primeiros dois compassos (c.60-61) e, depois, volta para sua linha melódica de baixo.

6.2.2.6 Estrofe 3 (c.68 – c.74)

Quando o segundo violino (vl II) decide cantar o tema (c.68 – c.74), recebe o mesmo tratamento que recebeu a viola (c.36 – c.43), quando os restantes instrumentos fizeram *pizzicato*. Na Estrofe 3, as outras vozes do quarteto têm posicionamentos diferentes e complementares.

O vl I executa o ritmo em colcheias do maxixe (. x x x . x x .). A viola, por outro lado, executa o ritmo do ijexá (x x x . x x . .), iniciando a percepção da tríplice polirítmica. E o violoncelo imita o ritmo dos surdos do samba-reggae. O caráter multifacetado da polirritmia é ainda mais destacado pelos *pizzicatti* da sonoridade da inteira passagem. A Estrofe 3, assim, passa ser, também ela, uma espécie de transição para a parte que vem depois, o *meno mosso*.

6.2.2.7 *Meno mosso* (BPM=120), *calmo* (BPM=110), e *Allegro* (BPM=128)

Esquecemos completamente o baile? Nem por isso. A axé music e o forró nascem nos bailes, nos forrobodós. O *meno mosso* (c.75 – c.78) já começa em cima de um acorde menor com quarta acrescentada [Dm7(sus4)], no lugar da provável Dominante (D7). Ele suaviza o movimento, quando transforma a esperada Dominante num iim7(sus4). Então, a progressão harmônica em mínimas, inédita no arranjo, como

uma onda de tinta, inunda todo o sarau, transformando o cenário completamente. A progressão é:

Exemplo 39 – Progressão harmônica (c.75 – c.78) de *Consertando*.

The musical score for Example 39 is in 4/4 time, marked 'meno mosso' with a tempo of 120. It features a harmonic progression from measures 75 to 78. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is written for piano, with dynamics ranging from mezzo-forte (mf) to mezzo-piano (mp). The progression starts at measure 75 with a complex chord structure, moves to measure 76, then 77, and ends at measure 78 with a cadence. The tempo is marked 'rit.' (ritardando) starting at measure 77.

Não estamos mais nos finais do séc XIX, mas no Rio de Janeiro, nos bares esfumaçados do Beco das Garrafas, nossa Pan Alley? Na progressão, a tônica se metamorfoseia em Dominante (c.75) sem a terça, mas com sétima, nona e décima terceira. O compasso 75 representa um $iim7(sus4) - V7(9/13)$. O ar etéreo deste acorde, por sua vez, conduz à passagem seguinte [$Cm7(11) - F7(9)$]. Esta, conduz à [$BMaj7(9) - EbMaj7$], desembocando na cadência [$Am7 - D(b9/\#11)/C$]. Pronto, voltamos para a Tônica novamente?

O calmo (BPM=110) é uma das cerejas deste arranjo. No caso de uma sala de aula, valeria a pena, o professor explicar aos alunos como a condução de vozes é construída (c.79 – c.93). Não vamos, porém, fazer isso. Antes, guiarmo-nos pela narrativa musical. O cenário muda, a depender da ação. O tio novo e Pedro Carçoço já não estão em cena. Somente pai e filha, Seu Gonça e Severina. O pai a surpreende fumando cigarro e bebendo uísque no beco. Ele ternamente a alerta sobre as adversidades do mundo, os perigos escondidos das sensualidades. Enfim, dá uma de pai. Severina finge que aceita suas admoestações. Podemos dizer que o 'calmo', a presença do pai, o "encontro com o mentor", asseverado com o allegro (BPM=128), (c.94 – c.97), é o período advertencial, como o da ópera buffa. A menina se revolta, não aceita as imposições paternas. Não quer, também, se envolver com tios ou pedros. Quer simplesmente ouvir a narrativa, assim como você, dedicado leitor. As luzes se apagam. Somos levados para os castelos saxões, seus dragões e virgens festeiras. Começa o *fugato*.

6.2.2.8 *Fugato* (c.98 – c.105) *E Moderato* (c.106 – c.113)

Estamos em 1685. Quando em Eisenach um anjo nascia, no Brasil revoltas pululavam contra a Coroa portuguesa. É dessa mistura que se constitui a seção. O tema da *Severina Xique-Xique* é exposto, primeiramente pela viola (c.99 – c.105), depois, pelo segundo violino (c.106 – c.110). O *ritardando* (c.111 – c.113) prepara para a nova seção, o “excitado”. Título mais que verdadeiro para quem está a terminar um curso de doutoramento. Na narrativa do *Fugato*, Severina expõe o seu lado, a necessidade de encontrar o próprio caminho, parar de jogar tênis e ser patrocinada pela marca francesa e ir estudar música que é o que ela gosta. Severina está aflita, o *Moderato* é como um sonho da menina e o *ritardando*, um beco, não das garrafas, mas sem saída.

No último compasso (c.113), Severina está sozinha. Melhor, no palco, só ela e a *fermata*. É a cadência para o excitado [Cm7 – Dm7(b5)]. Sem ter para onde ir, pede o arranjador pede socorro ao início, ao *ouverture*, a Introdução 1.

6.2.2.9 *Excitado* (c.114 – c.166)

O violino II (c.119 – c.123) faz um comentário. O violino I o complementa (c.127 – c.131), enquanto o vl II faz o contracanto (c.127 – c.131), tirado do compasso (c.17 – c.21). A terceira entrada é do violino I, de novo, e o segundo faz um contracanto, ascendendo por grau conjunto e descendo de maneira mista. Essa combinação de discursos (vl I + vl II) vai conduzir à modulação (abrupta?) para a tonalidade de Lá menor (c.141).

Na narrativa, porém, “pau que dá em Chico dá em Francisco”. Dessa perspectiva seria Severina a dizer: “Quem não conhece? Quem não conhece?”, no violino II (c.119 – c.123). Uma contrargumentação de uma irmã mais velha (vl I), onde Severina, como que se lembra de algo dito antes (contracanto) e o usa como seu argumento no confronto com a irmã castradora. Mas parece que ambas são más. Severina (vl II) pode ser também a irmã (vl I). O objetivo das duas foi enrolar o ouvinte, apenas para conduzi-lo para a modulação onde, juntas, as irmãs malignas irão repetir o tema, dessa vez, em Lá menor (c.143 – c.158).

O desfecho é conduzido pela violoncelo, voz mais grave, que na região de barítono traz a Estrofe 5 (c.159 – c.166). É a sentença final. A menina Severina

amadurece nesta estrofe, recompondo-se numa fase transitória para a recapitulação da Introdução II. Uma repetição do primeiro ato dá um ar de despedida e os pizzicatos finais, uma sensação de que a trama ainda não se acabou. Que uma Severina II, o retorno, porventura irá existir, quem sabe não já existe neste próprio arranjo do pesquisador?. Assim, a mágica da narrativa musical permite-nos incentivar a imaginação no arranjador, através da reflexão e do autoconhecimento. O 'excitado' de Severina é o caminho do arranjo, que, se 'fiando' em um pequena parte inicial do motivo melódico da canção, arrebatada e arremata, desta, o fio condutor narrativo, preparando o ouvinte para final com sabor de quero mais.

Esse é, estimado leitor o caminho para a sciência, para o conhecer. O compositor não está sozinho nessa trilha. Ele tem seus personagens, suas histórias, seus 'causos'. Ele não briga com ele mesmo, não perde tempo. Se perde é porque tem que perder. A direção metodológica do presente estudo impede que o pesquisador possa adular as amostras e sua própria criação-arranjo-verdade, por simples inquietação ou vontade de 'enlargecer'.⁵⁹³ Não, não é possível. Severina, excitada, conversa com Pedro Carço, explica que sabe de toda a patifaria, que não vai dar mole não. Ao tio incestuoso, Severina simplesmente dá o desprezo. Com o pai, mantém relação de ternura e afeição, sem, contudo, largar a música.

Ela faz o percurso de volta para Salvador, vai pensando em estudar, em ser alguém na vida, a aprender a respeitar as pessoas e a conservar o mundo, o planeta. A menina Severina quer descobrir qual a história, qual a história por trás da história da história. Por isso, ela está naquele ônibus. Aliás, não é um ônibus, é uma espaçonave cheia de luzes e botões. É o império japonês e alemão dos teclados e tecnologias. É *plugin* para cá, *plugin* para lá. Incasáveis botões são as ferramentas do dramaturgo argonauta arranjador. É isso que Severina quer ser. Quer aprender como se constrói um arranjo de uma perspectiva musical e narrativa. O muito mais que se esconde (ou não) dentro deste arranjo pode ser analisado e discutido sob um grande número de vieses. Nossa função é, unicamente, a de demonstrar, numa humilde e agradável narrativa, como certas táticas do arranjador são empregadas, O que fazemos, aqui, é também uma música popular de concerto? Não, já estamos consertando nosso próximo arranjo.

⁵⁹³ Alusão à letra da canção *A Roda*, de Sarajane, Robson de Jesus e Alfredo Moura.

6.3 ARRANJO III: CONSERTANDO

CONSERTANDO

Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Volta Seca & Cangaceiros

Arranjo: Alfredo Moura

Moderato ♩ = 90

Violin I
mf

Violin II
mf

Viola
mf

Cello
mf

Vln. I
4 5 6

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I
7 8 9 10

Vln. II

Vla.

Vc.

CONSERTANDO

A

The musical score is arranged in three systems, each with four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'CONSERTANDO'. Measure numbers 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, and 19 are indicated above the staves. The first system covers measures 12-13, the second system covers measures 14-16, and the third system covers measures 17-19. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs and accents. The Viola and Cello parts provide a steady accompaniment with eighth notes and slurs. The dynamic marking 'mp' (mezzo-piano) is present in the first system.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CONCERTANDO

mote 1

20 21 22

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

23 24 25

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

26 28

Vln. I *f* *mf* *mp*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

B

Detailed description: This page contains a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is divided into three systems of measures. The first system covers measures 20 to 22. In measure 20, all instruments play a half note. In measure 21, they play a half note with a slur. In measure 22, they play a half note with a slur, and a dynamic marking of *f* is present. The second system covers measures 23 to 25. In measure 23, all instruments play a half note. In measure 24, they play a half note with a slur, and a dynamic marking of *p* is present. In measure 25, they play a half note with a slur, and a dynamic marking of *p* is present. The third system covers measures 26 to 28. In measure 26, all instruments play a half note with a slur, and dynamic markings of *f* and *mf* are present. In measure 27, they play a half note with a slur, and a dynamic marking of *mf* is present. In measure 28, they play a half note with a slur, and a dynamic marking of *mp* is present. A box labeled 'B' is placed above measure 27. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

CONSERTANDO

29 30 31 32

Vln. I *p*

Vln. II *mp* *p*

Vla. *mp* *p*

Vc. *mp* *p*

33 34 35

Vln. I *mp* *cresc.*

Vln. II *mp* *cresc.*

Vla. *mp* *cresc.*

Vc. *mp* *cresc.*

36 37 38

Vln. I *f* *pizz.*

Vln. II *f*

Vla. *f* *3*

Vc. *f*

mote 2

Detailed description: This page of a musical score is titled 'CONSERTANDO' and contains measures 29 through 38. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measures 29-32 show a steady progression with dynamic markings of *p* and *mp*. Measures 33-35 introduce a crescendo (*cresc.*) in the upper strings. Measures 36-38 reach a fortissimo (*f*) dynamic, with the Violin II part marked *pizz.* (pizzicato) and the Viola part featuring a triplet of eighth notes. The section concludes with the instruction 'mote 2'.

CONSERTANDO

Musical score for measures 39-42, marked *mf*. The score is for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 39 shows the beginning of the section. Measure 40 features a triplet in the Vc. part. Measure 41 continues the melodic lines. Measure 42 ends with a fermata over the final notes.

Musical score for measures 43-45, marked *mf*. The score is for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature changes to one flat (Bb) and the time signature is 4/4. A section marker 'C' and the word 'Funk' are present. Measure 43 includes the instruction 'arco' for the strings. Measure 44 features a triplet in the Vc. part. Measure 45 ends with a fermata over the final notes.

Musical score for measures 46-48, marked *rit.*. The score is for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. Measure 46 features a fermata over the first notes. Measure 47 includes the instruction 'rit.' and a fermata over the final notes. Measure 48 ends with a fermata over the final notes.

CONCERTANDO

D Lírico ♩ = 76

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

50 51 52 53

54 55 56 57 58

atenção ao ritmo!

mf *cresc.* *f*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

59 60 61 62

mf *mp*

mf *mp* *p*

mf *mp* *p*

mf *mp* *p*

CONSERTANDO

E Jagunçado ♩ = 98

rit.

63 64 66

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *mf*

Vla. *mf* *mf*

Vc. *mf* *mf*

transição

67 68 69 70 71

Vln. I *mf*

Vln. II

Vla.

Vc.

F Transição

73 74 75 76 77 78 79

Vln. I *mp* *mf* *f*

Vln. II *mp* *mf* *f*

Vla. *mp* *mf* *f* *mf*

Vc. *mp* *mf* *f*

CONCERTANDO

G $\text{♩} = 96$
pizz.

Vln. I *mf* pizz. 81 82 83

Vln. II *mf*

Vla. *mf* pizz.

Vc. *mf*

Vln. I 84 85 86 87 arco

Vln. II

Vla. 3

Vc.

Vln. I arco 88 89 90 91 *p* 3

Vln. II

Vla. *p*

Vc. *mp*

Detailed description of the musical score: The score is for a string quartet (Violins I and II, Viola, and Violoncello) in G major, 3/4 time. The tempo is marked 'CONCERTANDO' with a quarter note equal to 96 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three systems of four staves each. The first system (measures 81-83) features a 'pizz.' (pizzicato) instruction for all instruments, with a dynamic of 'mf'. The second system (measures 84-87) shows the Violin I part switching to 'arco' (arco) in measure 87, while the other instruments remain 'pizz.'. The third system (measures 88-91) features a 'p' (piano) dynamic for Violin I and Viola, and 'mp' (mezzo-piano) for the Violoncello. The Violin I part includes a triplet in measure 89 and a fermata in measure 90.

CONSERTANDO

92 93 94 95 96 *accel.*

Vln. I *mf* *f* *p*

Vln. II *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

H Eloquentemente $\text{♩} = 96$

98 99 100

Vln. I

Vln. II *p*

Vla. *p* *pizz.*

Vc. *p*

101 102 103 104 *accel.* *pizz.*

Vln. I *pizz.*

Vln. II

Vla.

Vc. *arco*

CONCERTANDO

I Reggae ♩ = 108

Vln. I 106 107 108 109

Vln. II

Vla.

Vc. 3 3 3

J

Vln. I 110 111 112 arco *mp* 114

Vln. II *mf*

Vla. 3 *mp*

Vc. 3 *mp*

K Eloquentes ♩ = 96 *rit.* *pizz.* *accel.*

Vln. I 115

Vln. II

Vla.

Vc.

L Jagunçado ♩ = 98 *arco*

CONCERTANDO

M

119 120 121

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 119 to 122. The first violin part (Vln. I) features a melodic line with slurs and accents, marked with measure numbers 119, 120, and 121. A box labeled 'M' is placed above the staff at the start of measure 122. The second violin (Vln. II), viola (Vla.), and cello (Vc.) parts provide harmonic support with rhythmic patterns and chords. The key signature changes from one flat to one sharp at the beginning of measure 122.

123 124 125

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

Detailed description: This system covers measures 123 to 125. The first violin part (Vln. I) continues the melodic line with slurs and accents, marked with measure numbers 123, 124, and 125. The second violin (Vln. II), viola (Vla.), and cello (Vc.) parts continue their rhythmic accompaniment. The key signature remains one sharp. The word 'pizz.' (pizzicato) is written below the Vln. II and Vc. staves at the end of measure 125.

N

127 128

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

Detailed description: This system covers measures 127 to 128. The first violin part (Vln. I) features a rapid sixteenth-note passage, marked with measure numbers 127 and 128. A box labeled 'N' is placed above the staff at the start of measure 127. The second violin (Vln. II) plays a steady accompaniment of chords. The viola (Vla.) and cello (Vc.) parts continue their rhythmic accompaniment. The word 'arco' (arco) is written above the Vln. II staff in measure 127. The key signature remains one sharp.

CONCERTANDO

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello, measures 129-136. The score is in G major and 4/4 time. The tempo is marked "CONCERTANDO".

Measure 129: Violin I plays a sixteenth-note pattern. Violin II plays a dotted quarter note followed by eighth notes. Viola plays a sixteenth-note pattern. Violoncello plays a dotted quarter note followed by eighth notes.

Measure 130: Violin I continues the sixteenth-note pattern. Violin II continues the dotted quarter and eighth notes. Viola continues the sixteenth-note pattern. Violoncello continues the dotted quarter and eighth notes.

Measure 131: Violin I continues the sixteenth-note pattern. Violin II continues the dotted quarter and eighth notes. Viola continues the sixteenth-note pattern. Violoncello continues the dotted quarter and eighth notes.

Measure 132: Violin I continues the sixteenth-note pattern. Violin II continues the dotted quarter and eighth notes. Viola continues the sixteenth-note pattern. Violoncello continues the dotted quarter and eighth notes.

Measure 133: Violin I continues the sixteenth-note pattern. Violin II continues the dotted quarter and eighth notes. Viola continues the sixteenth-note pattern. Violoncello continues the dotted quarter and eighth notes.

Measure 134: Violin I continues the sixteenth-note pattern. Violin II continues the dotted quarter and eighth notes. Viola plays a triplet of eighth notes. Violoncello continues the dotted quarter and eighth notes.

Measure 135: Violin I continues the sixteenth-note pattern. Violin II continues the dotted quarter and eighth notes. Viola plays a triplet of eighth notes. Violoncello continues the dotted quarter and eighth notes.

Measure 136: Violin I continues the sixteenth-note pattern. Violin II continues the dotted quarter and eighth notes. Viola plays a triplet of eighth notes. Violoncello continues the dotted quarter and eighth notes.

CONCERTANDO

Musical score for measures 137-139. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#). Measure 137: Vln. I has a sixteenth-note pattern with accents on measures 137, 138, and 139. Vln. II has a similar sixteenth-note pattern. Vla. has a triplet of eighth notes in each measure. Vc. has a whole rest in each measure.

Musical score for measures 140-141. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#). Measure 140: Vln. I has a sixteenth-note pattern with a dynamic marking 'P' above the staff. Vln. II has a similar sixteenth-note pattern. Vla. has a whole note with a slur. Vc. has a whole note with a slur. Measure 141: Vln. I has a sixteenth-note pattern with a dynamic marking 'P' above the staff. Vln. II has a similar sixteenth-note pattern. Vla. has a whole note with a slur and the word 'arco' below the staff. Vc. has a whole note with a slur.

Musical score for measures 142-144. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#). Measure 142: Vln. I has a sixteenth-note pattern with accents on measures 142, 143, and 144. Vln. II has a similar sixteenth-note pattern. Vla. has a whole note with a slur. Vc. has a triplet of eighth notes in each measure. Measure 143: Vln. I has a sixteenth-note pattern with accents on measures 142, 143, and 144. Vln. II has a similar sixteenth-note pattern. Vla. has a whole note with a slur. Vc. has a triplet of eighth notes in each measure. Measure 144: Vln. I has a sixteenth-note pattern with accents on measures 142, 143, and 144. Vln. II has a similar sixteenth-note pattern. Vla. has a whole note with a slur. Vc. has a triplet of eighth notes in each measure.

CONSERTANDO

145

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

146

147

148

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

149

150

Q CODA

152

153

154

155

156

157

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

ff

f

ff

f

f

6.3.1 Memorial parte três: canções nordestinas

Antes de tudo, é necessário reverenciar a transcrição da letra de *Asa Branca*, canção que inicia a sequência de canções de *Consertando*.⁵⁹⁴

*Quando oiei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação*

*Que braseiro, que fornaia
Nem um pé de prantação
Por farta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão
Por farta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão*

*Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Entonce eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração
Entonce eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração*

*Hoje longe, muitas légua
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim vortá pro meu sertão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim vortá pro meu sertão*

*Quando o verde dos teus óio
Se espaia na prantação*

⁵⁹⁴ Persistindo na teimosia, ação que enobrece qualquer cientista visionário, mas, nunca, um arranjador (porque este é músico, argonauta, mago, lanço a questão, se não a, já, lançaram: 'Quem é mais Sacra para o nordestino sedento, a *Asa Branca*, que não toca já mais quase nada nas rádios brasileiras, ou a *Ave Maria*, que, teimosa como um bom cientista, insiste em ser tocada às 18 horas, na Bahia, pelo menos?'. Pode haver melhores respostas, mas, nunca, uma mais baiana do que a que nosso estudo oferece: 'Não sei, não quero saber, tenho raiva de quem sabe'. Não concorda? Seu direito, companhia agradável. Mas, uma pesquisa sobre a música popular honesta não pode ser comandada por um investigador triste. Primeiro, "é melhor ser alegre do que triste", como diz o Poetinha. Segundo, melhor ser alegre que feliz, como corrige Galvão. Uma tese é como uma casa para o pesquisador que a ama como a uma filha. Ela pode errar, errar, errar, errar e ser o próprio erro. Mas é filha, é casa, é corpo. A Bíblia Sagrada comenta que o corpo é a casa de Deus. Então, tese é filha mais amada ainda se for teimosa. O corpo da tese é a casa do pesquisador. Lugar onde ele mora há quase seis anos. Na casa do senhor, Leitor, "não existe satanás, Xô satanás, Xô satanás". Estou alegre porque Durval Lélis repete, anos depois, o que eu já havia dito na Escola de Música, no episódio narrado pela Situação II. E, quem melhor do que o juiz Durvalino para julgar um desprezioso músico de formação musical europeia e candomblezeira (o pesquisador), que quer fazer um bom trabalho, e declará-lo inocente ou com pulseira eletrônica, mas condenar um sacripanta (ainda não conheci nenhum em minha vida) cujo fetiche maior, depois de por mijo na xiringa, é estragar carnaval dos outros? O senhor, leitor, que, "sabe muito mais que eu". A prova disso é que o senhor está aí, lendo. Eu, se pudesse, estaria junto.

*Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu, meu coração
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu, meu coração.*⁵⁹⁵

Classificada como “toada” por Severiano e Homem de Mello (1997, p. 253), as origens desta canção remontam a “um tema folclórico muito antigo”, transmitido oralmente a Luiz Gonzaga, quando este ainda era menino, através da sanfona de oito baixos de seu pai, Januário. Estes dois autores dizem que, “foi só para atender ao pedido de uma comadre que [Luiz] se dispôs a gravá-lo, levando-o antes para Humberto Teixeira dar-lhe uma ‘ajeitada’ na letra”. Mas, não só:

Teixeira ajeitou-lhe também a melodia, acrescentou-lhe versos inspirados (‘Quando o verde dos teus óios se espaiá na prantação’) e tornou ‘Asa Branca’ uma obra-prima. Reconhecida e [re]gravada internacionalmente, a canção inspirou nos anos setenta a retomada da música nordestina, em geral, e o culto a Luiz Gonzaga, em particular, por iniciativa dos baianos Caetano e Gil. Sua construção, possibilitando boas oportunidades de explorações harmônicas, tem-lhe proporcionado o aproveitamento como peça de concerto. (SEVERIANO; HOMEM DE MELLO, 1997, p. 253).

Asa Branca foi lançada no ano de 1947. Como curiosidade, os autores indicam também outras canções do mesmo ano: *Adeus, Cinco Letras Que Choram*, sambacanção de Silvino Neto; *De Conversa Em Conversa*, samba de Lúcio Alves e Haroldo Barbosa; *Escandalosa*, rumba de Moacir Silva e Djalma Esteves; *Marina*, sambacanção de Dorival Caymmi; e outras (p. 256-258). Percebe-se, em vista disso, a cor única desta obra, com todo o respeito aos outros compositores citados. Outro ângulo, todavia, nos é dado por Marcelo e Rodrigues (2012, p. 23), *Asa Branca* como uma canção de esperança. Que mais sobra ao nordestino, afinal? E estes autores, oportunamente, citam o próprio Luiz Gonzaga:

— Lá no sertão a gente não dava muita importância à composição. Eu era um inventador danado, quando quis me lembrar das coisas que eu havia tocado quando era menino, tive alguma dificuldade. Lembrei da asa-branca, do pé de serra, do juazeiro [...] Só tinha conhecimento que isso tinha dono, e que quando fazia era nosso mesmo, foi aqui no Rio de Janeiro. Aí eu sabia que determinada melodia nascia com a gente. Nós éramos autores e tínhamos direito sobre ela.

Tão simples quanto isso. E a música foi o maior sucesso. Mas, continuam os

⁵⁹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cWiJL0_yj9c&spfreload=10>. Acesso em: 14 dez. 2016.

autores, “muito tempo depois, em 1971, seu intérprete deu a Macksen Luiz, no *Jornal do Brasil*, a explicação para tamanha repercussão”:

[...] é uma música muito simples. São apenas cinco notas, e isso deixa para os maestros e homens de cultura um espaço fabuloso para jogarem o que quiserem dentro dela. ‘Asa Branca’ tem a cadência do povo andando, marchando. E minhas toadas também são cadência de retirante. É como se obrigassem o povo a andar. (GONZAGA apud MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 25)

Como curiosidade, estes autores contam o comentário do violonista Canhoto, que participou da gravação original, sobre a música. Para este, “uma cantiga de cego pedindo esmola” (GONZAGA apud MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 24). Um “protestozinho cristão”, segundo Gonzaga. Curiosamente, este último é também parceiro de Hervê Cordovil (o coautor de *Sabiá Lá Na Gaiola*), em *Baião Da Garoa*.

6.3.2 Intertextualidade em *Consertando*

Consertando é uma coletânea de canções e temas nordestinos. Na sua essência, há inclinação para a intertextualidade, desde a escolha dos seus temas à maneira como são dispostos no arranjo. Nesta obra, portanto, acontece uma recodificação de informações anteriores e novos (antigos, iguais e diferentes) valores são, então, introduzidos, a partir de uma tradução dos textos (musicais, poéticos, extramusicais, etc.) amalhados na produção criativa. Como informações teríamos: 1. a letra das canções; 2. as gravações e interpretações conhecidas; 3. o público-alvo; 4. O tipo de conjunto instrumental; 5. o objetivo da empreitada; 6. associações culturais com o gênero musical, com o tipo de música; 7. leituras pessoais anteriores das canções. Essas informações são, então, recodificadas através do sentido que o arranjador dá à trama que constrói. Vamos, poder, no decorrer da análise, ilustrar essas reconstruções. A tradução, por sua vez, é o próprio ato de criar que lhe impulsiona a desenhar soluções para os problemas que vão aparecendo. Sua prática, então, é onde devemos encostar nossa lupa.

Beiramos o território das influências recebidas. São tão abundantes, que ultrapassa o escopo do presente trabalho listá-las todas. Mas não pensei deixar de fora, o conhecimento da tradição da escrita para quarteto de cordas, grande trunfo na hora de agilizar o trabalho, que lidou com prazos e ensaios, como na vida real. E a influência que norteia a escrita é exatamente a que se pauta pela funcionalidade. Tive

como missão, na residência na “Orquestra Juvenil Da Bahia”, criar um concerto musical cujo programa era unicamente o de uma Música de São João.

A interpenetração de ideias, também, forma um núcleo grande, o suficiente para que não desviemos o foco e apontemos apenas uns poucos casos. Por exemplo, o ritmo do violoncelo (c.1), cujo *line pattern* poderia ser notado da seguinte maneira: [x . . x . . x . x . . x . . x .], dialoga com o ritmo da melodia do violino I, L.E.D (c.49-50), vem transfigurado (como baixo de seis cordas) na linha de baixo da parte seguinte, no violoncelo, L.E.G (c.80), e se recompõe da L.E.M em diante, com pequenas variações no desenho, mas que tem a mesma raiz rítmica. Até mesmo, as tercinas que vão aparecendo pelo caminho, tem um parentesco com a força rítmica motriz do baião. Poderíamos apontar sua derivação, no violino II (c.13 e c.14), do ritmo do violoncelo (c.1).

Outra evidência de interpenetração de ideias, dessa vez, melódica e intervalar, acontece entre a introdução e a L.E.A. *Consertando* tem a introdução mais curta do Ciclo, provavelmente uma “compensação” (contraste) pela maior duração das introduções dos arranjos anteriores. Ela se divide em duas partes. A primeira parte, com apenas quatro compassos (c.1 ao c.4), e a segunda, um pouco maior, com seis (c.5 ao c.10). Essa desigualdade deve-se ao alongamento da segunda metade da introdução, com o acréscimo dos dois últimos compassos (c.9 e c.10), um momento de relaxamento (descanso) que serve como preparação para a L.E.A (c.11). Mas, o que vale destacar é que o duo entre viola e violino II (c.5 ao c.10), em movimento diatônico por grau conjunto, em terças, como num *ländler*, está a antecipar o desenho intervalar do início da melodia de *Asa Branca*, que irá acontecer depois (c.11).

Também, há interpenetração nos acompanhamentos. Por exemplo, logo no começo de *Asa Branca* (c.11 e c.12), o violino II apresenta um novo tipo de acompanhamento, amaxiado. Pouco depois, a viola toma seu lugar (c.24 e c.25). Ela continua, na L.E.B (c.27 e c.28), mas muda de acompanhamento rítmico e harmônico para contracanto (c.29 ao c.34), voltando, então, a marcar (c.35 ao c.37) um ritmo derivado do início do L.E.A, no violino II (c.11). Curiosamente, o ritmo da viola (c.39) é o mesmo do violino II e viola (c.8).

6.3.3 Criação de contrastes em *Consertando*

Se a tática anterior exhibe espaço para muita reflexão, menor não aparenta ser

o do uso de contrastes. Vamos demonstrar um pouco do seu emprego em *Consertando*. O comportamento dinâmico é um veículo ideal para criar contrastes. Nesta obra, os confrontos de dinâmica municiam o arranjo, mantendo o interesse e apoiando o fluxo sonoro. Mas, geralmente, os contrastes não estão isolados. Eles se fundem uns nos outros. Tentarei ser objetivo. A dinâmica da introdução (c.1 ao c.10), em *mezzoforte*, opõe-se a da L.E.A (c.11 ao c.22), em *mezzopiano*. Some-se a isso, a oposição entre dueto em terças (c.5 ao c.10), da introdução, e a vocação solista da L.E.A, quando começa a canção propriamente dita.

Mesmo dentro da introdução, podemos apontar alguns contrastes. No violino II, entre a função de acompanhamento (c.11 e c.12) e contracanto (c.13 e c.14). Esta espécie de duelo dentro de si mesmo, vai continuar durante as exposições de *Asa Branca*. Os *glissandi* (c.26), no acompanhamento (vl II, vla e vc) também se opõem (como surpresa) ao que vinha acontecendo. E, voltando à dinâmica, percebe-se também o confronto entre o *mezzoforte* da L.E.B (c.27) e o *mezzopiano* da parte anterior, L.E.A. Além, é claro, dos contrastes que ocorrem dentro das próprias partes, como é o caso dos motes (1 e 2) que trazem o *forte*.

Um contraste de gênero aparece na L.E.C (c.43 ao c.48), quando subitamente é colocado um ritmo de funk (no cello). Ao longo do arranjo, outros gêneros como choro e reggae serão utilizados. Os dois últimos compassos da L.E.C (c.47 e c.48) alteram o movimento anterior, através do controle do seu ritmo. Essas alterações de levadas e andamentos, servem obviamente como contraposição ao perfil dominante, que é o do baião. E o elemento surpresa, que pode aparecer sob mil e um disfarces, vai sendo utilizado de acordo com as necessidades do próprio arranjo, não só para prender a atenção do ouvinte, como dissemos, mas como preparação, humor e diversão.

Na L.E.D (c.49 ao c.64) e na L.E.E (c.65 ao c.71), por sua vez, algo novo acontece, é o momento da *Mulher Rendeira*, uma segunda canção. O movimento dançante da canção anterior (*Asa Branca*) é substituído, então, por outro, mais introspectivo. O nome *Lírico* e o BPM=76 (L.E.D), mais lento, ditam o andar da passagem, logicamente, criando contraste com o da canção que lhe antecede. Mas não só isso. Como *Mulher Rendeira* é mais conhecida pelo seu refrão, é ele que é mais utilizado no arranjo. Cada vez que este tema é apresentado, as harmonias se transformam, de modo crescente. Então, seu contraste passa também pela rearmonização. Além disso, sua última aparição, na L.E.E, sob o termo *Jagunçado* e

BPM=98, altera o estado das coisas, criando contraste.

De modo geral, toda a passagem da L.E.D expõe propositadamente o confronto da melodia, no vl I, com seu acompanhamento praticamente homofônico, nos outros instrumentos (vl II, vla e vc). No L.E.E (c.65 e c.66), o violino II foge a este padrão e resgata o acompanhamento que o violino I havia feito na introdução. Os três últimos compassos desta parte (c.69 ao c.71) formam uma pequenina transição para uma ainda maior, na parte seguinte. É quando o violino I fica só e os outros instrumentos param de tocar. Isso, também, um elemento contrastante.

A L.E.F representa a grande transição para a próxima canção. É um coral de notas longas, em *mezzopiano*, que se comunica com os outros acompanhamentos do mesmo tipo, mas mais discretos. Ele se antepõe ao caráter dançante das canções nordestinas anteriores e faz o arranjo ganhar tempo, além de criar expectativa para a nova parte que virá. Esta traz a canção *Acorda Maria Bonita*, L.E.G, BPM=96, mas com acompanhamento de choro, o mesmo que poderia usado para *Carinhoso*, de Pixinguinha.

A melodia, que, no arranjo, vinha sendo conduzida pelo violino I, passa, então, para a viola (c.80 ao c.87), um outro contraste. O arco da viola contrasta com os *pizzicatos* dos restantes instrumentos. A melodia, então, passa para o violino II (c.88 ao c.95). E vai, numa modulação para Lá menor, passar para o violino I (c.97). Vemos também que o arranjo vai mudando as regiões onde as melodias acontecem, à cada aparição temática. Mais um contraste. A L.E.H, *Eloquente*, dá um ar mais severo, principalmente pela mudança do modo (de maior para menor). A nova modulação, desta vez, para Si menor (BPM=108), impulsiona a música no seu percurso, e o acompanhamento de reggae dá um toque de humor. A L.E.K, com apenas dois compassos, serve como ponte, como preparação, para a parte seguinte.

O *Jagunçado* (BPM=98), L.E.L (c.118 ao c.121), apresenta um tema indígena, em Ré menor. Na L.E.M (c.122 ao c.125), ele modula para Mi menor. A partir do L.E.N são apresentados elementos do arranjo original de *Lamento Sertanejo* (c.126 em diante, com anacruse). As semicolcheias deste final apoteótico vão contrastar com os cantos mais espaçados da viola (L.E.O) e do cello (L.E.P). E a Coda, na L.E.Q, simplesmente resgata o caráter homofônico da transição da L.E.F.

6.3.4 *Mulher Rendeira, Acorda Maria Bonita e índios*

“Ao som dessa cantiga o bando de Virgulino Lampião atacou a grande cidade de Mossoró, sem vencer felizmente a resistência da polícia e do povo que reagiram juntos”.⁵⁹⁶ Assim, o locutor, provavelmente o mesmo que narra as histórias na coleção de discos infantis “Disquinho”, apresenta a gravação da canção *Mulher Rendeira*, interpretada pelo cangaceiro Volta Seca, um dos sobreviventes do famoso bando. E a letra desta versão diz o seguinte:

*Olê, mulher rendeira
Olê, mulher rendá
E a pequena vai no bolso
E a maior vai no emborná [bortal; embornal]
Se chorar por mim não fica
Só se eu não puder levar

O fuzi de Lampião
Tem cinco laço de fita
No lugar que ele habita
Não fartá moça bonita.*

Escolhi esta canção, não só pela sua espontaneidade melódica (possui uma nota a mais que *Asa Branca*), mas pela tradição cultural que emana, e por simples voluntarismo. Sua função é colorir o ‘passeio’ do arranjo. Ou seja, acrescenta ao seu cenário, ainda mais matizes. Assim como em *Asa Branca*, indica a relação homem-mulher, mas o faz de uma maneira mais maliciosa e menos melancólica porque, ao mesmo tempo que declara seu amor, mostra sua valentia e seu poder de macho. Puxando a sardinha, o arranjador tem que ser macho e a arranjadora tem que ser fêmea. Traduzindo em baianês: ‘não pode comer reggae’. Pode beber, mas comer não! Diz Cascudo, ao se referir ao ‘xaxado’, que o parceiro de dança do cangaceiro é seu fuzil. Em poucas palavras, *White Wing* descreve as dificuldades da vida nômade de um fugitivo, espécie de Robin Hood nordestino, dividido entre o amor e a aventura. É a mesma oposição que rege a Odisseia de Homero. Portanto, um recurso épico fortemente enraizado na poética.

A característica mais marcante do arranjo da melodia de *Mulher Rendeira* é a sua relativamente longa progressão harmônica, sempre variando os acordes, que se baseia numa simples sucessão de rearmonizações melódicas. Essas variações da

⁵⁹⁶ Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yxjWPUJmVvA>>. Acesso em: 14 dez. 2016.

harmonia, então, oxigenando o arranjo, podem criar no ouvinte uma certa expectativa emocional. A canção seguinte, *Acorda Maria Bonita* vai apresentar outros sinais. Sua letra é concisa: “*Acorda Maria Bonita / Levanta vai fazer o café / Que o dia já vem raiando / E a poliça já está em pé*”. Dizem tudo. Podemos facilmente imaginar-lhe a trama (ou tramas). Certamente, reflexo de uma realidade que recria o Nordeste miserável e seus conflitos sociais. Atemporal hino, é aqui entendida como mantra de valentia e desapego. Por isso, o arranjo, cria uma atmosfera sonora que contextualiza uma determinada sociologia, dentro desse emocional binário básico, desse “Romeu e Julieta” ao contrário. Não como em *Rapunzel* (Julieta e Romeu), mas ao contrário, porque foi “morte matada”, não “morrída”, como a do italiano casal.

Dizimados na Bahia, Lampião e Maria Bonita endeusam-se no cordel. Nas lendas. Vira mitologema. E o arranjo vai percorrer narrativamente o ambiente, apresentando uma história que flui de um ponto a outro, como num roteiro cinematográfico, utilizando para isso a variação no acompanhamento rítmico.

Então, a quarta melodia que aparece no arranjo (c.118) é velha conhecida do pesquisador. Seu título, porém, este nunca soube. Quem o salvou, por sorte e orgulho, foi o compositor, flautista, saxofonista, arranjador, produtor e mestre, Tuzé de Abreu,⁵⁹⁷ que disse onde procurar: na música indígena aculturada do Brasil, *Marcha Dos Índios Kiriris*. Isso fecha com chave de ouro o Ciclo e a pesquisa, que mistura as percussões africanas do axé, as guitarras americanas e os teclados da disco musci, com o brejeiro do choro e a sede do nordestino. E o tema dos kiriris é seguido por uma quinta melodia, de fato, a introdução da canção *Lamento Sertanejo* (c.126).⁵⁹⁸ Juntos, estes temas constituem o material desta seção finalizadora.

6.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O MEMORIAL

O memorial relaciona situações intramusicais do arranjo com as extramusicais, que envolvem pessoas, interesses e psicologia, usando a narrativa como terreno para reflexões. Isso é o que o estudo, como um todo, tem de mais singular. Vendo por vários ângulos, além do da estante da partitura, raciocina sobre o que o arranjador enfrenta no seu dia-a-dia e se destina a comentar como o pesquisador cria seu trabalho. Ou melhor, o que ele entende por mais importante. As muitas lacunas,

⁵⁹⁷ Entrevista com Tuzé de Abreu, realizada no dia 14 de dezembro de 2016.

⁵⁹⁸ Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O6CQsOI2qMg>>. Acesso em: 14 dez. 2016.

certamente não estarão em sua música, no ciclo que acompanha e endossa este capítulo. Não se trata de regras, leis ou manuais de arranjo. É fruto da minha maneira de pensar arranjos. Logo, se a prudência é a arma mais importante do arranjador, então, liderar pelo positivo, criar um gestual assertivo na regência, motivar e conciliar, são comportamentos que auxiliaram na elaboração deste Ciclo de Arranjos.

E o memorial proporciona um espaço individual reflexivo, onde muitas das descobertas acontecem. É nele que mudamos convicções, repensamos os questionamentos e damos o retoque final, o sinalzinho da Marilyn. Por motivos de tamanho, vou sintetizar ao máximo os conteúdos qualitativamente e indutivamente deduzidos deste penúltimo capítulo. Cheguei a duvidar que conseguisse ir tão longe. Não fossem as leituras constantes e as sugestões inspiradas e generosas do orientador e coorientador, não sei se conseguiria. Sou grato e prometo nunca, nesta ou em outras vidas, esquecer. Não poderia deixar de reconhecer, contudo, a importância que a corrente pesquisa está tendo em minha vida. Uma oportunidade reflexiva que me faz pensar sobre o fazer do arranjador, sobre seu processo criativo. Desse modo, procurei, todo o tempo, responder à ânsia que tinha (e tenho) quando lia (ou leio) esses manuais, ou via o arranjo ser ensinado. Pude, dessa forma, aprender mais sobre mim mesmo e enxergar melhor minhas limitações. Mas nunca estive só. Um dos que chega, nesse momento final, para apoiar em nossa defesa, é, fechando o Ciclo, novamente o compositor Carlinhos Brown (2017) que diz:

Por mais que como autor eu tenha intuições, para uma preparação melódica, por exemplo, ao receber a música, você concebe, faz tudo, e às vezes você pensa a introdução. Mas, o intermezzo? E os contrapontos? É necessário que a técnica venha à tona. E muitas vezes essa resposta não está no primeiro autor, está no arranjador, que, de um certo modo, pode interpretar, ele é autorizado a reinterpretar harmonicamente contrapontos, ou, até, por uma questão evidente, alterar uma nota e até uma melodia de uma composição. O arranjador é o mais autorizado para que o resultado dê certo. Porque toda a composição, ela vem munida de ideias. E mesmo ela pronta, ela continua pedindo para ser explorada. Ou seja, ela pode estar pronta, mas quem define é a gravação e o arranjo no qual ela é feita. Então, volto a dizer, o arranjo é um cotonete, que passa de lado a lado do ouvido, sem ferir, sem interferir, e provoca conforto para aquele que escuta.

Cotonete ou não, desde o início, informações não pararam de jorrar, salientes, a todo instante, ajudando a comprovação das hipóteses. Também apareciam nas conversas com colegas, alunos, amigos, ou quando estava a colher depoimentos. O pensamento do compositor-arranjador Brown termina por fechar a rede de apoio às visões da pesquisa, que o presente capítulo está a demonstrar. Logo, o mais

apropriado me pareceu selecionar o que de significativo ia sendo encontrado, deixando o instinto mandar. Foi necessário, no entanto, montar uma espécie de pequeno guia, para que o caráter austero de toda a investigação não corrompesse o prazer inefável que seu criar possibilitava. Assim, a mensagem do memorial é a de que existem caminhos alternativos para se entender a música. E o Ciclo De Arranjos foi elaborado paralelamente à investigação, de modo que os avanços fossem simultâneos e refletissem a evolução.

Antes de encerrar, é preciso reconhecer publicamente minhas limitações intelectuais. Fiz (e quando consegui, durante o curso de doutorado, dormi tranquilo), do coração, tripas, para merecer a oportunidade que Paulo Costa Lima, mais uma vez, me deu. Dei meu melhor, vivi momentos de total desespero, não sei quantas vezes me abati e, quando isso acontecia, lembrava do meu orientador, lembrava que a EMUS-UFBA ensina o aluno a lutar pelo que acredita. O assunto, complexo, assustava, mas música é **archote** (a arma de Pirro que faltava) a proteger os sonhos. Durante a experiência, muitas barreiras apareciam pelo caminho. Incompreensões, chatices e chatinhos. Faz parte de qualquer aprendizado. Para essas almas, luz.⁵⁹⁹ Sendo assim, subamos juntos o próximo degrau, a Conclusão da Investigação. Se estou triste porque tenho que concluir, coragem, Chicleteiro, os irmãos briguentos farão as pazes com o passado. Nós, ao contrário deles, só enxergamos futuro. Mas um que não separa saberes, alcoviteiro malandro que é.

⁵⁹⁹ Como prova de que não guardo o menor rancor ou mágoa dos detratores, lhes dedico o Salmo 109, da Bíblia Sagrada.

7 CONCLUSÃO

Quando inferimos que a voz interior do arranjador resulta do seu intercurso com a obra, entendemos que o arranjo nasce do cruzamento da técnica (composição-arranjo), da ideia (composição) e da inspiração (centelha) do arranjador, com as associações inerentes ao contexto social-histórico a que este está sujeito. O segundo capítulo, espécie de corolário, é uma celebração ao talento dos que escreveram os manuais de arranjo. Como este estudo demonstra, a composição faz e toma parte desse universo, mergulhando no arranjo de várias maneiras (prática, histórica, teórica, metodológica, narrativa, estratégica).

A investigação apontou para a prática do arranjo, mas também envolveu outras áreas, como a do conto maravilhoso, por exemplo, tratando de compreender o que os arranjos representam para o arranjador-artista, que dialoga consigo mesmo e com uma sociedade que não se importa em escutá-lo, de verdade. O arranjo inscrito na Bahia, então, lhe caiu como uma luva porque as respostas estavam, todo o tempo, dentro dele mesmo. Assim, o pesquisador-arranjador procurou criar canais irrigados de comunicação. E, na sala de aula, uma didática como essa amplia o desenho do que se quer ensinar, içando entendimento.

O arranjo é o diálogo do imaginário, da letra e da música, das pessoas, da inspiração e da tecnologia. A sua comunicação é o que possibilita a propagação da música. Dessa forma, encarei o desafio de escrever sobre música popular brasileira. Atitude que, por si só, espaldea o tríptico: investigador, investigação e investigado.

As relações entre arranjo e composição, por consequência, foram examinadas sob uma concepção extraída da narrativa para a música. Essa passagem de uma estrutura para a outra cria um arco conceitual que une as pontas da sua corda. Então, se fazer um arranjo é dissecar um tema, ele certamente também continua a composição, dissecando, por exemplo, suas intenções. Por isso, enquanto não existir o ponto final na “pauta”, estamos compondo.

As deficiências no conhecimento do que acontecia no arranjo musical, no período investigado, se devem certamente à subjetividade, especificidade e amplitude do assunto, problema, como vimos, difícil de ser mensurado. Por isso, a pesquisa levou em conta as interações humanas envolvidas na criação das amostras, assim como as perspectivas dos seus arranjadores. E é a ‘música [feita] de ouvido’ que guia as escutas dos investigados, comprovando uma das hipóteses da tese, a da oralidade

como território do arranjo popular. Desse modo, a compreensão dos acontecimentos, as significações relacionadas, os aspectos subjetivos e as possibilidades artísticas geradas, contribuíram para o resultado final, na demonstração das táticas identificadas e validadas pelo Ciclo De Obras. Por outro lado, os relatos usaram de um tom alegre porque são reflexos da vida do pesquisador, da sua crença no humor como parte da didática do ensino da música. E através da contextualização das pessoas, iluminaram detalhes importantes, acrescentando aspectos novos ao tema, se importando menos com a medição das variáveis do que em entender os ritos do arranjo.

A intertextualidade, presente nos arranjos analisados, estabelecem um *link* entre passado e futuro. Isso prova a eficiência do caráter transdisciplinar-multifocal da nossa investigação. E foi a metodologia qualitativa que possibilitou que a mesma evidenciasse, não só, esse caráter, mas colocasse em questão outros conceitos, símbolos e valores. Provas disso, encontramos, não só, na reutilização de materiais musicais, na criação de contrastes, na valorização de um ou outro naipe instrumental, como também, nas misturas de instrumentos, personalidades e passagens musicais, na busca pela coerência interna e nos seus direcionamentos. Em outras palavras, princípios em comum, presentes no arranjo de música popular, que se mantêm ao longo do período investigado.

O problema do estudo nasce pelo fato do estudo do arranjo vir sendo tratado, mais como uma técnica do que como diálogos plurais, musicais e extramusicais, onde faraós, vampiros e muquiranas, fazem parte do habitué. Se sob o calor dionisíaco, bacantes recebem — através da música carnavalesca — imagens dramatizadas dos palcos imperiosos de barulhentos trios, no ‘bololô’ do axé, o círculo narrativo se implode porque, ao mesmo tempo e lugar, o que para uns é comédia, é para outros tragédia. Por isso, evidenciamos que domínios culturais dialogam nas amostras coletadas, reverberando ilações.

Então, para que pudesse identificar seus estratagemas, tive que enxergar o arranjo, também, como um exército de apoio à composição. Ao compreender suas modulações, extensões e, até mesmo, quando seus excessos pedem *tacet*; a composição se amadurece, ali, no arranjo. Estratégia exige organização. Se o arranjo requer e traz uma disciplina que o compositor popular muitas vezes não tem, o fato da música ser algo imaterial faz com que, quando estamos inspirados, sejam as notas que nos escolham. Dessa maneira, o arranjo também expõe a obra. E, se o artista

popular quer agradar, sua “segunda chance” é o arranjo, porque a inspiração para a canção pode, até, não ser das melhores, mas, se bem aplicado, o arranjo estrutura qualquer gosto duvidoso que possa existir em relação à sua composição.

De todo modo, a pesquisa não encontra, nas amostras coletadas, grande diferença entre fazer (criar, escrevendo ou não) um arranjo e compor. Se tal dessemelhança existe, está dentro de uma hierarquia criada pelo costume, pelo hábito, pelos desenvolvimentos históricos. Isso porque, cronologicamente, a composição, por ter sido criada primeiro, muitas vezes é entendida como hierarquicamente superior ao seu arranjo, posto que, este, lhe veste posteriormente.

Não é ilógica, a ideia de que toda obra que é veiculada, tenha um arranjo. Mas pensar “arranjo” como “acompanhamento” pressupõe que, até mesmo a voz, sozinha, vai arranjar um jeito de se acompanhar. Se a melodia tiver letra, então, automaticamente passa a receber arranjo, porque a letra é o primeiro arranjo para a melodia (e/ou vice-versa). Vendo de outro ângulo, também existe uma decomposição. As músicas se popularizam, passando, de mão em mão, pelas bandas, até se esbagaçarem totalmente, consumidas por um todo. Elas se popularizam tanto, que atingem seu ápice primal, quando saem da moldura, da tela harmônica, e viram batuque de bar, com harmônicos jamais imaginados. É, aí, que o compositor se liberta!

O arranjador, quando cria, compõe. Sua experiência, se antecipando ao ouvinte, frutifica. Logo, se Cascudo (1983, p.287) tem razão ao afirmar que a composição é uma, mas os intérpretes, muitos, o arranjador negocia com a canção, reescrevendo-a da sua maneira. Ao projetar-se na sua mente, a obra o leva a estabelecer ligações — e por que não, também, libações — entre as imagens do texto-música-vida. Os desenhos que esta projeção desperta conduzem suas ações, desencadeando acontecimentos musicais, que podem ser compreendidos, como corretamente evidenciamos, também sob uma ótica narrativa. É, por isso, que pensar narrativamente sobre a construção do arranjo é positivo como recurso pedagógico, estimulando criatividade.

À vista disso, ao estimular pensares sobre arranjo e sobre composição, o estudo demonstra que o olhar de imparcialidade é desafiador. Trata-se de entender arranjo como música que se representa enquanto vontade do arranjador-artista, que dialoga consigo mesmo e com uma sociedade que não se importa em ouvi-lo de verdade. Assim, alia visões já existentes com as obtidas das vivências do pesquisador,

que, usufruindo da sua verve baiana, conectou-se com zonas distintas do saber, mergulhando na exploração da estratégia do arranjo. A empreitada, então, atinge os resultados prometidos porque analisa as práticas do pesquisador e de outros arranjadores. Além disso, identifica táticas composicionais e, refletindo sobre as mesmas, leva à composição de um ciclo de arranjos e respectivo memorial.

De todo modo, não precisamos mais nos enredar em narrativas porque, no faroeste fricoteiro, há menos mocinhos que bandidos. E, se, na Bahia, a pessoa vê “um índio enrolando a pamonha” e “fumando cachimbo”,⁶⁰⁰ e considera “sem-vergonha”, não o cantor, o compositor, ou o próprio índio, “nessa cidade” em que “todo mundo é d’Oxum”,⁶⁰¹ a fumaça é que é sem-vergonha. Antes ela, teve brio em mergulhar com seriedade na investigação para, confiando nos fatos e informações, investigar o arranjo com alegria, humor e “ah, imagina só [...]”.⁶⁰²

Mas, não é simplesmente ‘achar’ que arranjo e composição são a mesma coisa. Isso é ululante. Até uma criança, se pesquisar o verbete ‘dimensão’, na internet, vai encontrar, no mínimo, vinte e cinco sinônimos e quatro sentidos para o substantivo. E, se não honra o intelecto, precisar escrever cerca de quatrocentas páginas de texto para falar sobre algo que possa ser explicado em meia linha, ridicularizar essa argumentação, pode até não ferir as regras da erística, mas não demonstra, também, elegância no seu manejo, muito menos espiritualidade. Nossa sorte é que uma compreensão desse tipo, que insiste em quantificar algo tão subjetivo quanto a expressividade do pensamento artístico, certamente abandonaria uma leitura como esta, não conseguindo nos acompanhar até aqui.

A investigação, portanto, detectou aspectos da prática do arranjo, tornando claros os resultados prometidos, que indicam que o arranjador não é um ermitão, isolado, escondido atrás de miríades de pentagramas embrulhados em papel de música. A pesquisa limitou-se, porém, a destacar aqueles fatores que a tornaram exequível.

⁶⁰⁰ Alusão à canção *Eu Vi Um Índio*, de domínio público, salvo engano.

⁶⁰¹ Alusão à canção *É d’Oxum*, de Geronimo Santana e Vevé Calazans.

⁶⁰² Novamente, uma alusão à canção *Chame Gente*, de Armandinho e Moraes Moreira.

Quadro 7 – Conceitos gerais observados

Faculdades

- valentia, entusiasmo, intrepidez
- habilidade
- resistência, perseverança
- superioridade numérica
- fator surpresa
- astúcia

Saberes

- preparação
- instalação
- organização
- fortificação
- utilização das armas
- compreensão do mecanismo

Condições

- lugar
- momento
- atmosfera
- fins e meios

Particularidades Espirituais

- coragem
- saber medir o perigo
- reconhecer fatores afetivos
- talentos e virtudes
- sentimento
- rapidez de reação

Conceitos Tirados Dos Manuais De Arranjo

- tratamento melódico
- espontaneidade
- uso dos instrumentos
- condução das vozes
- elementos constituintes
- padrões rítmicos

Cultura

- *bias*
- desenvolvimento cultural

Composição

- construção
- sciência

Fonte: Elaborado pelo autor.

Dessa forma, a estratégia que concebe consiste na interligação de vetores complementares e dialógicos. O primeiro vetor, então, envolve: 1. as faculdades do arranjador (ou arranjadores); 2. os saberes necessários para execução e conclusão da missão; 3. as condições sob as quais se encontra; e 4. As suas qualidades (particularidades) espirituais. O segundo vetor, denominado vértice cultural interdiscursivo, por sua vez, é constituído por: 5. determinados conceitos tirados dos manuais de arranjo investigados; 6. aspectos culturais (*bias* e o lastro cultural envolvido e envolvente); e 7. processos de construção composicional e senciência envolvidos no mesmo. Finalmente, o terceiro vetor, o narrativo,⁶⁰³ abrigou algumas das forças evidenciadas nas análises (narrativas ou não) das amostras selecionadas.

Assim, feita a listagem e identificação desses vetores, pudemos dispô-los num quadro sistemático, onde constam alguns dos conceitos observados, ao longo de toda a pesquisa. Longe de pretender emoldurar tais conteúdos, de maneira a normatizá-los ou dogmatizá-los, a presente investigação apenas propõe conceitos, esperando que, os mesmos, acendam o interesse, tanto nos estudantes quanto nos pesquisadores e simpatizantes, para o estudo de uma área tão rica quanto a do arranjo de música popular brasileira.

Nosso estudo, destarte, indicou caminhos de arranjo aplicáveis, aproximando-se da prática profissional, demonstrando que certos pontos comuns, se usados como ponto de partida para reflexões, auxiliam tanto seu ensino quanto seu aprendizado. E, mesmo que as práticas examinadas estejam mais próximas da *axé music* do que de outros terrenos, o escopo real da investigação alcança vastos mares. E é para melhor navegá-los, que nossa “Argo” perscrutativa os singra arrojadamente, fazendo com que o leitor não se limite a um só campo, mas se conecte com outras manifestações na área do arranjo.

Assim, provando hipóteses e demonstrando táticas e conceitos, utilizando a análise narrativa, o final da jornada do pesquisador conquista, então, de maneira geral, os seguintes **resultados**. Como primeiro resultado o estudo identificou, dentro de um período limitado de tempo, processos históricos significativos para o surgimento (e consolidação) da *axé music* no cenário da indústria fonográfica internacional, registrando situações relevantes para a edificação de sua memória:

⁶⁰³ Optei por dar-lhe esse título, mais por necessidade de organização da minha argumentação do que, propriamente, por um caráter narrativo exclusivista. Acredito que, dessa maneira, o discurso fica mais lógico e conciso.

1. heranças diversas recebidas pela axé music, via arranjo, de muitas vertentes da música popular brasileira e internacional; 2. o arranjo como atividade que apoiou (e mesmo viabilizou) um canal de resistência na Bahia para a construção de uma produção autônoma com relação aos centros de poder fonográfico do sudeste; e este estudo como parte do processo, através da busca de construção de melhor entendimento do fenômeno; 3. a “lógica” cultivada por diversos arranjos da axé music como uma lógica “abrangente”, que permite a interação entre ideias oriundas da criação popular e as heranças recebidas de diversas tradições de arranjo; e 4. reunião de uma série de “traços”, reunindo personagens, repertórios e episódios, como contribuição para a memória da axé music.

O segundo resultado é que o pesquisador conseguiu refletir sobre sua prática, após aprofundamento no conjunto de arranjos, levando à identificação de táticas e estratégias na interface composição-arranjo, compreendendo como estas contribuíram para modelar suas experiências: 1. este resultado exigiu a elaboração de uma abordagem metodológica própria, sendo tal caminho uma contribuição para os futuros estudos na área de arranjo como dimensão do compor; 2. a identificação de táticas e estratégias (até mesmo para a conceituação de que há táticas envolvidas no universo do arranjo) exigiu a construção de uma série de aportes de fundamentação teórica, ou seja, a legitimação de construções teóricas diversas como parte do esforço de análise das situações de arranjo; 3. essa fundamentação também envolveu um estudo detalhado da literatura de métodos e manuais de arranjo — inclusive bem mais extenso do que aquilo que finalmente foi absorvido neste texto — abrindo o caminho para a elaboração de uma série de atividades de natureza pedagógica a partir dos temas aqui discutidos; 4. a importância de formatos de transmissão de ideias musicais no processo de construção do arranjo - cantada, solfejada, demonstrada; 5. a utilização do método de entrevista como forma de recuperar o discurso dos arranjadores discutidos no estudo, levando em seguida ao trabalho de reflexão; e 6. a utilização de um extenso período de laboratório com a Orquestra Neojibá, produzindo arranjos e testando a recepção dos mesmos diante de um público diversificado.

O terceiro resultado é a demonstração do emprego da narrativa musical tanto na análise como na construção de arranjos: 1. a identificação de diversas narrativas que confluem no tecido da criação do arranjo, sendo de especial interesse o jogo perene entre letra e música, entre processos de natureza melódica, rítmica,

harmônica, poética ou formal; 2. a convocação de ideias oriundas da “arte” ou “teoria” da guerra como forma de ampliar a reflexão sobre o comando do arranjador diante de resultados aguardados (ou seja, a partir de alguma demanda de mercado), que são de ordem narrativa; 3. a identificação da categoria do “exagero” como algo que constitui a própria essência do carnaval e do espaço público de festa na Bahia, e que gera narrativas próprias, inclusive no âmbito do arranjo musical, que a traduz; e 4. aplicação bem-humorada deste princípio do exagero cultural baiano na própria construção do texto deste estudo, como se arranjo fosse, levando a desvios e vocalizações (mitológicas) diversas.

O quarto e último resultado é a composição do ciclo de arranjos, levando à experimentação dos estratagemas identificados: 1. a experimentação com a categoria do exagero, e da lógica múltipla que ele engendra, no âmbito da construção de arranjo musical; e 2. A utilização de algumas das táticas identificadas no capítulo 5, a exemplo de: intertextualidade, criação de contrastes, disfarce, e outras encontradas. Desse modo, esses quatro grupos resultados cumprem os objetivos principais do nosso estudo.

Quando afirma, nas suas primeiras linhas, que a divulgação da música popular produzida na Bahia ampliou-se a partir de meados dos anos 1980, a pesquisa parte do pressuposto de que arranjos facilitam, ou podem facilitar, a propagação de canções. Dessa forma, a escolha e escuta dedicada de situações-modelo levou à descoberta de determinadas manifestações lógicas (táticas ou estratagemas do arranjo), que provam que o arranjo musical é um dos fatores fundamentais para o crescimento da divulgação dessa música.

Na maior parte das vezes, porém, o “arranjo”, ao negociar com a composição, se metamorfoseia numa “recomposição”. Essa transformação, como este estudo ineludivelmente evidencia, pode, de maneira eficiente, ser entendida e realizada, através da narrativa musical. Logo, as amostras coletadas, cenários propícios para investigar como o arranjador negocia com a obra, evidenciaram que, pelo fato de também estar a compor, o arranjador deve ser entendido como coautor moral da obra, não, como bem aponta Richard Niles (2014), como um “artista invisível”. E, para comprovar isto, a estruturação da investigação, seguindo o que recomenda Umberto Eco (2005, p. 31-32), passa pela escolha acertada do seu tema, pela recolha de dados sobre esse assunto e organização dos materiais coletados, pelo reexame do que foi recolhido, e por dar “forma orgânica” às reflexões anteriores, facilitando a exposição

dos seus conteúdos, e, finalmente, possibilitando, a outros pesquisadores, o retorno aos dados e documentos. Portanto, o que lhe interessa não é tanto o assunto em si, mas a “experiência de trabalho” que o tema abarca.

A vinculação da “narrativa musical” com a teoria do combate e da guerra foi muito importante para o andamento e conclusão da pesquisa porque estabelece uma ligação entre essas áreas proporcionando um fluxo narrativo constante e coerente nas análises selecionadas. Desse modo, quando atingi um determinado grau de consciência nesse estudo, vi que poderia, à análise musical narrativa, aliar conceitos sobre estratégia militar. Mas, provavelmente, essa ligação é maior ainda do que a que registrei porque a teoria da guerra lida diretamente com a manipulação de uma narrativa, uma narrativa de vitória, que só entende a conquista como resultado ideal, por isso, vale a pena ressaltar esse laço. Logo, o interesse pela teoria da guerra é um desenvolvimento lógico, orgânico, com relação à teoria da narrativa, permitindo a construção de um foco adequado para o objeto que se está construindo em toda esta investigação.

Por outro lado, toda a parte de reflexão sobre metodologia foi também bem arquitetada e adequada, mostrando a lógica da construção total. Portanto, evidenciamos que a teoria narrativa se presta bem à discussão sobre arranjo. Parece que ela (a teoria) preenche, ou se infiltra nesse famoso *gap* (espaço) entre som e palavra. E o arranjo também surge deste mesmo *gap*. E, quanto a arranjo e interpretação musical, que o arranjo é dimensão do compor, a pesquisa esbanja provas, o que pode estimular outros pesquisadores a refletir sobre a ideia da interpretação também dentro dessa dimensão. Ou seja, dentro da ideia de que a interpretação também é dimensão do compor. Evoluindo pelas questões interpretativas do arranjo. Assim, como mero comentário, a interpretação do arranjo é também um fator importante a se levar em consideração. Provavelmente, não foi possível abordar todas essas variantes, mas o esforço está feito e é sincero, respeitando as limitações do investigador.

Como conclusão, do olhar individual (reflexão do arranjador sobre as experiências), a pesquisa chega à visão geral (uso das táticas), investigando arranjos e composições, observando as bordas que margeiam os dois afluentes. Se o olhar sobre a prática constrói a perspectiva (ou perspectivas) do arranjador-pesquisador, sua vivência lhe indica como proceder em relação às armas (ferramentas) e artimanhas (táticas do arranjo) derivadas. Misturando reflexão com escuta, nosso

estudo busca estimular mais debates sobre o assunto. E, ao enfrentar o desafio de analisar diferentes arranjos e suas diversidades de sentido, a pesquisa se inscreve na interface composição-arranjo, oferecendo interpretações que aprimoram o entendimento sobre os “axés” (forças) envolvidos.

Finalmente, peço licença para reafirmar a impossibilidade de se conceber um estudo como este, se não tivesse sido ajudado pelas vivências como arranjador profissional. No entanto, para quem nunca precisou “viver” de arranjo, ou só o conhece através de manuais, todas essas transformações da sua ação não existem. A esses, torno a repetir, peço que acreditem em mim, aceitando aquilo que, por falta de experiência, desconhecem.

Dessa forma, as descobertas da pesquisa são camadas de linguagem, que posicionadas numa dimensão distinta, lidam com a “composição” de maneira mais coletiva, menos individual. A exploração, por consequência, termina por levar à constituição de conceitos em relação à canção-composição (todo) e ao arranjo musical (parte essencial desse todo). Portanto, através das suas reflexões sobre as influências de elementos culturais diversos, nossa investigação cria vislumbres de futuro, contribuindo para uma visão do arranjo como dimensão do compor.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADLER, Samuel. **The study of orchestration**. Nova Iorque: Norton & Company, 1989. 839 p.
- ADOLFO, Antônio. **Arranjo: Um enfoque atual**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997. 160 p.
- AGAWU, Kofi. **Music as discourse: semiotic adventures in romantic music**. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl. **Harmony and voice leading**. 3. ed. Belmont, CA: Thompson, 2003.
- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. 368 p.
- ALMÉN, Byron. **A theory of musical narrative: musical meaning and interpretation**. Indiana: Indiana University Press, 2008.
- ALVES, Paulo César (Org.). **Cultura: múltiplas leituras**. Bauru, SP: EDUSC; Salvador: EDUFBA, 2010. 350 p.
- AMADO, Jorge. **Tereza Batista cansada de guerra**. São Paulo: Martins, 1972.
- APERÇU. In: Dicionário Priberam. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/aperçu>>. Acesso em: 11 abr. 2016.
- ARAGÃO, PAULO. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. 2001. 126 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 2001.
- ARANTES, Guilherme. **Canção Aprendendo a jogar**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q1f2XsiQ-94>>. Acesso em: jul. 2017.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: EDIPRO, 2011
- ARLEN, Harold; HARBURG. Yip. **Canção Somewhere Over The Rainbow**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PSZxmZmBfnU>>. Acesso em: 9 dez. 2016.
- AZEVEDO, Fernando de. **A cultura brasileira**. Rio de Janeiro: UFRJ; Brasília: UnB, 1996. 940 p.
- BACH, Johann Sebastian. **The Amsterdam Baroque Orchestra**. Orchestral Suite. n. 3 em Ré Maior, BWV 1068, 7'41". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FuMtEof9MWs>>. Acesso em: 9 dez. 2016.
- BARBOSA, Adoniran. **Canção Saudosa Maloca: acompanhada de biografia escrita**. Disponível em: <<http://www.phonopress.com/2010/12/adoniran-barbosa-saudosa-maloca-1951.html>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

BARRO, João de. **Braguinha**: idealizado, produzido e editado por Almir Chediak. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. 240 p. (Song book).

BASKERVILLE, David. **Music business handbook and career guide**. ed: David Baskerville. Los Angeles: Sage, 2010.

BEAUD, Michel. **Arte da tese**: como redigir uma tese de mestrado ou de doutorado, uma monografia ou qualquer outro trabalho universitário. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BERLINER, Paul F. **Thinking in jazz**: the infinite art of improvisation. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução Helena Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BIANCARDI, Emília. **Raízes musicais da Bahia**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 2006.

BOCCIA, Leonardo. Música no encontro das culturas: uma introdução à temática da música em culturas diversas. In: ALVES, Paulo César (Org.). **Cultura**: múltiplas leituras. Bauru, SP: EDUSC; Salvador: EDUFBA, 2010. p. 255-318.

BONAPARTE, Napoleão. **Como fazer a guerra**. Lisboa: Sílabo, 2003.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, 2014.

BRASIL. Lei n. 6.515, de 26 de dezembro de 1977. Lei do divórcio. Regula os casos de dissolução da sociedade conjugal e do casamento, seus efeitos e respectivos processos, e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 27 dez. 1977. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6515.htm>. Acesso em: 13 nov. 2015.

BRENET, Michel. **Diccionario de la música**: histórico y técnico. Barcelona: Iberia, 1946.

BRODER, Jacques. **Marcas de cigarro**: Informações sobre fábrica de charutos no bairro do Borel, Rio de Janeiro. UOL Blog, 2009. Disponível em: <http://jacquesbroder.blog.uol.com.br/arch2009-06-01_2009-06-15.html>. Acesso em: 22 nov. 2016.

BROWN. Carlinhos. **Canção Bonapá**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i61xRv8DvYk>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

BUENO, Patrícia Martins. **A verdadeira história de Rapunzel de 1637 por Basile**. Books Many Books, jul. 2015. Disponível em: <<http://booksmanybooks.blogspot.com.br/2015/07/a-verdadeira-historia-de-rapunzel-de.html>>. Acesso em: 28 set. 2016.

BURGESS, Richard James. **The art of record production**. Londres: Omnibus Press, 1997.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CADENA, Nelson. Adão não se vestia porque Spinelli não existia. **Correio**, Salvador, 17 fev. 2011. Disponível em:
<<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/nelson-cadena-adao-nao-se-vestia-porque-spinelli-nao-existia/>>. Acesso em: 14 nov. 2015.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.

CALDAS Luiz. **Canção Axé Pra Lua**. Com o “Trio Tapajós”. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=b4EFAyiG3uU>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

_____. **Canção O Beijo**. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=gVPAITfgBP0>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

CAMAFEU, Paulinho. **Canção Deboche**. Interpretada por Jota Morbeck.

_____; CALDAS Luiz. **Canção Fricote**. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=cSqyJYQexdo>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

CAMINHA, Pêro Vaz de; ANÓNIMO, Piloto; FARAS, Mestre João; e Pêro de Magalhães Gândavo. **Carta a El-Rei Dom Manuel e outros textos sobre a descoberta do Brasil**. Lisboa: QuidNovi, 2008.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

_____. **Mito e transformação**. São Paulo: Ágora, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. México, DF: Grijalbo, 1990.

CARDOSO, Lindembergue. **Causos de músico**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1994. 80 p.

CARVALHO, Eduardo Magalhães de Carvalho. **Meu caminho é chão e céu: dadi**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

CARVALHO, Mú et al. **Música Arpoador**. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=-jlgDioAOqE>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

_____; MOREIRA, Moraes. **Canção Semente Do Amor**. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Kq_WmUmnbbQ>. Acesso em: 18 jun. 2017.

CASCUDO, Luis da Camara. **Civilização e cultura: pesquisas e notas de etnografia geral**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2012.

CASTRO JR., Chico. **Matéria do jornal A Tarde**, Salvador, 7 jan. 2016.

CAYMMI, Dorival. **Canção Só louco**. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=nWX--vt4D5o>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

CHALLITA, Mansour. **As mil e uma noites**: os mais belos contos da maior obra de ficção de todos os tempos. Rio de Janeiro: Acigi, [s.d].

CHASE, Gilbert. **Do salmo ao jazz**: a música dos Estados Unidos. Porto Alegre: Globo, 1957.

CHAVES, Juca. **Canção Take Me Back To Piauí**. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=9WUJrOLKrCI>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

CLAUSEWITZ, Carl Von. **Da guerra**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

COELHO, Márcio. **O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira**: uma proposta de análise semiótica. 2007. 226 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

COLLURA, Tori. **Técnicas de improvisação**: escalas aumentadas e aumentadas invertidas. Disponível em: <http://www.turicollura.com/turiadmin/_temp/escalas-aumentadas-244.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2016.

CORDOVIL, Hervé; VIEIRA Mário. **Canção Sabiá Lá Na Gaiola**. Interpretada por Noriel Vilela. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e6lelFXcpv4>>. Acesso em: 24 nov. 2016.

COSTA, Jackson. **Entrevista realizada com participantes da axé music**. Disponível em:
<<http://redeglobo.globo.com/redebahia/aprovado/noticia/2015/02/aprovado-reune-participantes-da-axe-music-para-discutir-rumos-da-cena.html>>. Acesso em: 27 set. 2016.

DELAMONT, Gordon. **Modern arranging technique**: a comprehensive approach to arranging and orchestration for the contemporary stage band, dance band, and studio orchestra. Nova York: Kendor Music, 1965. 239 p.

DEMÓSTENES. **A oração da coroa**. Tradução Mário da GamaKury. Rio de Janeiro: Ediouro, 1965.

DIAS, Kelly Keiko Koti. Estampas coloridas: ilustrações na Enciclopédia *Tesouros da Juventude*, edições de 193(?) e 1957. ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 21., 2012, Campinas, SP. **Anais...** Campinas, SP, set. 2012. Disponível em:

<http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1352304357_ARQUIVO_kelly_keiko.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2015. /

DIDASCÁLIA. In: Dicionário Infopedia. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/didascalia>>. Acesso em: 18 nov. 2015.

DOBBINS, Bill. **Jazz arranging and composing: a linear approach**. Rottenburg: Advance Music, 1986. 151 p.

DOMINGUINHOS; GIL, Gilberto. **Canção Abri A Porta**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6cAO7yVIEqg>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

DUARTE, Jordanna Vieira. **Artigo online sobre música e emoção**. Disponível em: <https://www.academia.edu/2049560/Música_e_emoção_sensibilidades_e_sentidos>. Acesso em: 18 jul. 2017.

DUARTE, Luiz. **Os arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: revelação e transfiguração da identidade da obra musical**. 2010. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

DUNSCOMB, J. Richard; HILL, JR., Willie L. **Jazz pedagogy: the jazz educator's handbook and resource guide**. Van Nuys, CA: Alfred, 2002.

ECO, Umberto. **As formas do conteúdo**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Como se faz uma tese em ciências humanas**. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

EHRENREICH, Barbara. **Una historia de la alegría: el éxtasis coletivo de la Antigüedad a nuestros días**. Barcelona: Paidós, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura: na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Coleção estudos, 61, dirigida por J. Guinsburg).

FREIRE, Vanda Bellard (Org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. 172 p.

FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

FRÓES, Marcelo. **Encarte da "Caixa Palco"**. Jun. 2002. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=45&texto>. Acesso em: 22 nov. 2016.

_____. **Jovem guarda: em ritmo de aventura**. São Paulo: Editora 34, 2000. 288 p.

FRYER, Peter. **Rhythms of resistance: African musical heritage in Brazil**. London: Pluto, 2000.

GALVÃO, Luiz. **Anos 70: novos e baianos**. São Paulo: Editora 34, 1997.

GARCIA, Russel. **Das moderne Arrangement: eine fachliche anleitung für arrangeure der tanz-musik**. Munique: Edition Modern, 1961. 148 p. (v. 1)

GARCIA, Russel. **Das moderne Arrangement: eine fachliche anleitung für arrangeure der modernen popmusik, ins deutsche übertragen von Werner Müller**. Munique: EditionModern, 1979. 91 p. (v. 2)

GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat: sonoridades múltiplas**. São Paulo: UNESP, 2002. 215 p.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas**. São Paulo: LTC, 1989.

_____. **The interpretation of cultures**. Nova York: Basic Books, 1973.

GIL, Gilberto. **Canção Domingo No Parque**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nrstmBhpZts>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

_____. **Canção Palco**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=03Aq-qnjng4>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. **Canção Asa Branca**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cWiJL0_yj9c&spfreload=10>. Acesso em: 14 dez. 2016.

GREIMAS. A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2012.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução Victor Jabouille. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos de fadas**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.

GROVE Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26993?q=structuralism&search=quick&pos=1&_start=1 – firsthit>. Acesso em: 6 nov. 2016.

GROVE, Dick. **Arrange concepts complete by dick grove: the ultimate arranging course for today's music**. Sherman Oaks, California: Alfred, 1972.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador**. São Paulo: Editora 34, 2010. 320 p.

GUEST, Ian. **Arranjo: método prático incluindo linguagem harmônica da música popular**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996. 183 p. (v. 2)

_____. **Arranjo: método prático incluindo revisão dos elementos da música**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996. 153 p. (v. 1)

_____. **Arranjo**: método prático incluindo técnicas especiais de sonoridade orquestral. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996. 142 p. (v. 3)

GUIA da semana. **A guitarra dos Novos Baianos**: entrevista com Pepeu Gomes. Disponível em: <<https://www.guiadasemana.com.br/shows/noticia/a-guitarra-dos-novos-baianos>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

GUITAR Tech. **Improvisação**: escalas simétricas - escala aumentada. 31 jul. 2012. Disponível em: <http://guitartechnical.blogspot.com.br/2012/07/improvisacao-escalas-simetricas-escala_6609.html>. Acesso em: 15 fev. 2016.

HARGREAVES, David John MIELL, Dorothy; MACDONALD, Raymond (Eds.). **Musical communication**. Oxford: Oxford University Press, 2005. 433 p.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2005.

HENRIQUE, Luís L. **Instrumentos musicais**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

HERÓDOTO. **Histórias**: livro II, Euterpe. São Paulo: Edipro, 2016.

HERVÉ CORDOVIL: biografia. In: Dicionário Cravo Albin Online. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/herve-cordovil/biografia>>. Acesso em: 16 dez. 2016.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução do grego Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia,

_____. **Odisseia**. Tradução e notas Cascais Franco. Mem Martins: Europa-América, 1994. 308 p.

ILUSTRADA 50 Anos: 1976 – Novos Baianos lutam pela sobrevivência. **Folha de s. Paulo**, São Paulo, 8 dez 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/12/476590-ilustrada-50-anos-1976---novos-baianos-lutam-pela-sobrevivencia.shtml>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

KLEIN, Michael L.; REYLAND, Nicholas. **Music and narrative since 1900**: musical meaning and interpretation. Indiana: Indiana University Press, 2013. 422 p.

KNELLER, George F. **Arte e ciência da criatividade**. Tradução J. Reis. São Paulo: IBRASA, 1978.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Tonal harmony**: with an introduction to twentieth-century music. 5th Ed. New York: McGraw Hill, 2004.

KRAUS, Hebert. **Arrangieren und komponieren in der Popmusik**. Bonn: Voggenreiter Verlag, 1987. 122 p.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**: uma teoria da arte desenvolvida a partir de “Filosofia em Nova Chave”. São Paulo: Perspectiva, 1980. 439 p.

LEITE, Edmundo. Adeus, Maestro. **Estadão**, São Paulo, mar. 2008. Disponível em: <<http://brasil.estadao.com.br/blogs/edmundo-leite/adeus-maestro/>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Olhar escutar ler**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LEVITIN, Daniel J. **Uma paixão humana**: o seu cérebro e a música. Lisboa: Bizâncio, 2007.

LIMA, Paulo Costa. **Música popular e adjacências....** Salvador: EDUFBA, 2010. 152 p.

_____. **Teoria e prática do compor I**: diálogos de invenção e ensino. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. **Teoria e prática do compor II**: diálogos de invenção e ensino. Salvador: EDUFBA, 2014.

LINCOLN OLIVETTI. In: Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/lincoln-olivetti>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

LINCOLN OLIVETTI: biografia. In: Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/lincoln-olivetti/biografia>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

LINCOLN OLIVETTI: Dados artísticos. In: Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/lincoln-olivetti/dados-artisticos>>. Acesso em: 21 set. 2016.

MAGIA tropical. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bLBz8jfKqpA>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

LÜHNING, Angela; ROSA, Laila. Música e cultura no Brasil: da invisibilidade e inaudibilidade à percepção dos sujeitos musicais. In: ALVES, Paulo César (Org.). **Cultura**: múltiplas leituras. Bauru, SP: EDUSC; Salvador: EDUFBA, 2010. p. 319-348.

MALM, William P. “Instrument”. In: RANDEL, Don Michael (Ed.) **The New Harvard Dictionary of Music, Massachusetts**: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986. p. 395-397.

MANCINI, Henry. **Sounds and scores**: a practical guide to professional orchestration. Nova Iorque: Wise Publications, 1980. 243 p.

MAQUIAVEL, Nicolau. **Maquiavel vida e obra. O Príncipe. Escritos Políticos**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. **O Príncipe**. Comentários de Napoleão Bonaparte. Tradução Edson Bini. São Paulo: Hemus, 1996.

MARCON, Lilian Cristina. **Música é o elo que une os filhos de Osmar Macedo**. [S.l.]: Carnaxe, 2000. Disponível em: <http://www.carnaxe.com.br/history/trio/arquivos/2000_11.htm>. Acesso em: 27 set. 2015.

MÁRIO VIEIRA. In: Dicionário Cravo Albin Online. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/mario-vieira/dados-artisticos>>. Acesso em: 16 dez. 2016.

MARROM. **A Banda do Axé**: Acordes Verdes. BLOG DO MARROM, CORREIOS, 2012. Disponível em: <<http://blogs.correio24horas.com.br/blog-do-marrom/?p=23974>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

METER, Gisele. **Sete complexos femininos inspirados nos contos de fadas**. Tudo & Todas, 2017. Disponível em: <<http://www.folhadomate.com/blog/tudo-e-todas/2014/sete-complexos-femininos-inspirados-nos-contos-de-fadas>>. Acesso em: 28 set. 2016.

MICHELS, Ulrich. **dtv-Atlas Musik Band 1**: Systematischer Teil: Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977.

MIDANI, André. **Do vinil ao download**: André Midani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 336 p.

MOTE. In: Dicionário Priberam. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/mote>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

MOURA, Alfredo. **Murro-no-olho**. Wordpress, 23 fev. 2014. Disponível em: <<https://alfredomoura.wordpress.com/2014/02/23/o-murro-no-olho/>>. Acesso em: em 22 nov. 2016.

MOURA, Carlos. **Água De Cheiro**. LP. Disponível em: <<http://sintoniamusikal.blogspot.com.br/2015/12/carlos-moura-agua-de-cheiro-lp-1983.html>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

MULIER JANUA DIABOLI. In: SOUZA, Alexandre Bueno Salomé de. A mulher serve do diabo: a interpretação da mulher na idade média. CONGRESSO ANPTECRE, 5., 2015. **Anais...** [S.l.:s.n], 2015. Disponível em: <www2.pucpr.br/reol/index.php/5anptecre?dd99=pdf&dd1=15490>. Acesso em: 16 nov. 2015.

NAPOLEÃO, Eduardo. **Vocabulário Yorùbá**: para entender a linguagem dos orixás. Rio de Janeiro: Pallas, 2010. 224 p.

NESTICO, Sammy. **The complete arranger**. Nova Iorque: Kendor Music, 1993. 340 p.

NEVES, Maria Helena de Moura. **Guia de uso do português**: confrontando regras e usos. São Paulo: UNESP, 2003. p. 362-363. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=zh8NAwAAQBAJ&pg=PA363&lpg=PA363&dq=correspondente+de+freira&source=bl&ots=BaM-vt-XWp&sig=2X5-ia2pvx4Lslp2vi_AeKOixoA&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwiC0MWujdbUAhXGI5AKHfleC8gQ6AEILzAB-v=onepage&q=correspondente+de+fr>. Acesso em: 24 jun. 2017.

NILES, Richard. **The invisible artist**: arrangers in popular music (1950 – 2000). Londres: NilesSmiles Music, 2014.

NOVOS Baianos. **Canção Caia Na Estrada E Perigas**. 1976. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=faVhdOnifxc>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

NOVOS bárbaros. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1GkU1e84P7A>>. Acesso em: 18 jul. 2017. 2003.

OLIVEIRA, Tonny. Depoimento de Ricardo Chaves. **Jornal Tribuna da Bahia**, Salvador, 7 jan. 2016a, Caderno Dia & Noite.

_____. Depoimento do atual prefeito de Salvador, Antonio Carlos Magalhães Neto. **Jornal Tribuna da Bahia**, Salvador, 7 jan. 2016b, Caderno Dia & Noite.

_____. Depoimento do compositor Manno Góes. **Jornal Tribuna da Bahia**, 7 jan. 2016c, Caderno Dia & Noite.

_____. Depoimento do compositor, produtor e cantor, Carlinhos Brown. **Jornal Tribuna da Bahia**, 7 jan. 2016d, Caderno Dia & Noite.

OLIVEIRA, Vanessa. **Tudo de novo**: biografia oficial do Roupas Nova. São Paulo: Bestseller, 2013.

ORJUELA, Héctor H. **Yurupari**: mito, leyenda y epopeya del Vaupés. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Imprenta Patriótica, 2013.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo, Martin Claret, 2015.

OWENS, Jeff. **Jaco, Geddy and Flea Can't Be Wrong**: The Story of the Jazz Bass. Fender Musical Instruments Corporation. Disponível em: <<http://www2.fender.com/experience/guitarchive/the-jazz-bass-guitar-a-history-and-appreciation/>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

PEASE, Ted. **Jazz composition theory and practice**: based on Berklee's jazz composition and arranging curriculum. Boston: Berklee Press, 2003. 237 p.

_____; PULLIG, Ken. **Modern jazz voicings**: arranging for small and medium ensembles. Boston: Berklee, 2001.

PERREY, Beate Julia. **Schumann's Dichterliebe and early romantic poetics**: fragmentation of desire. Cambridge: Cambridge University, 2002. 242 p.

PITA, Carlos; CARÔSO, Edmundo. **Canção Cometa Mambembe**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YaHJzlwxa-c>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

QUENTAL, Antero de. **Sonetos completos**. Lisboa: Ulisseia, 2002. (Coleção Bibliotecas Ulisseia de Autores Portugueses).

RAPÚNCIO. In: Dicionário Infopedia. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/rapuncio>>. Acesso em: 28 set. 2016.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. 190 p.

RIBEIRO, Maria Aparecida; ARNAUT, Ana Paula (Orgs.). **Viagens do Carnaval: no espaço, no tempo, na imaginação**. Salvador: EDUFBA, 2014.

RIDDLE, Nelson. **Arranged by Nelson Riddle: the definitive study of arranging by america's #1 composer, arranger and conductor**. Nova Jersey: Warner Bros. Publications, 1985. 200 p.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. **Principles of orchestration: with musical examples drawn from his own works in two volumes bound as one**. Nova Iorque: DoverPublications, 1964. 337 p.

RISÉRIO, Antonio. **Carnaval ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano**. Salvador: Corrupio, 1981.

_____. **Edgard Santos e a reinvenção da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

_____. **Uma história da cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

SADE, Marquês de. **Os cento e vinte dias de Sodoma: ou a escola da libertinagem**. Lisboa: Antígona, 2000.

SAMPIERI, Roberto Hernández; COLLADO, Carlos Fernández; LUCIO, Maria Del Pilar Baptista. **Metodologia de pesquisa**. Porto Alegre: Penso, 2013. 624 p.

SANTANA, Carlos. **Vídeo do show do guitarrista mexicano, em Tanglewood, em 18 de agosto de 1970**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P8dGh1iEmCY>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

SANTANA, Geronimo. **Canção Eu Sou Negão**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hJS6vFIZugA>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

SANTANNA, Marilda. **As donas do canto: O Sucesso das Estrelas-intérpretes no Carnaval de Salvador**. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Discurso do professor Boaventura na defesa de memorial de progressão para titular do professor Dr. Paulo Costa Lima**. Salvador: Escola de Música da UFBA, 17 dez. 2015.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Unesp, 2011.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of musical composition**. London: Faber, 1985.

_____. **Fundamentos da composição musical**. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **Harmonia**. Prefácio, tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001.

_____. **Structural functions of harmony**. London: Faber, 1983.

_____. **Style and idea**. New York: Open Road Media, 2014. 236 p.

_____. **The Musical idea**: and the logic, technique, and art of its presentation. Carpenter Patrícia; Severine Neff (Eds.). Bloomington: Indiana University Press, 2006.

SEBESKY, Don. **The contemporary arranger**: definitive edition. Van Nuys: Alfred Publishing, 1994. 237 p.

SECA, Volta. **Canção *Mulher Rendeira***. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yxjWPUJmVvA>>. Acesso em: 14 dez. 2016.

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Música, estética de subjetivação**: tema com variações. São Paulo: Annablume, 2009.

SÊNECA. **Sobre a ira. Sobre a tranquilidade da alma**: Diálogos. São Paulo: Peguin Classics: Companhia das Letras, 2014.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008. 504 p.

_____; HOMEM DE MELLO, Zuza. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. São Paulo: Editora 34, 1997. 368 p.(v. 1: 1901-1957).

_____; HOMEM DE MELLO, Zuza. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. São Paulo: Editora 34, 1998. 368 p. (v. 2: 1958-19857).

SILVA, Raimundo Dalvo da Costa. **Jehová de Carvalho, o cronista (de) Salvador (1940-1980)**. 2014. 188 f. Tese (Doutorado em Teorias da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Porto Alegre, 2014. Disponível

em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/6902/1/000462366-Texto+Completo-0.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

SOARES, Jô. **Entrevista realizada com o empresário João Augusto**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=keAtce8bD4g>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

SOARES, Magda. **Metamemória-memórias**: travessia de uma educadora. Coleção Educação Contemporânea: Série Memória da Educação. São Paulo: Cortez, 1990. 124 p.

STURM, Fred. **Changes over time**. The Evolution of Jazz Arranging. Rottenburg: Advance Music, 1995.

SULLIVAN, Frankie; PETERIK, Jim. **Canção *Eye Of The Tiger***. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Puw1Mh08Cak>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

TAGG, Philip. **Glossário de termos, neologismos, etc**. Disponível em: <<http://tagg.org/articles/ptgloss.html>>. Acesso em: 31 out. 2016.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2002.

TAVARES, Alaim; BABILÔNIA, Gilson. **Canção *Terra Festeira***. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vCaYt2MqhBU>>. Acesso em: 22 de novembro de 2016.

_____; BROWN, Carlinhos. **Canção *Rapunzel***. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jX2-qgZ0wqE>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

TEMPERTON, Rod. **Vídeo da canção *Thriller***, de Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

TINHORÃO, J. R. **Cultura popular**: temas e questões. São Paulo: Editora 34, 2001.

TOQUE MUSICAL. **“Os Uirapurus” (1968)**. Capa e contracapa do LP. Ago. 2012. Disponível em: <<http://toque-music-all.blogspot.com.br/2012/08/os-uirapurus-1968.html>>. Acesso em: 16 dez. 2016.

TZU, Sun. **A arte da guerra**. São Paulo: Pensamento, 1988.

VÁRIOS AUTORES. **O mundo da criança**. Rio de Janeiro: Delta, 1954. (v. 11).

VEIGA, Manuel. **Impressão musical na Bahia**. Salvador: NEMUS, 2003. Disponível em: <<http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

VEJA. Matéria do dia 9 de janeiro de 1991. p. 6.

VELOSO, Caetano. **Canção *Menino Deus***. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=llfWc4x1m54>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

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

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estrutura mítica para escritores. Tradução PetêRissati. São Paulo: Aleph, 2015.

WHITHALL, Arnold. “**Forma**” **na composição musical**. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09981?q=form&search=quick&pos=1&_start=1 - firsthit>. Acesso em: 26 out. 2016.

WRIGHT, Rayburn. **Inside the score**: a detailed analysis of 8 classic jazz ensemble charts by Sammy Nestico, Thad Jones, and Bob Brookmeyer. Nova Iorque: Kendor Music, 1982. 191 p.