

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

RAFAEL TOMAZONI GOMES

O SAMBA PARA PIANO SOLO DE
CESAR CAMARGO MARIANO

FLORIANÓPOLIS

2012

RAFAEL TOMAZONI GOMES

**O SAMBA PARA PIANO SOLO DE
CESAR CAMARGO MARIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música PPGMUS/Mestrado como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Musicologia-Etnomusicologia.
Orientador: Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros.

FLORIANÓPOLIS

2012

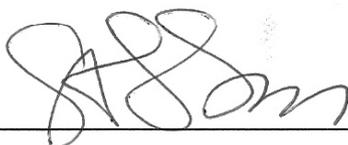
RAFAEL TOMAZONI GOMES

O SAMBA PARA PIANO SOLO DE CESAR CAMARGO MARIANO

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Música PPGMUS/UEDESC como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música, subárea Musicologia/Etnomusicologia.

Banca Examinadora

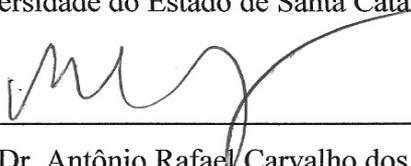
Orientador:



Prof. Dr. Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros

Universidade do Estado de Santa Catarina

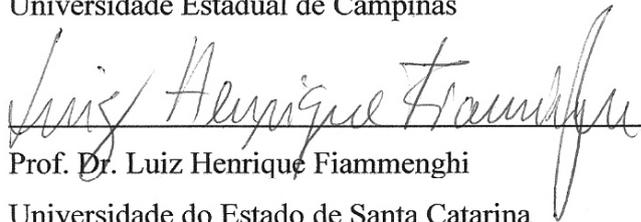
Membro:



Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos

Universidade Estadual de Campinas

Membro:



Prof. Dr. Luiz Henrique Fiammenghi

Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, 16 /03/2012.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros que, mais do que meu orientador, foi um parceiro que durante todo o período do mestrado promoveu experiências gratificantes em relação aos processos de pesquisa. Sou grato também por sua sensibilidade e crítica musical, que foram fundamentais para o desenvolvimento do trabalho.

Aos membros da banca, professores Dr. Luiz Fiaminghi (UDESC) e Dr. Rafael dos Santos (UNICAMP), que acompanharam o trabalho desde a defesa do projeto.

Aos professores Dr. Marcos Tadeu Holler, Dr. Luigi Irlandini, Acácio Tadeu Camargo de Piedade, Dr. Luís Fernando Hering Coelho, Dr. Sergio Luiz Ferreira de Figueiredo e Dr^a. Bernadete Castelan Póvoas, que ministraram as disciplinas que realizei durante o mestrado.

Ao PPGMUS, ao CEART e à UDESC.

À Biblioteca Universitária.

À CAPES, cujo auxílio financeiro permitiu a dedicação exclusiva a este trabalho.

Aos amigos.

Em especial, agradeço aos meus pais Ilze e Izaias, aos meus irmãos Tiago e Ricardo e à minha noiva, Kássia Linck. Essas pessoas são uma base sólida em minha vida, promovem a paz e o amor, sem os quais não realizaria este trabalho.

RESUMO

GOMES, Rafael Tomazoni. **O samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano.** Dissertação de mestrado – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. Florianópolis, 2012.

Esta dissertação trata de relações entre o piano – instrumento musical associado à cultura europeia e de difícil mobilidade – e o samba – gênero musical associado às classes populares e a uma certa imagem da cultura afro-brasileira. Ao longo do século XX, através da atuação dos *planeiros*, a prática do piano no samba se consolida como uma tradição da qual Cesar Camargo Mariano seria herdeiro. Nos dois primeiros capítulos, destacam-se períodos em que o piano atua de modo significativo na história do samba: 1) do final do século XIX até a década de 1930 com os gêneros musicais que originaram o samba, através dos *planeiros*; 2) e na década de 1960, principalmente na formação de trio (baixo, piano e bateria), com o repertório instrumental de bossa-nova ou samba-jazz. O terceiro capítulo consiste na análise musical de três peças gravadas por Cesar Camargo Mariano no disco *Solo Brasileiro* (Polygram, 1994): *Cristal*, *Samambia* e *Minha Mágoa*, que tem como objetivo reconhecer elementos característicos da tradição dos *planeiros* no texto musical, bem como identificar traços estilísticos do samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano.

Palavras-chave: Piano, Samba, Cesar Camargo Mariano.

ABSTRACT

GOMES, Rafael Tomazoni. **The samba for solo piano by Cesar Camargo Mariano.** Dissertation of master in music, University of Santa Catarina State (UDESC), Art Center (CEART), post graduate program in music (PPGMUS). Florianópolis, 2012.

This dissertation deals with relations between the piano – musical instrument associated with european culture and difficult mobility – and samba – musical genre associated with low classes and a certain image of african-brazilian culture. Throughout the twentieth century, through the performance of *pianeiros*, the practice of the piano in samba established itself as a tradition that Cesar Camargo Mariano would to fall heir. The first two chapters stand out periods in which the piano works significantly in the history of samba: 1) from the late nineteenth century until the 1930s with musical genres that originated the samba through the *pianeiros*; 2) and in the 1960s, in formation of trio (bass, piano and drums), with the instrumental repertoire of bossa nova and samba-jazz. The third chapter consists of the analysis of three musical pieces recorded by Cesar Camargo Mariano in the album *Solo Brasileiro* (Polygram, 1994): *Cristal*, *Samambaia* and *Minha Mágoa*, which aims to recognize characteristic features of the tradition of *pianeiros* the musical text, as well as identify stylistic features of samba for solo piano by Cesar Camargo Mariano.

Key-words: Piano, Samba, Cesar Camargo Mariano.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 José Barbosa da Silva, o “Sinhô”	18
Figura 2 Articulação rítmica totalmente cométrica	27
Figura 3 Articulação rítmica totalmente contramétrica	27
Figura 4 Síncope característica	27
Figura 5 <i>Tresillo</i>	28
Figura 6 Variação do <i>Tresillo</i>	28
Figura 7 Padrão ou ciclo do tamborim	28
Figura 8 <i>Odeon</i> , Ernesto Nazareth, seção A.....	32
Figura 9 <i>Odeon</i> , Ernesto Nazareth, seção B.....	33
Figura 10 <i>Brejeiro</i> , Ernesto Nazareth	34
Figura 11 <i>Odeon</i> , Ernesto Nazareth, seção C	34
Figura 12 <i>Atrevidinha</i> , Ernesto Nazareth	35
Figura 13 <i>Floraux</i> , Ernesto Nazareth	36
Figura 14 <i>Teach me Tonight</i> , Errol Garner	52
Figura 15 <i>Berimbau</i> – Sambalção Trio	53
Figura 16 Pulsação elementar no samba	63
Figura 17 Pulsação elementar e marcação de dois surdos no samba	64
Figura 18 Marcação básica do surdo	64
Figura 19 Variações de frases rítmicas realizadas por dois surdos	64
Figura 20 <i>Minha Mágoa</i> , compasso 87 ao 90	65
Figura 21 Padrão do tamborim em ambos sistemas de escrita rítmica	66
Figura 22 <i>Samambaia</i> – compasso 15 ao 18.....	66
Figura 23 <i>Cristal</i> – compasso 50 ao 53.....	67
Figura 24 Representação cíclica do padrão do tamborim	67
Figura 25 Diferentes padrões de <i>interlocking</i> sonoro	69
Figura 26 <i>Samambaia</i> , compasso 91 ao 94	71
Figura 27 <i>Samambaia</i> , compasso 15 ao 18.....	72
Figura 28 <i>Samambaia</i> , compasso 117 ao 110.....	73
Figura 29 <i>Samambaia</i> , compasso 23 ao 25.....	74

Figura 30 <i>Cristal</i> , compassos 17 ao 19	75
Figura 31 <i>Cristal</i> , resultante rítmica do compasso 17	76
Figura 32 <i>Cristal</i> , compassos 1 ao 13 e representação da resultante rítmica	79
Figura 33 <i>Cristal</i> , compassos 11 ao 13, agrupamento de quatro notas no arpejo	81
Figura 34 <i>Cristal</i> , compassos 14 ao 33 e representação da resultante rítmica	82
Figura 35 <i>Cristal</i> , compassos 34 ao 41 e representação da resultante rítmica	86
Figura 36 <i>Cristal</i> , compassos 42 ao 49 e representação da resultante rítmica	88
Figura 37 <i>Cristal</i> , relação de complementaridade nos compassos 42 e 43	90
Figura 38 <i>Cristal</i> , representação de <i>interlocking</i> da segunda frase da seção B.....	90
Figura 39 <i>Cristal</i> , redução harmônica dos compassos 42 ao 48	91
Figura 40 <i>Cristal</i> , compasso 50 ao 57.....	93
Figura 41 <i>Cristal</i> , redução harmônica do compasso 47 ao 58	94
Figura 42 <i>Nenê</i> , Ernesto Nazareth, compasso 68 ao 71	96
Figura 43 <i>Cristal</i> , compasso 71 ao 74	96
Figura 44 <i>Samambaia</i> , representação da estrutura formal	99
Figura 45 <i>Samambaia</i> , compasso 1 ao 14	100
Figura 46 <i>Samambaia</i> , seção rítmica, compassos 15 ao 22.....	103
Figura 47 <i>Samambaia</i> , seção A, compasso 23 ao 43.....	106
Figura 48 <i>Samambaia</i> , seção B, compasso 44 ao 59.....	110
Figura 49 <i>Samambaia</i> , redução harmônica do compasso 44 ao 51 da seção B.....	112
Figura 50 <i>Samambaia</i> , redução harmônica do compasso 52 ao 59 da seção B	113
Figura 51 <i>Samambaia</i> , variação do primeiro A, compasso 91 ao 106.....	116
Figura 52 <i>Samambaia</i> , comparação entre a seção A e a seção de <i>variação do primeiro A</i>	117
Figura 53 <i>Samambaia</i> , comparação entre a seção A e a seção de <i>variação do primeiro A</i>	118
Figura 54 <i>Samambaia</i> , elementos do jazz na improvisação	118
Figura 55 Utilização da <i>terça blues</i> em <i>Five Spot Blues</i> , Thelonious Monk	119
Figura 56 <i>Bar Cow cow Boogie-Woogie Variation</i> , compassos 5 e 6	120
Figura 57 Comparação entre Baker (1995) e <i>Samambaia</i>	120
Figura 58 <i>Samambaia</i> , resultante rítmica do acompanhamento na <i>variação do primeiro A</i>	121
Figura 59 <i>Samambaia</i> , variação do segundo A, compassos 107 a 110.....	122
Figura 60 Apogiatura no compasso 8 de <i>Teach me tonight</i> , Erroll Garner	123

Figura 61 <i>Samambaia</i> , blocos de acordes do compasso 118 ao 122	123
Figura 62 <i>Samambaia</i> , blocos de acordes do compasso 125 ao 132.....	124
Figura 63 <i>Samambaia</i> , 133 ao 136	125
Figura 64 <i>Minha Mágoa</i> , compasso 83 ao 100	127
Figura 65 <i>Minha Mágoa</i> , compasso 99 ao 110	128
Figura 66 <i>Minha Mágoa</i> , compasso 111 ao 114.	129
Figura 67 Padrão rítmico de colcheias tercinadas do <i>boogie-woogie</i>	139
Figura 68 <i>Bar Cow cow Boogie-Woogie Variation</i> , compassos 4 ao 6	129
Figura 69 <i>One O'clock Jump</i> , Count Basie e sua orquestra	130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O PIANO E O SAMBA	13
1.1 DAS MOÇAS DE ELITE AOS <i>PIANEIROS</i>	13
1.2 OS <i>PIANEIROS</i> E OS GÊNEROS PRECUSSORES DO SAMBA.....	22
1.3 A SÍNCOPE BRASILEIRA, SAMBA ANTIGO E SAMBA NOVO.....	26
1.4 “É COM ESSE QUE EU VOU” – O PIANO E O SAMBA SE ENCONTRAM NO ASPECTO PERCUSSIVO.....	29
1.5 ERNESTO NAZARETH.....	31
2 CESAR CAMARGO MARIANO	38
2.1 AMBIENTE MUSICAL FAMILIAR.....	39
2.2 JOHNNY ALF	45
2.3 INÍCIO DA VIDA PROFISSIONAL	47
2.4 DO JAZZ AO SAMBA	51
2.5 MÚSICA POPULAR INSTRUMENTAL BRASILEIRA	56
3 ANÁLISE MUSICAL	60
3.1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES.....	61
3.1.1 Ritmo	61
3.1.1.1 Pulsação elementar	63
3.1.1.2 Marcação	63
3.1.1.3 Linha rítmica ou linha-guia (<i>time-line</i>)	65
3.1.1.4 Cruzamentos (de linhas sonoras e de ritmos)	68
3.1.2 Textura	70
3.1.2.1 Linha melódica na mão direita e acompanhamento na mão esquerda	71
3.1.2.2 Acompanhamento na mão direita e baixo na mão esquerda	72
3.1.2.3 Blocos de acordes na mão direita e baixo na esquerda	73
3.1.2.4 Linha melódica e acompanhamento na mão direita e baixos na mão esquerda	74
3.1.2.5 Linha melódica na mão direita, baixos na esquerda, e acompanhamento em ambas as mãos	75
3.1.3 A linha-guia e resultante rítmica das camadas texturais	75
3.2 CRISTAL	78
3.2.1 Introdução	78

3.2.2 Seção A	83
3.2.3 Seção B	85
3.2.3.1 Primeira frase – compasso 34 ao 42	85
3.2.3.2 Segunda frase- compasso 42 ao 49	87
3.2.3.3 Terceira frase - seção rítmica, compasso 50 ao 58	92
3.2.4 Variação da seção A	96
3.2.5 Conclusões da análise de Cristal	97
3.3 SAMAMBAIA.....	99
3.3.1 Introdução	99
3.3.1.1 Primeira parte: compassos 1 ao 14	100
3.3.1.2 Seção rítmica- compassos 15 ao 22	103
3.3.2 Seção A	105
3.3.3 Seção B	109
3.3.4 Variação de A A B A	114
3.3.4.1 Variação do primeiro A	116
3.3.4.2 Variação do segundo A	122
3.3.4.3 Variação da seção B	124
3.3.5 Conclusões sobre da análise de <i>Samambaia</i>	125
3.4 MINHA MÁGOA.....	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS	133
APÊNDICE	137
ANEXOS	138

INTRODUÇÃO

A idéia central desta pesquisa surgiu do meu trabalho de conclusão de curso de graduação, bacharelado em piano. Motivado por pesquisar o samba ao piano, realizei transcrições e análises de algumas peças para piano de Cesar Camargo Mariano, nas quais tenho muito apreço, onde procurei descrever aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos, e como estes são dispostos na textura pianística.

Para além da experiência musical e analítica com algumas peças para piano solo de Cesar Camargo Mariano, saltou-me aos olhos o aspecto aparentemente contraditório da relação do piano – instrumento musical associado às elites e a cultura europeia – com o samba – gênero musical associado às classes populares e a uma imagem da cultura afro-brasileira.

O primeiro capítulo relaciona o piano e o samba. A ênfase recai sobre o final do século XIX até a década de 1930, período no qual a bibliografia aponta para uma significativa participação do piano no contexto de dança, onde predominavam os gêneros precursores do samba (como o maxixe, a polca-lundu, o tango brasileiro e outros). Neste contexto, destacam-se a figura dos *pianeiros*, como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Sinhô. Este período é reconhecido como o início da prática do “samba ao piano”, que se estende ao longo do século XX até os dias atuais, e se estabelece como uma tradição, da qual Cesar Camargo Mariano seria herdeiro.

Na história do samba, destacamos dois períodos em que a presença do piano foi mais significativa: 1) na formação do gênero, quando figura do *pianeiro* emerge como marco inicial de uma tradição pianística relacionada ao samba através da figura emblemática de Ernesto Nazareth, como veremos no primeiro capítulo; 2) no período em torno da bossa-nova, com os trios de piano, baixo e bateria, época em que Cesar Camargo Mariano se insere na tradição do piano no samba e que será assunto do segundo capítulo. Discorreremos também sobre o advento da “música popular instrumental brasileira”, termo abrangente e controverso que abarca uma série de gêneros de música instrumental. O conceito de Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB) ajudará a compreender o contexto musical no qual se insere Cesar Camargo Mariano.

O segundo capítulo também investiga formação musical de Cesar Camargo Mariano, desde seus primeiros ano de vida, a partir do início da década de 1940, até o final da década de 1960. Recentemente, o músico lançou um livro de memórias intitulado “Solo” (MARIANO, 2011); a qual nos forneceu dados relevantes para esta investigação.

O terceiro capítulo trata da análise musical de três peças gravadas por Cesar Camargo Mariano no disco *Solo Brasileiro* (Polygram, 1994): *Cristal*, *Samambaia* e *Minha Mágoa*. O objetivo da análise musical é verificar no texto musical como Cesar Camargo Mariano se insere na tradição dos *pianeiros*, bem como apontar traços estilísticos de seu tratamento pianístico no samba para piano solo.

Os escritos de Wallace Berry sobre textura musical são o ponto de partida para pensar a organização do texto musical em *camadas texturais*, e estabelecer relações entre os parâmetros *textura*, *ritmo* e *harmonia* no repertório selecionado. Para a abordagem do conteúdo rítmico do samba, realizamos uma adaptação de Oliveira Pinto, que propõe “uma sistematização de estruturas musicais afro-brasileiras” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.87). Outros autores que fundamentam a análise descritiva são Freitas (1995, 2010), em relação aos aspectos harmônicos; Levine (1989), Baker (1995) e Koch sobre elementos musicais do jazz.

1 O PIANO E O SAMBA

O objetivo deste capítulo é pensar possíveis relações entre o piano – instrumento musical associado às elites devido ao seu alto custo financeiro e difícil mobilidade – e o samba – gênero de música popular urbana consolidado no início do século XX na cidade do Rio de Janeiro¹ e, paralelamente, estabelecer um debate que envolva aspectos pertinentes ao processo de incorporação do samba ao piano.

Por uma questão metodológica, o emprego da palavra “samba”, nesta pesquisa ganha um significado abrangente. Entende-se samba como uma variedade de gêneros, que vão desde os gêneros precursores do samba como a polca-lundu, o maxixe, o tango brasileiro, o choro; até as manifestações “modernas” do gênero, como a bossa-nova e o samba-jazz. Esses gêneros – que podem ser considerados vertentes do samba – emergem a partir de processos históricos e estéticos, como por exemplo as transformações rítmicas que ocorreram na passagem do *paradigma do tresillo* (samba antigo) para o paradigma do *Estácio* (samba novo) por volta dos anos 1930 (SANDRONI, 2008) e as transformações harmônicas através da utilização de “acordes alterados, tensões harmônicas, modulações e outras características harmônicas provenientes da música erudita do século XX ou do jazz” (ALMEIDA, 1999), a partir da década de 1950 com bossa-nova e o samba-jazz.

Será traçado um breve panorama histórico do samba, no qual a figura do *pianeiro*² emerge como marco inicial de uma tradição pianística relacionada ao gênero.

1.1 DAS MOÇAS DE ELITE AOS PIANEIROS

Como discorre Amato (2007), o piano no Brasil, em meados do século XIX, fazia parte do cotidiano das classes dominantes, nobres e burgueses, incluindo imigrantes mais abastados que traziam consigo elementos da vida cultural europeia. Para o sociólogo

¹A história do samba é contada principalmente através da cidade do Rio de Janeiro, que por ser a capital federal, concentrava a maior parte da vida cultural do país, principalmente até a primeira metade do século XX. Segundo Marcos Napolitano, “[...] a cidade do Rio de Janeiro, umas das nossas principais usinas musicais, teve um papel central na construção e ampliação desta tradição.” (NAPOLITANO, 2001, p.39)

² Como será visto ao longo do texto, o rótulo *pianeiro* é muitas vezes submetido a um juízo de valor, recebendo uma conotação depreciativa, em oposição ao termo *pianista*. Tal posicionamento não é compartilhado pela presente pesquisa, que entende por pianeiro os pianistas que de alguma forma dialogaram ou atuaram no contexto do samba.

alemão Max Weber (1864-1920), o piano é o “instrumento doméstico burguês” ou “móvel burguês” (WEBER, 1995, p. 150). Remi Lenoir (1979), em seu artigo “notas para uma história social do piano” traz informações sobre o valor simbólico que lhe era conferido neste período na Europa:

[...] o piano se insere no conjunto de bens definidos como pertencentes à burguesia e, para esta, a prática deste instrumento tornou-se, desde essa época, um dos atributos da jovem ideal.[...] o piano, ‘o príncipe dos instrumentos’, o ‘símbolo do êxito social’ foi o objeto, mais que qualquer outro instrumento, de investimentos ao mesmo tempo econômico e simbólico que supõe ‘o amor à música’. (LENOIR, 1979, p. 80, tradução FUCCI AMATO, *ibid.*).

Ao definir o piano como “príncipe dos instrumentos”, o autor atribui um título de nobreza, de realeza, o que traz uma idéia de “distinção” em relação aos demais instrumentos. Dado o seu alto custo financeiro, o piano também simbolizava êxito social, uma vez que sua aquisição era privilégio da classe dominante. Nos lares burgueses era reservado um lugar de destaque para os pianos de luxo, importados no Brasil principalmente da Inglaterra e da Alemanha.

Elias Thomé Saliba e José Geraldo Vinci de Moraes (MORAES e SALIBA, 2010, p.17) abordam relações entre música e historiografia no Brasil, destacando o nome de Gilberto Freyre pelas referências feitas à música em sua obra, especialmente em *Casa Grande e Senzala, Sobrados e Mocambos e Ordem e Progresso*. Como observaram Saliba e Moraes (*ibid.*), em *Sobrados em Mocambos* Gilberto Freyre problematiza a oposição entre o piano e o violão como reveladora de um confronto cultural. O primeiro é associado às modinhas tocadas por moças, e aos ambientes dos salões e teatros onde se escutava “árias de Rossini e Bellini” e “músicas francesas”³; o segundo é o instrumento da música das ruas, “reprimida pela nova ordem reeuroperizante em ascensão” (*loc. cit.*). O piano é portanto um símbolo associado a aspectos da cultura européia que foram assimilados pela alta sociedade brasileira no século XIX. Em *Ordem e Progresso*, o autor descreve alguns valores socioculturais atribuídos ao piano no Brasil:

[...] da voga que teve, no Segundo Reinado, o piano, não tanto de sala de concerto, mas de sala de visita e às vezes de sala de música, de casa particular: o vasto piano de cauda que se tornou símbolo de distinção, de gosto e de prestígio social, [...] casas grandes mais rústicas chegaram a ser conhecidas como algum desdém por “casas sem piano” [...]. De tal modo o piano se tornou parte do sistema social, ou sociocultural, brasileiro, durante o Segundo Reinado e os

³ FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mocambos**, 13 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.75 e 360 (*apud* MORAES, 2010, p.17)

primeiros anos da república, que alguns observadores estrangeiros a ele se referem como uma praga; e é evidente que nem sempre terá sido instrumento bem tocado ou manejado pelas iaiás suas senhoras, das quais sempre terá sido dócil e obediente escravo (grifo meu) ⁴.

Além do status econômico, o instrumento também era visto como indício de cultura e bom nascimento, sendo “um dos atributos da jovem ideal”. Amato (ibid.) destaca que a partir das primeiras décadas do século XX no Brasil, o instrumento era mais acessível entre os imigrantes que já haviam ascendido socialmente para a classe média e alta, onde o piano era também associado à educação, principalmente das mulheres. Ter um piano e tocar o instrumento era um dos aspectos considerados na integralidade das “moças prendadas”. Após o casamento, muitas dessas moças levavam o instrumento como um dote para as suas casas, já que este poderia servir como uma fonte de recursos financeiros para os momentos difíceis.

Para o historiador Luiz Felipe de Alencastro, “vendendo um piano, os importadores comercializavam – pela primeira vez desde 1808 – um produto caro, prestigioso, de larga demanda, capaz de drenar para a Europa e os Estados Unidos uma parte da renda local antes reservada ao comércio com a África, ao trato negreiro”⁵, fato este comentado por Wisnik (2003, p.60) ao apontar a substituição do escravo pelo piano como “mercadoria-fetichê” para a classe social mais elevada. O autor faz a seguinte relação simbólica: “o escravo real, que carregava o piano, permanece como seu sinal, sua metáfora oculta e sua metonímia” (op.cit); identificando, como traços musicais associados ao seu comentário, a existência dos “cantos de carregar piano”, como foi descrito por Gilberto Freyre em *Casa grande e senzala* e encontrados, ainda na década de 1930 nas pesquisas folclóricas de Mário de Andrade.

A partir da segunda metade do século XIX, além do ambiente doméstico e do contexto de concertos, o piano podia ser ouvido também em lugares públicos de entretenimento (bares, sala de espera de cinema, teatros de revistas). Devido à sua popularização e à queda do preço, o “instrumento da moda” passava então a ser adquirido por comerciantes e profissionais liberais no mercado de instrumentos usados (TINHORÃO, 2005). Para se ter uma idéia desta popularização, em 1856 o poeta Araújo

⁴ Freyre, Gilberto. *Ordem e progresso*. 6. Ed. rev. São Paulo: Global, 2004, pp.313-314, Também citado por MACHADO, 2007, p. 19)

⁵ ALENCASTRO, Luz Felipe de. **Vida privada e ordem privada no império**. In: História da vida privada no Brasil-Império: a corte e a modernidade nacional (Coleção dirigida por Fernando A. Novais – Volume organizado por Luiz Felipe de Alencastro). São Paulo: companhia das letras, 1997, p.51.. Apud Wisnik (2003, p. 60)

Porto Alegre referiu-se ao Rio de Janeiro como a “cidade dos pianos” (op. cit.) e em 1892, o compositor, crítico e pianista Antônio Cardoso de Menezes citou a cidade do Rio de Janeiro como “pianópolis”, enfatizando a grande quantidade de pianos na cidade (MOORE, 2000), evidências de que o piano já não era um instrumento exclusivo das “elites”.

A popularização do piano aqueceu o mercado de partituras para o instrumento, cujo repertório consistia principalmente de gêneros musicais como polca, modinha e valsa (NAPOLITANO, 2005). A presença de um pianista nas lojas de partituras era indispensável para o cliente que desejasse ouvir a música antes de comprá-la. Num período anterior ao advento do fonógrafo, em que para se ouvir música era necessária a presença física do músico, tocar em lojas de partituras era um importante campo de trabalho para os pianistas.

Outro aspecto da popularização do piano foi a presença do instrumento nos “cafés cantantes e nos chopes berrantes” – precursores do teatro de revista – onde, segundo Tinhorão, “[...] a figura indispensável era a do pianista de fraque e gravata borboleta, acompanhando cantores [...]” (TINHORÃO, 1998, p.221). O autor enfatiza a popularização do piano através do trajeto social percorrido pelo instrumento:

A introdução do piano no Brasil, iniciada na segunda década do século XIX, permitiria, em menos de cem anos, o estabelecimento de uma curiosa trajetória social descendente que conduziria o instrumento das brancas mãos das moças de elite do Primeiro e Segundo Impérios até os ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços músicos de gafeiras, salas de espera de cinemas, de orquestras de teatro de revista e casas de família dos primeiros anos da república e inícios do século XX.” (TINHORÃO, 2005, p. 195)

Esse tipo de pianista profissional, de “ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços”, ficou conhecido com o rótulo de *pianeiro*, que na maioria das vezes indicava a formação musical informal⁶ desses músicos e sua atuação como profissionais do instrumento em bailes, salas de espera dos cinemas, teatro de revistas, lojas de partituras e outros. São músicos que se especializaram em proporcionar entretenimento para as diversas classes sociais da época (BLOES, 2006). Tinhorão (2005) nos relata um exemplo da atuação dos *pianeiros* através de uma citação da pesquisadora Marisa Lira⁷: “A animação dos bailecos [...] dependia da música. Se havia [...] dinheiro contratava-se um

⁶ Me refiro à formação “informal” no sentido de não terem frequentado um conservatório de música e não participarem de aulas regulares com um professor.

⁷ Marisa Lira, “Bailes e bailecos do Rio antigo”, *Vamos ler*, 20 de julho de 1944, apud Tinhorão (2005)

choro e, se o dono da casa estava [...] sem dinheiro, um *pianeiro de ouvido* se havia um piano em casa” (apud TINHORÃO, 2005, p.198, destaque meu). Contratar um *pianeiro* era uma alternativa financeira em relação ao grupo instrumental de choro (geralmente violão, flauta e cavaquinho). Um outro exemplo também é dado pela autora:

O ‘pianeiro’ ou tocava por camaradagem ou por contrato até onze, uma hora, ou mesmo até de manhã. Ernesto Nazaré foi o maior ‘pianeiro’ antes de se tornar famoso. E Aurélio Cavalcanti ficou célebre na história da cidade [do Rio de Janeiro]. Memória estupenda, ninguém como ele para compor ou tocar para dançar. Tinha um ritmo invejável. (Marisa Lira, op. cit., p. 49 *apud* TINHORÃO 2005, p. 199)

Portanto, uma das atividades da diversificada vida profissional dos *pianeiros* era o contexto de baile, de música para dançar. De acordo com a citação acima, a atividade de “compor ou tocar para dançar” exigia certas qualidades rítmicas da música do *pianeiro*: “um ritmo invejável”, além de resistência física para conduzir um baile “até de manhã”. Aurélio Cavalcante e Ernesto Nazareth são citados como *pianeiros* que tinham tais habilidades em alto grau.

Um exemplo típico de *pianeiro* é próprio “pioneiro do samba”, também conhecido como o “rei do samba”, ou Sinhô - José Barbosa da Silva, (1888-1930) – que tocava profissionalmente música dançante ao piano. Segundo Alencar (1981), Sinhô aprendeu a tocar instrumento como autodidata ainda quando criança, e teve o início de sua carreira como pianista tocando em clubes dançantes e agremiações carnavalescas a partir de 1910. Seu próprio tio, o Vagalume (Francisco Guimarães), nos relata em seu livro uma ocasião em que Sinhô é solicitado a cantar e tocar suas composições em uma festa: “- Organizei uma festinha na casa do nosso amigo F., que completa as bodas de ouro e você tem que ir comigo para animar a brincadeira, pois temos lá um bom piano” (GUIMARAES, 1978, p.56).

A figura a seguir ilustra o contexto de baile animado pela música do *pianeiro* Sinhô.



Figura 1 José Barbosa da Silva, o “Sinhô”

Trata-se da “capa de *Cassino – maxixe*, com a famosa caricatura de K.lixto, onde o pianeiro consagrado aparece como o Rei do Samba. (Arquivo Almirante – Museu da Imagem e do Som)” (ibid., p.28). *Cassino - Maxixe* é uma composição de Sinhô para a comédia musicada *Sorte grande*, de Bastos Tigre, ano de 1926 (ibid. p. 160). A figura é uma reprodução da capa da partitura da peça que, na época, era o principal formato no qual as músicas eram veiculadas. Além da ênfase na popularidade do artista, na ilustração observa-se um grupo de pessoas em gestos coreográficos, o que sugere que estão dançando um maxixe (devido ao título da partitura) tocado ao piano por Sinhô, “o popularíssimo rei do samba”.

Pertencentes à geração anterior, Chiquinha Gonzaga (1847 – 1933) e Ernesto Nazareth (1863 - 1934) foram *pianeiros* “canonizados pela historiografia como o[s]

grande[s] sistematizador[es] da música popular urbana genuinamente brasileira”⁸ (MACHADO, 2007, p.40). Chiquinha Gonzaga passou pelo estudo formal do piano, num contexto associado à educação feminina que incluía o estudo do instrumento, como foi descrito no início deste texto. Contudo, a compositora tinha uma postura não convencional em relação ao modelo patriarcal que ditava o comportamento das mulheres na época. Segundo Marcílio,

[...] as mulheres tinham que ser submissas aos maridos; eram protegidas por seus pais enquanto viviam com eles, e depois de casadas, pelo cônjuge. Pode-se dizer que este não era o papel que Chiquinha Gonzaga queria para sua vida, e por esse motivo,[...], seria considerada uma transgressora. (MARCÍLIO, 2009, p. 17)

Chiquinha Gonzaga profissionalizou-se como musicista, atuando como professora de piano e, com o conjunto *Choro Carioca*, criado por Antônio da Silva Callado Júnior (1848-1880), tornou-se *planeira* (TINHORÃO 1976, p.164). Sua obra popularizou-se principalmente através do teatro de revista que, segundo Tinhorão (1998), era o meio mais eficiente para a divulgação das músicas populares, pois tinha impacto direto na comercialização de partituras para piano.

Contemporâneo de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth destacou-se como pianista de salão, interpretando árias de ópera, *polonaises*, *danses hongroises* e outras peças do repertório romântico, além de compor e tocar polcas sincopadas. Alguns autores que relacionam Ernesto Nazareth com Chiquinha Gonzaga (MACHADO, 2007; BLOES, 2006; MARCÍLIO, 2009, VERZONI, 2010) destacam que o primeiro compunha de maneira “mais elaborada” e suas peças apresentam considerável dificuldade técnica, “que nos remete ao repertório europeu de tradição chopiniana” (VERSONI, *ibid*), aspecto que revela a ambição do compositor em relação à chamada música de concerto. Chiquinha Gonzaga, por sua vez, compunha mais de acordo com o “gosto popular” e suas peças são tecnicamente mais simples se comparadas às composições do seu contemporâneo.

Tinhorão (2005) atribui uma posição especial a Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth pela formação pianística que se fazia à base de um repertório clássico-romântico, resultando em composições com “bom acabamento” e uma “certa elevação” técnica. No

⁸ Machado (*ibid.*) atribui a Ernesto Nazareth, juntamente com Chiquinha Gonzaga, o título de “sistematizador da música popular genuinamente brasileira”. Segundo o autor, essa sistematização está associada à escrita musical desses compositores, através do processo de acomodação da síncopa como “entidade rítmica absoluta”.

entanto, a eles também é atribuído o rótulo de *pianeiros*, por publicarem composições dançantes e atuarem como pianistas profissionais no contexto anteriormente descrito.

A utilização do termo *pianeiro* não é consensual. Tinhorão refere-se ao *pianeiro* como “o tocador de piano possuidor de pouca teoria e muito balanço que, para distinguir dos pianistas de escola, se convencionou chamar [...] de *pianeiro*” (ibid. p. 197). Para Almeida, “[o termo] pode ser tranquilamente empregado para designar pianistas que não passaram por uma formação musical ou pianística de maneira formal e que dedicaram-se prioritariamente a compor ou tocar um repertório de caráter ligeiro e popular” (ALMEIDA, 1999, p.72). Essa distinção que leva em consideração a formação musical do *pianeiro*, opondo-o aos “pianistas de escola”, é insuficiente quando aplicada a nomes como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga ou Radamés Gnattali (1906-1988) que, apesar de serem enquadrados por Tinhorão na categoria de *pianeiros* por terem composto música dançante e tocado como profissionais do instrumento, tiveram formação pianística tradicional, com ênfase no repertório clássico-romântico.

O próprio Radamés Gnattali alimenta controvérsias em relação ao termo *pianeiro*. Ao mesmo tempo em que o compositor revela que foi com os *pianeiros* que aprendeu a tocar o “piano popular”, também afirma:

Eu acho que não tocam hoje o Nazareth como se deve, porque pensam que Nazareth era um pianeiro, quando era um pianista. Não tocava nada *staccato*. Tocava, mesmo, como se estivesse tocando Chopin, usava o pedal, era um pianista muito bom.⁹

Neste caso, o termo *pianeiro* é contraposto a *pianista*, onde se verifica um juízo de valor que desqualifica o primeiro – considerado insuficiente – em relação ao segundo – considerado completo. Se no primeiro depoimento Gnattali afirma ter aprendido o “piano popular” com os *pianeiros*, já no segundo, o termo *pianeiro* aparece com sentido pejorativo.

A noção do *pianeiro* como aquele que toca “de ouvido”, em contraposição aos “pianistas de escola”, traz à tona uma divisão qualitativa entre o “popular” e “erudito”. Por outro lado, os depoimentos sobre a atuação destes profissionais em ambientes como os bailes e salas de cinema trazem uma perspectiva não pejorativa, com comentários elogiosos que enfatizam principalmente suas qualidades rítmicas. O exemplo de três célebres *pianeiros* atuantes até a década de 1930 (Sinhô, Chiquinha Gonzaga e Ernesto

⁹ <http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>, acessado em 15/07/2011.

Nazareth) mostra que, sob este rótulo, são englobados tanto músicos intuitivos, com formação autodidata, que mal dominavam escrita musical (como Sinhô), quanto músicos da tradição da música escrita, como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga¹⁰.

Para Almeida, a década de 1930 assistiu ao fim da tradição dos *pianeiros* devido à ascensão da radiodifusão e ao fim da atuação de “*pianeiros lendários*” como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, José Barbosa Da Silva – o Sinhô – e Zequinha de Abreu (1880-1935). Já Tinhorão defende uma continuidade dessa tradição que atravessa o século XX, associando o rótulo *pianeiros* a pianistas que de alguma forma atuaram no contexto da música popular¹¹. Além dos “*pianeiros lendários*” citados acima, o autor descreve quatro “gerações” de *pianeiros*, nas quais inclui pianistas como Amélia Brandão - a Tia Amélia (1897-1983), Ary Barroso (1903-1966), Radamés Gnattali, (1906-1988), Farnésio Dutra – o Dick Farney (1921-1987), Antônio Carlos Jobim (1927-1994) e Alfredo José da Silva – o Johnny Alf (1929-2010). Pode-se ainda incluir nesta “linhagem” o próprio sujeito da presente pesquisa, Cesar Camargo Mariano que, como será visto no segundo capítulo, tem em Ernesto Nazareth e Johnny Alf dois pilares de sua formação musical.

A ideia da continuação da tradição dos *pianeiros* através da transmissão de práticas do passado às novas gerações nos remete a uma tradição musical *viva* onde os agentes, impulsionados pelo processo da criação musical, renovam e re-significam elementos constituintes desta tradição. De acordo com Eduardo Granja Coutinho,

[...]o processo de transmissão das formas do passado, ao contrário do que desejariam os tradicionalistas, é uma atividade humana *criadora*; e de que o patrimônio transmitido, longe de ser um objeto natural ou uma revelação divina, é uma objetivação da ação humana. Neste sentido, a tradição é compreendida como atividade de seleção, valoração, interpretação e afirmação do acervo cultural legado pelo passado. (COUTINHO, 2002, p.4)

Portanto a ênfase no aspecto criativo presente na tradição dos *pianeiros* a partir do final do século XIX ao longo do século XX, através de agentes como Sinhô, Ernesto Nazareth, Ary Barroso, Radamés Gnattali e outros, sejam estes provenientes de formação musical tradicional ou não, é uma alternativa à classificação demarcada pelo binômio popular/erudito. Esta divisão apresenta-se insuficiente, uma vez que na tradição dos

¹⁰ Marcelo Verzoni (2010), em seu artigo intitulado “Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidade e dois percursos”, argumenta que os dois músicos são diferentes em muitos aspectos, apesar de serem citados lado a lado. Segundo o autor, “oriundos de classes sociais muito distintas, posicionaram-se no Rio de Janeiro do seu tempo de formas muito diversas” (op. cit. p. 168)

¹¹ Não pretendo estabelecer uma discussão em relação ao termo “popular”, uma vez que esse assunto extrapola os limites da pesquisa. Sugiro Middleton (1990), para uma definição de “popular”.

pianeiros, a transmissão de práticas do passado às novas gerações se dá tanto de forma oral e intuitiva (características prioritariamente associadas à música popular), quanto escrita e racional (mais associadas à música de concerto). Como observa o etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto:

Se não existe uma prática da música de validade universal (a execução a partir da leitura de uma partitura é apenas uma de muitas práticas), há o consenso de que a expressão cultural viva se insere em diferentes momentos, meios e contextos, todos importantes para a gênese e manutenção de práticas musicais. (OLIVEIRA PINTO, 2008, p.10)

Bloes (2006) argumenta que os *pianeiros* assumem a função de intermediário cultural, agindo como um elo de ligação entre a música considerada erudita e popular, “em um pensamento que não propõe a exaltação ou domínio de uma cultura sobre a outra, mas um processo de reciprocidade e circularidade” (ibid. p.7). Um exemplo deste processo de integração das culturas pode ser observado em *pianeiros* como Ernesto Nazareth e Radamés Gnattali, cuja vida profissional incluía incursões no contexto da música popular e dos concertos.

A partir do estudo da atuação dos *pianeiros* no final do século XIX e início do século XX passamos a perceber o piano como um instrumento musical ativo nesse período de formação da música popular urbana no Brasil.

1.2 OS *PIANEIROS* E OS GÊNEROS PRECUSSORES DO SAMBA

A chegada da polca no Brasil é relacionada à década de 1840. Consolidada no mundo como uma dança de salão muito popular, no Brasil torna-se moda. Tinhorão (1974) atesta que a polca era um gênero musical que “comunicava aos dançarinos uma vivacidade inédita” (TINHORÃO, 1974, p.54). Machado afirma que “junto com a mania mundial da polca ocorreu o processo de democratização do piano. A equação é simples: *salão* mais *polca* mais *piano* igual a *dança*” (MACHADO, 2007, p.18). Ainda segundo o autor, a partir da década de 1870 houve um processo de re-criação da polca em solo nacional, através da “adaptação da polca européia, mais marcial e tônica, para uma polca mais relaxada e sincopada” (MACHADO, 2010, p. 127). Tais características podem ser percebidas em partituras de compositores do final do século XIX como Chiquinha Gonzaga, Antonio Joaquim da Silva Callado, Anacleto de Medeiros entre outros. Inserido no contexto de dança, o piano consolida-se portanto como instrumento-intérprete da polca.

Este processo de renovação da polca em solo nacional para uma forma “mais relaxada e sincopada” é atribuída por muitos autores à influência da cultura africana através da “decantação da síncope, africanização abasileirada da polca européia” (Wisnik, 2003, p.25). Esse processo progressivo de incorporação da síncope é considerado um traço característico que transcorre pelos gêneros formadores do samba como a polca-lundu, maxixe ou tango brasileiro. Também citado por Sandroni (2008) e Machado (2007), Mário de Andrade chama a atenção para a

[...] enorme misturada ritmo-melódica em que os lundus e fados dançados das pessoas do povo do Rio de Janeiro do Primeiro Império, contaminaram as polcas e havaneiras importadas. Como resultado de tamanha mistura, surgiram os maxixes e tangos que de 1880 mais ou menos foram a manifestação característica da dança carioca. (ANDRADE,1976 p.321).

Os maxixes e tangos, predominantes no repertório dos chamados *planeiros*, fazem destes músicos agentes importantes na fixação dos gêneros musicais surgidos a partir da re-criação da polca européia. Como mostra Sandroni, até o final do século XIX, o termo “maxixe” era associado à dança, e não necessariamente ao gênero musical:

Até meados da década de 1890, a dança do maxixe se fazia ao som de músicas que ainda não se chamavam assim: eram polcas, lundus, tangos (e todas as combinações desses nomes), era quase tudo, enfim, que fosse escrito em compasso binário, tivesse andamento vivo e estimulasse o requebrado dos dançarinos através do “sincopado”. (SANDRONI, 2008, p.81)

O contexto de dança é sugestivo para pensar na possibilidade da participação do piano. Sandroni (ibid.) destaca dois tipos de dança: o de par separado e o de par enlaçado. Na dança de par separado, é formada uma roda onde todos os participantes, incluindo os músicos, acompanham ativamente com palmas e cantos, onde dança um par de cada vez. Essas danças, de acordo com Sandroni, são designadas ora como batuque, ora como samba e são consideradas danças de umbigada, manifestação da cultura africana. No maxixe, a dança é a de pares enlaçados e, ao invés da roda, temos o espaço chamado “salão de baile”, onde todos os pares dançam ao mesmo tempo, sendo que os músicos não participam da dança nem os dançarinos cantam, pois a música é exclusivamente instrumental¹², como a polca e a valsa. A partir da distinção desses dois contextos, o piano pode ser associado ao contexto de baile, onde é tocado o repertório instrumental de dança do maxixe.

¹² Tinhorão (1974), oferece uma descrição dos passos de dança.

A origem do maxixe está relacionada a uma nova maneira de dançar surgida a partir da fusão dos dois tipos de dança descritos acima, no bairro da Cidade Nova - bairro carioca surgido após o aterramento dos antigos alagadiços vizinhos do Canal do Mangue, por volta de 1860 – classificado por Tinhorão (1974) como um “núcleo de população urbana pobre”, sendo o bairro mais populoso da cidade, onde se encontravam os divertimentos de “má fama”¹³. Essa “nova maneira de dançar”, o maxixe, foi popularizada via bailes carnavalescos – onde tocavam as bandas militares – e teatros de revista.

[...] a polca dançada pelo povo do Rio de Janeiro [no contexto de baile] se transformaria em algo de original (e finalmente numa nova dança, o maxixe) através da incorporação de um movimento típico do lundu. A melhor expressão disso é o surgimento da designação polca-lundu em partituras para piano editadas a partir de 1865. (SANDRONI, 2008, p. 69)

O termo maxixe passou então a ser reconhecido como gênero musical, sendo designado também como polca, lundu, batuque, tango e várias combinações destes nomes. Segundo Sandroni, essa confusão em relação aos nomes dos gêneros musicais, que também eram associados à dança, ocorre a partir dos anos 1870 e não se resolve completamente até meados dos anos 1920, quando o samba aparece como “tipo característico e principal da dança brasileira” (ALVARENGA apud SANDRONI, 2008, p. 83).

Portanto essa “misturada” (como se refere Mário de Andrade) dos gêneros musicais vai aos poucos sendo identificada como o termo mais genérico de “samba”. Cacá Machado (2007) traz à tona a mesma discussão sobre a terminologia dos gêneros musicais: “trata-se de música sincopada, feita para o requebrado [dança], o que representaria certa imagem da cultura afro-brasileira. Este é um bom argumento para me referir aos gêneros do século XIX que depois foram chamados de samba.” (MACHADO, 2007, p.119). O samba, que de início designava festa popular ou “um dos divertimentos que tinham lugar nas festas dos baianos transplantados para o Rio de Janeiro”, (SANDRONI, *ibid.*, p. 109) teve seu marco oficial como gênero musical em 1917 com o lançamento de “Pelo telefone”, de autoria atribuída Ernesto Joaquim Maria dos Santos – o Donga, e Mauro de Almeida.

Para Orestes Barbosa¹⁴, os gêneros maxixe, polca ou lundu são considerados “samba”, como podemos observar em seus escritos do ano de 1933: “O tango era samba.

¹³ Segundo Tinhorão, o termo maxixe era usado “ao tempo para tudo quanto fosse coisa julgada de última categoria”(TINHORÃO, 1974, p.63).

¹⁴ Orestes Barbosa, segundo Moraes (2006), é um integrante da primeira geração de historiadores da moderna música urbana, uma geração responsável pela construção da memória, que tinha participação direta nos eventos, de testemunha ocular que viveu o fato.

Havia medo de dizer o vocábulo, como já antes haviam sido polca, lundu e maxixe todos os sambas do tempo do Imperador.[...] um lundu que era samba [...] (BARBOSA, 1978[1933], p.18).

Sandroni classifica os gêneros anteriores a 1930 como “samba antigo¹⁵”, cuja característica principal é a predominância rítmica do *paradigma do tresillo*, e após 1930 como “samba novo”, que assume a predominância rítmica do *paradigma do Estácio*. O piano foi mais representativo no primeiro estilo de samba, no “samba antigo”, que predominou até a década de 1930, o que está de acordo com a periodização proposta por Severiano:

O reinado do piano no Brasil durou cerca de oitenta anos, situando-se aproximadamente entre 1850 e 1930. Dois fatores contribuíram de forma decisiva para o seu declínio. Primeiro, a expansão e popularização do rádio, que fez dos aparelhos receptores seus substitutos no lazer familiar. Segundo, o processo de verticalização das cidades, quando as pessoas trocaram a casa pelo apartamento, não mais dispo de espaço para instrumentos do porte do piano. (SEVERIANO, 2008, p.22)

É possível que a popularização da radiodifusão tenha desviado a atenção de muitos ouvintes para os aparelhos receptores, e certamente a moradia vertical impõe certas restrições de espaço e transporte para os pianos. Acrescento o argumento de que, a partir da década de 1930, o piano é menos freqüente no contexto do samba porque o “samba novo” está associado ao desfile carnavalesco nas ruas, o que inviabiliza a participação do instrumento. Ainda em relação à citação acima, acredita-se não ser apropriado falar em um “reinado” e “declínio” do piano (novamente o atributo de nobreza ao piano, como um “reinante”), uma vez que o piano não necessariamente “reinava” entre os gêneros de música popular urbana, também tocados pelos grupos de choros e pelas bandas militares.

Ao pensar no valor simbólico atribuído ao piano como o “príncipe dos instrumentos”, associado à nobreza e depois acessível à burguesia de classe média alta, é no mínimo “instigante” pensar que o samba, – gênero musical associado a uma certa imagem da cultura musical afro-brasileira e representativo das classes de menor poder aquisitivo – ainda em sua fase embrionária, foi também representado pelo piano. Num período anterior ao advento da fonografia, foi através de partituras para este instrumento que o samba foi registrado, deixando um importante legado para as gerações seguintes. Outra contribuição do piano, notada também por Bloes (2006) e Marcílio (2009), foi sua

¹⁵ O distinção entre “samba antigo” e “samba novo” será tratada posteriormente.

função de mediador cultural através da figura dos *pianeiros*, que levavam as sonoridades características dos grupos populares (flauta, violão e cavaquinho) sintetizadas no piano, aos diversos estratos sociais da época.

1.3 A SÍNCOPE BRASILEIRA, SAMBA ANTIGO E SAMBA NOVO

Em 1917, o compositor francês Darius Milhaud visita o Brasil e anota a seguinte impressão no seu livro de memórias *Notes sans musique*:

Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam. Havia, na síncopa (sic), uma imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada, que me era muito difícil de captar. Comprei então uma grande quantidade de maxixes e tangos; esforcei-me por tocá-los com suas sincopas, que passavam de uma mão para outra. Meus esforços foram compensados e pude, enfim, exprimir e analisar esse ‘pequeno nada’, tão tipicamente brasileiro. Um dos melhores compositores de música desse gênero, Nazaré, tocava piano na entrada de um cinema da Avenida Rio Branco. Seu modo de tocar, fluido, inapreensível e triste, ajudou-me, igualmente, a melhor conhecer a alma brasileira.¹⁶

Ao relatar sua experiência com tangos e maxixes, o compositor descreve a relativa dificuldade em captar as “sincopas (sic) que passavam de uma mão para a outra”, referindo a este elemento musical como um “pequeno nada tipicamente brasileiro”. Como atesta Sandroni (2008), “considerar as síncopes índice de certa ‘especificidade musical’ brasileira tornou-se um lugar comum”(ibid. p. 20). Este elemento musical, considerado emblemático na caracterização da música nacional, foi objeto de estudo amplamente discutido na musicologia.

Em “Feitiço Decente”, Carlos Sandroni trabalha sob o ponto de vista de que a musicologia tradicional define síncope como uma exceção ao que é considerado métrica normal. Algumas definições de síncope segundo essa perspectiva são dadas pelo *Dictionnaire De La musique*, de Marc Honneger: “efeito de ruptura que se produz no discurso musical quando a regularidade da acentuação é quebrada pelo deslocamento do acento rítmico esperado” (HONNEGER, apud SANDRONI, loc.cit.); e pelo *Dizionario della musica*, de Alberto Basso, que define síncope como “mudança da acentuação métrica normal” (BASSO, loc.cit.).

¹⁶ “Citado no verbete ‘Darius Milhaud’ da *Enciclopédia de música brasileira*, extraído de *Notes sans musique*, notas autobiográficas publicadas em Paris em 1945” (VIANNA, 2007, p.103) . Esse depoimento, também pode ser lido em Machado (ibid, p.107).

Apoiando-se no musicólogo Mieczyslaw Kolinski, o autor relaciona a regularidade da acentuação e métrica normal a uma articulação rítmica cométrica (figura 2), sendo que as acentuações irregulares e alterações na métrica normal são relacionadas a uma articulação rítmica contramétrica (figura 3). Os exemplos abaixo foram extraídos de Sandroni (ibid. p. 27):



Figura 2 Articulação rítmica totalmente cométrica **Figura 3** Articulação rítmica totalmente contramétrica

Observa-se que a articulação rítmica contramétrica caracteriza-se pela ocorrência de contratempos, a síncope, resultando numa escrita que enfatiza a idéia de exceção à métrica normal, através do emprego de pausas e ligaduras. Segundo Sandroni, esta é uma característica fundamental do samba, onde a síncope se apresenta como regra, e não como exceção, o que vai contra o significado atribuído à síncope pela musicologia tradicional. A figura rítmica representativa desta noção de valorização dos contratempos é a chamada “síncope característica”, termo cunhado por Mário de Andrade.



Figura 4 Síncope característica

Podemos verificar que a síncope característica (figura 4) não é tão *contramétrica* quanto a figura rítmica da figura 3, e nem tão *cométrica* quanto ao ritmo representado na figura 2. Portanto, é possível verificar graus ou níveis de *contrametricidade* entre as figuras. Esse é o aspecto central da argumentação de Sandroni ao verificar algumas transformações sofridas pelo samba carioca na virada dos anos 1930.

Essas transformações foram percebidas pelo autor inicialmente através da *batida do samba* - “um modelo rítmico de acompanhamento, suscetível de certo grau de variação, utilizado quando a canção a ser acompanhada pertence ao gênero ‘samba’” (op.cit.,p.14). Ao identificar a diferença na batida dos sambas anteriores ao final dos anos 1920 em relação aos posteriores a esta época, Sandroni classifica os dois tipos respectivamente como *samba antigo* e *samba novo*.

O samba antigo apresenta variações do padrão rítmico 3+3+2 - divisão das oito semicolcheias do compasso $\frac{2}{4}$ em três grupos - e foi chamado por musicólogos cubanos como *tresillo*, pois apresenta três articulações (op. cit. p.28), como pode ser observado na figura 5. A *síncope característica* é uma variação do *tresillo* (figura 6), que é o padrão rítmico predominante no acompanhamento de músicas populares impressas que, conforme visto, eram escritas para piano (polca, maxixe, tango brasileiro), como na música de Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Sinhô¹⁷ (dentre outros). Ao conjunto de variações dessas células rítmicas, Sandroni chamou de *paradigma do tresillo*.



Figura 5 *Tresillo*



Figura 6 Variação do *tresillo*

Ao samba novo é atribuído um padrão rítmico mais complexo, mais *contramétrico* em relação ao *paradigma do tresillo*:



Figura 7 Padrão ou ciclo do tamborim

Também conhecido como padrão ou ciclo do tamborim, esta figura rítmica ocupa dois compassos na forma binária $\frac{2}{4}$, organizando-se em grupos de 16 semicolcheias. Sandroni chamou este novo estilo de samba de *paradigma do Estácio*, uma vez que este estava ligado ao bairro carioca do Estácio de Sá.

Na segunda parte de seu livro, Sandroni argumenta que esta separação do samba em dois tipos teria ocorrido no final dos anos 1920. O novo estilo tornou-se sinônimo de samba moderno, tal qual o reconhecemos hoje em dia (SANDRONI, 2008, p.131), associado ao bloco carnavalesco - grupo humano que se desloca pela rua - cuja instrumentação era composta basicamente por instrumentos de percussão como tamborim, surdo, cuíca e pandeiro. A citação abaixo ilustra com mais precisão o argumento de Sandroni sobre a distinção dos dois estilos:

¹⁷ Em sua dissertação de mestrado, Carla C. Marcílio verificou a ocorrência do *tresillo* em partituras para piano de Chiquinha Gonzaga e algumas peças de Sinhô (MARCÍLIO, 2009).

A palavra samba, portanto, durante algum tempo designou dois gêneros musicais de origens distintas e bastante bem caracterizados. Para os músicos de formação profissional, que em geral sabiam ler na pauta, pertencentes à baixa classe média, freqüentadores dos ranchos e dos teatros populares, como Donga e Sinhô, samba era sinônimo de maxixe, último estágio abrasileirado da polca européia. Para os negros e mestiços descendentes de escravos, era um gênero novo, último estágio abrasileirado do batuque angolense, que eles propunham ensinar à sociedade nacional por meio do movimento das escolas de samba. (SILVA E OLIVEIRA, apud SANDRONI, *ibid.*, p. 139).

O estudo que o autor realiza sobre a diferença entre o estilo novo e o estilo antigo é relevante para pensarmos a participação do piano na mudança de paradigma. O estilo antigo, segundo Sandroni (p. 138), seria caracterizado pelo uso de instrumentos considerados europeus (flauta, clarineta, cordas e metais), num contexto associado à dança do maxixe. Como visto anteriormente, o piano era muito representativo deste contexto através dos pianeiros; o repertório musical praticado como polca, maxixe, tango brasileiro (misturada dos gêneros) apresenta, em linhas gerais, o paradigma do tresillo, como pode ser verificado na figura 6.

1.4 “É COM ESSE QUE EU VOU” – O PIANO E O SAMBA SE ENCONTRAM NO ASPECTO PERCUSSIVO

O refrão do samba *É com esse que eu vou*, de Pedro Caetano¹⁸ (1901-1992), composto para o carnaval carioca de 1948, apresenta o seguinte texto: “Quebra – quebra/ quero ver/ cabrocha boa/ no piano da patroa/ batucando/ é com esse que eu vou”. Apesar de curto, o trecho ilustra algumas ideias esboçadas nesta pesquisa, que envolvem aspectos musicais, sociais e culturais presentes na relação samba-piano.

“Quebra- quebra” faz alusão a um gesto coreográfico de agitar ou “requerbrar” os quadris. Sandroni, após localizar algumas referências a este gesto coreográfico em crônicas e poemas do século XIX, conclui que são “gestos comuns às danças mestiças do tipo lundu, à dança moderna do maxixe até a coreografia do samba contemporâneo” (*ibid.* p. 67).

Já o trecho “no piano da patroa” revela que o instrumento se encontra num ambiente doméstico burguês, uma vez que o proprietário tem condições de possuir o instrumento e manter empregados domésticos. Pertencendo à “patroa”, o instrumento não

¹⁸ De autoria de Pedro Caetano este samba foi gravado também por Elis Regina em 1973, época em que atuava com Cesar Camargo Mariano.

faz parte do contexto de origem da “cabrocha”¹⁹, onde predominam instrumentos de percussão como o tamborim e a cuíca (instrumentos que são citados em outro trecho do samba em questão). A “cabrocha”, ao ter acesso ao piano no seu ambiente de trabalho, dança o samba “batucando” no piano da patroa, ou seja, transportando a maneira de tocar os instrumentos de percussão para o piano, numa abordagem rítmica do instrumento²⁰.

A proposta de incluir esta referência ao piano presente na letra do samba de Pedro Caetano – que também tocava piano – é, além de ilustrar algumas relações sociais como a “patroa” e a “cabrocha”, enfatizar a relação “batuque” e “piano”: o batuque representando a manifestação musical rítmica associada à cultura afro-brasileira e o piano representando um traço da cultura europeia no ambiente doméstico burguês.

Quando a “cabrocha quebra batucando no piano”, o piano e o batuque dialogam e negociam suas qualidades. Podemos esboçar esse diálogo onde ambos compartilham suas características da seguinte forma: as células rítmicas dos instrumentos de percussão (ou batuque) sofrem variações para que sejam estilizadas ao piano. O piano, por sua vez, com sua característica de “redução orquestral”, pode sintetizar a seu modo a rítmica do grupo de percussão (por exemplo, o surdo, tamborim e a cuíca) dentro de um contexto harmônico e melódico que lhe é característico.

A redução orquestral do grupo instrumental popular pelo piano foi notada por Almeida: “como instrumento intérprete de choros²¹, o piano atuou como uma redução do grupo chorão, podendo realizar – à sua maneira – a meliosidade da flauta, as harmonias, os baixos dos violões e a rítmica do cavaquinho” (ALMEIDA, 1999, p.105) e também por Santos (2002): “a parte de piano solo de um choro funciona como uma redução orquestral,

¹⁹ O dicionário Houaiss define “cabrocha” como “mulher que gosta de sambar ou que participa dos desfiles carnavalescos [...] Trata-se da figura emblemática da mulata dançarina do samba.

²⁰ Neste caso, entende-se por “batuque” a rítmica dos instrumentos de percussão, como “acompanhamento rítmico constituído pela batucada” (Sandroni, 2001, p.201).

²¹ Nesta pesquisa, considera-se que as noções de “choro” e “samba” são imbricadas. No início do século XX, era possível estabelecer uma separação entre os termos: a palavra “samba” era associada ao contexto de dança de pares separados; enquanto a palavra “choro” era usada para designar o conjunto instrumental que executava o repertório das danças de pares enlaçados, o maxixe. Segundo Sandroni, “Hoje, [2001] os dois campos se encontram mais misturados que no início do século XX” (ibid. p. 105), o autor argumenta que nas gravações comerciais de samba realizadas a partir da década de 1920, o acompanhamento dos cantores era realizado pelo grupo do choro, que provia o “suporte harmônico e a ornamentação melódica da flauta” (op. cit.). Dessa maneira, muitos aspectos tidos como característicos do choro também estão presentes no samba, o que torna a diferenciação desses gêneros muitas vezes imprecisa.

Spielman (2008) identifica esta imprecisão num depoimento do músico Paulo Moura (1932-2010). Ao perguntar a Moura qual era o gênero da música “Tarde de Chuva”, ele respondeu: “Samba..., choro..., samba-choro”. Ficou difícil para ele encontrar uma fronteira entre o samba e o choro, e, para designar o ritmo desta música, acabou optando por samba. Mas ficou a dúvida se a música era um choro, porque ela é instrumental, com características do choro também”. (SPIELMANN, 2008, p.28).

apresentando vários desafios para o compositor que deseja preservar tais elementos, resultando em obras de dificuldade técnica considerável[...]” (ibid., p.6). Para o pianista Leandro Braga, “nenhum ritmo, seja qual for, nasceu do piano. Estamos sempre imitando os instrumentos de percussão, tomando emprestado seus toques para criarmos os nossos” (BRAGA, 2003, p.8).

Este procedimento de redução, síntese ou estilização dos instrumentos característicos dos grupos populares ao piano, é tido pela presente pesquisa como um importante aspecto que permeia a “tradição pianística associada ao contexto da música popular”, que nesta pesquisa tem a vertente do samba como foco.

1.5 ERNESTO NAZARETH

Ernesto Nazareth compunha segundo os gêneros musicais populares de seu tempo, para o público consumidor que frequentava os salões do Rio de Janeiro imperial e, posteriormente republicano. Sua produção abrange músicas de compassos binários (polcas, *schottischs*, tangos e outros gêneros incluídos na “misturada”, descrita anteriormente) e músicas de compasso ternário como a valsa. Interessam-nos os gêneros de compasso binário que caracterizam o samba antigo (segundo Sandroni), como polca-lundu, tango brasileiro ou maxixe.

Como visto anteriormente, o samba antigo é associado ao contexto de baile, ao maxixe. Como observa Tinhorão (1974), Ernesto Nazareth “estilizou o ritmo do maxixe, sintetizado pelos conjuntos de choro a partir da polca e do lundu [...], [transportando] para o piano o novo estilo de interpretação que os chorões populares lhe entregavam pronto” (ibid.1974, p.65), ou seja, através da estilização dos instrumentos típicos da formação musical do choro – flauta, violão e cavaquinho – transfigurados no piano. Como forma de distinção, o compositor nega o termo maxixe e designa suas composições como “tango brasileiro”, o que para Tinhorão é uma referência a uma criação “semi-erudita”, não tão “popular” quanto o maxixe, caracterizando o tango de Ernesto Nazareth como um “maxixe emancipado” (op.cit.). Para Machado, o fato de o compositor assumir essa distinção é indicativo de sua ambição em direção à música de concerto, pois através desta diferenciação, Ernesto Nazareth propunha que sua música fosse ouvida e contemplada, ao invés de ser dançada, tanto que o compositor fazia questão de interpretar seus tangos em andamento lento.

Apesar da postura do compositor em desvincular seus tangos do contexto de dança, os mesmos, considerados “maxixes emancipados”, fazem parte da “misturada” de gêneros de música e dança, que mais tarde seriam identificados como samba. O compositor acabou por atingir ambas as esferas, pois ao mesmo tempo em que sua música se presta à dança, interessa também ao público que busca a contemplação auditiva: “Nazareth escrevia sob o signo dos gêneros sincopados, o que satisfazia o gosto popular dos dançarinos de sua época e ao mesmo tempo imprimia o gosto pelo sofisticado jogo de texturas sonoras para aqueles que quisessem ouvir”. (MACHADO, *ibid.* p.61)

O diálogo com o contexto de dança continua sendo relevante pois, sendo uma música que se presta à dança, tem no aspecto rítmico um elemento fundamental. Ao consultar um conjunto de polcas e tangos de Ernesto Nazareth, a ênfase no ritmo é facilmente percebida pela ocorrência de padrões pertencentes ao *paradigma do tresillo* (samba antigo), mantidos do início ao final das peças.

Tomemos como exemplo *Odeon*, publicada em 1910:



Figura 8 *Odeon*, Ernesto Nazareth, seção A ²²

O trecho acima é representativo da primeira sessão da peça. Como observa Machado (2007, p.162), a linha melódica principal é apresentada nos baixos, que marcam o tempo forte através das colcheias pontuadas que precedem uma semicolcheia. A localização desta última – quarta semicolcheia de cada tempo – revela um relativo grau de contrametricidade que caracteriza o gênero através de uma variação do *paradigma do tresillo*. Segundo o autor, um dos aspectos do estilo *nazarethiano* (como o autor se refere) é “estilização dos instrumentos chorísticos transfigurados em piano”²³. Se comparada aos

²² Os exemplos musicais de Ernesto Nazareth foram obtidos no *web site* <http://www.ernestonazareth.com.br/>, acessado em 15/07/2011.

²³ É preciso frisar que esta estilização dos instrumentos chorísticos transfigurados em piano é apenas um dos aspectos do estilo de Ernesto Nazareth, que para esta pesquisa é o aspecto mais relevante. Para Machado, o principal traço estilístico da escrita para piano do compositor, e que o distingue de seus contemporâneos, é “a

instrumentos característicos do choro, a linha melódica sugere bordões *cantabile* do violão, enquanto os acordes em colcheias sugerem o suporte rítmico-harmônico do cavaquinho.

O padrão rítmico da *síncope característica*, bem como algumas variações, ocorre obstinadamente ao longo da sessão B²⁴, cujos oito primeiros compassos são projetados abaixo:

The image shows a piano score for two systems. The first system, starting at measure 19, features a treble clef with a melodic line marked 'espress.' and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Two circles are drawn around specific notes in the bass line. The second system, starting at measure 23, continues the piece with a 'dim.' marking in the bass line.

Figura 9 *Odeon*, Ernesto Nazareth, seção B

Além do aspecto rítmico que “satisfazia o gosto dos dançarinos de sua época”, é possível verificar, no exemplo acima, um importante traço estilístico da escrita de Ernesto Nazareth descrito por Machado (ibid) como a “construção de planos que resulta numa *textura* específica” (op. cit. p. 54). Nos quatro primeiros compassos, podemos identificar quatro planos sonoros: (1) na mão direita, as primeiras semicolcheias de cada tempo (notas grafadas com um sinal de acento), formam uma linha melódica que relaciona-se contrapontisticamente com outra linha, formada pelas notas mais graves localizadas na clave de fá (2), como indicam os círculos da figura. Uma terceira linha melódica (3) ainda pode ser identificada na nota superior das notas duplas da mão direita, respectivamente colcheia e semicolcheia (localizadas fora do círculo). Na mão esquerda, (4) as notas localizadas fora do círculo são acordes que funcionam como sustento rítmico e harmônico.

O trecho descrito na figura 9, é ilustrativo de uma importante característica do estilo *nazarethiano*: “o pensamento polifônico rítmico-melódico e a construção de texturas

riqueza rítmico-melódica do maxixe e o procedimento intrinsecamente pianístico da música de salão, quintessenciada pelo estudo chopiniano” (ibid. p. 150)

²⁴ Ver partitura completa no anexo 1.

sonoras” (MACHADO, *ibid.* p.157), que segundo o autor, diferencia a obra de Ernesto Nazareth em relação à escrita homofônica praticada por seus contemporâneos que compunham no mesmo contexto musical.

Nos quatro compassos seguintes (23 ao 26), ainda em relação à figura 9, a textura é reduzida a dois planos sonoros, onde a linha melódica principal é apresentada na forma de blocos de acordes, ritmicamente complementares à figura da *síncope característica*. No idioma pianístico, a relação complementar entre as mãos direita e esquerda do pianista é uma alternativa para “preencher” o espaço das oito semicolcheias do compasso $2/4$ que formam o conjunto de variações rítmicas pertencentes ao *paradigma do tresillo*. Os quatro primeiros compassos da exposição do tema principal do tango *Brejeiro*, escrito por Ernesto Nazareth no ano de 1893, é mais um exemplo de melodia em bloco de acordes que apresentam complementaridade rítmica com a linha do baixo:



Figura 10 *Brejeiro*, Ernesto Nazareth

Voltando ao tango *Odeon*, a terceira seção da peça também apresenta um padrão rítmico constante, onde a relação de complementaridade rítmica também pode ser observada (figura 11).



Figura 11 *Odeon*, Ernesto Nazareth, seção C

Sendo assim, a característica de continuidade rítmica observada no exemplo de *Odeon*, onde um determinado padrão rítmico se estabiliza ao longo de uma seção formal, sem interrupções decisivas que possam comprometer a fruição e o gozo do *paradigma do tresillo*, é um aspecto musical relevante na relação deste repertório com a dança. A atividade de uma determinada propriedade rítmica foi notada por Wallace Berry em relação ao repertório do período barroco:

A qualidade da movimentação rítmica pode ser um fator importante e essencial na identificação e caracterização do estilo. Por exemplo, muitas literaturas do barroco são marcadas pela [presença da] atividade-tempo (*activity-tempo*) relativamente constante (se comparado com, por exemplo, os impulsos mutáveis mais ‘românticos’ de certos estilos). (BERRY, 1976, p. 306, tradução minha)²⁵.

“Impulsos mutáveis”, como *accelerandos* ou *ritardandos* significativos, bem como variações abruptas no aspecto rítmico, consideradas como feições “mais românticas” de determinados estilos, não se prestam ao contexto de dança no qual participavam os *planeiros*, como foi descrito no início deste capítulo.

Outra construção textural específica, resultante da sobreposição de planos sonoros, pode ser observada *polca-maxixe*²⁶ *Atrevidinha* (1889):

Figura 12 *Atrevidinha*, Ernesto Nazareth

Machado observa que a mão direita realiza um motivo *estrófico-discursivo*²⁷, enquanto a mão esquerda caracteriza-se pelo acompanhamento através do padrão rítmico

²⁵ *The quality of rhythmic motion can be an important and essential factor in the identification and characterization of style. For example, many literatures of the Baroque are marked by relatively constant activity-tempo (as compared with, for example, the more “romantic” changeable impulses of certain styles.*

²⁶ Cacá Machado descreve quatro “modalidades de polcas” na obra de Ernesto Nazareth: *polca-polca*, *polca-salão*, *polca-maxixe*, e *polca-textura*. Ver Machado (2007, p.41-55).

da *síncope característica* (ibid, p. 50). Como observa o autor, a construção textural homofônica de melodia acompanhada é uma prática comum em composições de contemporâneos de Ernesto Nazareth, como Joaquim Antônio da Silva Calado, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga. Esta última teve sua obra como objeto de estudo em Marcílio (2009) que também cita edições para piano da música de Sinhô, confirma tal prática homofônica.

Se pensarmos na estilização pianística da formação instrumental popular, podemos pensar na linha melódica sendo realizada pela flauta e o acompanhamento rítmico-harmônico no violão ou cavaquinho. Outro exemplo pode ser verificado em *Floraux* (1909), onde movimento melódico pendular de oitavas realizado pela mão direita apresenta um padrão rítmico no qual o grupo de quatro semicolcheias deixa vazio o espaço da primeira, traço característico do maxixe. Machado recorre a um método para o estudo de cavaquinho²⁸ (ibid., p141) e constata a presença dessa figuração rítmica.



Figura 13 *Floraux*, Ernesto Nazareth

Ao identificar na textura da escrita pianística de Ernesto Nazareth uma redução, estilização ou síntese do grupo instrumental popular, Machado cita a função de cada um dos instrumentos no grupo: o cavaquinho como condução rítmica e harmônica, a flauta com suas características melódicas, os baixos *cantábile* dos violões ou o movimento pendular da mão direita associado ao pandeiro.

A solução formal que Nazareth encontrou para a estilização desses instrumentos tornou-se um paradigma para a escrita pianística, porque traz a sonoridade dos instrumentos estilizados (tanto na montagem dos acordes como em sua função rítmica e intenção fraseológica) sem perder a especificidade da sonoridade do piano. (MACHADO, ibid., p.162).

²⁷ Machado define dois princípios de composição : o *estrófico-discursivos* em oposição ao *celular*. O primeiro caracteriza-se por maior inflexão melódica, mais próximo da oralidade, enquanto o segundo baseia-se em variações de células motivas específicas. Ver Machado (2007, p. 45).

²⁸ Cazes, Henrique, **Escola moderna do cavaquinho**. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d.

Este paradigma de escrita consolidado por Ernesto Nazareth, o pensamento polifônico que distribui uma gama de variações rítmicas na textura pianística e a associação com a dança através de uma atividade rítmica estável, são características que conectam o “samba para piano solo” de Ernesto Nazareth ao piano de Cesar Camargo Mariano, como veremos no terceiro capítulo do trabalho.

Conforme vimos, o samba para piano solo é uma prática que nos remete ao final do século XIX e início do século XX através da atuação dos *pianeiros*, e se consolida como uma tradição que permanece viva até os dias atuais. No contexto dessa prática, muitos elementos constituintes são renovados através do processo criativo dos músicos, de acordo com a realidade sócio-cultural na qual estão inseridos.

Nossa orientação metodológica prevê um recorte temporal que distingue momentos onde a participação do piano foi mais significativa: 1) do final do século XIX até a década de 1930, período associado ao *samba antigo*; 2) o período em torno da bossa-nova, onde o instrumento ganha projeção através dos trios (piano, contrabaixo e bateria).

Os nomes de Ernesto Nazareth e Jhonny Alf são – respectivamente – representativos dos dois períodos citados acima. Mais do que isso, são assumidos por Cesar Camargo Mariano como pilares em sua formação musical. Esses fatores são determinantes para a abordagem desta tradição pianística de modo que possa ser diretamente relacionada ao sujeito da presente pesquisa. Outros *pianeiros* de importância central na história do samba como Ary Barroso, Radamés Gnattali e Tom Jobim representam, cada um, um universo à parte, e vão além dos limites da presente pesquisa.

2 CESAR CAMARGO MARIANO

Recentemente, no ano de 2011, Cesar Camargo Mariano lançou o livro “Solo: Cesar Camargo Mariano – memórias” (MARIANO, 2011), uma autobiografia onde músico e autor compartilha com o público algumas memórias de sua vida pessoal e profissional, que abrange o período desde seu nascimento no ano de 1943 até o ano de lançamento do livro. São memórias que fazem referência a uma extensa rede de relações pessoais e profissionais, que incluem artistas com quem trabalhou, espaços como casas noturnas na década de 1960, estúdios de gravação, teatro, televisão, bem como sua relação com outros profissionais, como técnicos (de som, e de iluminação), produtores e empresários. Como observa Ignácio De Loyola Brandão, autor do prefácio do livro, Cesar Camargo Mariano “atravessou a história da música popular brasileira nos últimos 50 anos”, ou seja, a partir de sua profissionalização, que ocorreu no final de década de 1950 até os dias atuais.

Das memórias de Cesar Camargo Mariano, interessam-nos principalmente os relatos que apresentam alguma relação com o objeto da pesquisa, que dizem respeito à sua formação musical e que possam ser associados ao *samba*, ao *jazz* e ao *piano*. Para tanto, foi eleito o período que abrange desde os seus primeiros anos de vida, marcados por um intenso contexto musical familiar, até o final da década de 1960, período em que se consolida como pianista de “samba” (bossa-nova instrumental ou samba-jazz) através de sua produção artística junto aos trios instrumentais.

Contudo, a experiência musical do artista vai além destes três tópicos. Como pode ser lido em seu livro de memórias, Cesar Camargo Mariano ressalta o seu interesse por produções artísticas, como montagem de espetáculos teatrais, manipulação de teclados eletrônicos, trilha sonora para cinema, música para publicidade, arranjos para discos de outros artistas, entre outros. Não podemos desconsiderar a influência dessas atividades artísticas no seu processo criativo do “piano solo no samba”, porém tal investigação exigiria um aprofundamento na produção artística de Cesar Camargo Mariano como um todo, o que extrapola nossos limites neste estudo²⁹.

²⁹ Ao leitor interessado na obra de Cesar Camargo Mariano pós 1960, sugere-se a leitura de seu livro de memórias (MARIANO, 2011), bem como a consulta em sua discografia, disponível em www.cesarcamargomariano.com.

Por nunca ter passado pelo ensino formal de música, Cesar Camargo Mariano considera-se um autodidata, como pode ser constatado no depoimento do próprio artista: “Eu nunca frequentei escola de música, [...] nunca estudei música, [...] tive que aprender sozinho, sofri um pouco com isso. Muitas coisas que aconteceram na minha vida, como profissional, como músico, me ajudaram a desenvolver a ‘técnica’ musical.”³⁰ Como será visto, sua formação musical foi marcada principalmente pelo contexto musical familiar e pela sua inserção no mercado de trabalho, fatores que impulsionaram o aprendizado musical do artista.

2.1 AMBIENTE MUSICAL FAMILIAR

Nascido no dia 19 de setembro de 1943, Cesar Camargo Mariano teve sua infância num intenso contexto musical familiar promovido pelos seus pais. Wlademiro Camargo Mariano, o pai, formou-se em piano aos 16 anos de idade no conservatório da cidade de Rio Claro (estado de São Paulo) e cursou mais quatro anos de aperfeiçoamento, tornando-se “pianista clássico amador” (MARIANO, 2011, p.21), até que a família teve que vender o piano por dificuldades financeiras. Era um piano C. Bechstein, de cauda inteira, que ganhou de presente da pianista Guiomar Novaes quando tinha quinze anos de idade (MARANESI, 2007, p.24). Wlademiro então passou a trabalhar como vendedor de seguros. A mãe, Maria Elisabeth de Camargo Rangel, que costumava escutar emissoras de rádio locais, tinha preferência pela música norte-americana como, por exemplo, os cantores Tony Bennett, Bing Crosby e Frank Sinatra.

Desde muito cedo, o menino Cesar ambientou-se com um intenso contexto musical em sua própria residência. Tudo começou quando seu pai convidou um músico chamado Maurício Moura e seu grupo de “música tradicional brasileira” para frequentar sua casa.

Aquele simples convite foi de extremo significado na minha vida, por vários motivos. Para começar, porque logo nossa casa se tornaria ponto de encontro de todos os músicos de São Vicente, de Santos e arredores, de São Paulo e até mesmo para os que vinham de outros estados. Era programa certo encerrarem suas apresentações e descerem de São Paulo a São Vicente, para a *Casa do Careca* – apelido carinhoso que deram a meu pai[...]. Na nossa casa, a porta não fechava. (MARIANO, 2011, p.37)

³⁰ Informação verbal obtida na ocasião de um *workshop* ministrado por Cesar Camargo Mariano no teatro do SESC Vila Mariana, na cidade de São Paulo no dia 10 de setembro de 2011.

O pai, Wlademiro, “o careca”- já havia reconhecido o interesse musical do filho, que chegou a ganhar um prêmio como solista infantil de um concurso de corais. Wlademiro e Maria Elizabeth foram responsáveis por transformar sua casa num ambiente propício para o encontro de músicos que vinham se apresentar principalmente na cidade de São Paulo a partir do início de 1950, quando Cesar Camargo Mariano completara 6 anos de idade, como nos relata o próprio artista:

[...] eu, com seis anos na época, comecei assim a ser iniciado na melhor tradição da música brasileira. Cada dia, o regional [do músico Maurício Moura] aparecia com algum artista que estava se apresentando na cidade: num dia, foi a Inezita Baroso[n.1925]; no outro, Jacob do Bandolim [1918-1969], aquela enciclopédia da música popular brasileira que retornaria sempre a nossa casa, toda vez que vinha a São Paulo fazer shows. Como os demais, vinha sem avisar. A casa do *careca* estava 24 horas aberta para a música.(MARIANO, 2011, p.39)

Além do convívio com o grupo regional de Maurício Moura e com outros músicos, como Jacob do Bandolim, outro fato que despertou a atenção de Cesar Camargo Mariano para o choro foi a obra de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, que eram ouvidas em casa pelo seu pai³¹.

Alguns gêneros musicais provenientes dos Estados Unidos também faziam parte do contexto musical familiar, principalmente por parte de sua mãe, que tinha preferência pelo jazz norte-americano. O interesse neste gênero musical levou o menino Cesar a participar de um conjunto vocal amador em meados da década de 1950, que cantavam os repertórios dos conjuntos vocais norte-americanos como *Hi-lo's*, *Four Freshmen*, *Four Aces*, etc. Este conjunto passou a ter contato com um dos conjuntos vocais mais famosos do Brasil na época, chamado “Os Modernistas”, que segundo Mariano (ibid.) haviam feito quatro filmes musicais. O cinema, numa época anterior à televisão, era o único modo do público ver os artistas, além de ouvir.

Foi uma época em que a música norte-americana estava muito presente nas rádios brasileiras. A partir de 1939, a “política da boa vizinhança”, iniciativa do governo Franklin D. Roosevelt nos Estados Unidos, intensificou a presença da cultura norte-americana no Brasil, que desde a década de 1930 já vinha se propagando (MACCANN, 2004).

Discos de artistas como Stan Kenton, Frank Sinatra e Nat King Cole passaram a ser vendidos no Brasil, e no Rio de Janeiro surgiram fã-clubes homenageando esses artistas,

³¹ Idem.

como o Sinatra-Farney e Kenton Progressive (CASTRO, 1990). O cantor e pianista Farnésio Dutra (1921-1987) – o Dick Farney, adotando o estilo do cantor Bing Crosby (citado anteriormente como preferência de música americana da mãe de Cesar), alcançou o ápice de sua carreira com o clássico “Copacabana” no ano de 1946 (anexo 2), composição de João de Barro. Como sugere Maccann (2004), o arranjo desta canção, assinado por Radamés Gnattali, é uma criação realizada a partir do modelo norte-americano de orquestração divulgado principalmente como trilha sonora dos filmes de Hollywood, uma reminiscência das harmonias consideradas sofisticadas, e tempo “relaxado”, característicos da banda de Stan Kenton. (MACCANN, 2004, p. 156)

Este segmento da música norte americana exerceu influência na infância de Cesar Camargo Mariano que, através do contato com *Os Modernistas*, interessou-se cada vez mais pelo jazz:

Conviver com Os Modernistas, com a música deles, e em especial como Sabá [membro do grupo] significou para mim uma mudança de cardápio musical. Minha mãe escutava muita música americana no rádio, Tony Bennett, Bin Crosby e Frank Sinatra. E meu pai adorava música de cinema, das peças da Broadway e clássica. Além disso, havia o choro e o samba, a música tradicional brasileira, trazida por nossos amigos músicos. No entanto, Os Modernistas nos introduziram na música brasileira mais moderna, uma música mais pop, presente na rádio, e particularmente o Sabá me apresentou ao jazz. (MARIANO, 2011, p.43)

A noção de modernidade referida na citação acima é relacionada pelo historiador Francisco Rocha (ROCHA, 2010, p.389) ao gosto musical influenciado pelas orquestras norte-americanas através da rádio e do cinema: “As imagens visuais e sonoras geradas pelos estúdios hollywoodianos projetaram, nesse gênero do cinema, aspectos significativos da idealização do moderno que estruturaram o imaginário da época” (ibid. p. 371). Nesse contexto, destaca-se o papel do arranjador, responsável pela “roupagem orquestral” e que tem o objetivo de imprimir a sonoridade das orquestras norte-americanas à música popular brasileira, como por exemplo, os conjuntos vocais e o arranjo de Radamés Gnattali para a canção “Copacabana”. Rocha argumenta que parte da melodia desta canção é igual a do foxtrote *I'll remember April*, composição de Don Raye e Gene de Paul, dupla de compositores que se destacaram na criação de trilhas sonoras para o cinema nos Estados Unidos.

Sebastião Oliveira da Paz, o Sabá (1927-2010), um dos integrantes do grupo vocal “Os Modernistas”, que também era contrabaixista na noite paulistana, apresentou o jazz a

Cesar Camargo Mariano. A partir daí, ele passou a se interessar mais pela música instrumental, especialmente às improvisações: “[...]descobri Miles Davis e a mais nobre linhagem da música instrumental. Um mundo inteiramente novo”. (MARIANO, *ibid.*, p.44) Diferente do jazz representado pelas *big bands* de Hollywood da era do *swing*³², caracterizados por grandes orquestras cujos arranjos não davam espaço para a improvisação, os estilos de jazz apresentados por Sabá representaram um nova perspectiva para Cesar Camargo Mariano.

Segundo Hobsbawn (1989), a partir de 1940 o *bebop* surgiu como uma revolução moderna do jazz impulsionada por músicos que “se cansaram e se frustraram com a música cada vez mais padronizada e repetitiva das *big bands*” (HOBSBAWN, 1989, p. 149). O trompetista Dizzy Gillespie (1917-1993), o saxofonista Charlie Parker (1920-1955) e o pianista Thelonius Monk (1917-1982) foram alguns dos personagens do estilo *bebop* inicial, dos anos 1941-1949, que interpretavam o repertório de blues e canções *pop* com o máximo de virtuosismo técnico dos músicos através de andamentos rápidos e ritmo irregulares³³.

O estilo *cool* (também chamado *West Coast School*), emergiu a partir de 1949 tendo como referência *Modern Jazz Quartet*. Segundo Hobsbawn (*ibid.*), neste estilo era comum a formação de pequenos grupos, como por exemplo piano, baixo e bateria, que procuravam substituir o “impulso” do *bebop* pela “delicadeza”, procurando um som mais puro, influenciado pela música erudita, onde “os compositores se dizem inspirados por Johann Sebastian Bach e pelo classicismo do século XVIII”. (HOBSBAWN, *ibid.*, p. 153) Como expoentes deste estilos podemos citar o pianista Dave Brubeck (1920), e os saxofonista Stan Getz (1927-1991) e Paul Desmond (1924-1977).

Estes e outros movimentos estilísticos do jazz passaram a fazer parte do cotidiano musical de Cesar Camargo Mariano ainda com 12 ou 13 anos de idade, quando costumava reunir-se com amigos para escutar discos e conversar sobre as interpretações e improvisações. Em entrevista à rádio UOL, o pianista nos fala mais sobre este período:

O consumo do jazz aqui no Brasil, entre músicos, sempre foi muito forte. Toda a formação, vamos pegar assim, 1940, 30-40, todas aquelas coisas que, Emilinha Borba cantava, ou que Franciso Alves cantava, o tratamento atrás,

³² Estilo de jazz amplamente difundido pelo cinema de Hollywood, cujo sucesso comercial privilegiou orquestras como a de Benny Goodman, Tommy Dorsey, Jimmi Dorsey, Harry James, Stan Kelton, Glenn Miller entre outros. (ROCHA, 2010, p. 387)

³³ Para mais informações sobre o estilo *bebop*, ver Hobsbawn (1989, p. 150), Gridley (2012), Berendit (2009) e Bernal (2007, p.4).

orquestral, era baseado nas Big Bands americanas, porque era essa a informação que se tinha [...]. Então, todo músico desejava terrivelmente, absurdamente ser aquilo, tocar aquilo[...]. Eu ficava, desde que nasci, desde que me entendo por gente, com 4 ou 5 anos de idade, ouvindo música clássica e o jazz, ou seja, esse tipo de música americana [...] *West cost*, era muito simpático pra gente, era muito gostoso ouvir. [...] O jazz tocado por Duke Ellington, o jazz tocado pelas *big bands*, Count Base, Duke Ellington, com Frank Sinatra, essas coisas. Isso era um “pop” muito saudável, e combinava muito com a gente, sempre combinou.

[Uma das referências musicais eram] trios na época do Oscar Peterson, Bill Evans, George Shearing, os trios todos, desde moleque que eu ouço. Então isso era a base [referência], e é até hoje [...]. (Entrevista concedida à rádio UOL³⁴)

Apesar de nunca ter frequentado escolas de música, e não ter contato com um instrumento musical até os treze anos de idade, Cesar Camargo Mariano estava envolvido num contexto propício à aprendizagem: a convivência com os músicos de choro em sua própria casa, a influência do gosto musical de seus pais, a participação em um conjunto vocal e a audição de discos de jazz com seus amigos. Como observa o pesquisador em educação musical Luiz Ricardo Silva de Queiroz, “a diversidade de espaços e de situações em que se caracteriza a música, enquanto fenômeno artístico, social e cultural, constitui universos múltiplos onde experiências de ensino e aprendizagem acontecem”. (QUEIROZ, 2004, p.1)

No dia 19 de setembro de 1956, Cesar Camargo Mariano ganhou um piano de seus pais como presente pelo seu aniversário de 13 anos de idade. O pianista nos relata a experiência do primeiro contato com instrumento:

Algo, então, me empurrou. Eu me sentei na banquetta do piano e comecei a tocar.[...]Eu estava tocando firme, com a sonoridade e a definição bem perto das que eu tenho hoje em dia. Não me lembro de que música era...talvez estivesse compondo... não sei... só sei que eu não conseguia parar de tocar... Meu pai ficou caído no chão. Havia tido um infarto e ficaria 48 dias no hospital.(MARIANO, 2011, p.51)

O próprio Cesar não compreende o ocorrido, e prefere não se aprofundar no assunto. Considerando sua convivência social em torno da música, somada ao interesse de Cesar Camargo Mariano por esta arte como fatores essenciais de uma formação musical iniciada já nos seus primeiros anos de vida, ao completar 13 anos de idade o garoto foi

³⁴ Disponível em <http://www.radio.uol.com.br/#/programa/uol-that-jazz/edicao/9055862>, acessado em 10/02/2012.

capaz de fazer música já no primeiro contato com o instrumento, fato que causou espanto aos presentes no episódio.

Meses depois, Cesar Camargo Mariano realizou uma gravação na Rádio Globo acompanhado de seu pai e seu irmão tocando instrumentos de percussão. Tal gravação, mantida pelo pianista até os dias atuais (MARIANO, *ibid.* p. 54), contém uma entrevista e cinco músicas, incluindo a primeira composição de Cesar, uma singela peça no ritmo de habanera. Cesar Camargo Mariano relaciona a influência deste ritmo às composições de Ernesto Nazareth, que conhecia através de seu pai³⁵.

No dia seguinte à gravação, participou de sua primeira *jam session* com os músicos que acompanhavam a trombonista Melba Liston: “Jazz, *Jam session...* Palavras novas pra mim. Mas parecia as rodadas de choro que eu presenciava lá em casa. Talvez por isso eu estivesse me sentindo à vontade ali, tocando com eles”. (MARIANO, *ibid.* p.55)

No seu contato diário com o piano, Cesar Camargo Mariano compunha, inventava exercícios para desenvolver o dedilhado e interpretava o repertório jazzístico, tendo os discos como principal referência. Para Hobsbawn (1989, p. 246), o disco é o meio mais importante de comunicação no jazz, sendo que a maioria dos amantes e executantes de jazz aprende por meio dos discos, e é através do disco que os músicos praticam, copiando seus modelos favoritos. Para Berliner (1994), o método de aprendizagem do jazz como uma música de ouvido (*jazz as a ear music*), baseada na audição de gravações, prepara os estudantes diretamente para os desafios que encontraram como artistas. No estudo realizado pelo autor se encontra o seguinte depoimento do músico Howard Levy:

Realmente, a melhor forma de aprender é tirar músicas das gravações, porque você estará utilizando seu ouvido. É preciso bastante conhecimento e experiência para fazer isso, porém se torna tão fácil ouvir as peças em suas partes componentes se você realmente fizer o trabalho por você mesmo. (BERLINER, 1994, p. 93)

O pianista e cantor Nat King Cole (1919-1965) foi dos modelos para Cesar Camargo Mariano: “Desde que comecei a tocar, sofri muita influência dele. Ouvia seus discos diariamente e quase o tempo todo”. (MARIANO, 2011, p.78) Sua imitação de Nat King Cole chegou a ser utilizada pela TV Record como chamada comercial para o show do pianista norte-americano. Erroll Garner (1923-1977) é outro exemplo de pianista que foi

³⁵ Informação verbal obtida na ocasião de um *workshop* ministrado por Cesar Camargo Mariano no teatro do SESC Vila Mariana, na cidade de São Paulo no dia 10 de setembro de 2011. Esta peça faz parte do programa do concerto realizado pelo pianista no mesmo dia, por conta do lançamento do seu livro “Memórias Solo”.

um modelo escolhido por Cesar Camargo Mariano, que aplicava seu estilo na interpretação de várias peças.

Outra importante influência na formação musical de Cesar Camargo Mariano foi o pianista, cantor e compositor Johnny Alf.

2.2 JOHNNY ALF

Nascido no dia 19 de maio de 1929 na cidade do Rio de Janeiro, Alfredo José da Silva, ou Johnny Alf, foi iniciado no estudo do piano aos 9 anos de idade com a professora Geni Borges, através do repertório erudito. Sua formação musical foi influenciada por compositores do cinema norte americano, como George Gershwin, Cole Porter e Nat King Cole. A adoção do pseudônimo Johnny Alf ocorreu em 1949, quando frequentava um fã clube voltado à apreciação da música norte-americana no Instituto Brasil – Estados Unidos (I.B.E.U.).

Estreou profissionalmente em 1952 tocando na “Cantina do César”, restaurante do jornalista César de Alencar, e depois se estabeleceu na boate do Hotel Plaza em 1954. Segundo Menezes Bastos, “Johnny Alf, muito mais em termos da música instrumental e das harmonias ‘revolucionárias’ e melodias criadas então como cantor, transformou-se num nome simbólico de música ‘moderna’ no Brasil”.

Como referência do “samba-canção moderno” ou “samba pré bossa-nova” (GARCIA, 1999), a música de Johnny Alf passou a atrair espectadores interessados em sua sonoridade jazzística e na interpretação de suas composições, como *Rapaz de bem*, *Céu e mar* ou *O que é amar*. Dentre os espectadores, estavam Tom Jobim, João Gilberto, Lúcio Alves, Dick Farney, João Donato e músicos mais jovens, que interessavam-se pelo sistema de “cifra musical”, pouco comum na prática da época. (CASTRO, 1990, p. 95)

Walter Garcia (1999) reconhece que um traço estilístico da interpretação de Johnny Alf, influenciada pelo jazz, é que o acompanhamento do piano não ocorre através da repetição de um determinado padrão rítmico do início ao fim da música, pois sua função é “comentar” o canto. Neste tipo de acompanhamento, as intervenções rítmicas têm como função responder ou apoiar o discurso melódico, cantado pelo próprio pianista. Gomes (2010) define este rompimento com padrões celulares constantes como “colocações cruzadas”, o que, segundo o autor, é um procedimento oriundo dos estilos de jazz que surgiram a partir do estilo *bebop*. Para ele, Johnny Alf “é um dos primeiros músicos que

instaura a possibilidade de se empregar *procedimentos* jazzísticos sobre a *matriz* rítmica do samba [através de variações associadas ao *paradigma do Estácio*]” (GOMES, 2010, p.48), cuja referência é o primeiro registro fonográfico de Alf, realizado em 1952³⁶.

Para Bittencourt (2006), o estilo de cantar de Johnny Alf traz a influência da cantora Sarah Vaughan, onde os motivos melódicos adquirem flexibilidade rítmica irregular à métrica da composição e enfatizam as tensões dos acordes.³⁷

Em 1955, Johnny Alf mudou-se para a cidade de São Paulo a convite de Heraldo Funaro, para inaugurar a casa noturna chamada “Baiúca”, que se transformou no “[...] santuário de todos os músicos da cidade. Era o centro de atenção da mídia. Era a casa que tinha a aura de mostrar o que de melhor havia em termos musicais na noite paulistana”.(MARIANO, 2001p.95) Cesar Camargo Mariano também trabalhou na Baiúca de 1961 a 1963.

Meses depois, Johnny Alf foi apresentado à família de Cesar Camargo Mariano pelo contrabaixista Sabá, com quem tocava na boate Baiúca. Com o piano em casa, as reuniões musicais na casa da família se intensificaram e Cesar passou a tocar também em duo com Sabá. Foi por intermédio deste que a família recebeu o ilustre visitante, que ali fixou residência por quase oito anos, passando então a ser mais um membro da casa a contribuir com o já movimentado ambiente musical familiar.

Cesar Camargo Mariano relata um pouco de sua admiração por Johnny Alf na época:

Eu me sentava na cozinha ou na ante-sala, ou às vezes ficava lá mesmo junto do piano, no chão ou no sofá [...] vendo-o tocar, calado, por horas e horas todos os dias. Aquela entrega dele ao piano, à música, ao detalhe de sua execução, aos acordes, ao ritmo trabalhado... a maneira como se deixava possuir, tranquila, profunda... o respeito que eu percebia que ele tinha pela arte... tudo aquilo foi entrando em mim, nota por nota, sentimento por sentimento. Quando hoje penso na música e no trabalho de criá-la, seja em arranjo, composição, produção ou interpretação, sou tomado por uma sensação de reverência ao tudo aquilo que veio daquelas tardes, escutando o Johnny tocar, absorvendo seu bom gosto e seu empenho em expressá-lo em toda a integridade. (MARIANO, 2011, p. 63)

As composições de Johnny Alf fizeram parte do aprendizado musical de Cesar Camargo Mariano, sendo que muitas foram gravadas por este último. Numa relação entre “mestre e aprendiz”, as ações de Johnny Alf eram um modelo para Cesar, apesar de Johnny não se ater a aspectos técnico-musicais e pianísticos.

³⁶ Sua primeira gravação é o 78 RPM que grava pela Sinter, com as músicas “De cigarro em cigarro” (Luis Bonfá) e “Falseta”, do próprio Johnny. O disco contava ainda com Vidal no contrabaixo e Garoto ao violão.

³⁷ Ver Bittencourt (2006) e Garcia (1999).

Ele jamais me deu conselhos, nem veio me ensinar nada, a gente só conversava sobre música e cinema [...]. Mas de maneira alguma ele pretendia ser um tutor, um mentor, nada disso. Quando se levantava para fazer ou tomar café, eu corria para o piano. Na verdade, tocava para ele ouvir, é claro. Ele jamais comentava qualquer coisa sobre esses momentos, e eu tinha até mesmo a impressão de que ele não estava sequer escutando. Hoje acho que ele fazia de propósito, para eu ter *mesmo* de me esforçar, até ele prestar atenção. (MARIANO, 2011p.63)

2.3 INÍCIO DA VIDA PROFISSIONAL

Segundo o historiador Francisco Rocha, juntamente com o cinema, a prática social dos bailes era uma das formas de entretenimento mais cultuadas na sociedade paulistana entre as décadas de 1930 e 1960. As grandes orquestras baseadas no formato *big band*, cujos arranjos evocavam as trilhas sonoras do cinema norte-americano, conduziam a dança com ritmos como a rumba, o merengue, o bolero, o samba e o jazz. Segundo o autor,

[...] a formação da escuta musical dessa geração associou-se aos passos da dança, a fruição da música ancorou-se no desenho de sua coreografia. [...] Mais do que uma música para a audição contemplativa, a canção deveria convidar ao movimento, instaurar, através da temporalidade rítmica e melódica, o tempo da dança. (ROCHA, 2010, p. 383- 384).

Ao final de década de 1950, aos quinze anos de idade, Cesar Camargo Mariano passou a fazer parte do cenário acima descrito, ao ingressar na “orquestra de William Forneau, um *show man* que cantava, assoviava, fazia imitações e tocava vários instrumentos em shows e bailes” (MARIANO, 2011, p.82). Por intermédio de seu pai, contratado como copista de partituras para a orquestra, Cesar Camargo Mariano fez sua primeira audição junto à orquestra:

[...] o auxiliar do maestro abriu a partitura na minha frente. Eram cinco ou seis páginas emendadas umas nas outras [...]. No segundo compasso, entendi o que estava acontecendo e saí tocando, sempre olhando a partitura, fingindo que estava lendo. (loc.cit.)

O trabalho com a orquestra chamou a atenção de Cesar Camargo Mariano para uma lacuna em sua formação musical: a leitura e a escrita. Por não saber ler as partituras disponibilizadas pela orquestra, era necessário aprender tudo “de ouvido”, porém este método nem sempre era suficiente: “Quando era algo complicado demais para pegar só *no ouvido*, eu precisava tirar a mão do teclado e deixar a orquestra seguir por dois ou três

compassos”. (MARIANO, *ibid.* p. 83) Foi nesse convívio com os músicos da noite e dos bailes que Cesar Camargo Mariano aprendeu o sistema americano de cifração de acordes, que até o final da década de 1960 seria a única forma de notação musical utilizada pelo pianista em sua vida profissional.

Em plena fase de “jazzista radical”, Cesar Camargo Mariano não ouvia rádio, apenas discos, principalmente de jazz. A imposição do trabalho na orquestra de baile fez com que o pianista recorresse ao rádio para conhecer as músicas dos artistas de sucesso na época: “Cauby Peixoto, Isaura Garcia, Nelson Gonsalves e tudo mais” (*loc.cit*), que constituíam o repertório dos bailes. Isso significou uma abertura para um repertório até então desconsiderado pelo jazzista radical: “Havia ali uma coisa que se podia manipular na interpretação, na harmonia, comecei a achar tudo bastante interessante”. (*loc.cit*)

Além da orquestra de baile, passou a trabalhar na noite de São Paulo, primeiro na boate *Lancaster*, num quarteto formado por Theo de Barros (contrabaixo acústico), José Luís Schiavo (bateria), Flávio “Casquet” Abatipietro (trompete) e ele como pianista e cantor. Aproximadamente em 1961, aos dezessete anos de idade, foi contratado para tocar na Baiúca. Nesta casa, a música era estritamente ao vivo, diariamente, das 20h às 4h da manhã, onde dois trios se revezavam a cada 30 minutos: o trio do pianista Moacyr Peixoto, com Luis Chaves (contrabaixo) e Rubinho Barsotti (bateria), e o trio com Cesar Camargo Mariano, Sabá (contrabaixo) e Hamilton Pitorre (bateria). Segundo Mariano, o repertório desses trios era “jazz e música brasileira *jazzificada*. A bossa-nova estava nascendo”. (MARIANO, *ibid.*, p.97)

Nesses intervalos de 30 minutos era possível frequentar algumas das boates aos arredores da Praça Roosevelt, onde se podia ouvir e até tocar com pianistas que trabalhavam em outras casas, como o pianista Manolo, que tocava e cantava músicas da Broadway; Hermeto Pascoal, na boate Stardust; Dick Farney na boate Farney’s Inn; Pedrinho Mattar que revezava com o pianista Manfredo Frest na boate do Cambridge Hotel; o organista Walter Wanderley com seu órgão Hammond B3, no Captain’s Bar (*ibid.* p.99); e o pianista Amilton Godoy, que tocava nas imediações da praça Roosevelt. (*ibid.* p.116)

Após dois anos trabalhando na Baiúca, Cesar Camargo Mariano foi contratado pela boate chamada “Juão Sebastião Bar”, ao lado do contrabaixista Humberto Clayber e do baterista Airto Moreira, que formavam o *Sambalanço Trio*. Ao conversar com o proprietário da casa, Paulo Cotrim, sobre suas expectativas, o grupo recebeu a seguinte

recomendação: “O que eu quero é o melhor da música da noite paulistana. Toquem o que quiserem. Já ouvi você tocando na Baiúca e sei do seu potencial. Bom gosto e qualidade, é isto que eu quero”. (ibid. p. 126)

A postura de Paulo Cotrim, contratante do trio, em dar total liberdade artística ao grupo mostra que as expectativas do empresário, e portanto, do público do seu estabelecimento, eram condizentes com as aspirações artísticas do trio de tocar jazz e a “música brasileira *jazzificada*”, associada à bossa-nova ou samba-jazz. Esse cenário também podia ser verificado nas boates Lancaster e Baiúca, e nos vários estabelecimentos localizados nas imediações da praça Roosevelt.

Segundo Maranesi, “para o músico paulistano, durante as décadas de 1950 a 1970, a dinâmica do próprio mercado de trabalho era o verdadeiro impulso para seu desenvolvimento técnico e expressivo”. (MARANESI, 2006, p.23) Podemos verificar a relevância desta afirmação considerando a rotina de trabalho de Cesar Camargo Mariano nessas boates. Esses estabelecimentos fomentavam a experiência de quatro horas diárias de performance jazzística (sem contar os ensaios). Tal prática contínua tem implicações diretas para o desenvolvimento de habilidades identificadas por Faour na performance em trio: “interação, capacidade de improvisação e adaptação recíproca [...] além das funções de solista e acompanhador”. (FAOUR, 2006, p.4)

Em depoimento para o jornalista Consuelo Ivo (2007), o pianista Amilton Godoy, que também trabalhou neste ambiente e depois montou o Zimbo Trio, lembra que

[...]os músicos nesse período eram muito bem remunerados, disputados pelas casas noturnas que embalavam as noites com música ao vivo. A música americana perdia território, e esses espaços foram ocupados por músicos como nós. Éramos encontrados na rua Major Sertório, a Broadway brasileira, assim conhecida por abrigar as boates mais requintadas, além da Baiúca, que ficava na praça Roosevelt.” (IVO, 2007, p. 96)

Outro fator observado nesse contexto das casas noturnas que cultuavam repertórios associados ao jazz, bossa-nova ou samba-jazz é a forte presença do piano, principalmente na formação de trio. Segundo Faour, essa formação seria uma das mais usadas quando se trata de “bossa-nova tocada como instrumental”, principalmente na cidade do Rio de Janeiro e São Paulo, em que os líderes dos grupos eram os pianistas. (FAOUR, 2006, p.34) A influência do jazz norte americano nesse período foi um fator que contribuiu para a

proliferação do piano nas casas noturnas, uma vez que este instrumento assume uma notável participação ao longo da história deste gênero musical. (BERENDT, 2009)³⁸

Além do trabalho com a orquestra de baile e nas casas noturnas, na década de 1960 Cesar Camargo Mariano também produziu e fez os arranjos para o álbum da cantora Claudette Soares, intitulado “Claudette é a dona da Bossa”; gravou um disco junto ao “Quarteto Sabá” e outros cinco discos junto ao Sambalanço Trio, com a participação do cantor e bailarino norte americano Lennie Dale (*Lennie Dale e Sambalanço trio*, Elenco, 1965); e com o trombonista Raul de Souza (*À vontade, mesmo*, RCA, 1965).³⁹

Apesar de sua intensa atuação profissional, Cesar Camargo Mariano ainda não dominava a escrita e leitura musical convencional. Desde o início, na época em que ganhou seu piano, aos treze anos de idade, resistiu aos ensinamentos de teoria de seu pai, que chegou a lecionar música profissionalmente. A partir de sua convivência com os músicos da noite, o pianista desenvolveu fluência no sistema de cifragem de acordes, sua principal ferramenta. No caso de formações maiores, Cesar realizava os chamados “arranjos de boca” (ibid., p.142), onde as partes individuais dos músicos eram transmitidas oralmente pelo pianista.

Aproximadamente em 1967, seu amigo Eumir Deodato o indicou para elaborar um arranjo para a música *Lena*, composição de Roberto Menescal, que seria gravada dentro de quatro dias no estúdio da Odeon. Mesmo sem saber ler e escrever música, Cesar Camargo Mariano aceitou o desafio e, a partir da leitura do método *Bona*⁴⁰ e da ajuda de Eumir Deodato, que lhe forneceu uma “tabela de claves”, conseguiu realizar o trabalho no prazo determinado. A formação instrumental era composta de nove violinos, quatro violas, dois *cellos*, um contrabaixo, quatro flautas, dois *flugelhorns* e um trombone, na base, violão, piano, baixo e bateria. O sucesso deste arranjo fez com que o produtor artístico Milton Miranda o contratasse para fazer parte do corpo de arranjadores da Odeon, e a partir daí Cesar Camargo Mariano iniciou sua carreira como arranjador.

³⁸ O piano é um instrumento importante na história do jazz. Segundo Berendt, “se poderia dizer que o jazz começou com o piano, pois este é o instrumento do *ragtime* e o jazz começou com o *ragtime*” (BERENDT, 2009, p.210). Para mais informações sobre o piano na história do jazz, ver Berendt (2009, p. 210-226). No verbete *piano*, do *New Grove Dictionary of jazz*, Lawrence Koch aborda a história e utilização do piano no jazz a partir dos tópicos “desenvolvimento do jazz piano antigo; a escola *stride* e Art Tatum; *swing* e *boogie-woogie*; a transição para o *bop*, após 1950: o piano acústico, elétrico e eletrônico.”(KOCH, p.1). Ver também Gridley (2003, p. 108-114)

³⁹ Informação obtida em seu *web site* oficial, www.cesarcamargomariano.com, acessado em 10/01/2012.

⁴⁰ BONA, Paschoal. **Método completo para divisão**. São Paulo: Irmãos Vitale.

A circunstância na qual ocorreu a aprendizagem de leitura e escrita musical de Cesar Camargo Mariano é mais um exemplo em que o próprio mercado de trabalho impulsionou o processo de formação musical do artista.

2.4 DO JAZZ AO SAMBA

Cesar Camargo Mariano relata um episódio ocorrido na boate Baiúca, o momento exato em que o samba passou a fazer parte do seu repertório, até então estritamente jazzístico:

De uma das mesas, me pediram que tocasse um ‘sambinha’. Eu nunca havia tocado samba como os que tocavam nas rádios⁴¹. Tocava choros e chorinhos, mas não era isso que aquela pessoa estava querendo ouvir. Alguns dos poucos temas brasileiros que eu tocava tinham *acentuações em 4x4*, quer dizer, uma ‘pronúncia’ jazzística. Na quarta vez que me pediram a mesma coisa, já com o Heraldo [proprietário da Baiúca] me olhando feio, começamos a tocar o tal do samba, que não lembro qual era, comigo marcando o ritmo, com a mão esquerda, no tempo forte – *pam,pam,pam,pam* – como fazia Errol Garner (sic), um dos meus grandes ídolos do jazz”. (MARIANO, 2001, p. 97)

Neste período Cesar Camargo Mariano estava com aproximadamente dezessete ou dezoito anos de idade, em plena fase de “jazzista radical”, e gostava de tocar “imitando” o pianista norte americano Erroll Garner⁴² (1923-1977). Em relação a este pianista, os autores Mark C. Gridley (2003, p. 112) e Lawrence Koch⁴³, bem como o pianista Dick Hyman⁴⁴, descrevem aspectos gerais de seu estilo pianístico. O exemplo abaixo traz um trecho de “*Teach me tonight*”, interpretada por Erroll Garner na formação de trio, no ano de 1954⁴⁵, que é representativo do estilo que influenciou Cesar Camargo Mariano (o áudio se encontra no anexo 3):

⁴¹ Neste ponto observa-se uma contradição entre os depoimentos de Cesar Camargo Mariano, pois havia declarado que por conta de seu trabalho na orquestra de baile, teve que aprender “de ouvido” o repertório da rádio, que incluía sambas.

⁴² Informação obtida de comunicação verbal. Na ocasião de um *workshop* ministrado por Cesar Camargo Mariano no dia 10 setembro de 2011 no SESC Vila Mariana em São Paulo, o pianista relatou o mesmo episódio, dando exemplos musicais ao piano.

⁴³ Verbetes *Piano*, *new grove dictionary of jazz*.

⁴⁴ O pianista Dick Hyman descreve aspectos do estilo pianístico de Erroll Garner no vídeo intitulado “Errol Garner *Lesson 1 – Dick Hyman*”, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=IM-77RvpJf0> (acessado em 10/02/2012), parte integrante do CD-Rom “*Century Of Jazz Piano Encyclopedia*” (1999).

⁴⁵ Álbum *Concert by the Sea*, acompanhado de Eddie Calhoun do contrabaixo e Denzil Best na bateria. Disponível em www.errollgarner.com, acessado em 25/01/2012.

Figura 14 *Teach me Tonight*, Erroll Garner⁴⁶

O tratamento melódico ocorre através de blocos de acordes, onde as notas da linha melódica são dobradas pelo intervalo de oitava e “preenchidas” por outras notas, comparadas por Dick Hyman ao naipe de metais da formação de *big band*; e a mão esquerda, associada ao acompanhamento guitarrístico, é caracterizada por acordes em semínimas na região médio grave, e correspondem às acentuações jazzísticas no compasso quartenário ao qual se refere Cesar Camargo Mariano na citação anterior.

Ao ser intimado a tocar um “sambinha”, Cesar Camargo Mariano lançou mão do que lhe era familiar, que era tocar no estilo Erroll Garner, um procedimento que fazia parte do seu cotidiano de músico jazzista. Portanto, o resultado foi um “sambinha” ao estilo Erroll Garner:

Ficou jazz demais. Eu não estava gostando, ninguém estava gostando – para eles, aquilo não era samba, nem bossa nova, nem jazz. Sabá [contrabaixista] olhava torto pra mim. Resolvi então mudar a acentuação da mão esquerda, passando a acentuar o tempo fraco – 1-pam, 2-pam, 3-pam, 4-pam-, e saiu um jeito meio *up-beat* que me agradou. Sabá piscou para mim, sorrindo; Heraldo, encostado no bar, fez um sinal de positivo com o polegar; e o moço que pediu ‘um sambinha’, lá da mesa, discretamente me agradeceu. Passei a tocar samba assim. (MARIANO, *ibid.* p. 97)

⁴⁶ Transcrição obtida em <http://www.youtube.com/watch?v=i1RokAJ0qAc>, acessado em 25/01/2012.

A solução encontrada pelo pianista, no “calor do momento”, foi passar as semínimas da mão esquerda para o contratempo, o que corresponde a segunda e a quarta semicolcheia de cada tempo, uma técnica que se tornou recorrente na obra de Cesar Camargo Mariano, principalmente na década de 1960 com os trios. Um exemplo desta aplicação é a faixa *Berimbau* (Baden Powell & Vinícius de Moraes) gravada em 1964 do disco *Sambalanço Trio Vol I*⁴⁷:

The image displays a musical score for the piece "Berimbau" from the album "Sambalanço Trio Vol I". The score is arranged for Piano, Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The Piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a triplet of eighth notes in the first measure. The Baixo part provides a steady bass line. The Bateria part shows a complex rhythmic pattern with accents and rests. The score is divided into two systems, each with four staves.

Figura 15 *Berimbau* – Sambalanço Trio

O trecho transcrito acima representa o início do tema principal, que ocorre precisamente em 00min e 56s. Cabe aqui algumas considerações analíticas que tratam da caracterização do “samba” no trecho acima e nos compassos seguintes (exemplo em áudio no anexo 4).

Como é observado na figura 15, o padrão rítmico adotado pelo acompanhamento na mão esquerda - diferentemente do exemplo de Erroll Garner - é totalmente contramétrico

⁴⁷ Sambalanço Trio Vol I, Audio Fidelity – RGE / 1964. Transcrição nossa.

(ver figura 3), “um jeito meio *up-beat*”, como Mariano se refere na citação acima. Tal padrão relaciona-se de forma complementar com as semínimas no baixo, que marcam o primeiro e segundo tempo. Somando-se esses dois padrões, tem-se a figuração semicolcheia – colcheia – semicolcheia, presente desde o “samba” de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, como visto anteriormente, são representantes do estilo do samba antigo.

A bateria acompanha esses eventos, onde o tambor de registro grave enfatiza o primeiro tempo, e o prato chimbau (registro agudo) realiza semicolcheias contínuas, enfatizando a primeira pulsação do segundo tempo do compasso $\frac{2}{4}$. Esses são eventos regulares, que se repetem e acompanham a marcação do contrabaixo ao longo dos compassos. O terceiro elemento rítmico da bateria é realizado no aro da caixa (notas circuladas na notação para bateria). São intervenções que não seguem um padrão rítmico *a priori*, e caracterizam um rompimento com células rítmicas constantes, proporcionando maior grau de liberdade rítmica. Para Gomes (2010) este é um traço indicativo do Samba-Jazz, inaugurado por Johnny Alf, através das intervenções rítmicas realizadas ao piano. Segundo o autor, tratam-se de procedimentos jazzísticos que ocorrem sobre o conteúdo rítmico do samba.

No exemplo da interpretação de Berimbau pelo Sambalanço Trio (figura 15), o acompanhamento realizado por Cesar Camargo Mariano na mão esquerda segue um padrão rítmico estável, mantido ao longo desta seção formal da peça. Em outros trechos, os acordes de acompanhamento da mão esquerda assumem o desenho rítmico da linha melódica principal, realizada em oitavas na mão direita (ouvir exemplo de áudio a partir do trecho de 1 min e 45s). No sentido da repetição de um determinado padrão rítmico de acompanhamento, Cesar Camargo Mariano está mais para Erroll Garner do que para Johnny Alf. A estabilidade de um padrão rítmico, repetido ao longo de frases ou seções da estrutura formal de uma determinada peça, é fator que identificamos anteriormente como característica da música dos pianeiros, associada à dança, e como será visto no terceiro capítulo, é um traço estilístico do tratamento pianístico do samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano.

Esta relação com a dança foi observada por Gomes (2010) no disco *À Vontade Mesmo*, do trombonista Raul de Souza e o Sambalanço Trio, tendo Cesar Camargo Mariano como pianista:

[...]percebem-se as figurações de samba mais explícitas e recorrentes como, por exemplo, no caso de Raul de Souza. O discurso como solista de seu primeiro disco solo, *À Vontade Mesmo*, lançado pela RCA em 1965, é marcado por ataques rítmicos com ares de gafeira. (GOMES, 2010, p. 55)

Podemos observar que a produção artística de Cesar Camargo Mariano na década de 1960, principalmente com o Sambalanço Trio, enfatiza o “samba” influenciado por sua formação jazzística. O episódio vivido na Baiúca marca o início do desenvolvimento do estilo pianístico do músico nesta nova forma de apresentação do samba, também referida como “bossa-nova tocada como instrumental” (FAOUR, 2006) ou “Samba-Jazz” (GOMES, 2010; SARAIVA, 2007).

Gomes sintetiza algumas características deste estilo de samba:

[...]a utilização de acordes acrescidos de tensões, substituições harmônicas, uso e sistematização da improvisação, instrumentação, técnicas de performance, manutenção de um dado ciclo harmônico e métrico (*chorus*) como sustentáculo à realização de frases melódicas e ainda [...] a possibilidade de rompimento com padrões celulares constantes. (GOMES, 2010, p.45)

A partir de uma audição atenta aos discos gravados por Cesar Camargo Mariano junto ao Sambalanço Trio, podemos verificar a ocorrência dos aspectos listados acima por Gomes, com exceção do último aspecto, pois o pianista realiza padrões rítmicos constantes no acompanhamento da mão esquerda. Podemos atribuir tal traço estilístico (além da influência de Erroll Garner) à sua formação musical no contexto familiar, junto aos músicos de choro e ao contato com a música dos *planeiros*. Segundo o próprio Mariano,

[...]por minha própria formação básica, desenvolvida entre *chorões*, até hoje sou alucinado pelo gênero. Sabá, Toninho e eu, em todos os ensaios, quando tinha uma brecha, tocávamos choros, chorinhos, antigos ou novos, e eu brincava de modificar as harmonias originais, os andamentos... Vivia pesquisando e tocando choros de Ernesto Nazareth, Pixinguinha (que minha mãe adorava!), ouvindo direto Chiquinha Gonzaga (predileta do meu pai), de quem recebi grande influência como pianista, tocando samba. (MARIANO, 2011, P.191)

O baterista Toninho Pinheiro e o contrabaixista Sabá Oliveira, juntamente com Cesar Camargo Mariano, formaram o “Som-3”, grupo que surgiu na segunda metade da década de 1960 e que acompanhava o cantor Wilson Simonal (1938-2000).

2.5 MÚSICA POPULAR INSTRUMENTAL BRASILEIRA

Parte da produção artística de Cesar Camargo Mariano realizada a partir do trio “Som-3”, incluindo o objeto de estudo da presente pesquisa, também pode ser entendido como uma manifestação do gênero música popular instrumental brasileira (MPIB), que tem conquistado espaço nos estudos de música popular brasileira através de artigos publicados em periódicos, dissertações de mestrado, teses de doutorado e uma publicação em livro, onde a MPIB foi objeto de estudo etnográfico realizado por Giovani Cirino na cidade de São Paulo. (CIRINO, 2009)

Como atesta Cirino (ibid.), o termo “música instrumental” é de uso cotidiano na mídia, no comércio de CDs, na indústria fonográfica, nas representações verbais de músicos e em trabalhos de estúdios⁴⁸. Porém, o termo “música instrumental” é pouco preciso e nos remete a uma variedade de músicas com muitas vertentes e segmentações, representando uma prática puramente instrumental, que se opõe ao universo da canção⁴⁹. Já o rótulo “música popular instrumental brasileira” adotado por Piedade (2005) e corroborado por Cirino (ibid.) é menos abrangente, por remeter ao universo da “música instrumental de cunho popular⁵⁰” (CIRINO, ibid., p.15), fazendo deste um subgênero dentro da música popular brasileira (MPB).

Piedade também utiliza o termo “Jazz Brasileiro” como um sinônimo para MPIB, uma vez que fora do Brasil, principalmente nos Estados Unidos e Europa, essa música é tratada e comercializada pelo mercado fonográfico como *Brazilian Jazz*. Neste caso, o próprio rótulo é indicativo de uma relação entre o jazz (gênero de música popular urbana de origem norte-americana) e a música brasileira, relação esta que é descrita por Piedade como “ao mesmo tempo de tensão e síntese” através da “fricção de musicalidades⁵¹” (ibid., p. 199).

Seguindo a terminologia empregada por Piedade (ibid.) e Cirino (ibid.), esta pesquisa adota o termo “música instrumental popular brasileira” através da sigla MPIB. Em seu estudo, Cirino (ibid.) identifica algumas especificidades da prática da MPIB que

⁴⁸ Alguns exemplos são Linhares e Borém (2011); Gomes (2011); Piedade (2005); Fabris e Borém (2006).

⁴⁹ Ver Bastos e Piedade (2006).

⁵⁰ Cirino não foca na música instrumental de “cunho erudito”, por exemplo, compositores como Francisco Mignone, Heitor Villa – Lobos, Guerra Peixe, Camargo Guarnieri entre outros. Cirino faz tal distinção não apenas por critérios analíticos, mas por verificá-las em representações verbais de muitos músicos, instrumentistas e compositores que muitas vezes se identificam com uma ou outra distinção e até com ambas, dependendo da situação.

⁵¹ Ver Piedade (2005)

nos ajudam a delimitar com mais precisão o campo musical de atuação do gênero: a relação entre arranjo, composição e interpretação, e a manipulação de uma variedade de gêneros, ritmos ou estilos, que são dispostos lado a lado no discurso musical.

A partir da intersecção de aspectos da composição, improvisação e arranjo, o músico da MPIB realiza uma espécie de “recriação” do repertório, produzindo uma nova versão. As noções de arranjo, improvisação e composição se cruzam no sentido de que em “todo arranjo existem componentes de composição e improvisação, em toda improvisação existem componentes de arranjo e composição, assim como, em toda composição existem componentes do arranjo e da improvisação” (CIRINO, *ibid.*, p.39). Um exemplo desta intersecção são as diferentes versões de *Samambaia* gravadas por Cesar Camargo Mariano. A primeira versão gravada da peça foi no disco *Samambaia*, duo de Cesar Camargo Mariano e o violonista Hélio Delmiro, sendo que outras três versões foram gravadas posteriormente⁵². Uma audição atenta para essas quatro versões revela que a cada versão, a música é recriada: aspectos mais gerais da composição como forma e harmonia sofrem poucas variações, no entanto, o acompanhamento rítmico e o tratamento melódico variam consideravelmente de acordo com o intérprete (Mariano, Hélio Delmiro ou Rumero Lubambo) na apresentação do tema principal, e assume feições diferentes a cada improvisação, o que acaba por caracterizar um novo arranjo.

Outro exemplo dessa dinâmica é a apropriação do universo da canção popular pela MPIB - que acabou sendo uma das principais fontes de material musical para os instrumentistas (*ibid.*, p. 77) – onde se desconsidera a letra da canção, tornando-a uma peça instrumental. O músico, atuando no contexto da MPIB, processa uma composição que já é conhecida pela comunidade em sua forma original, para imprimir sua personalidade através da “recriação”, resultante da intersecção de componentes da improvisação, arranjo e composição.

O músico que imprime sua personalidade, fazendo da criação uma nova versão original, está realizando uma das tarefas mais importantes para a comunidade da MPIB: ser original e pessoal através da recriação e recomposição. Este é o primeiro e principal produto da MPIB. (CIRINO, *ibid.*, p. 16)

Essa “recriação” ou “versão pessoal” do repertório cancionero pode ser verificada em gravações de Cesar Camargo Mariano, como a versão de *Carinhoso* (Pixinguinha) no

⁵² CD *Solo Brasileiro*; DVD *Nós- Cesar Camargo Mariano e Leny Andrade*; DVD *Duo, César Camargo Mariano e Romero Lubambo*.

disco *Samambaia* e a versão de *Minha Mágoa* (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito), no disco *Solo Brasileiro*.

Outra especificidade da MPIB é que o gênero abarca uma ampla gama de ritmos, estilos ou “musicalidades”⁵³. Para ilustrar esta característica na MPIB, Cirino lança a metáfora de uma corda trançada formada por diversas linhas:

A MPIB pode ser pensada metaforicamente como uma trança, formada por diversas linhas, fios, que vão emergindo e submergindo a medida que a percorremos. As linhas vão se sobrepondo, quando uma linha submerge outras retomam seu papel e dão continuidade à trança. (Cirino, *ibid.*, p.49).

O autor identifica as seguintes linhas na MPIB: *brazuca, fusion, experimental, choro, big bands, gafeira, bandas de música, jazz, cancionista e camerística*⁵⁴. As linhas – termo que foi observado empiricamente pelo autor e também nas representações verbais dos músicos - podem ser entendidas como “vertentes que representam estilos e influências que resultam em sonoridades específicas” (op. cit., p. 50). Nessa idéia da trança, as musicalidades, gêneros ou elementos de culturas musicais emergem e submergem no discurso musical, segundo técnicas disponíveis e concepções estéticas dos agentes envolvidos na produção.

A partir do final da década de 1960, a música de Cesar Camargo Mariano assume uma pluralidade de tendências e gêneros musicais, que atravessam a década de 1970 (quando atuou basicamente como arranjador e pianista da cantora Elis Regina), e que na década de 1980 manifesta-se através de uma produção expressiva de MPIB. Intensificada pela pesquisa com teclados eletrônicos, esta produção foi registrada em álbuns como “Samambaia” (1981), “Todas as Teclas” (Ariola, 1984), “Prisma” (Pointer, 1985), “Mitos” (Sony, 1988), “Ponte das estrelas” (1988), “Cesar Camargo Mariano” (Chorus-Som Livre, 1989) e outros.

As obras que são objeto da presente pesquisa (samba para piano solo registrados no disco “Solo Brasileiro”, Polygram, 1994) foram compostas por Cesar Camargo Mariano num período posterior a sua produção de MPIB citada acima, e também podem ser

⁵³ Piedade (2005) entende musicalidade “como um espécie de memória musical-cultural que os nativos compartilham. Musicalidade seria, assim, um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas”. Esse termo é relevante aqui no sentido de identificar diferentes musicalidades que são dispostas lado a lado na MPIB, como a musicalidade do samba, do baião, do jazz e etc.

⁵⁴ Essas linhas são identificadas pelo autor a partir de uma classificação realizada anteriormente por Piedade no ano de 1997.

caracterizada como tal. Seu “samba” para piano solo é caracterizado por uma variedade de linhas, musicalidades ou gêneros que emergem no seu discurso musical, e dialogam com o “samba”. Por exemplo: na introdução de *Cristal*, as tríades sobrepostas ao baixo pedal na nota dó sugerem uma musicalidade *fusion*; ao final de *Minha Mágoa*, um samba de Nelson Cavaquinho⁵⁵, Cesar Camargo Mariano insere a musicalidade *jazz* através de um tratamento pianístico característico deste gênero, que é afirmado pela assinatura musical de Count Basie; na introdução do choro *Samambaia*, podemos verificar frases que podem ser associadas ao *frevô*, enquanto que na seção de improviso observamos clichês de *blues*. Essas considerações serão aprofundadas no próximo capítulo.

⁵⁵ Nelson Antônio da Silva (1911-1986), o Nelson Cavaquinho, foi instrumentista, cantor e compositor de sambas na cidade do Rio de Janeiro.

3 ANÁLISE MUSICAL

Como objetivo principal da análise musical, destaca-se a verificação de como Cesar Camargo Mariano se insere na tradição dos *pianeiros* através da síntese ou estilização pianística dos instrumentos característicos de grupos populares. Ao mesmo tempo, serão apontados traços estilísticos de seu tratamento pianístico do samba ao piano solo.

No primeiro capítulo, meu foco de argumentação foi a participação do piano no surgimento do samba e o encontro de ambos – samba e piano – em seu aspecto percussivo, através da figura do *pianeiro*. A partir de Tinhorão (2005), é sugerida a continuação da tradição dos *pianeiros* do início do século XX, da qual Cesar Camargo Mariano seria herdeiro. O tratamento pianístico a partir da síntese ou estilização da formação musical característica dos grupos populares é considerado um aspecto musical característico desta tradição.

Em relação ao tratamento pianístico adotado por Cesar Camargo Mariano, o primeiro capítulo aponta para uma intertextualidade em relação a aspectos da escrita pianística de Ernesto Nazareth, considerado nesta pesquisa um ponto de referência e um marco inicial da prática do piano solo no samba.

A análise da formação musical de Cesar Camargo Mariano realizada no segundo capítulo revela uma série de fatores musicais e extra-musicais que exerceram influência nas escolhas realizadas por Cesar Camargo Mariano que refletem em aspectos de seu estilo musical.

Uma vez que situado Cesar Camargo Mariano numa linhagem ou tradição do samba para piano solo, foi selecionado o disco *Solo Brasileiro* (1994)⁵⁶ como um dos mais representativos desta produção no conjunto de sua obra. Neste álbum Cesar Camargo Mariano apresenta quatro peças de sua autoria: *Pesqueiro de São José*, *Improviso*, *Cristal* e *Samambaia*. Constam também versões de composições de outros autores, como as faixas *Da cor do pecado* (Bororó), *Tem dó* (Baden Powell – Vinícios de Moraes), *Minha mágoa* (Nelson Cavaquinho- Guilherme de Brito), *Linda flor* (H.Vogeler – Candido Costa – Luiz Peixoto Marques), *Por toda minha vida* (Tom Jobim), *Negrinho do pastoreiro* (Barbosa Lessa), *O Tempo e o vento* (Jonny Alf) e *Milagre dos peixes* (Suíte, Milton Nascimento –

⁵⁶ Cesar Camargo Mariano - Solo Brasileiro. CD 518874-2. PolyGram, 1994.

Fernando Brant). O álbum, gravado em março de 1993 em *Los Angeles*, Estados Unidos, traz a seguinte declaração de Cesar Camargo Mariano: “Com este projeto, considero comemorados os meus 35 anos de carreira. Aliás, foi assim que tudo começou: - Tocando piano”. (MARIANO, 1994)

A maioria das peças reunidas neste álbum poderia ser classificada como *samba*, de acordo com a perspectiva adotada na presente pesquisa. Porém, como objeto de análise, foram selecionadas três peças: *Cristal*, *Samambaia* e *Minha Mágoa*. O critério de seleção destas obras foi o reconhecimento da nítida manifestação da síntese ou estilização de instrumentos característicos dos grupos populares em seus arranjos, que se comparados aos das demais peças do disco, mostram com mais clareza, por exemplo, a relação da sonoridade estilizada do tambor-surdo com o tamborim.

Através das análises de *Cristal* e *Samambaia* e *Minha Mágoa*, foi possível verificar a recorrência de determinados eventos musicais, constituindo uma amostragem significativa do tratamento pianístico do samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano.

3.1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Esta seção se destina a estabelecer bases teóricas que fundamentarão a análise de *Cristal* e *Samambaia* e *Minha Mágoa*. Conceitos e terminologias serão apresentados a partir de exemplos musicais dessas obras, proporcionando uma aproximação com a obra de Cesar Camargo Mariano. Também serão feitas referências a aspectos da escrita pianista de Ernesto Nazareth observadas no primeiro capítulo, na medida em que tais relações forem surgindo.

3.1.1 Ritmo

Como vimos no primeiro capítulo, a noção de síncope é considerada um elemento “emblemático” da música brasileira. Sandroni (2008) chama atenção para o “caráter culturalmente condicionado do conceito de síncope” (ibid. p.21), que é tido pela musicologia tradicional como um desvio em relação à métrica “padrão”. Tal ruptura em relação à regularidade da acentuação ocorre pela valorização dos contratempos, o que no samba é uma característica de central importância.

Como observa o autor, muitos pesquisadores atribuem a origem da síncope ao continente africano, fato observado por Mário de Andrade como um “lugar-comum que não se funda sobre evidência documental sólida” (ibid.p.23). Independentemente de sua origem (músicas primitivas de portugueses, espanhóis, africanos ou ameríndios, como observa Mário de Andrade⁵⁷), a ocorrência da síncope – que sob a ótica da música de tradição escrita ocidental caracteriza a *contrametricidade* – possibilita o estabelecimento de paralelos entre formas rítmicas do samba e da música africana, o que leva Sandroni constatar que, neste ponto, “o Brasil está muito mais perto da África do que da Europa” (ibid. p.25). Um exemplo desta aproximação é a pesquisa de Kazadi-wa Mukuna⁵⁸ sobre elementos bantu na música popular brasileira, onde o autor identifica no samba padrões rítmicos encontrados na música de algumas regiões do Zaire. Ao constatar no campo da musicologia africana⁵⁹ uma série de aspectos musicais em comum com o samba, especialmente fórmulas rítmicas associadas ao *paradigma do Estácio*, Sandroni conclui que “parece pois legítimo supor que elas fazem parte de uma herança musical trazida do Continente Negro, mesmo se o contexto e o sentido de tal herança se transfiguraram enormemente”.(loc. cit.)

Pensando no samba para piano de Cesar Camargo Mariano e no ambiente de formação musical e atuação profissional deste artista, é evidente que o sentido e o contexto de tal herança são outros. Porém, sendo o samba considerado uma manifestação musical afro-brasileira, podemos nos valer de alguns conceitos desenvolvidos por autores cujos trabalhos remetem à rítmica da música africana. O etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto, em seu artigo intitulado “As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira”, propõe uma sistematização de estruturas musicais afro-brasileiras com base em estudos feitos no campo da musicologia africana e brasileira. (OLIVERIA PINTO, 2001)

Procurando entender a música como configuração sonora no tempo (aspecto rítmico), Oliveira Pinto (2001) desprende-se do pensamento ocidental que prevê a organização rítmica pela lógica da métrica do compasso, com seus tempos fortes e fracos. Segundo Sandroni (2008), essa perspectiva de ruptura também é adotada por outros estudiosos da música africana, como Simha Arom e Gehrard Kubik, que aboliram a

⁵⁷ ANDRADE, Mario de. **As melodias do boi e outras peças**, São Paulo, Martins, 1987, p. 397,409, 416 (apud SANDRONI, 2001, p.23)

⁵⁸ MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira**, São Paulo, Global, s/d. (apud SANDRONI, 2001, p.25)

⁵⁹ Neste campo, Sandroni apóia-se em Simha Arom, Gehrard Kubik, Mieczyslaw Kolinski e A.M.Jones.

palavra síncope de seu vocabulário, pois consideram o conceito de síncope uma abstração decorrente da escrita musical ocidental. A noção de síncope seria, portanto, estranha ao fazer musical afro-brasileiro. No sistema de notação rítmica adotado por Oliveira Pinto, uma vez abolida a métrica e as barras de compasso, os conceitos de contratempo, contrametricidade e síncope são desconsiderados.

Apresentaremos a seguir alguns conceitos introduzidos por Oliveira Pinto (2001). Além dos exemplos elaborados pelo autor a partir dos instrumentos de percussão utilizados pelas escolas de samba, serão incluídos modos como esses mesmos padrões instrumentais são transfigurados no samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano.

3.1.1.1 Pulsação elementar

“São unidades menores (ou mínimas) de tempo que preenchem a sequência musical” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.92), como é representada na figura abaixo:

(16)

Figura 16 Pulsação elementar no samba (loc.cit)

De acordo com o autor, 16 pulsos elementares apóiam a linha rítmica do samba, cujas articulações sonoras caem necessariamente sobre esses pulsos. Durante o processo musical, porém, os 16 pulsos elementares não são todos sonoros. Em relação à escrita tradicional, as pulsações elementares equivalem às 16 semicolcheias que preenchem os dois compassos $\frac{2}{4}$ do padrão do tamborim, que caracteriza o *paradigma do Estácio*.

3.1.1.2 Marcação

Segundo Oliveira Pinto, a marcação é a “batida fundamental e regular, que caracteriza o sobe e desce rítmico do samba” (ibid. p. 93). Com função de referência para o tempo, é executada por dois *surdos* de tamanhos diferentes, o *surdo* (surdo 1) e o *contra-surdo* (surdo 2), sendo que o segundo tem sonoridade mais grave. Em relação à pulsação elementar, o autor representa a marcação da seguinte forma:

- (16) pulsação elementar
 (16) X X marcação surdo 1
 (16) X X ... marcação surdo 2

Figura 17 Pulsação elementar e marcação de dois surdos no samba (ibid. p.93)

Segundo o percussionista Oscar Bolão, o tambor-surdo é um “[...] instrumento de som grave, com pele de couro em ambos os lados, usado para marcar o ritmo do samba”. (BOLÃO, 2003, p. 28) Uma característica importante na marcação do ritmo do samba realizada pelo surdo é o apoio no segundo tempo e uma nota com curta duração no primeiro tempo que, numa combinação da escrita rítmica convencional com a notação rítmica utilizada pelos africanistas, pode ser representado da seguinte maneira:

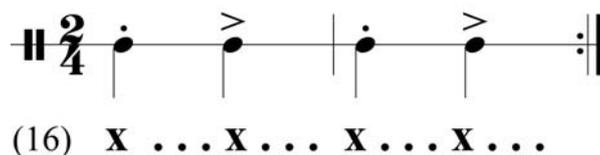


Figura 18 Marcação básica do surdo

De acordo com o autor, nos bailes de carnaval é comum a utilização de dois surdos por um único músico percussionista, sendo que o mais agudo marca o primeiro tempo e o mais grave o segundo tempo. Bolão então apresenta diversos exemplos de variações de frases rítmicas realizadas por esses instrumentos, sendo que dois exemplos são expostos abaixo:

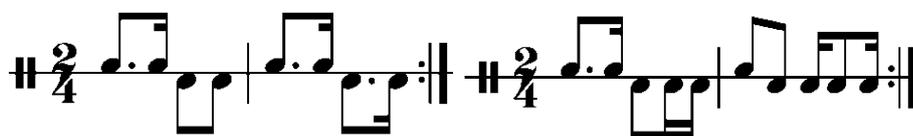


Figura 19 Variações de frases rítmicas realizadas por dois surdos

Por apresentar um som grave, o instrumento pode ser considerado uma referência de sonoridade para a linha do baixo, realizada pela mão esquerda do pianista. As estruturas apresentadas no exemplo acima podem ser verificadas com muita frequência nas linhas de baixo de Cesar Camargo Mariano, como exemplo, do compasso 87 ao 90 de *Minha Mágoa*:

Figura 20 – *Minha Mágoa*, compasso 87 ao 101

3.1.1.3 Linha rítmica ou linha-guia (*time-line*)

Introduzido por Joseph K. Nketia em 1970, o termo *time-line* refere-se a padrões rítmicos que servem como “linha-guia”. (SANDRONI, *ibid.*, p.25) Oliveria Pinto observa que geralmente a linha-guia é sonorizada com tom alto ou agudo e “penetrante”, de modo que seja ouvida pelo grupo como uma espécie de metrônomo, uma orientação sonora que possibilita a coordenação geral em meio a uma variedade de eventos rítmicos concorrentes. Na escola de samba, é sobretudo o tamborim – “[...] pequeno aro de madeira ou metal, com uma pele esticada sobre um dos lados” (BOLÃO, 2003, p.34) – o responsável por realizar esta fórmula.

O exemplo do *padrão do tamborim*⁶⁰, conforme citado no primeiro capítulo (figura 7), é apresentado também por Oliveira Pinto, e pode ser observado na figura 21 numa combinação de ambos sistemas de escrita.

⁶⁰ Termo cunhado por Samuel Araújo, que também utiliza o termo “ciclo do tamborim”. O exemplo da figura 21 é citado também por Samuel Araújo e Mukuna (SANDRONI, *ibid.* p.34).

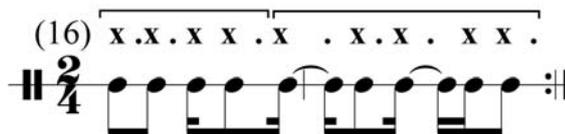


Figura 21 – Padrão do tamborim em ambos sistemas de escrita rítmica

Trata-se de uma fórmula cujas articulações sonoras e complementares são organizadas de forma assimétrica, uma vez que as 16 pulsações organizam-se em 7 + 9 (como indicam os colchetes no exemplo acima) e ainda podem ser subdivididas em $[2+2+(1+2)] + [2+2+2+(1+2)]$. Simha Arom chama esse fenômeno de “imparidade rítmica” (SANDRONI, *ibid.* p. 25), pois as 16 pulsações elementares não são organizadas em pares de 8+8, ou 4+4+4+4 (equivalente às semínimas do compasso binário). Sob a lógica das divisões pares da escrita ocidental (semibreves em mínimas, mínimas em semínimas e assim por diante), a imparidade rítmica caracteriza uma escrita contramétrica.

Vale lembrar que Oliveira Pinto toma como exemplo a rítmica realizada pelos instrumentos de percussão da escola de samba. Portanto, o que está em jogo é o *paradigma do Estácio* (ver primeiro capítulo), associado ao padrão do tamborim. Como observa Sandroni, em muitos repertórios da música africana essas formas são repetidas em *ostinato estrito* ao longo do discurso musical, ou admitem uma série de variações, identificado por Simha Arom como “ostinato variado” (SANDRONI, *ibid.* p. 25), o que Oliveira Pinto denomina como “flutuação de motivos rítmicos”. No caso do samba, as variações da linha-guia apresentam articulações sonoras dispostas em 16 pulsações elementares, seguindo o princípio da imparidade rítmica. Exemplos de construções rítmicas nesses moldes podem ser verificados no samba para piano de Cesar Camargo Mariano, como nos compassos 15 ao 21 de *Samambaia* e 54 ao 56 em *Cristal*:

(16) . x . x . . x . x . x . . x . x . x . x . . x . x . . x . x . x

Figura 22 *Samambaia* – compassos 15 ao 18

representar de uma só vez no primeiro círculo da figura acima (círculo da esquerda), o padrão “ciclo do tamborim”, apresentado anteriormente na figura 21, e o ciclo verificado em “Samambaia”, apresentado anteriormente na figura 22. Trata-se praticamente do mesmo ciclo de padrão rítmico, exceto pelo fato de que iniciam em pontos diferentes do círculo. O padrão identificado em *Samambaia* tem duas articulações sonoras a menos, variação que é identificada na figura com o sinal de pulsação elementar “(.)”, na parte externa do círculo.

O segundo círculo da figura 24 (círculo da direita), expõe a semelhança entre o padrão rítmico identificado em *Samambaia* e em *Cristal* (conforme exposto na figura 23). Observa-se que é possível representar ambos os ciclos em um mesmo círculo.

Sendo um padrão circular, Oliveira Pinto esclarece que o primeiro tempo da linha-guia é definido em relação a outros aspectos do fazer musical, como por exemplo a marcação do baixo, mudanças dos graus harmônicos ou mesmo os passos de dança. Ainda segundo o autor, “a propriedade que têm os *time-line*, em especial no samba, de ‘submergir’ no acontecimento musical, manifestando-se de forma latente nas diferentes partes instrumentais [...] é mentalizada pelos músicos e inerente às diversas seqüências instrumentais do conjunto [...]”. (PINTO, 2001, p.98). Na escrita pianística, a linha-guia, ou *time-line*, pode estar numa *camada textural* específica, ou sendo transferida de uma camada textural a outra, ou até mesmo estar implícita em certas passagens, como acentuações de uma linha melódica. Sendo a linha-guia um elemento musical que é “mentalizado” pelo grupo, no caso do piano solo, pode-se dizer que a linha-guia é mentalizada pelo pianista, que a manipula através da disposição em camadas texturais do tratamento pianístico.

3.1.1.4 Cruzamentos (de linhas sonoras e de ritmos)

Na linguagem pianística do samba, cada camada textural pode ser pensada como um instrumento individual de uma determinada formação instrumental característica deste gênero. Cada camada textural apresenta características rítmicas distintas, como por exemplo, a diferença entre o padrão rítmico da linha do baixo (associado ao tambor-surdo) e o padrão rítmico de acompanhamento (associado ao tamborim). As acentuações nem sempre coincidem, ocorrendo um cruzamento de ritmos e linhas sonoras. Ao observar esse

fenômeno nas escolas de samba, Oliveira Pinto chama atenção para a relação de complementaridade entre diferentes linhas rítmicas, realizadas por diferentes músicos:

Além deste cruzar rítmico, temos também uma versão especial do fenômeno, quando dois ou três músicos intercalam os pulsos de seus padrões rítmicos de forma regular, levando assim a uma complementaridade das diferentes partes tocadas. Este intercalar dos impulsos é aspecto tão constitutivo da música africana e afro-brasileira, que acontece inclusive na forma como a mão direita e a esquerda se complementam ao percutirem um tambor, ao tocarem uma marimba. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.101)

O exemplo da forma como mão direita e mão esquerda se complementam ao percutirem um tambor, é ilustrativo da relação de complementaridade entre as mãos do pianista. Nestes casos, os impactos de uma linha sonora se encaixam nos momentos vagos deixados pela outra e vice versa. Kubik⁶² refere-se a esta forma de cruzamento de ritmos através termo *interlocking* (apud OLIVEIRA PINTO, loc.cit), representado na figura a seguir:

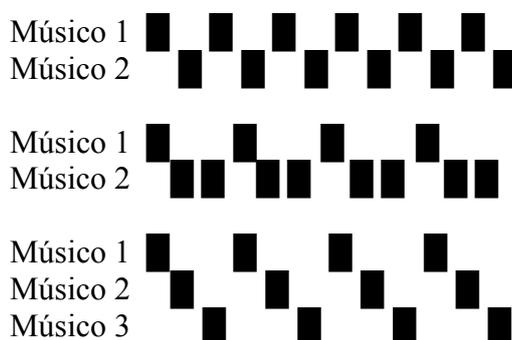


Figura 25 Diferentes padrões de *interlocking* sonoro

A relação de complementaridade ou *interlocking* entre as diferentes partes tocadas por dois ou três músicos, é análoga à relação entre duas ou três camadas texturais na escrita pianística do samba, ou até mesmo entre elementos dentro de uma mesma camada textural (sub-camadas), como veremos nas análises de *Cristal*, *Samambaia* e *Minha Mágua*. Na figura acima, o autor se refere a ritmos que apresentam o ciclo de 12 pulsações elementares presentes na música afro-brasileira, mas o mesmo pode ser pensado em relação às 16 pulsações elementares do *paradigma do Estácio*.

⁶² KUBIK, Gerhard. *Enige Grundbegriffe und – konzepte der afrikanischen Musikforschung. Jahrbuch für musikalische Volks – unde Völkerkunde*, vol. 11, 57 – 102, 1894 (apud OLIVEIRA PINTO, 2001, p.101)

No primeiro capítulo desta pesquisa, a relação de complementaridade entre as mãos direita e esquerda no tratamento pianístico foi observada na música de Ernesto Nazareth (figuras 8, 9, 10, 11 e 13). Esse aspecto também foi notado por Cacá Machado numa determinada passagem musical da obra do mesmo compositor, onde o autor afirma que o “suingue do maxixe realiza-se nessa complementaridade das mãos” (MACHADO, 2007, p.126). Em se tratando de maxixe, do samba *antigo*, as variações rítmicas ocorrem sob o *paradigma do tresillo*, onde os ciclos rítmicos apresentam 8 pulsações elementares.

A descrição do fenômeno musical realizada pelos estudiosos que tratam da música africana e afro-brasileira, cujas referências encontramos nos textos de Sandroni (2008) e Oliveira Pinto (2001), oferecem, portanto, um corpo de terminologias e processos musicais relevantes para se pensar o tratamento pianístico no samba, como as noções de pulsação elementar, marcação, imparidade rítmica, linha guia (*time-line*), ostinato estrito e variado e relação de complementaridade (*interlocking*).

3.1.2 Textura

Segundo Berry (1976), a textura da música consiste nos seus elementos sonoros, que formam o “tecido” musical. A disposição desses componentes sonoros na textura é avaliada por Berry de acordo com *aspectos quantitativos* - número de componentes soando simultaneamente - e *qualitativos* - relações estabelecidas entre os diversos componentes dispostos na textura, como o grau de dependência entre eles.

Em função do enfoque analítico adotado na presente pesquisa e do repertório, objeto deste estudo, optou-se por não fazer uma aplicação rigorosa da teoria de Wallace Berry; no entanto, as ideias do autor ajudam a organização do pensamento analítico em relação à organização da textura musical, através dos aspectos *quantitativos e qualitativos* das camadas texturais.

Em relação ao aspecto *quantitativo*, considerando a prerrogativa esboçada anteriormente (síntese⁶³ ou estilização da sonoridade dos grupos populares ao piano), cada componente textural pode ser considerado um instrumento individual de alguma formação musical (tamborim, surdo, contrabaixo, flauta e outros). Estes, dispostos simultaneamente,

⁶³ A palavra “síntese” ganha aqui duplo sentido. Podemos pensar em síntese como um resumo ou redução dos vários instrumentos de uma formação musical ou síntese como se fosse um “sintetizador eletrônico”, que procura simular as características do timbre de um instrumento específico.

caracterizam uma sobreposição de “camadas” texturais. Na escrita do samba para piano solo, o número de camadas concorrentes é definido em relação à distribuição destas entre as mãos direita e esquerda do pianista.

O aspecto *qualitativo* trata de relações estabelecidas entre os diversos parâmetros musicais, tais como ritmo, harmonia, textura e tratamento pianístico. Por exemplo, numa determinada organização da textura pianística, cada camada textural apresenta conteúdos rítmicos e harmônicos específicos, onde a especificidade de um conteúdo se define em relação ao outro. Tal relação, por sua vez, é subjugada pelo tratamento pianístico no samba, no sentido de estabelecer o que é possível realizar pianisticamente (relação das camadas texturais entre as mãos do pianista).

Na abordagem das peças de Cesar Camargo Mariano serão apontadas cinco construções texturais recorrentes, identificadas em relação à distribuição das camadas texturais entre as mãos direita e esquerda do pianista. As camadas serão identificadas pelas extremidades inferior (*baixo*) e superior (*linha melódica*), sendo que as estruturas intermediárias serão identificadas como *acompanhamento*. Este último pode se manifestar como acompanhamento rítmico-harmônico de acordes ou por linhas melódicas secundárias.

O objetivo não é dar conta da totalidade do texto musical de Cesar Camargo Mariano, e sim apontar alguns procedimentos da linguagem pianística no samba que dão conta da sobreposição de diferentes camadas texturais em *Cristal*, *Samambaia* e *Minha Mágoa*. Foram identificados cinco procedimentos básicos, que chamaremos de *padrões de organização textural*.

Alguns preceitos teóricos de Berry, relevantes para esta pesquisa, serão apresentados ao longo da descrição dos padrões de organização textural.

3.1.2.1 Linha melódica na mão direita e acompanhamento na mão esquerda

The image shows a musical score for the piece 'Samambaia' by Cesar Camargo Mariano, specifically measures 91 to 94. The score is written for piano solo in 2/4 time and B-flat major. The right hand (treble clef) plays a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes, often with beamed pairs. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment, primarily using chords and single notes. The notation includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature of 2/4. The measures are numbered 91, 92, 93, and 94.

Figura 26 Samambaia, compasso 91 ao 94

O exemplo acima foi retirado da seção de improvisação de *Samambaia* e apresenta uma construção textural *homofônica*, isto é, “uma textura na qual uma voz primária [linha melódica principal] é acompanhada por um tecido subordinado [...], o baixo [...] geralmente em relação contrapontística a voz primária” (BERRY, *ibid*, p. 192).

Observa-se duas camadas texturais concorrentes: uma linha melódica na mão direita e o acompanhamento na mão esquerda. Este último caracteriza-se pelas notas do baixo – primeiras semicolcheias de cada tempo – que apresentam relação contrapontística com a linha melódica principal, e um “tecido subordinado” que apresenta dois componentes sonoros (por exemplo, no compasso 91 notas simultâneas formando o intervalo si bemol e ré).

Essa disposição textural, onde geralmente o acompanhamento ocupa a região médio-grave do piano enquanto a linha melódica se desenvolve na região aguda, também pode ser observada em *Samambaia*, do compasso 44 ao 56, e na polca-maxixe *Atrevidinha*, de Ernesto Nazareth (figura 12). A inversão dessas camadas é um fenômeno que pode ser observado em *Minha Mágoa*, do compasso 55 ao 63, onde o acompanhamento é realizado na região aguda e a linha melódica na região médio-grave, lembrando o baixo melódico realizado pelo violão de sete cordas na formação do choro, procedimento identificado anteriormente em *Odeon*, de Erneto Nazareth (figura 8).

3.1.2.2 Acompanhamento na mão direita e baixo na mão esquerda

Figura 27 *Samambaia*, compassos 15 ao 18

Trata-se de duas camadas texturais independentes. Na mão direita, o acompanhamento que ocupa a região média do piano, alterna diferentes quantidades de elementos sonoros (notas que soam simultaneamente). O baixo ocupa a região super grave numa linha monofônica, ou seja, apenas uma voz. Este modelo de disposição textural, é

comparado à sobreposição da linha guia realizada pelo tamborim à marcação do tambor-surdo.

Por não apresentar linha uma linha melódica propriamente dita (como no exemplo anterior), este procedimento é muito utilizado por Cesar Camargo Mariano ao acompanhar cantores ou instrumentos solistas. Outros exemplos podem ser verificados em *Cristal*, dos compassos 1 ao 4, 50 ao 58, e em *Minha Mágoa*, a partir do compasso 99.

3.1.2.3 Blocos de acordes na mão direita e baixo na esquerda

Figura 28 *Samambaia*, compasso 107 ao 110

A mão direita realiza uma estrutura *acordal* que, segundo Berry, caracteriza-se por uma textura composta essencialmente por acordes, cuja relação entre as vozes apresenta relativamente o mesmo ritmo. Diferentemente do exemplo textural anterior, os acordes da mão direita não constituem um acompanhamento, mas uma melodia na voz superior, que é harmonizada em blocos de acordes. O trecho acima é útil para introduzirmos o conceito de “densidade-número” que, segundo Berry, é o número de eventos concorrentes, e “densidade compressão”, que é o grau de compressão dos eventos dentro de um dado intervalo de espaço (op.cit., p.209).

Na região grave, o baixo assume feições melódicas no compasso 107 que, em seguida, avança para a região super -grave (de acordo com a indicação de oitava abaixo) que se estende até o primeiro tempo do compasso 109. Neste ponto, a estrutura acordal da mão direita avança para o agudo, projetando um espaço de quatro oitavas e uma quinta (nota ré 0 ao lá 4) entre as extremidades grave e agudo. Abre-se assim um espaço na região média que é imediatamente preenchido por um acorde na mão esquerda, que caracteriza uma terceira camada textural. A partir do acréscimo desta terceira camada textural é caracterizada uma *progressão textural*, pois a quantidade de camadas texturais foi

ampliada. No compasso 110 voltamos a observar apenas duas camadas texturais, o que nas palavras de Berry, caracteriza uma *recessão textural*.

O acréscimo de uma camada textural no compasso 109 significa o aumento na densidade-número, porém a densidade-compressão se mantém estável, uma vez que as camadas texturais mantêm relativamente a mesma distância uma das outras.

Outros exemplos deste modo de organização textural e estrutura acordal sobreposta à linha baixo são encontrados em *Minha Mágica*, do compasso 11 ao 15, 68 e 69; e em *Samambaia*, do compasso 118 ao 123, 125 ao 136 e 164 ao 167. Na escrita de Ernesto Nazareth, este modo de disposição textural pode ser verificado em *Odeon*, do compasso 23 ao 27 (figura 9), e em *Brejeiro* (figura 10).

3.1.2.4 Linha melódica e acompanhamento na mão direita e baixos na mão esquerda

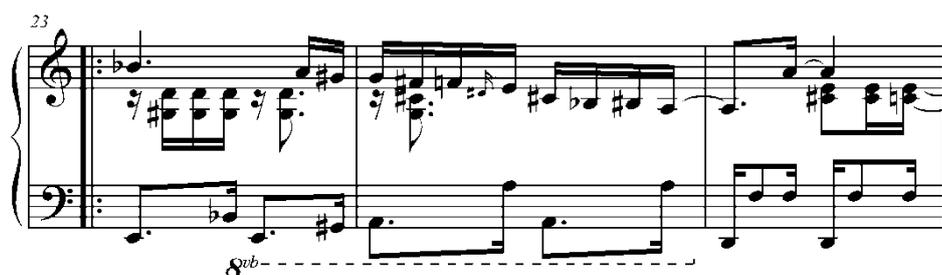


Figura 29 *Samambaia*, compasso 23 ao 25

Este tipo de construção textural geralmente é observado quando ocorrem “espaços” na linha melódica, decorrentes de pausas ou notas longas, e a mão direita acumula para si, além da melodia, também a função de acompanhamento rítmico-harmônico. Considerando o alcance da mão, o espaço entre essas duas camadas texturais é relativamente curto no compasso 23, fato indicativo do aumento da densidade-compressão, se comparado ao exemplo anterior (figura 28). No compasso 24 (figura 29), o acompanhamento é drasticamente reduzido devido à intensa atividade melódica que sobrecarrega a mão direita.

No compasso 25, a linha do baixo pode ser pensada como sendo composta de dois elementos sonoros, duas vozes. A voz mais grave, nota ré, tem a função do baixo, análoga à marcação do tambor surdo, enquanto a voz que ocupa a região médio-grave, nota fá, caracteriza um padrão rítmico complementar que harmonicamente auxilia na construção do

acorde. Por acumular tais funções, Almeida (1999) refere-se a esta situação como *baixo condutor harmônico*.

O emprego desta forma de organização textural pode ser observado em *Cristal*, nos compassos 15 e 16; *Samambaia*, do compasso 35 ao 41 e 153 ao 157; *Minha Mágoa*, do compasso 4 ao 11, 63 ao 66 e do compasso 83 ao 98.

3.1.2.5 Linha melódica na mão direita, baixos na esquerda e acompanhamento em ambas as mãos



Figura 30 *Cristal*, compassos 17 ao 19.

Como pode ser observado nos compassos 17 e 19 do exemplo acima, as figurações de acompanhamento envolvem ambas as mãos e ocorrem em ocasiões semelhantes às do exemplo anterior (figura 29), com a linha melódica principal na região médio-aguda onde os espaços (pausas ou notas longas) são preenchidos por estruturas que dão suporte rítmico – através da relação de complementaridade que preenche as pulsações elementares – e harmônico.

A ocorrência deste procedimento de construção textural pode ser verificado em *Cristal*, compasso 25, 27, 31 e 34 ao 39; *Samambaia*, compasso 27; *Minha Mágoa*, compasso 25, 26 e 67.

3.1.3 A linha-guia e resultante rítmica das camadas texturais

Foi observado no tópico “textura”, que a escrita pianística no samba pode ser pensada em camadas texturais, onde cada camada é análoga a um instrumento individual de um dado grupo instrumental. No tópico “ritmo”, foi visto como o conteúdo rítmico das camadas texturais individuais é pensado a partir da perspectiva da musicologia afro-brasileira.

O padrão rítmico que resulta da soma dos padrões individuais de cada instrumento – no caso do piano, de cada camada textural – será denominado nesta pesquisa *resultante rítmica*. Trata-se de um sistema de notação em que os padrões rítmicos de cada camada textural, que na textura pianística ocorrem em planos diferentes, são dispostos simultaneamente num único plano horizontal. Através da resultante rítmica, é realizada a redução de uma determinada trama de eventos rítmicos a uma única linha, que tem como objetivo a representação de uma síntese rítmica de um determinado trecho musical, a fim de observar um ou mais padrões rítmicos que sustentam o “samba” ao longo de uma frase ou seção.

Disposta num mesmo plano horizontal, a sobreposição dos ritmos das diferentes camadas texturais geralmente ocupa as 16 pulsações elementares, no caso da presença do *paradigma do Estácio*, ou 8 pulsações elementares, no caso da presença do *paradigma do tresillo*. Na resultante rítmica, as acentuações das pulsações elementares são dispostas em três níveis hierárquicos: linha-guia, marcação do tambor-surdo e padrão complementar.

Um exemplo da caracterização e reconhecimento da resultante rítmica é dado a partir da representação rítmica do compasso 17 de *Cristal*:

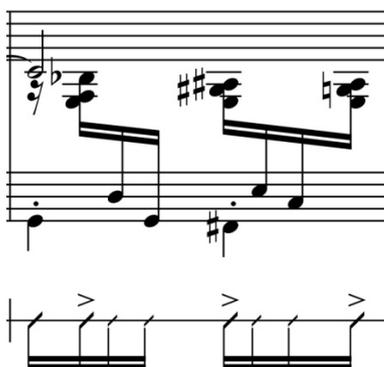


Figura 31 *Cristal*, resultante rítmica do compasso 17

O preenchimento das 8 pulsações elementares é representado no compasso $\frac{2}{4}$ por um *continuum* de semicolcheias cujas acentuações podem ser pensadas hierarquicamente em três níveis: 1) As notas grafadas com o sinal de acento representam a linha-guia (*time-line*), no grau mais elevado da hierarquia. 2) A primeira nota de cada tempo, grafada em tamanho natural sem o sinal de acento, representa a marcação do baixo, análoga ao tambor-surdo. Não raro, a linha-guia ocupa a mesma posição específica da marcação (mesma pulsação elementar), como no exemplo acima, onde a segunda marcação do baixo (quinta semicolcheia do compasso) é localizada na mesma posição de uma nota da linha-guia.

Neste caso, a notação desta posição corresponde à linha-guia. 3) As notas menores são pulsações complementares, pensadas como “notas fantasmas” ou “*ghost notes*”⁶⁴ que, apesar de apresentarem o menor grau de relevância nesses níveis hierárquicos, são importantes para o preenchimento sonoro das pulsações elementares.

É importante não confundir resultante rítmica com linha-guia (*time-line pattern*) pois ambas se encontram em diferentes níveis de entendimento do ritmo. A resultante rítmica é fruto de um pensamento hierárquico que avalia o grau de relevância das acentuações, enquanto a linha-guia é o padrão rítmico que se encontra no topo desta hierarquia. A linha-guia é um dos elementos constituintes do conjunto rítmico do samba, assim como são o padrão do tambor-surdo e o padrão complementar. Como visto anteriormente, segundo Oliveira Pinto, a linha-guia tem a propriedade de emergir no acontecimento musical, estando muitas vezes implícitas nas acentuações de uma linha melódica, bloco de acordes ou arpejos.

A notação da resultante rítmica leva em conta apenas o ataque dos sons segundo sua posição nas 8 ou 16 pulsações elementares, desconsiderando as durações das notas, uma vez que o objetivo deste sistema não é compreender aspectos da sonoridade pianística de Cesar Camargo Mariano, como detalhes de sua articulação, mas prover uma representação rítmica da textura pianística.

Os exemplos musicais serão acompanhados do respectivo áudio de onde foram originadas as transcrições: disco *Solo Brasileiro* (o áudio das peças se encontram nos anexos 5, 6 e 7). Sendo a partitura uma representação limitada do fenômeno musical, o exemplo em áudio pretende dar suporte à transcrição bem como trazer o elemento sonoro como um parâmetro a ser considerado na análise. Sendo assim, o reconhecimento das acentuações que caracterizam a resultante rítmica fundamentado em dados sensíveis, oriundos de nossa escuta musical.

⁶⁴ Segundo Dourado (2004, p. 147), a nota fantasma (*ghost note*) refere-se a um som abafado e pouco distinto, de caráter percussivo.

3.2 CRISTAL

Cristal é uma composição de Cesar Camargo Mariano publicada em sua primeira versão no álbum *Solo Brasileiro*, interpretada pelo próprio compositor no ano de 1994. Sua edição em partitura para piano solo publicada pela *Samambaia Music*⁶⁵ traz “Samba-Choro” como indicação de gênero musical e 95 bpm como indicação de andamento. Apresenta o caráter rítmico que, segundo Maranesi, “é geralmente o maior atrativo da música de Cesar Camargo” (ibid.,2007, p.46), sendo que ritmos característicos do samba, do choro e o *swing*⁶⁶ próprio de Mariano são realizados em sincronia entre as duas mãos num andamento relativamente rápido. Outras versões de *Cristal* foram gravadas em três discos do violoncelista Yo-yo Ma com o próprio Cesar Camargo Mariano ao piano: *Obrigado Brazil* de 2003, *Obrigado Brazil Live* de 2004 e *Essential Yo-yo Ma* de 2005. O saxofonista cubano Paquito D’Rivera⁶⁷ também gravou *Cristal* em *The Jazz Chamber Trio*, em 2006⁶⁸. Em seu DVD *Duo* com o violonista Rumero Lubambo, Cesar Camargo Mariano também interpreta uma nova versão da música.

Cristal apresenta forma ternária: Introdução; A; B; introdução; A; B; introdução. Cada seção formal apresenta características distintas em sua estrutura. O texto segue com a análise descritiva da obra, organizada de acordo com as seções formais.

3.2.1 Introdução

Cristal inicia com uma linha de baixo-pedal na região grave que destaca a nota dó 1, ênfase que se justifica: 1) pelo predomínio quantitativo desta nota em relação ao intervalo de quinta e oitava, 2) por ser a nota de maior duração (através da ligadura ao final de cada compasso) e 3) por ser a nota que inicia e conclui a unidade motívica A, doravante designada “motivo contramétrico A”, indicada no exemplo a seguir pela ligadura pontilhada. O elemento característico do motivo contramétrico⁶⁹ A é o ritmo, sendo que ao

⁶⁵ Edição disponível em www.cesarcamargomariano.com. Copyrights / CCM © Samambaia Music (BMI). Escrita em notação tradicional para piano, a edição também apresenta as cifras harmônicas.

⁶⁶ Segundo Faour (2005), *swing* está relacionado com a interpretação de padrões rítmicos (que podem ser harmônicos e/ou melódicos com diferentes articulações, intensidades e dinâmicas).

⁶⁷ O saxofonista e clarinetista Paquito D’Rivera nasceu em quatro de junho de 1948 em Havana, Cuba equilibrando sua carreira entre o jazz latino e incursões na música clássica, como compositor e performances junto a orquestras sinfônicas. Maiores informações em <http://www.paquitodrivera.com/>.

⁶⁸ Informações obtidas em <http://www.cesarcamargomariano.com/pgprodar.html>, acessado em 17/09/2008.

⁶⁹ Ver figura 3, página 25.

longo da música ele apresentará diferentes contornos melódicos, mantendo porém, sua estrutura rítmica reconhecível. Na seção abaixo, o motivo contramétrico A segue então na forma de ostinato, cujas variações podem ser observadas nos compassos 1, 8, 9 e 11 ao 13 (figura 32).

The image displays a musical score for the piece 'Cristal' in 2/4 time, covering measures 1 through 13. The score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) features a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a continuous eighth-note ostinato. A dashed line labeled 'motivo contramétrico "a"' spans the first two measures of the bass staff. Below the bass staff, a rhythmic result representation is shown, consisting of a series of eighth notes with accents (>) and stems of varying lengths to indicate dynamics. The second system (measures 5-8) continues the ostinato in the bass staff while the treble staff introduces chords. The third system (measures 9-13) shows further melodic development in the treble staff, including a first ending bracketed section. The rhythmic result representation continues throughout all measures, with stems of varying lengths corresponding to the notes in the score.

Figura 32 *Cristal*, compassos 1 ao 13 e representação da resultante rítmica

A representação rítmica do exemplo acima abrange três níveis na hierarquia de acentuações: 1) as notas grafadas com um sinal de acento constituem a linha-guia; 2) as notas que não apresentam acentos e são grafadas em tamanho natural, são consideradas num nível intermediário de hierarquia devido à acentuação, entendida como intensidade sonora aplicada a esta nota; 3) no mais baixo nível hierárquico estão as pulsações elementares, representadas na figura pelas notas grafadas em tamanho pequeno. Como visto anteriormente, as pulsações elementares remetem à localização das oito

semicolcheias do compasso $\frac{2}{4}$, neste caso, as não sonorizadas são representadas por pausas.

A linha-guia indicada pela resultante rítmica é recorrente ao longo da seção de introdução e reforça o apoio na nota dó 1, formando o padrão do *tresillo*⁷⁰ (3+3+2), através do ciclo que se apresenta deslocado um quarto de tempo em relação às barras de compasso, pois as primeiras semicolcheias dos compassos não são preenchidas. No ciclo de 8 pulsações elementares, a representação da resultante rítmica é dada por “(8) . x . . x . . x ”.

Apesar da indicação do gênero samba-choro na edição publicada por *Samambaia Music*, esta linha de baixo está longe de ser associada à marcação do tambor-surdo do samba ou ao violão de sete cordas do choro, de acordo com a descrição dos aspectos musicais do samba realizada anteriormente. Portanto, percebe-se ainda nos quatro primeiros compassos que não é a intenção do compositor restringir-se aos traços considerados mais tradicionais do gênero. Essa hipótese é confirmada com a presença das tríades na região média a partir do quarto compasso. Formadas por empréstimo modal, as tríades de mi bemol, ré menor e lá bemol são conduzidas em forma de *chord loop*⁷¹ sobre o baixo pedal dó, resultando em duas camadas texturais distintas que apresentam relativo grau de interdependência, por estarem no contexto da mesma linha-guia, valorizando a última semicolcheia dos compassos. Esse ambiente de pouca movimentação harmônica, cujas características rítmicas não remetem diretamente ao samba, pode ser associado aqui à musicalidade *fusion*, ou seja, uma fusão ou diálogo com outros gêneros musicais como o *funk* e o *pop*, traço característico da chamada Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB)⁷², que podemos associar a produção artística de Cesar Camargo Mariano posterior à década de 1970, marcada pelas experiências com teclados eletrônicos.

No segundo tempo do compasso 8, verifica-se uma técnica bastante utilizada por Cesar Camargo Mariano, que são “ataques” de acordes na região aguda, sobrepostos ao tratamento textural básico, textura caracterizada pelo baixo pedal no grave e acordes nos médios. É um elemento que se destaca na textura, provendo variação rítmica e no timbre, e que amplia a gama textural, acrescentando mais um plano sonoro que aumenta a intensidade do som. Devido a sua localização, esses acordes acentuados no compasso 8,

⁷⁰ Ver figura 5, página 28.

⁷¹ “Pequena sequência repetida de (quase sempre), três ou quatro acordes”. (TAGG, 2009, p.280)

⁷² Ver capítulo 2.

juntamente com o arpejo nos compassos 11 ao 14 são eventos que pontuam a organização fraseológica de quatro compassos.

Nos arpejos que demarcam a estrutura fraseológica de oito compassos, bem como o final de seção (compassos 11 ao 14), observa-se uma variação na linha-guia, que é definida em relação ao agrupamento de quatro notas do arpejo. O critério para este agrupamento é a repetição deste em três oitavas, como indica a ligadura pontilhada no exemplo da figura 33:



Figura 33 *Cristal*, compassos 11 ao 13, agrupamento de quatro notas no arpejo

Na passagem para a seção A ocorre uma ruptura textural acentuada, onde a densidade de eventos é reduzida (recessão textural) a uma única linha melódica no compasso 14 (figura 34), ampliada para três camadas texturais a partir do compasso 15 (progressão textural). No entanto, tais mudanças texturais abruptas não interferem na linha-guia, que assume a função de “fio condutor” entre múltiplos tecidos musicais. A linha-guia é, portanto, um fator de estabilidade rítmica em meio a uma intensa instabilidade textural. Neste ponto, estabelecemos uma relação entre ritmo e textura.

The image displays a musical score for the piece 'Cristal', covering measures 14 through 33. The score is presented in two systems, each with two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff below representing the rhythmic result. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The rhythmic result is a sequence of eighth notes with accents, where the eighth note in each measure is marked with a 'g' and a flat symbol (g[♭]), indicating a specific rhythmic pattern. The musical notation includes various note values, rests, and articulation marks. The score is divided into two sections: the first section (measures 14-25) is marked with a first ending bracket and the number '1.', and the second section (measures 26-33) is marked with a second ending bracket and the number '2.'. The rhythmic result continues throughout the entire piece, corresponding to the measures above it.

Figura 34 *Cristal*, compassos 14 ao 33 e representação da resultante rítmica

3.2.2 Seção A

A seção A abrange os compassos 14 ao 33, divididos em quatro frases de quatro compassos: primeira frase do compasso 14 ao 17, segunda frase do compasso 18 ao 21, terceira frase do compasso 22 ao 25 e a última frase da seção vai do compasso 26 ao 29, conduzindo para a repetição da seção A. Em seguida, a seção é repetida literalmente, com exceção da última frase, que torna-se então conclusiva no compasso 31 (casa 2), com a sensível si resolvendo na fundamental dó. A transcrição da peça nos serve como suporte para a análise, onde também foram grafadas as acentuações da pulsação elementar (figura 34).

Esta seção apresenta diversos aspectos contrastantes em relação à seção anterior. Em primeiro lugar, a peça finalmente assume feições típicas do choro, onde algumas características do gênero descritas por Almeida (1999) são identificadas, como por exemplo, o baixo melódico nos compassos 15, 32 e 33; e o baixo condutor harmônico na figuração rítmica da “síncope explícita” (ibid. p. 136) que conduzem as fundamentais e terças dos acordes nos compassos 18, 20, 21, 26 e cromatismos na linha melódica.

Apresenta dó maior como tonalidade principal, e a harmonia, em linhas gerais, pode ser descrita pelo predomínio de progressões [IIIm7 V7] → I7M ou [IIIm7(b5) V7] → Im7, e progressões cromáticas por acordes substitutos da dominante (subV) que preparam diferentes graus do campo harmônico de dó maior⁷³. O aumento da movimentação harmônica na seção A, em comparação à sessão de introdução, vem acompanhado do aumento da densidade-número e densidade-compressão da textura, onde predominam três camadas texturais cuja disposição entre as mãos direita e esquerda foram descritas nos *padrões de organização textural* 4 e 5 (figuras 29 e 30).

No compasso 14 (ainda na figura 34), verifica-se uma variação do motivo contramétrico A, que é apresentado melodicamente através de cromatismos que ornamentam notas do acorde de dó maior (mi e sol). Esse mesmo motivo é então “respondido” no compasso seguinte pelo baixo melódico, análogo ao violão de sete cordas, onde a ocorrência do motivo contramétrico A reside na relação de complementaridade entre as camadas do baixo e acompanhamento (ver resultante rítmica do compasso 15). Na interpretação musical de Cesar Camargo Mariano, é possível perceber auditivamente que as acentuações rítmicas aplicadas a estes fragmentos melódicos sugerem ou reforçam a

⁷³Os comentários que envolvem análise de harmonia funcional são fundamentados em Freitas (1995).

própria linha-guia, a mesma verificada na seção de introdução (ver notação rítmica do compasso 14).⁷⁴ A articulação não *legato* e as acentuações conforme a linha-guia caracterizam uma abordagem “rítmica” à interpretação melódica nesta sessão (como será visto, em oposição à primeira frase da seção B).

A linha guia “(8) . x . . x . . x ” é predominante ao longo da seção A, e pode ser verificada nos compassos 14 ao 21, sofrendo pequenas variações nos compassos 16 e 20, onde a linha melódica principal enfatiza a primeira semicolcheia desses compassos. No primeiro tempo do compasso 22, a utilização do pedal direito do piano encobre as acentuações rítmicas; sendo assim, a linha-guia foi atribuída à nota da melodia. Nos compassos 23 e 24 observa-se a ocorrência do padrão binário “(8) . x . x . x . x ”, totalmente contramétrico em relação ao compasso $\frac{2}{4}$.

Variações mais significativas da linha-guia e da textura estão relacionadas com a organização formal da seção. Os compassos 28 e 29 preparam a repetição dos 16 compassos da seção A numa organização textural que expõe a marcação das notas graves na mão esquerda e arpejos que culminam em acordes na mão direita. A resultante rítmica leva em consideração os acordes, que são acentuados como “lugares de chegada” dos arpejos, e também a marcação do grave. No nível mais alto desta hierarquia temos a linha guia, que das 8 pulsações elementares tem apenas duas acentuadas: “(8) . x x ”.

Nos compassos 32 e 33, a finalização da seção A é acompanhada por variação na linha guia e uma variação no tratamento textural, com a densidade reduzida a uma linha melódica no baixo, análoga ao violão de sete cordas do choro. Cesar Camargo Mariano realiza acentuações que enfatizam as apojeturas das notas da tríade de dó maior (fa#, ré# e si), por sua vez localizadas em posição contramétrica em relação ao compasso $\frac{2}{4}$. Este padrão de acentuação é interrompido na primeira semicolcheia do segundo tempo do compasso 33, nota dó, que caracteriza o “ponto final” da seção.

Importante notar que, ao longo da seção A, os pontos onde se localizam as mudanças de acordes também são regidos pelos princípios rítmicos da linha-guia e da marcação. Esta última assume o padrão “(8) x . . . x . . . ”, que na notação da resultante rítmica corresponde à primeira semicolcheia de cada tempo (nota em tamanho natural e não acentuada). São as notas mais graves da textura, e realizam as fundamentais dos

⁷⁴ Em suas considerações sobre a execução pianísticas dos choros *Canhoto* e *Manhosamente*, de Radamés Gnattali, Santos sugere que “nos trechos onde houver uma única linha melódica, a acentuação deverá enfatizar as sínopes, sugerindo assim o padrão rítmico do acompanhamento” (SANTOS, 2002, p.15). Este procedimento é empregado por Cesar Camargo Mariano, por exemplo, nos compassos 14, 32 e 33 da figura 34.

acordes. Marcam as mudanças de acordes regularmente, seguindo a divisão do compasso $\frac{2}{4}$ (preferencialmente na primeira semicólcheia de cada tempo). A linha guia, por sua vez, não apresenta regularidade em relação à divisão binária, sendo que as mudanças de acordes ocorrem em posição de contratempo, “antecipadas” uma semicólcheia em relação à barra do compasso, como indicam os círculos pontilhados na figura 34.

Ainda em relação à maneira como são dispostas as três camadas texturais do compasso 14 ao 22, é possível observar um revezamento entre as duas camadas texturais superiores, enquanto as estruturas que constituem o baixo estão em constante atividade. Linha melódica e estruturas de acompanhamento se intercalam a cada compasso (compasso 14 ao 22), onde uma camada textural preenche o espaço aberto pela outra. Do compasso 22 ao 26, estas camadas se intercalam a cada quatro semicólcheias, numa textura polifônica promovida pelo baixo condutor harmônico, pela linha melódica principal, e por uma linha melódica secundária (acompanhamento em formato melódico).

Em suma, a linha-guia anteriormente reconhecida na seção de introdução se mantém relativamente estável: “ (8) . x . . x . . x ”. Este padrão “submerge” no acontecimento musical, como observa Oliveira Pinto, atravessando as mudanças na textura, podendo ser reconhecida nas acentuações melódicas e em estruturas de acompanhamento. Trata-se de um *ostinato* variado, sendo que algumas variações da linha-guia auxiliam na delimitação da forma interna da seção, apresentando variações que conduzem à repetição dos 16 compassos da seção (compassos 28 e 29) e à finalização da seção (compassos 31 e 32).

3.2.3 Seção B

A seção B abrange os compassos 34 ao 58, organizados em três frases de oito compassos, divididas por arpejos que ocorrem nos dois últimos compassos de cada frase.

3.2.3.1 Primeira frase – compasso 34 ao 41

Trata-se de uma passagem contrastante na peça como um todo, onde as características rítmicas associadas à música afro-brasileira – como a lógica da imparidade rítmica na divisão das acentuações das pulsações elementares - são temporariamente

abandonadas. A transcrição do trecho e a representação da resultante rítmica são apresentadas a seguir:

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Cristal'. The first system, measures 34-37, is in G minor (Gm) and includes chords Am7 (b5), D7 (b9, b13), Gm7M, and Gm6. The second system, measures 38-41, is in G major (G) and includes chords Am7 (b5), D7sus4, D7 13, Bm7, and Em7 (11). Below the piano part of each system is a rhythmic notation consisting of vertical stems with flags, representing the rhythmic resultants.

Figura 35 *Cristal*, compassos 34 ao 41 e representação da resultante rítmica

Ao contrário do restante da peça, nestes oito compassos não é possível verificar o aspecto rítmico característico do samba. Na notação da rítmica resultante, observa-se que as notas consideradas de maior grau de relevância na hierarquia das acentuações são as notas da melodia, cujo ritmo se encaixa perfeitamente na lógica da divisão par prevista pelo pensamento da escrita ocidental convencional, representada pelo compasso $2/4$. Portanto, esta passagem apresenta uma escrita ritmicamente cométrica, onde predomina a acentuação dos “tempos fortes” do compasso, elemento que torna o trecho mais “europeu”, do ponto de vista da semelhança com o repertório do classicismo, do romantismo e de toda uma tradição anterior da música europeia.

Tanto o *continuum* de semicolcheias quanto a relação de complementaridade entre as camadas texturais e a marcação do baixo estão presentes aqui, porém em outro contexto. Considerando a semelhança rítmica e textural⁷⁵ com o repertório clássico-romântico, as semicolcheias da região intermediária podem ser pensadas como um artifício pianístico para simular o acompanhamento orquestral, onde as vozes são prolongadas ao longo do

⁷⁵ A textura reflete e está sujeita às possibilidades (fisiológicas) da execução instrumental.

compasso. Esta hipótese é reforçada pela utilização do pedal direito do piano e o toque *legato*, fatores que encobrem o aspecto percussivo. Esses fatores também são verificados na interpretação da linha melódica *cantabile*, que se opõe ao tratamento “percussivo” observado na interpretação melódica na seção A.

Outro aspecto contrastante desta passagem é o tratamento harmônico, que na primeira frase da seção B inicia um processo progressivo de afastamento da tonalidade principal (dó maior) que, como veremos nas próximas páginas, alcança o máximo de afastamento na terceira frase, região de dó bemol maior. Nos compassos 34 ao 39 predomina a região de sol menor, e a partir do segundo tempo do compasso 39 com a nota si natural, é sugerida a mudança para o modo maior, que é atingido no compasso 40 e 41 com os acordes Bm7 e Em7, respectivamente terceiro e sexto graus da tonalidade de sol maior, região da dominante. Esta relação intervalar de quarta justa entre as fundamentais dos acordes será mantida nos compassos seguintes.

A transição para a segunda frase ocorre com arpejos na mão direita, nos compassos 40 e 41.

3.2.3.2 Segunda frase - compasso 42 ao 49

A segunda frase da seção B, que abrange os compassos 42 ao 49, marca o retorno dos elementos rítmicos do samba, como a linha-guia formada por acentuações das 16 pulsações elementares segundo o princípio da imparidade rítmica. A audição do trecho nos revela quatro planos sonoros distintos. Por esta razão, no exemplo abaixo optou-se por uma escrita que destaca a distribuição em quatro camadas texturais⁷⁶, conforme o exemplo a seguir:

A solução formal que Nazareth encontrou para a estilização desses instrumentos tornou-se um paradigma para a escrita pianística, porque traz a sonoridade dos instrumentos estilizados (tanto na montagem dos acordes como em sua função rítmica e intenção fraseológica) sem perder a especificidade da sonoridade do piano. (MACHADO, *ibid.*,

⁷⁶ Essa escrita difere em relação à versão transcrita por esta pesquisa e a edição veiculada pela *Samambaia Music*, por apresentar a clave de fá dividida em duas vozes. Esta opção de escrita é mais fiel em relação à interpretação pianística de Cesar Camargo Mariano e mais condizente com a duração das notas executadas pela mão esquerda do pianista.

p.162).

The image displays a musical score for the piece 'Cristal' from measures 42 to 49. The score is written in 2/4 time and consists of four staves. The top two staves represent the right hand, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff containing a harmonic accompaniment. The bottom two staves represent the left hand, with the upper staff containing a bass line and the lower staff containing a rhythmic accompaniment. The rhythmic accompaniment is characterized by a specific pattern of accents, represented by a line of 'x' marks below the staff.

Figura 36 *Cristal*, compassos 42 ao 49 e representação da resultante rítmica

A relação de complementaridade entre as quatro camadas texturais, no exemplo acima, ocupa as 16 pulsações elementares, cujas acentuações formam na linha-guia um padrão rítmico característico do *paradigma do Estácio*: “(16) x . x . . x . . x . . x . x . .”. Este pode ser pensado como um desenvolvimento da linha-guia anterior “(8) . x . . x . . x ” (3+3+2), pela adição de dois grupos ternários e um binário (2+3+3+3+2+3).

O tratamento pianístico manipula quatro camadas texturais distintas onde cada uma assume conteúdos rítmicos e harmônicos específicos. Os baixos, que pontuam a primeira nota de cada tempo com as fundamentais dos acordes, ao se fundirem à voz superior, formam uma variação do padrão rítmico característico do maxixe, predominante no acompanhamento da mão esquerda dos *pianeiros* das primeiras décadas do século XX, como Ernesto Nazareth (figura 9, 12 e 13). Almeida se refere a essas estruturas como *baixo condutor harmônico*, que acumulam em si a realização da linha do baixo, da harmonia e do ritmo (ALMEIDA, 1999, p.115).

Sendo assim, podemos verificar a sobreposição dos dois estilos de samba. Na mão direita, o *samba novo* é observado nas acentuações ímpares das 16 pulsações elementares

que caracterizam o *paradigma do Estácio* ou ciclo do tamborim que, sob o ponto de vista da escrita ocidental, resulta em algum grau de contrametricidade. Na mão esquerda observa-se a manifestação do *samba antigo* através de estruturas características do maxixe, cujas variações rítmicas remetem ao *paradigma do tresillo*, que prevê acentuações ímpares no ciclo de 8 pulsações elementares. Sob o ponto de vista da escrita ocidental, este último é menos contramétrico que o anterior; um exemplo disso é o baixo (as notas mais graves), cujo padrão “ (8) x . . . x . . . ” equivale a uma escrita totalmente cométrica segundo a lógica do compasso $\frac{2}{4}$, como pode ser observado do compasso 42 ao 47 (figura 36).

A audição do exemplo nos revela que Cesar Camargo Mariano imprime diferentes durações às notas do baixo ao longo do trecho. Isso se deve ao fato de que as duas camadas texturais escritas na clave de fá mantêm o padrão intervalar de sétima (compasso 42), décima primeira e décima (compasso 43) a cada ciclo de dois compassos (figuras 36 e 37). A mão esquerda, por alcançar a abertura de sétima com facilidade, permite que a nota do baixo tenha maior duração. O mesmo não ocorre com as aberturas dos intervalos de décima ou décima primeira que, para serem alcançadas pela mão esquerda, exigem que o pianista realize um movimento de “salto”, o que por sua vez impede que a nota do baixo continue pressionada, resultando na curta duração destas notas. Este é um caso em que a escolha da disposição das notas dos acordes tem implicações diretas no ritmo, ou seja, a especificidade do conteúdo rítmico está relacionado com o conteúdo harmônico (montagem dos acordes) e, em torno desta relação, estão os limites impostos pela escrita pianística, isto é, do que é possível realizar pianisticamente.

Ainda em relação ao conteúdo rítmico das camadas texturais, é importante pensarmos em sua organização ao longo das 16 pulsações elementares. A noção de *interlocking* ou relação de complementaridade (que tratamos anteriormente na figura 25), é pertinente para tal avaliação. Sendo que na segunda frase da seção B ocorre uma repetição de um ciclo de dois compassos através de uma “transposição”, a abordagem de um dos ciclos de dois compassos é suficiente. Tomemos como exemplo os compassos 42 e 43.

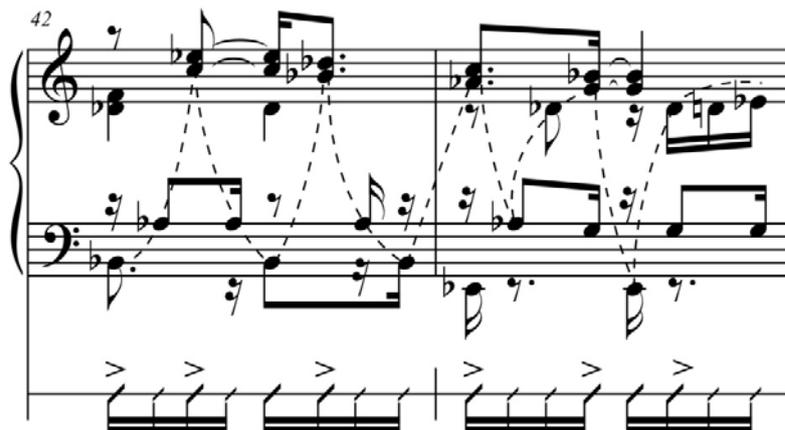


Figura 37 *Cristal*, relação de complementaridade nos compassos 42 e 43

Na notação da resultante rítmica observa-se o nível de hierarquia das acentuações nas 16 pulsações elementares, cujas notas são indicadas pela linha pontilhada na figura 37. Esta linha percorre o “caminho” das pulsações elementares através das mãos direita (clave de sol) e esquerda (clave de fá) do pianista; como são quatro planos sonoros, cada mão realiza duas camadas texturais.

Como mostram as figuras 37 e 38, as camadas texturais “cruzam” seus ritmos, e intercalam seus pulsos elementares, fenômeno este citado anteriormente por Oliveira Pinto, que se referia à “forma como a mão direita e a esquerda se complementam ao percutirem um tambor”, onde os impactos de uma linha sonora se encaixam nos momentos vagos deixados pela outra. Fazendo uma apropriação do modelo gráfico proposto por Kubik para visualizar o *interlocking* ou relação de complementaridade entre diversos músicos, representados aqui por quatro camadas texturais, poderíamos representar o trecho da seguinte forma:

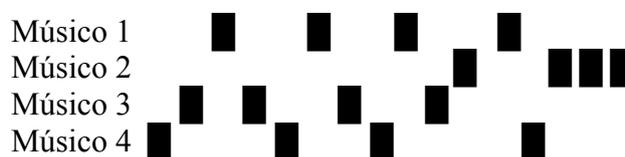


Figura 38 *Cristal*, representação de *interlocking* da segunda frase da seção B

Ao contrário dos exemplos de Kubik (figura 25), a organização interna desse *interlocking* apresenta relativa irregularidade. Contudo, as três repetições deste ciclo durante a segunda frase da seção B caracterizam uma regularidade de ocorrência deste padrão.

A relação de complementaridade entre as camadas texturais não é apenas rítmica, mas também harmônica, no que se refere à condução de vozes e montagem dos acordes. No exemplo abaixo, o aspecto rítmico é desconsiderado para facilitar a visualização da condução das vozes no trecho, que é praticamente “transposto” cromaticamente a cada dois compassos, através de estruturas cadenciais “[SubIIIm7-SubV7]”⁷⁷.

Figura 39 *Cristal*, redução harmônica dos compassos 42 ao 48

As camadas 2, 3 e 4 (do agudo para o grave), que ocupam a região média grave do piano, conduzem a “tétrade básica”⁷⁸, cujas notas são dispostas da seguinte maneira: As fundamentais são conduzidas na quarta camada textural (baixo), terças e sétimas na segunda e terceira camadas texturais, e as quintas aparecem apenas nos acordes menores, como no compasso 42, 44 e 46 (nos dois últimos, a quinta é alcançada por aproximação cromática a partir da sétima do compasso anterior).

Na primeira camada textural, que é a linha melódica principal, estão as *tensões dos acordes*⁷⁹. Ocorrem no primeiro tempo dos compassos (figura 39) e são *apojaturas* para as notas do segundo tempo, como no compasso 42, onde as notas dó e mi bemol - respectivamente nona e décima primeira do acorde de Bbm7 - são conduzidas para as notas ré bemol e si bemol - não caracterizadas como notas de tensão harmônica. Portanto o conteúdo harmônico da primeira camada textural caracteriza-se por notas de tensão que não se prolongam, pois são resolvidas logo no segundo tempo dos compassos. As tensões

⁷⁷ Ver Freitas (2005 p. 120) e Freitas (2009 p. 196). As progressões harmônicas [SubIIIm7-SubV7] foram notadas pelo autor em diversos exemplos do repertório da bossa nova e do jazz.

⁷⁸ “A téttrade é a unidade acordal mínima”. A sétima (quarta nota resultante da operação de superposição de terças) deixa de ser entendida como uma dissonância adicionada ao acorde, e passa a ser interpretada como uma nota constitutiva e tão própria ao acorde quanto é a fundamental, a terça ou a quinta.” (FREITAS, 1995, p.14)

⁷⁹ Tensão são as notas acrescentadas às téttrades básicas, como nonas, décima primeira e décima terceira. (Santos, 2001, Freitas, 1995),

harmônicas são estabelecidas efetivamente nos compassos 48 e 49 (figura 39), ao alcançarem o primeiro grau (mesmo que na forma de dominante) no acorde C7, onde as tensões nona, décima primeira aumentada e décima terceira, juntamente com a sétima do acorde, formam a téttrade de Bb7M #11, (si bemol com sétima maior e décima primeira aumentada), uma estrutura superior à téttrade básica C7, que é prolongada por um arpejo ascendente (ligadura pontilhada no exemplo 36).

Semelhante aos arpejos dos compassos 27 e 28 (figura 34), os arpejos dos compassos 48 e 49 são uma manifestação do motivo contramétrico A, cujas notas são agrupadas por repetição, como mostram as ligaduras pontilhadas na figura 36. Ao longo de toda a peça, Cesar Camargo Mariano utiliza arpejos para demarcar as seções.

Portanto, cada camada textural apresenta configurações rítmicas e harmônicas que, atuando em conjunto, podem ser comparadas a um mecanismo cujas peças e engrenagens obedecem aos princípios e limitações impostos pela condução de vozes, ritmo do samba e escrita pianística.

Nestes oito compassos da segunda frase da seção B, observa-se o aumento da densidade harmônica através um trecho modulante típico de uma harmonia de “ponte”, onde a relação cromática entre os acordes afasta o vínculo com a tonalidade principal de dó maior e segue em direção a uma nova região. A textura também é intensificada pelo aumento da densidade-número e densidade-compressão, onde um maior número de eventos dividem o mesmo espaço. O aumento da densidade harmônica e textural é acompanhado de uma variedade de padrões rítmicos que manipula na mesma textura, de forma complementar, os paradigmas rítmicos do *tresillo* e do *Estácio*.

3.2.3.3 Terceira frase - seção rítmica, compasso 50 ao 57

O arpejo ascendente dos compassos 48 e 49 marca a passagem para terceira frase da seção, que envolve os compassos 50 a 58. Nesta frase, a organização textural é semelhante à verificada na seção de introdução, com tríades na região média, baixo pedal na região super-grave que enfatiza a nota dó bemol e “ataques” de tríades na região aguda. Porém, diferentemente da seção de introdução, temos aqui a afirmação do ritmo do samba através do tratamento pianístico que enfatiza o aspecto percussivo, cuja sonoridade (organização textural e toque *stacatto*) é análoga à sobreposição do tamborim na mão direita e ao tambor surdo na mão esquerda:

Figura 40 *Cristal*, compasso 50 ao 57

Assim como a segunda frase da seção B, a terceira frase é constituída por três repetições do ciclo do tamborim seguido de arpejos nos dois últimos compassos que preparam a chegada da nova seção. As acentuações das 16 pulsações elementares formam a linha-guia “(16) . x . . x . x . x . . x . x . x ” (3+2+2+3+2+2+2)⁸⁰, que é sobreposta à marcação do tambor-surdo, cujo padrão rítmico é “ (16) x . x . x x . x x ” (5+2+2+4+2+1). O ciclo do tambor-surdo, que nos exemplos anteriores apresentava divisões pares (figuras 34 e 36), nesta passagem apresenta o princípio da imparidade rítmica, que na figura 40 é representada pela última semicolcheia do ciclo de dois compassos. Sendo assim, a marcação “antecipa” a articulação sonora do primeiro tempo para a semicolcheia anterior à barra de compasso.

A frase termina com arpejos que culminam em acordes nos compassos 56 e 57. A linha-guia “ (8) . x . . x . . x ” surge das acentuações que consideram a repetição das notas e a ênfase dada aos arpejos (mesmo caso dos compassos 28 e 29). Sendo o mesmo padrão que predomina na introdução e na seção A, esta linha-guia já sugere o retorno a estas seções.

⁸⁰ Cabe aqui justificar a avaliação hierárquica das notas grafadas na resultante rítmica. No segundo tempo do compasso 50, padrão binário (duas colcheias) foi estabelecido pelas acentuações do baixo e por não considerar as repetições dos acordes como acentos. As articulações sonoras precedidas e seguidas de pausas foram consideradas como sendo acentuadas.

Nesta seção é possível estabelecer relações que abrangem os níveis textural, harmônico e rítmico. A dimensão harmônica relaciona-se com a dimensão rítmica em dois aspectos. Primeiro, devido à ausência de uma linha melódica e por apresentar baixa movimentação harmônica, o aspecto rítmico sobressai em relação a esses parâmetros. Trata-se de um trecho essencialmente rítmico, onde o que está em jogo é o aspecto “corporal” da “batucada”, dada pelo tamborim e pelo tambor-surdo (estrutura de acompanhamento e baixo), em detrimento do aspecto “racional” da construção melódica e da condução de vozes através das progressões harmônicas.

O segundo aspecto diz respeito à região tonal onde ocorre a seção: dó bemol. Enquanto a mão direita se alterna entre as tríades de ré bemol maior e dó bemol, os baixos realizam a fundamental e a quinta do acorde, numa relação intervalar de quarta justa que afirma a *tonicização* de dó bemol. A figura abaixo representa a redução harmônica da passagem:

47 e 48 50 ao 56 56 57 58

C7 Cb (#4) Db7 G7 Cm7

[F#7] [G7]

Sub V V#II Sub V V Im7

Figura 41 *Cristal*, redução harmônica dos compassos 47 ao 58

A coleção de notas reunidas pelas tríades da mão direita sugerem o modo de dó bemol lídio, - dób, réb, mib, fa, solb, láb - que caracteriza-se pela presença da quarta aumentada (nota fá natural). Portanto, esse trecho “essencialmente rítmico” ocorre em uma região harmônica muito específica, se comparado às outras seções.

Como vimos anteriormente, na seção de introdução é explorado o modo de dó menor; a seção A é apresentada em dó maior (tonalidade principal); na seção B, é alcançada a região de sol maior (dominante) nos compassos 40 e 41, onde inicia-se uma progressão cromática que, passando pelo acorde de dó com sétima – entendido como um substituto da dominante do sétimo grau (SubV/VII) –, realiza seu último passo cromático em direção ao modo de dó bemol lídio.

Esta “*seção rítmica*” é apresentada portanto, meio tom abaixo da tonalidade principal, região *mediante da dominante*⁸¹, num âmbito tonal de seis bemóis (considerando a nota si bemol como implícita), apresentando uma distância considerável em relação à tonalidade principal dó maior, o que afasta o trecho das relações harmônicas mais próximas de dó maior. Este isolamento numa região tonal distinta, somado à condição estática da harmonia modal – contrastante com as seções A e B –, são aspectos harmônicos que ajudam a enfatizar o aspecto essencialmente rítmico do trecho, colocando a “pura batucada” num lugar de destaque na forma musical.

Os arpejos dos compassos 56 e 57, como dito anteriormente, marcam o final da seção B e a repetição da seção de introdução, através do acorde de ré bemol com sétima no baixo (Sub V), que apresenta as notas em comum com o acorde anterior, dó bemol lídio, cujo intervalo de trítone que caracteriza o acorde dominante está presente nas notas dó bemol e fá. No compasso 57, temos o arpejo do acorde dominante da tonalidade principal, sol com sétima, que se encontra incompleto (apenas com a fundamental, terça e décima terceira bemol) e prepara a volta para o modo de dó menor (ver figura 41).

Em suma, e metaforicamente, a sessão B pode ser pensada como uma movimentação que parte de contexto musical clássico-romântico da primeira frase (compassos 34 ao 42), em direção ao contexto musical atribuído à escola de samba através da “pura batucada” produzida pela sobreposição do tamborim ao tambor-surdo. A segunda frase representa a transição, o caminho a ser percorrido, onde já se pode ouvir o padrão do tamborim na mão direita, enquanto a mão esquerda trabalha com elementos próximos do maxixe, portanto ainda não realiza a marcação explícita do tambor-surdo.

As progressões harmônicas são fatores de movimentação, que conduzem a narrativa por diferentes “caminhos”, representados pelas diversas regiões tonais. Saindo da escrita “européia” em sol maior (compassos 40 e 41), percorre o trecho tortuoso da segunda frase (compasso 42 ao 50), um caminho harmônico acidentado e irregular, onde atenuam-se as referências de tonalidade, até chegar na terceira frase e fixar-se num novo e inesperado local: o modo lídio de dó bemol. Neste ponto encerra-se a movimentação das progressões harmônicas, para se contemplar uma redução da bateria de escola de samba durante oito compassos.

⁸¹ Terceiro grau a partir da dominante sol maior.

3.2.4 Variação da seção A

Na seção A, a linha melódica principal é organizada em quatro frases de quatro compassos, cada uma formada por duas semifrases de dois compassos. Nesta reexposição da seção A, a segunda semifrase da linha melódica principal é variada (compassos 69, 70, 72, 73 e 74), sendo substituída por uma *levada* característica dos gêneros precursores do samba como polca-lundu, maxixe, tango brasileiro e outros, que Sandroni (2008) chama de *samba antigo*, que nesta pesquisa tem Ernesto Nazareth como referência.

Sendo Ernesto Nazareth uma influência declarada de Cesar Camargo Mariano, procurou-se em uma série de peças do músico carioca um trecho cuja escrita pianística apresentasse a mesma construção rítmica e textural dos compassos acima citados. Foram encontrados diversos exemplos, dentre os quais foi selecionado o trecho que abrange os compassos 68 à 72 do *Tango Nenê* (1895). Nos exemplos abaixo, pode-se observar o material referido:

The musical score for Figure 42 shows measures 68 to 71. The right hand plays chords with a syncopated melody, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics are marked as *p* and *f* in alternating measures.

Figura 42 *Nenê*, Ernesto Nazareth, compasso 68 ao 71

The musical score for Figure 43 shows measures 71 to 75. The right hand plays chords with a syncopated melody, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics are marked as *p* and *f* in alternating measures.

Figura 43 *Cristal*, compasso 71 ao 75

A mão esquerda do compasso 68 ao 72 de *Nenê* e compassos 72 à 71 apresentam um padrão rítmico “(8) x . . x x . x .” (com pequena variação no compasso 72), semelhante à *síncope característica* que predomina na escrita para piano dos maxixes:

“(8) x x . x x . x . ” . Este padrão é complementar à linha-guia observada na mão direita: “(8) . x . x . x . x ”, padrão binário, que no compasso $2/4$ representa um alto grau de contrametricidade. As figurações rítmicas nos trechos abordados apresentam ciclos de 8 pulsações elementares e são variações do *paradigma do tresillo*.

Em relação ao aspecto harmônico, podemos verificar diferenças tanto na montagem dos acordes quanto no tratamento das tensões harmônicas. Como vimos na descrição da figura 39, Cesar Camargo Mariano distribui as notas dos acordes de forma complementar entre as camadas texturais, de modo que para obter o acorde completo (tétrade básica mais tensões), é necessário considerar todas as camadas verticalmente, pois os conteúdos harmônicos não são sobrepostos através de dobramentos⁸². Já na escrita de Ernesto Nazareth (figura 42) o mesmo procedimento não é observado. Tendo o compasso 68 como exemplo, o baixo realiza a fundamental, terça e sétima do acorde D7 (respectivamente ré, fa# e dó). Sendo assim, numa relação de complementaridade, sobriariam para as outras camadas texturais a quinta (nota lá) e as possíveis tensões do acorde. No entanto, fundamental e terça (notas ré e fa#) são dobradas ou sobrepostas nos blocos de acordes da mão direita.

Outro aspecto relevante são as diferenças no tratamento das tensões. Em Ernesto Nazareth, as apojeturas produzem tensões nos acordes e são imediatamente resolvidas. A duração dessas tensões equivale a duas semicolcheias (como indicam os círculos na figura 42). Cesar Camargo Mariano, por sua vez, conduz os acordes de modo a valorizar as tensões, que como indicam os círculos na figura 43, tem duração de até um compasso. Esta valorização das tensões também está relacionada com a montagem dos acordes em posição fundamental, como observa Santos, “diferentemente do choro tradicional, os acordes utilizados no jazz aparecem em sua maioria na posição fundamental, para que as tensões existentes soem como tal.” (SANTOS, 2002, p.11)

3.2.5 Conclusões da análise de Cristal

Cristal sintetiza alguns pilares da formação musical de Cesar Camargo Mariano: sua infância, cujo ambiente musical familiar proporcionou o contato com a música de Ernesto Nazareth e o convívio como espectador atento nas rodas de choro, podem ser

⁸² Cada camada textural assume um conteúdo harmônico específico. Por exemplo, se o baixo realiza fundamental e terça do acorde, o acompanhamento não incluirá esta nota, ou seja, evitará o dobramento da terça.

observadas na seção A. Sua fase de “jazzista radical”, que segundo o próprio artista, foi influenciada pelos trios de pianistas de jazz e que pode ser verificada através do tratamento harmônico, que avança sobre regiões tonais distantes da tonalidade principal e enfatiza as tensões dos acordes. Sua influência da música erudita pode ser observada na primeira frase da seção B, com a escrita “clássico-romântica”; seu contato com o samba através da terceira frase da seção B e sua influência da música *pop*, *funk* ou *fusion* através de sua “fase eletrônica” dos sintetizadores, na seção de introdução.

Considerando a alta ocorrência de progressões de substitutos da dominante verificadas nas figuras 39 e 41, pode-se considerar a “linguagem harmônica” ou “contexto harmônico” praticado por Cesar Camargo Mariano como, segundo Freitas, pertencentes aos

[...]setores da música popular que, ora mais, ora menos, são reconhecidos como ‘modernos’ e ‘dissonantes’ (ou seja, setores do *jazz*, da bossanova, da MPB, do samba-jazz, etc.) que, abraçando sonoridades mais tortuosas, elegeram o “**SubV7**” como uma constante estilística favorita.” (FREITAS, 2010, p.196)

Pode-se incluir nesse contexto a chamada *Música Popular Brasileira Instrumental* (MPBI) que, como visto no primeiro capítulo, dialoga com uma série de influências e musicalidades através da manipulação de uma variedade de gêneros, ritmos ou estilos que são dispostos lado a lado no discurso musical. Tal fenômeno é verificado em *Cristal*.

A semelhança com a música dos chamados *pianeiros* pode ser observada no tratamento rítmico e textural, que mantém o fluxo sonoro das pulsações elementares, cujas acentuações constituem as linhas-guia. Esta se mantém relativamente estável ao longo de toda a peça e manifesta-se em diversas camadas texturais, mesmo apesar de mudanças na textura.

A manutenção da estabilidade da linha-guia, com seus padrões rítmicos cíclicos e constantes, são fatores que vinculam o *samba para piano* de Cesar Camargo Mariano ao *samba para piano* dos *pianeiros*. Como visto no primeiro capítulo através do exemplo de *Odeon* (Ernesto Nazareth), a sustentação de uma estrutura rítmica específica ao longo do discurso musical é um elemento presente na música do *maxixe*, e pode ser associado à dança do contexto de baile da época.

3.3 SAMAMBAIA

O próprio Cesar Camargo Mariano identifica o gênero musical e dá a dica da estrutura formal: “ [...] no dia seguinte, acordei com o tema na cabeça, compus uma segunda parte, que me induziu a uma terceira, e o tema ficou pronto. Um choro.” (MARIANO, 2011, p.289)

Samambaia é, portanto, um choro composto no ano de 1981, que apresenta dó maior como tonalidade principal e tem forma ternária:

||: Intro | A | A | B | A :|| Coda |

Figura 44 *Samambaia*, representação da estrutura formal

3.3.1 Introdução

A seção de introdução abrange os compassos 1 ao 22. Digna de um “prelúdio”, esta seção de abertura anuncia muitos elementos que farão parte da narrativa musical ao longo do texto, como os paradigmas rítmicos, desenvolvimento melódico com ares de “frevo”⁸³, movimentação harmônica, organização textural e “levada característica” (seção rítmica). Esta seção está dividida em duas sub-seções: *primeira parte*, do compasso 1 ao 14; e *seção rítmica*, do compasso 15 ao 22. A figura abaixo nos traz a transcrição da primeira parte, com a indicação dos graus harmônicos e a representação hierárquica das acentuações na notação da resultante rítmica:

⁸³ Segundo Dourado (2004), frevo é uma dança do nordeste do Brasil, particularmente do Recife, surgida no final do século XIX. A dança e a música do frevo tem caráter rítmico enérgico e andamentos rápidos, geralmente tocados por bandas de sopro que incluem instrumentos como clarinetas, saxofones, trombones, tubas e percussão.

3.3.1.1 Primeira parte: compassos 1 ao 14

Figura 45 *Samambaia*, compasso 1 ao 14

O trecho que abrange os compassos 1 ao 14, como podemos observar, não é pensado de acordo com os padrões de organização textural identificados no subtítulo “textura”, que preveem a sobreposição da linha melódica, acompanhamento e baixo. Neste trecho, a textura caracteriza-se por linhas melódicas que iniciam na região grave - análogas aos violões de sete cordas do choro – que desenvolvem-se mantendo a mesma relação intervalar (décimas), direção dos intervalos (ascendente ou descendente) e o mesmo ritmo. Seguindo a terminologia de Berry, as duas vozes são respectivamente, *homointerválicas*, *homodirecionais* e *homorítmicas* e caracterizam um fator real e dois fatores sonoros (apenas uma camada textural onde soam duas notas simultaneamente).

O padrão rítmico resultante desta textura é dado pelas acentuações percebidas auditivamente na interpretação musical de Cesar Camargo Mariano (exemplo em áudio). Nos quatro primeiros compassos (1 ao 5), pode-se verificar na notação da resultante rítmica que nos compassos 1 e 3 o pianista não segue um padrão definido de acentuações, de modo que a identificação de uma linha-guia se torna insegura, duvidosa, mesmo que nos compassos 2 e 4 o padrão seja regular. Sua interpretação está mais para sugerir um sentido de unidade ao contorno melódico da frase, em detrimento das noções de linha-guia, marcação e imparidade rítmica, ou em manter um padrão cíclico de acentuações ao longo do discurso.

Os primeiros cinco compassos da introdução de Samambaia remetem a sonoridade do frevo pelo fraseado com relativo grau de virtuosismo representado pelas células rítmicas de sextinas e fusas. No compasso 5, a camada textural se reduz a um único fator sonoro, uma linha melódica construída sobre a escala lá menor *blues*⁸⁴ (com acréscimo da nota si), que caracteriza um elo de ligação entre a construção textural que predomina nos compassos anteriores e nos compassos seguintes. A redução da textura à uma linha melódica isolada é um procedimento adotado pelo compositor para conectar diferentes fragmentos da forma (frases ou seções), que geralmente apresentam diferentes construções texturais. Tais linhas, nesta pesquisa denominada *fio condutor*, podem ser construídas a partir de arpejos, cromatismos, ou escala pentatônica e diatônica, que marcam a passagem de uma construção textural à outra, e podem ser observadas em pontos que delimitam seções da estrutura formal da peça⁸⁵.

A partir do compasso 6 entra em cena o padrão do *tresillo* “ (8) x . . x . x . . ” (em relação à métrica $\frac{2}{4}$, o padrão se encontra descolado 3+2+3) que se manifesta como uma “convenção”⁸⁶ ou “breque”⁸⁷ ao longo dos compassos 6 ao 9, onde a textura é ampliada

⁸⁴ Segundo Levine (1989, p.126), a escala pentatônica *maior* é formada pelo 1º, 2º, 3º, 5º e 6º graus da escala diatônica maior. Em dó maior, corresponde às notas dó, ré, mi, sol e lá. A relativa menor desta escala é a pentatônica de lá menor que, acrescentando uma passagem cromática entre o 4º e o 5º grau, fora a escala de lá menor *blues*, representada pelas notas lá, dó, ré, ré#, mi e sol.

⁸⁵ Os *fios condutores* podem ser observados também nos compassos 11 e 12. Na passagem do compasso 28 para o 29 (ver partitura integral em anexo) onde as notas fá#, mi, lá, dó e mi marcam a divisão da seção A em duas frases de oito compassos; as notas do compasso 43 conectam a sessão A à seção B; no compasso 51, a linha marca a divisão da seção B; no primeiro tempo do compasso 77 o arpejo da tríade de dó maior conecta a seção A à seção de *introdução*; no compasso 89, a linha se estende por dois compassos e conecta a seção de *introdução* à seção de *improviso* e, finalmente, no compasso 158, a marca o término da seção A e o início da seção de *Coda*.

⁸⁶ *Convenção* é um termo utilizado no contexto do arranjo para grupos de música considerada popular (banda de rock ou outros gêneros, grupos de samba, formações jazzísticas e etc), quando é convenicionado um determinado padrão rítmico a ser realizado por todos os integrantes. A “convenção”, portanto é rítmica e ocorre ao longo de compassos, frases ou seções, de acordo com o que é definido pelo próprio grupo.

para duas camadas texturais: um tratamento acordal na região médio-grave e um fragmento de arpejo na região aguda. A partir deste ponto, ocorrem variações deste ciclo até o compasso 12, onde o *tresillo* é novamente citado, num paralelismo harmônico (compasso 12). Nos compassos 13 e 14, as acentuações rítmicas são novamente diluídas de modo a enfatizar o efeito sonoro causado pela linha melódica ascendente formada pela escala pentatônica de si bemol menor⁸⁸, um fio condutor para passagem de “seção rítmica” (figura 45). A passagem efetiva para seção rítmica ocorre na linha do baixo no compasso 14, onde as oitavas “quebradas” caracterizam uma anacruse para a nota dó próximo compasso. O padrão rítmico de acentuação “ x . x . ”, é um padrão binário, cométrico, utilizado pelo pianista para marcar o início (compasso 14, figura 45) e o final da seção rítmica (figura 46, primeiro tempo do compasso 22).

A condução harmônica da introdução é elaborada de forma predominantemente horizontal, com as notas que conduzem os acordes dispostas na construção da linha melódica, como mostram as ligaduras pontilhadas na figura 45. Harmonicamente, esta primeira parte da seção de introdução funciona como uma grande preparação para a tonalidade principal, alcançada no compasso 15. A movimentação harmônica do trecho pode ser verificada na indicação dos graus harmônicos na figura 45: o movimento cadencial [IIIm7b5 – V7] prepara o segundo grau (IIIm7) do campo harmônico de dó maior no compasso 3, seguido de um acorde diminuto que prepara o sexto grau no compasso 5 (VIIm7). A partir do compasso 6 inicia-se uma série de progressões cromáticas que encerram no compasso 12, ao atingir o terceiro grau menor (IIIIm7, acorde de mi menor). Neste compasso ocorre um movimento paralelo de acordes menores com sétima, com passos descendentes de tons inteiros (Em7-Dm7-Cm7-Bbm7).

A primeira parte alcança então o diatonismo no acorde si bemol menor (segundo grau da sub-mediate lá bemol), que num âmbito tonal de seis bemóis, é significativamente distante da tonalidade principal. Este diatonismo é então “derramado” por uma escala ascendente que, aliada à interrupção das acentuações rítmicas, confere ao trecho um momento de “suspensão” rítmica e harmônica. O acorde de tônica (primeiro grau) é então ouvido pela primeira vez no compasso 15 (primeiro compasso da seção rítmica, figura 46), numa brusca passagem harmônica, que é conduzida simplesmente pela sensível no baixo (nota si).

⁸⁷ Do inglês “*break*”, significa pausa ou interrupção.

⁸⁸ Segundo Levine (1989), a escala pentatônica menor pode ser pensada como uma tétrede menor com sétima (si bemol, ré bemol, fá e La bemol), incluindo a quarta (mi bemol).

É possível estabelecer, portanto, uma relação entre os parâmetros textura e harmonia ao longo de toda seção de *introdução*: assim como é verificado em *Cristal*, as mudanças na textura podem ser associadas ao grau de movimentação das progressões harmônicas (por exemplo a seção B de *Cristal*, onde o progressivo afastamento da tonalidade principal é acompanhado de variações significativas na textura, que culmina na seção rítmica). Como visto acima, na primeira parte o tratamento textural que enfatiza o aspecto melódico é acompanhado de uma intensa movimentação harmônica, diferente da seção rítmica, que é praticamente ausente de movimentação harmônica.

3.3.1.2 Seção rítmica- compassos 15 ao 22

The image shows a musical score for the piece 'Samambaia', specifically the rhythmic section from measures 15 to 22. The score is written for piano and consists of two systems. The first system covers measures 15 to 18, and the second system covers measures 19 to 22. The bass line features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents. The treble line contains chords and melodic fragments. The key signature changes from C major (one sharp) to Bb major (two flats) between measures 15 and 19. The notation includes various chord symbols and rhythmic markings such as accents and slurs.

Figura 46 *Samambaia*, seção rítmica, compasso 15 ao 22

Harmonicamente, a seção rítmica recebe um tratamento modal⁸⁹, onde os modos de dó jônio (escala de dó maior) e eólio (escala de dó menor natural) intercalam-se a cada compasso. No primeiro, temos o acorde C7M (dó com sétima maior) que sugere a tonalidade principal. No segundo, é verificado o acorde Bb7 (si bemol com sétima) com uma longa apogiatura através da quarta suspensa (Bb7sus4), cujas notas podem ser representadas pela cifra Ab7M/Bb. Sob o ponto de vista funcional, o segundo acorde oscila

⁸⁹ No segundo tempo do compasso 20, o acorde de si bemol com sétima, formado pelas notas sib, lab, dó, ré e sol (Bb7, 9 13) caracteriza um substituto da dominante da relativa menor (subV → VIm). Apesar deste procedimento, não é possível verificar uma progressão harmônica propriamente dita, mais abrangente, pois trata-se de um ciclo de dois compassos. Sendo assim, optou-se por uma abordagem modal do trecho.

entre o efeito de subdominante menor (IVm7) pela semelhança das notas da mão direita com o acorde fá menor com sétima (Fm7), e o efeito de dominante específica do bIII (relativa maior de Cm).

Assim como em *Cristal*, observar-se uma relação intervalar de segunda maior entre os blocos de acordes que realizam o padrão do tamborim, como indicam os círculo na figura 46. Este “sobe e desce” ao longo das 16 pulsações elementares produz uma movimentação interna dos acordes, e também está associado às acentuações, que enfatizam o grupo mais alto (notas ré e si). No segundo compasso, as pulsações elementares se intercalam entre notas em bloco e notas isoladas que reforçam esta movimentação interna.

Se, em *Cristal*, Cesar Camargo Mariano realiza a seção rítmica num local de máximo afastamento harmônico em relação à tonalidade principal, em *Samambaia* o compositor utiliza a seção rítmica para se aproximar da tonalidade principal de dó maior. Assim como em *Cristal*, o aspecto harmônico da seção “lança os holofotes” sobre a seção essencialmente rítmica, que é alcançada somente após um longo e acidentado percurso harmônico de 15 compassos.

A disposição rítmica e textural do trecho caracteriza-se pela sobreposição da linha guia dada pelo ciclo do tamborim: “ **(16)** . x . x . . x . x . x . . x . x ” ao baixo análogo à marcação do tambor-surdo. Considerações sobre esta linha-guia foram feitas anteriormente, no sub-item *ritmo* a partir das figuras 22 e 24 e no sub-item *textura*, a partir da figura 27. As seções rítmicas de *Cristal* e *Samambaia* são muito semelhantes, de modo que o conteúdo exposto anteriormente em relação à mesma seção de *Cristal* serve para esta seção em *Samambaia*.

Por hora, é importante observar a passagem da seção de introdução para a seção A, onde ocorre a transição do padrão textural 1 para o padrão textural 4. O ponto onde ocorre esta transição formal e textual é o compasso 22. Como visto anteriormente, o início e final da seção rítmica é marcado por um padrão rítmico binário “ x . x . ”, que no compasso 22 é ampliado para “ **(8)** x . x . x . x . ”, um padrão binário que, seguindo a lógica da divisão par do compasso $\frac{2}{4}$, é completamente cométrico. Portanto, o ponto de transição é marcado por um profundo contraste na linha-guia, até então representada pela manifestação explícita do tamborim na seção rítmica (compassos 15 ao 21), num ciclo rítmico de 16 pulsações elementares e organizado sob a lógica da imparidade rítmica, que resulta na escrita contramétrica. Melodicamente, a transição ocorre através do *fio condutor*,

uma linha melódica cromática que caracteriza uma *anacruse* para o tema principal da seção A.

Resumindo os principais pontos: 1) Alta movimentação harmônica aliada ao tratamento textural linear na primeira parte, em oposição à textura rítmica e estaticidade modal da seção rítmica, 2) Paradigma rítmico do *tresillo* na primeira parte em oposição ao *paradigma do Estácio* da seção rítmica; 3) O *fio condutor* que conecta diferentes construções texturais e marca pontos de referência na forma (frases ou seções); 4) Rítmica cométrica contrastante em relação ao contexto contramétrico, que também demarca a forma.

3.3.2 Seção A

A seção A compreende o trecho que vai do compasso 23 ao 41, e é constituída de quatro frases de quatro compassos, com dois compassos adicionados ao final da seção (compassos 42 e 43). A estrutura fraseológica que percorre as progressões harmônicas e o tratamento textural são parâmetros imbricados, que se manifestam sobre uma relativa estabilidade rítmica, onde a linha-guia caracteriza-se por variações pertencentes ao *paradigma do tresillo*. Tais aspectos serão elucidados a partir do exemplo a seguir:

23 a) IIIm7 b)

27 I7M c) 3

31 d) 3

35 a) 1. SubIIIm7 Sub V7 IIIm7 V7

39 2. IIm7 SubV V7 I7M

Figura 47 Samambaia, seção A (compasso 23 ao 43)

As frases *a*, *b* (indicadas na figura) são similares, sendo a segunda uma transposição da primeira um tom abaixo. O contorno melódico das duas primeiras frases é marcado por uma linha melódica cromática descendente⁹⁰, acompanhada por movimentos harmônicos cadenciais que, na frase *a*, conduz ao segundo grau do campo harmônico de dó maior (IIIm7, compasso 25) e na frase *b*, prepara e resolve no primeiro grau (I7M, compasso 29). A frase *c* é contrastante e funciona como uma *convenção*, introduzindo mudanças texturais, harmônicas e rítmicas que separam esta frase das anteriores e da seguinte⁹¹. A frase *d* é uma variação da frase *a*, que, na casa 1 conduz à repetição da seção A (compassos 37 e 38) e, na casa 2, conclui a seção no compasso 42 ao alcançar o primeiro grau (I7M).

As frases *a*, *b* e *d* são formadas por três camadas texturais (padrão textural 4 e 5, figuras 29 e 30), onde o baixo manifesta-se através da marcação análoga ao tambor-surdo (compassos 23, 24 e 35 ao 41) e também através do baixo condutor harmônico (compassos 25 ao 29). Nas outras camadas, temos a linha melódica e estruturas intermediárias que atuam em relação de complementaridade, sendo que esta última (acompanhamento) aproveita os momentos de “descanso” da linha melódica para manifestar-se de forma mais ativa.

Na frase *c*, podemos notar uma composição textural contrastante em relação às demais frases da seção. Semelhantemente à primeira parte da seção de introdução, a textura não é pensada em termos de uma sobreposição de camadas texturais análogas, por exemplo, ao padrão do tamborim e marcação do tambor-surdo. A partir do compasso 29, a textura manipula eventos lineares que diferem da abordagem rítmica dos “blocos de acompanhamento” característicos das outras frases. Tais eventos podem ser observados a partir dos arpejos localizados no compasso 29 e início do 30 (figura 47), que “derramam” os acordes C7M e F#m7(b5) através das pulsações elementares e da amplitude textural, efeito reforçado pela utilização do pedal direito do piano.

Este último arpejo (notas fá#, mi, lá, dó e mi a partir do final do compasso 29) caracteriza um fio condutor para um novo tratamento textural aplicado à linha melódica principal, que é “orquestrada” por um dobramento de oitava no compasso 30 nas regiões

⁹⁰ Em seu livro de memórias, Cesar Camargo Mariano fala sobre a impressão do violoncelista YoYo-Má sobre este tema, onde a descida cromática é comparada à própria planta samambaia que, posta no alto da parede, derrama suas folhas em direção ao chão.

⁹¹ A demarcação fraseológica considera o material de construção melódica em detrimento de sua localização na quadratura harmônica. Neste último caso, por exemplo, a frase *b* começaria no compasso 27, sendo que a linha melódica do compasso 26 é considerada um anacruse.

médio e aguda, e o mesmo dobramento no compasso 32, nas regiões grave e médio. É importante observar, neste trecho, que a textura se reduz a uma camada com duas vozes (na terminologia de Berry, um elemento real e dois sonoros), pois trata-se de apenas uma linha duplicada. A partir do compasso 33, observa-se que a textura vai novamente ganhando “corpo”, pois apesar da relativa interdependência⁹², as três vozes sugerem uma textura cordal (linha melódica em terças sobre as notas do acorde de Am7(9) na mão direita, e um fragmento da escala pentatônica na esquerda) que conduz à frase *d* no compasso 34, onde observa-se o arquétipo textural descrito nas frases *a*, *b*, e *d*.

Especificamente sobre o compasso 31, este pode ser pensado como *convenção*⁹³, um elemento de ênfase no aspecto rítmico e que provém variedade textural, interrompendo a abordagem linear da textura (arpejos e linha melódica em oitavas) para fazer um “comentário”, uma marca ou intervenção rítmica. O “ataque” cordal na região aguda também pode ser observado nas seções rítmicas de *Cristal* e *Samambaia*.

Quanto à linha-guia, novamente percebemos uma relativa estabilidade através das diversas combinações texturais. Ao longo da seção A, ela manifesta-se basicamente através de duas variações pertinentes ao *paradigma do tresillo*, sendo que a primeira ocorre de forma mais assídua que a segunda: “ (8) . x . x . x . x ” (2+2+2+2) e “ (8) . x . . x . . x ” (3+3+2). Como visto anteriormente, tais estruturas manifestam-se nas acentuações da linha-melódica, em estruturas de acompanhamento, ou na relação de complementaridade entre as três camadas, considerando o baixo.

Na passagem do compasso 26 para o 27, podemos observar (e ouvir) a justaposição de duas ordens de acentuações distintas: a da linha melódica, e a das quatro semicolcheias escritas na clave de fá, indicadas pela ligadura pontilhada na figura 47 (ver indicação de acento). Diante da impossibilidade de representar as duas ordens de acentuações, convecionou-se que a resultante rítmica considera o padrão da linha-guia vigente, formada pelas acentuações da linha, enquanto as acentuações do baixo são grafadas através de sinais de “acento” junto ao pentagrama. O elemento rítmico resultante das acentuações do baixo surge em caráter urgente, agindo de forma autoritária em oposição à linha-guia, causando uma breve agitação. A oposição de ambas ordens de acentuações ocorre porque o fragmento binário da mão esquerda “ . x . x ” ocorre em posição cométrica no compasso,

⁹² Termo utilizado por Berry. Significa que as três vozes deste compassos são relativamente dependentes entre si, por apresentarem o mesmo ritmo e mesma direção intervalar, apesar de os intervalos serem diferentes.

⁹³ Nos referimos anteriormente à este termo na página 83.

causando um “choque” ou “colisão” com a linha-guia contramétrica. Outra ocorrência deste fragmento é observada no compasso 41 (de acordo com a indicação da ligadura pontilhada na resultante rítmica), que pode ser entendido como uma “convenção de final da seção A” onde o fragmento binário se encontra em posição contramétrica em relação ao compasso $2/4$.

A seção encerra-se então no compasso 42, onde a textura de linha melódica em relação intervalar de décimas na região grave, análoga às frases do violão de sete cordas, marca a chegada no acorde de tônica, seguido de um fio condutor no compasso 43, que através de um arpejo deste mesmo acorde, conduz a transição para o padrão textural 2 no início da seção B.

Nesta transição, assim como na passagem da primeira parte da seção de introdução para a seção rítmica (compasso 14), e na passagem da seção rítmica para a seção A (compasso 22), Cesar Camargo Mariano utiliza padrões cométricos de acentuação, como se pode observar no compasso 43, cuja resultante rítmica acentua apenas uma nota: “ (8) x ” (figura 47) que conduz à acentuação da primeira nota no compasso 44 (figura 48).

3.3.3 Seção B

A sessão B de *Samambaia* compreende o trecho da metade do compasso 43 ao compasso 59, e apresenta quatro frases de quatro compassos:

43

textura I

48

textura II

52

convenção rítmica

Textura IV

textura III

56

textura V

textura VI

Figura 48 *Samambaia*, seção B (compasso 44 ao 59)

Na seção B de *Cristal*, verifica-se que as variações texturais acompanham o processo de afastamento da harmonia em relação à tonalidade principal dó maior, e que este percurso tem implicações no aspecto rítmico.

Em *Samambaia*, é encontrada uma situação semelhante. Contrastando com a seção A, temos no início da seção B (compassos 44 ao 51) um tratamento textural que enfatiza o aspecto linear (assim como a primeira frase da seção B de *Cristal*), através dos arpejos em

semicolcheias na mão esquerda que simulam um acompanhamento de cordas, onde as notas dos acordes são prolongadas ao longo do compasso com o auxílio do pedal direito do piano. O tratamento rítmico cométrico dado a esta camada textural, “ (8) x . . . x . . . ”, assemelha-se ao *Baixo de Alberti*, muito presente no repertório “clássico-romântico”⁹⁴.

Sobreposta à camada de “acompanhamento”, ainda em relação ao trecho do compasso 44 ao 51, podemos observar que as acentuações na linha melódica principal não mantêm um padrão cíclico de repetição (figura 48). Devido ao alto grau de variação da resultante rítmica, não é possível estabelecer um padrão estável o suficiente para caracterizar uma linha-guia (neste caso, as notas acentuadas na notação da resultante rítmica não correspondem à linha-guia). No entanto, o princípio da imparidade rítmica é mantido, o que provoca acentuações contramétricas em relação ao compasso $\frac{2}{4}$ (“textura I”, figura 48).

No compasso 50, a acentuação rítmica cométrica (ver notação da resultante rítmica) é um fator contrastante, que “quebra” o fluxo de acentuações contramétricas vigentes na linha melódica, e marca a finalização da frase de oito compassos da seção. Em seguida, no compasso 51, o fio condutor cromático, que novamente assume feições rítmicas contramétricas, conduz ao segundo fragmento formal da seção B (“textura II”, figura 48)

Dos compassos 52 ao 55, o acompanhamento adquire um caráter rítmico associado ao choro, através da figura da síncope explícida “ x x . x ”, identificado por Almeida (1999) como baixo condutor harmônico – que também foi notado por Machado (2007) na música de Ernesto Nazareth – cujas notas mais graves da estrutura caracterizam o acréscimo de uma camada textural, uma linha melódica secundária que realiza um contraponto em relação à melodia principal (“textura III”, figura 48). A partir deste trecho até o compasso 57, a resultante rítmica finalmente estabelece um padrão rítmico de acentuações relativamente estável: “ (8) . x . x . x . x ”, apresentando variações nos compassos 52 e 53, devido à acentuação melódica, e no compasso 54, onde a estrutura acordal da região médio-grave pode ser considerada uma convenção rítmica (“textura VI”, figura 48)

Nos compassos 58 e 59, podemos observar mais um exemplo do procedimento geralmente realizado em pontos de transição formal (já observado anteriormente), em que

⁹⁴ Não exatamente a versão mais conhecida do Baixo de Alberti, com os intervalos do acorde se sucedendo em “zigzag”. Neste caso a direção do arpejo é ascendente.

a escrita rítmica cométrica “ (8) x . . . x . . . ” é contrastante em relação ao contexto contramétrico vigente, e marca o ponto final da seção B (“textura V”, figura 48).

Ao longo da seção B, os mesmos pontos de variação rítmica e textural identificados acima, são pontos de referência no desenvolvimento harmônico, ou seja, a passagem de uma textura à outra é enfatizada pela chegada de uma nova região tonal. A figura abaixo é uma redução harmônica dos oito primeiros compassos da seção B:

Db: V7 [Ab7] Gb7M (#11) 44 - 45 → I7M [Db7M] Fm7 46 → VIIm7 Bbm7 47

E: V7 [B7] A7M (#11) 48 - 49 → I7M [E7M] G#m7 50 - 51

Textura I (compassos 44-47) | Textura II (compassos 48-51)

Figura 49 *Samambaia*, redução harmônica dos compassos 44 ao 52 da seção B

No início da seção B, compasso 44, a ruptura em relação ao tratamento textural e rítmico da seção anterior é realçada pela escolha da região de ré bemol maior que, como observa Freitas (2010, p.300), é a *sexta-napolitana* de dó maior⁹⁵. Na figura acima, alguns acordes recebem dupla interpretação, por exemplo: o acorde G7M(#11) é considerado um acorde de dominante [Ab7] do primeiro grau **Db:**, com a nota fundamental omitida. A partir do compasso 48, ainda segundo Freitas, observa-se uma tonicização para **E:**, região da *mediante*. Nesta nova região tonal, a tônica é alcançada no compasso 50, onde o acorde de G#m7 é considerado um E7M com a fundamental omitida.

Todo o trecho que envolve a região de ré bemol maior até a chegada do acorde de tônica da região de mi maior (compassos 44 ao 50), recebe o mesmo tratamento rítmico e textural (“textura I”, ver figura 48 e 49). O compasso 50 e o acorde do compasso 51 trazem uma variação no ritmo, promovida pela escrita cométrica que ampara o acorde de tônica, apresentado na forma de um fragmento da escala pentatônica de mi maior (mi, fá#, sol#, si e dó#), cujas notas formam o acorde do compasso 51 (“textura II”, figura 48 e 49).

O trecho segue então com a tonicização da região da *mediante*, mi maior:

⁹⁵ “Recebe o nome de Sexta Napolitana aquele acorde maior, com fundamental sobre o segundo grau da escala menor alterado um semitom para baixo” (FREITAS, 1995, p.40). Em dó maior, seria o acorde subdominante Fm com ré bemol no baixo, o bII7M.

Figura 50 *Samambaia*, redução harmônica dos compassos 52ao 59 da seção B.

Como visto anteriormente, a textura desta passagem caracteriza-se pelo baixo condutor harmônico, cujas notas mais graves promovem uma linha melódica secundária. No exemplo acima, compassos 52 e 53, observa-se que Cesar Camargo Mariano enfatiza esta linha através da utilização das tensões dos acordes. Uma vez que a fundamental e a terça foram omitidas do acorde de D#m7 (b5) e o pianista escolheu a tensão *nona* como nota do baixo, formou-se a tríade de fá aumentado (fá, lá e dó#). A mesma tríade, transposta meio tom abaixo, gera o acorde de G#7 com a tensão décima terceira menor (b13) no baixo, sob as notas sol# e dó, omitindo a sétima e a quinta do acorde. Como indica a linha pontilhada do exemplo acima, as notas graves formam uma linha de graus conjuntos que, passando pelo ré#, conduz as vozes através do movimento cadencial [IIm7(b5)-V7] que prepara o sexto grau de mi maior (VIm7). O trecho que se caracteriza por esta linha do baixo, construída sobre as tensões dos acordes, é identificado na figura 48 e 50 como “textura III”.

No compasso 55 há uma *convenção rítmica* sobre o movimento cadencial que prepara uma nova região tonal; esta, por sua vez, recebe um novo tratamento textural: **F#:**, a *submediante da submediante*, como observa Freitas (2010). *Submediante* de lá maior, que estabelece “uma remota e consideravelmente rara vizinhança: a vizinhança de trítono” (ibid. p. 300). Ao atingir o máximo de afastamento harmônico, o compositor vale-se de uma composição textural inédita até então, indicada na figura 48 como “textura IV”, que se caracteriza por duas camadas texturais construídas sobre as notas dos acordes. No compasso 58 (“textura V”) a textura é reduzida a uma linha de baixo disposta sobre o arpejo da tríade de fá #, análogo aos bordões dos violões de sete cordas. Na passagem para o compasso 59, a vizinhança do trítono é enfatizada pelo baixo que conduz ao acorde C7 com as tensões b9, #9, e b5. Esta coleção de notas podem ser associadas ao modo *lídio*

*dominante*⁹⁶ em fá sustenido, ou à escala diminuta em dó ⁹⁷, o que traz uma nova sonoridade contrastante aos diatonismos verificados até então (C:, Db: E:, F#:), também enfatizada pela variação textural e rítmica.

Um aspecto em comum entre a seção B de *Samambaia* e a seção B de *Cristal*, é o progressivo afastamento harmônico da tonalidade principal, que acompanha o ritmo de variação textural observado nas seções. Em *Samambaia*, as variações texturais são mais sutis, em relação ao trecho correspondente em *Cristal*; neste, a transição entre as frases é marcada por profunda variação na textura. O compositor explora uma gama de tratamentos texturais em ambas as peças, sugerindo uma variedade de abordagens. A cada mudança de composição textural, podemos perceber uma nova maneira de manipular parâmetros como linhas melódicas, baixos ou acompanhamentos, que são continuamente submetidos ao “ritmo” do samba, ao tratamento harmônico através da condução de vozes, e ao que é concebível numa linguagem pianística.

A peça segue então com a repetição da seção A nos compassos 60 à 77 e a repetição da primeira parte da introdução dos compassos 77 ao 91, onde se inicia uma variação ou improviso sobre as seções A e B.

3.3.4 Variação de A A B A

Dos compassos 91 ao 159, Cesar Camargo Mariano reitera as seções formais “A A B A”, imprimindo variações nas seções “A, A e B” (compassos 91 ao 141). Comparando com outras quatro versões para piano solo de *Samambaia*⁹⁸, interpretadas pelo próprio compositor, constatamos que os 32 compassos correspondentes às seções “A, A” (compassos 91 ao 123) representam um espaço aberto à invenção, onde o pianista apresenta variações a cada concerto.

⁹⁶ Trata-se da escala diatônica maior com duas alterações: a quarta aumentada e a sétima menor.

⁹⁷ As tensões observadas no acorde C7 b9 #9 #11, são descritas por Levine (1989, p.76) como provenientes da escala diminuta que a partir da nota dó se desenvolve em passos de meio tom seguido de um tom: Dó, dó#, ré#, mi, fá#, sol, lá e sib.

⁹⁸ As outras quatro versões são: 1) No ano de 1983, por ocasião do lançamento do álbum "Voz e Suor", com Nana Caymmi, Cesar Camargo Mariano interpreta *Samambaia* no 150 Night Club, em São Paulo (SP). Gravação em vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=aFcz8rFKEgg&feature=fvst>, acessado em 23/01/2012. 2) *Leny Andrade e Cesar Camargo Mariano ao Vivo*, DVD lançado em 2006, onde o pianista interpreta a peça na abertura do concerto. 3) No ano de 2007, no Sesc Baurú em São Paulo, gravação em vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=X87WIY1bJNI>, acessado em 23/01/2012. 4) Em 2008 no teatro municipal da cidade de Niterói- RJ, gravação em vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=SI6Jfg0vEA4&feature=related>, acessado na mesma data.

De fato não é o caso de especular se tais variações são previamente elaboradas pelo compositor e integradas à composição, ou se são concebidas no momento da performance, caracterizando uma improvisação. O que é possível constatar em todas as versões avaliadas, é que Cesar Camargo Mariano segue um mesmo formato de estruturação: do compasso 91 ao 106 – *variação do primeiro A* – observa-se a ênfase no aspecto melódico, em numa textura homofônica de melodia acompanhada (padrão textural 1, figura 26); e nos compassos 107 ao 123 – *variação do segundo A* – há um aumento na densidade e variação textural, onde predominam blocos de acordes, e diferentes eventos enfatizam o aspecto rítmico. O trecho dos últimos cinco compassos (118 ao 123) pode ser ouvido inalterado em quase todas as versões. Isso é um indicativo de que estes compassos não são improvisados ou compostos especialmente para um ou mais concertos, e sim integrados à composição propriamente dita.

3.3.4.1 Variação do primeiro A

The musical score consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. Measure numbers 91, 95, 99, and 103 are indicated at the start of their respective systems. The melody in the right hand is complex, featuring many accidentals and a syncopated rhythm. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Figura 51 *Samambaia*, variação do primeiro A (compasso 91 ao 106)

Podemos considerar o desenvolvimento melódico observado nos compassos 91 ao 106 como uma variação da linha melódica principal de 16 compassos, exposta anteriormente na seção A (compasso 23 ao 38, ver partitura integral no apêndice desta pesquisa).

A variação do material melódico da composição é uma forma de conceber a improvisação do jazz e também no choro (FABRIS E BORÉM, 2006). De acordo com Paulo Sá (SÁ, 2000), o improviso no choro não é originado a partir de “divagações” sobre o material melódico, pois é subordinado à melodia da composição, que é constantemente lembrada ao longo do desenvolvimento melódico. Podemos observar essas características a partir dos exemplos 52 e 53.

The image displays a musical score for 'Samambaia' in 2/4 time, comparing Section A and its first variation. The score is divided into two systems. The first system covers measures 23 to 29. The top staff, labeled 'Seção "A"', has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff, labeled 'Variação do primeiro "A"', has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chord symbols E7, A7, and Dm7 are placed above the top staff. The second system covers measures 26 to 32. The top staff has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chord symbols Dm7, Fm7, G7, and C7M are placed above the top staff, and Dm7 and G7 are placed below the bottom staff. Dashed lines and boxes connect corresponding notes between the two staves to show metric and structural similarities.

Figura 52 *Samambaia*, comparação entre a seção A e a seção de *variação do primeiro A*

O exemplo acima compara o material melódico da seção A, (compasso 23 ao 29 na pauta superior) à *variação do primeiro A* (compasso 91 ao 97 na pauta inferior). As ligaduras pontilhadas mostram que nos primeiros sete compassos, as estruturas fraseológicas localizam-se na mesma posição métrica. Nos três primeiros compassos, a linha melódica da composição é lembrada quase que literalmente. Através dos retângulos, podemos observar que as notas de referência na localização métrica fraseológica (ou seja, que marcam o início e o fim) são as mesmas, e também marcam notas estruturais dos acordes. No compasso 96 ocorre um procedimento de re-harmonização, onde o acorde de dominante é diluído numa progressão [IIIm7 V7] → I7M. Neste compasso, os retângulos mostram que as notas estruturais da harmonia ocorrem na mesma posição, apesar de não serem as mesmas.

Ainda em relação à figura 52, o compasso 94 é o que apresenta maior grau de variação em relação à linha melódica da seção A. Apesar de assumirem direções opostas (uma descendente e outra ascendente), ambas as frases caracterizam-se por ornamentações da terça, quinta e sétima do acorde de Dm7 (notas fá, dó e lá) e são concluídas na mesma nota, lá bemol, terça do acorde Fm7.

A figura a seguir mostra outro trecho em que as linhas melódicas são equivalentes:

Figura 53 *Samambaia*, comparação entre a seção A e a seção de *variação do primeiro A*

A ligadura pontilhada mostra a variação das estruturas de terças que formam o acorde de Am7 (com as tensões nona e décima primeira, compasso 33), substituídas por uma escala que remete à sonoridade do *blues*. Segundo Baker, “a escala pentatônica é extensivamente usada no blues. É uma escala de cinco notas composta pelos graus 1, 2, 3, 5 e 6 da escala maior diatônica. Notas de passagem são adicionadas entre os graus 2-3, e 5-6” (BAKER, 1995, p.8). No caso do exemplo da figura 53, esta escala é construída a partir do quinto grau da relativa maior (dó maior), como indica a ligadura pontilhada (notas sol, sol#, lá, dó, mi, ré, ré# e mi). Os traços pontilhados indicam que o trecho apresenta as mesmas notas, porém em posição métrica diferente.

Portanto, verifica-se que um trecho considerável da *variação do primeiro A* – ou improviso – é fundamentado na linha melódica da seção A. A partir do compasso 103, o desenvolvimento da linha melódica do improviso se desvencilha de sua relação com a linha melódica original:

Figura 54 *Samambaia*, elementos do jazz na improvisação

Segundo Levine (1989, p. 136) a utilização de escalas pentatônicas no jazz tem sido comum desde início da década de 1960. No compasso 103 da figura 54, as notas indicadas

pelo retângulo formam a tríade de Sol menor como estrutura superior⁹⁹, a partir de tensões e notas do acorde E7: ré (sétima do acorde), si bemol (quinta bemol do acorde) e fá dobrado sustenido (nona aumentada do acorde). Juntamente com a nota dó (décima terceira bemol do acorde de E7), temos um fragmento da escala pentatônica de sol menor (a escala completa seria: sol, si bemol, dó, ré e fá).

No compasso 106 (figura 54), observa-se a formação da tríade dó maior a partir de tensões e notas do acorde Dm7: dó (sétima do acorde), mi (nona do acorde) e sol (décima primeira do acorde). Ainda na indicação do círculo na figura 54, a tríade é realizada primeiramente a partir da nota mi bemol, chamada de “terça blues” (RICHARDS, 1997), uma apogiatura que “escorrega” para a terça da tríade. Outro exemplo de utilização da *terça blues* pode ser verificado em *Five Spot Blues*, do pianista Thelonious Monk:



Figura 55 Utilização da *terça blues* em *Five Spot Blues*, Thelonious Monk¹⁰⁰

No exemplo acima, Thelonious Monk realiza o efeito *blues* sobre a terça do próprio acorde, enquanto que em *Samambaia* Cesar Camargo Mariano utiliza este elemento em estruturas superiores. Voltando à figura 54, podemos observar uma variação deste procedimento, que é uma aproximação cromática para a tríade de sol menor (estrutura superior ao acorde de E7), uma apogiatura da nota lá para a nota si bemol (compasso 103).

Ainda em relação à figura 54, as notas contidas dentro do retângulo do compasso 106 remetem à escala *blues* descrita por Baker (1995): notas sol, lá, lá#, si, dó, ré, ré# e mi. Além da *terça blues* (nota si bemol para si natural), podemos observar que o mesmo ocorre na sexta do acorde (nota mi bemol para mi natural). Neste ponto, as duas notas “deslizam” das notas pretas para as notas brancas do teclado. Baker apresenta mais uma aplicação deste procedimento:

⁹⁹ “Uma boa definição para tríade superior [upper structure] é ‘uma tríade acima de um trítone’”. (LEVINE, 1989, p. 109)

¹⁰⁰ Transcrição disponível em <http://pt.scribd.com/doc/68028529/Thelonious-Monk-Solo-Transcriptions>. Versão integral no anexo 8, página 158.



Figura 56 *Bar Cow cow Boogie-Woogie Variation*¹⁰¹, compassos 5 e 6.

Neste exemplo, extraído do método *Blues Riffs for Piano* (BAKER, 1995), observa-se algumas aplicações da terça *blues* sobre o acorde F7, onde o dedo do pianista “escorrega” da tecla preta (lá bemol) para a tecla branca (lá natural). Esta ação é indicada pelos números que mostram o dedilhado, marcados pelo retângulo. O compasso 6 da figura acima é muito semelhante ao compasso 103 e 104 de *Samambaia*:



Figura 57 Comparação entre Baker (1995) e *Samambaia*

No exemplo acima as barras de compassos foram desconsideradas para facilitar a visualização da semelhança entre as estruturas. A principal diferença entre os exemplos é que Baker opera sobre o acorde de F7, enquanto que em *Samambaia* a escala pentatônica foi construída sobre a tríade de Gm.

Portanto, a principal característica do desenvolvimento melódico do trecho que abrange os compassos 103 a 106 é a sonoridade *blues*, que ocorre principalmente sobre as tríades oriundas de tensões e de notas de acordes.

Ainda em relação à seção *variação do primeiro A* (figura 51), podemos verificar características do choro e do jazz nas estruturas de acompanhamento. São formadas a partir da condução de três vozes, sendo que a mais grave localiza-se na primeira semicolcheia de cada tempo e caracteriza uma linha melódica secundária, assim como é observado nos compassos 52 ao 55 na seção B (figura 48). A figura abaixo traz uma redução da condução harmônica realizada pela mão esquerda ao longo da seção:

¹⁰¹ Baker, (1995, p.30). Partitura integral no anexo 9.

The image shows a musical score for the piece 'Samambaia'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 91 to 98. Above the first staff, there are two sections: 'L. H. Voicing' (measures 91-92) and 'B. C. Harmônico' (measures 93-98). The chords for these measures are E7, A7, Dm7, Fm7, Dm7, G7, C7M, and Eb dim. The second system covers measures 99 to 106. Above the second staff, there are two sections: 'B. C. Harmônico' (measures 99-102) and 'L. H. Voicing' (measures 103-106). The chords for these measures are Dm7, E7, Am7, B7, E7, A7, Ebm7, Ab7, Dm7, and G7. The notation includes bass clefs, stems, and chord symbols.

Figura 58 *Samambaia*, redução harmônica do acompanhamento na variação do primeiro A

Na condução de vozes realizada na mão esquerda, Cesar Camargo Mariano opera procedimentos característicos de duas técnicas: os *left-hand voicings* (LEVINE, 1989, p. 41) e o *baixo condutor harmônico* (ALMEIDA, 1999, p. 115), de modo a valorizar a linha melódica secundária promovida pelas notas mais graves.

Segundo Levine (1989), os *left-hand voicings* são estruturas de apoio realizadas pela mão esquerda que oferecem flexibilidade na montagem dos acordes, onde geralmente a fundamental é omitida – técnica utilizada por pianistas de jazz como Erroll Garner e Bill Evans, influências declaradas por Cesar Camargo Mariano. Um exemplo de aplicação deste procedimento pode ser verificado no compasso 91 e 92 (*L.H. Voicing*, figura 58), onde o acorde de E7 tem sua terça omitida¹⁰². A relação intervalar de trítono e terça menor é mantida na disposição das notas do acorde A7, que por sua vez tem a fundamental ausente. Outro exemplo de *left hand voicing* são os compassos 102 a 105, onde as terças, sétimas e tensões dos acordes são conduzidas sem a fundamental, gerando uma relação predominantemente cromática. Em relação à montagem dos acordes sem a nota fundamental, Mark Levine sugere:

Não se preocupe com a ausência da fundamental dos acordes. Ao tocar com a seção rítmica [baixo e bateria] o baixista tocará a fundamental com frequência no primeiro tempo de um dado acorde, e pianistas de jazz utilizam esses *voicings* até mesmo quando tocam piano solo (LEVINE, 1989, p. 41).

¹⁰² A ausência da terça no acorde formado pelas notas mi, si bemol e ré no compasso 91 traz uma ambigüidade em sua definição entre E7(b5) ou Em7 (b5). Considerando que esta seção se trata de uma variação do primeiro A, consideramos como vigente o acorde E7.

Considerando os compassos 102 a 105 da figura 58, os acordes são montados sem a fundamental, pois esta nota é a função contrabaixo; no entanto, o procedimento é mantido mesmo na ausência do contrabaixo. Portanto, apesar de a nota mais grave não ser a fundamental do acorde, não se caracteriza uma inversão, uma vez que a nota fundamental é implícita.

As inversões são associadas ao *baixo condutor harmônico* (B.C. harmônico, figura 58). Segundo Almeida (1999), este é um procedimento característico do choro, onde a condução das notas do baixo produzem harmonias invertidas. Um exemplo desta aplicação pode ser observado do compasso 99 ao 101, uma descida de sétima que é conduzida para a quinta e terça do acorde E7. Outro exemplo é o trecho do compasso 93 a 96 (B.C. Harmonico, figura 58), onde a tríade de dó maior é construída sobre as tensões e notas do acorde Dm7, e conduzida para a tríade de ré menor com a terça no baixo.

3.3.4.2 Variação do segundo A

A *variação do segundo A* é contrastante em relação à *variação do primeiro A*. A partir do compasso 107, o compositor abandona o desenvolvimento melódico e passa a trabalhar o tratamento rítmico de blocos de acordes, que abrangem uma maior amplitude de regiões no piano:

Figura 59 *Samambaia*, variação do segundo A, compassos 107 a 110

No exemplo acima, identifica-se aspectos do estilo consagrado pelo pianista Erroll Garner¹⁰³, como blocos de acordes e intervalos de oitava “preenchidos” com uma ou mais notas. A apogiatura da primeira colcheia do segundo tempo do compasso 109 (figura 59) também remete ao estilo do pianista, como é observado na figura 60¹⁰⁴.

¹⁰³ Aspectos do estilo de Erroll Garner foram descritos no exemplo da figura 14.

¹⁰⁴ Idem.

Figura 60 Apogiatura no compasso 8 de *Teach me tonight*, Erroll Garner.

Algumas sobreposições de tríades que já vinham sendo utilizadas sobre a mesma estrutura harmônica podem ser observadas nas indicações dos retângulos na figura 59. Em relação ao tratamento textural, considerações foram feitas na descrição do “padrão de organização textural III”, figura 28.

Do compasso 115 ao 117 é retomado o padrão textural I (figura 26) e a partir do compasso 118 são observadas mais ocorrências de blocos de acordes:

Figura 61 *Samambaia*, blocos de acordes do compasso 118 ao 122

No compasso 118, a textura ocupa a região média e aguda do piano, e os blocos de acordes são formados pelos *left hand voicings* na mão esquerda que assumem o mesmo desenho rítmico da linha melódica, que é dobrada em uma oitava. No trecho seguinte, Cesar Camargo Mariano realiza uma convenção rítmica onde os *left hand voicings* passam da mão esquerda para a direita (como indicam os traços pontilhados), possibilitando que as três camadas texturais sejam ouvidas através do revezamento entre os graves e os agudos.

Outro exemplo de *left hand voicing* que apresenta interdependência com a linha melódica dobrada em oitavas foi verificado anteriormente na figura 15 em *Berimbau*, quando Cesar Camargo Mariano integrava o *Sambalanço Trio*.

3.3.4.3 Variação da seção B

Considerando as diferentes versões de *Samambaia*, observar-se que o trecho do compasso 123 a 141 – variação da seção B – apresenta o mesmo conteúdo musical em todas as gravações, portanto não caracteriza uma improvisação. O improviso – ou variação – ocorre somente sobre a estrutura harmônica dos 16 compassos da seção A. Nas gravações em que Cesar Camargo Mariano opta por estender a improvisação, a seção A é repetida pela terceira vez, o que poderia ser chamado de *variação do terceiro A*. A variação da seção B inicia no compasso 125 com o “padrão textural III”, baixos na mão esquerda e blocos de acordes na mão direita:

Figura 62 *Samambaia*, blocos de acordes do compasso 125 ao 132

O padrão rítmico predominante nos blocos dos acordes é “(16) x . . x . . x . . . x . x . x .” (3+3+4+2+2+2), que se afasta do típico padrão do tamborim pela ocorrência de uma articulação sonora que abrange quatro padrões elementares. O baixo, que realiza semicolcheias em oitavas quebradas, traz o efeito de um *continuum* sonoro que também não apresenta relação com a marcação do tambor surdo. Sendo assim, este trecho acima é um caso semelhante à seção de *introdução* de *Cristal* (figura 32), que apresenta tríades sobrepostas ao baixo pedal cujas características

rítmicas não remetem aos elementos do “samba”, tais como abordados nesta pesquisa. Assim como no caso da introdução de *Cristal*, é possível associar tal trecho como uma manifestação da MPIB, caracterizada por diferentes ritmos e estilos que são dispostos lado a lado no discurso musical.

Ainda em relação à figura 61, no compasso 132 observar-se uma linha de baixo análoga ao violão de sete cordas do choro, construída a partir de aproximações cromáticas para as notas do acorde (como em *Cristal* no compasso 32, figura 34) que caracteriza o *fio condutor* para um novo tratamento textural:

Figura 63 *Samambaia*, 133 ao 136

No trecho acima são observados blocos de acordes que apresentam a relação intervalar de segunda maior, e realizam acentuações rítmicas do padrão do tamborim, assim como as seções rítmicas de *Cristal* (compassos 50 ao 57, figura 40) e de *Samambaia* (compassos 15 ao 22, figura 46). No entanto, de modo diferente dessas seções, os baixos não se limitam às fundamentais e quintas dos acordes, pois auxiliam harmonicamente também com as terças e sétimas.

O trecho seguinte – compassos 136 a 140 – é uma repetição quase literal do trecho equivalente na seção B – compassos 55 a 59 (figura 48).

3.3.5 Conclusões sobre a análise de *Samambaia*

Muitos pontos observados em *Samambaia* são similares aos observados em *Cristal*. Por exemplo, a manifestação dos paradigmas rítmicos do *tresillo* e do *Estácio*; a presença de elementos do jazz; escrita “clássico-romântica”, observada no acompanhamento do início da seção B. Em ambas as peças, verificam-se tratamentos texturais semelhantes, que mantêm o fluxo das pulsações elementares com relativa estabilidade da linha-guia, o que caracteriza padrões rítmicos constantes, fator comum à tradição dos *pianeiros*.

A seção variação de A A B apresenta elementos típicos da improvisação no choro, através da variação melódica acompanhada do baixo condutor harmônico (Almeida, 1999). Outros elementos são típicos do jazz, como o acompanhamento que remete aos *left hand voicings* (Levine, 1989), à influência do pianista Erroll Garner e à sonoridade das escalas oriundas do *Blues*.

A partir da comparação com outras versões da peça, constatamos que na seção variação de A A B, as partes A A podem ser pensadas como um improviso estruturado. Este aspecto remete à observação de Cirino (2009) em relação a MPIB, que é o cruzamento das noções de arranjo, composição e improvisação, que gera a constante “recriação” da obra, onde cada performance pode ser pensada como uma nova versão.

3.4 MINHA MÁGOA

Minha Mágoa é um samba de autoria de Nelson Antônio da Silva (1911-1986), o Nelson Cavaquinho, em parceria com Guilherme de Brito (1922-2006). A única gravação na qual a presente pesquisa teve acesso foi o arranjo para piano solo de Cesar Camargo Mariano registrado no disco *Solo Brasileiro* (Polygram, 1994).

Muitos aspectos do tratamento pianístico verificados em *Cristal* e *Samambaia* estão presentes também no arranjo de *Minha Mágoa*, o que tornaria a descrição redundante em relação ao que já foi apontado nas referidas peças. Portanto, a pesquisa será limitada à descrição da seção C (compasso 83 até o final), que traz um elemento inédito em relação às análises anteriores.

Figura 64 *Minha Mágua*, compasso 83 ao 100

O trecho acima apresenta o padrão textural IV (figura 29), onde a linha melódica e o acompanhamento caracterizam uma variação do padrão do tamborim “(16) x . x . . x . x . . x . . x . .”, que é sobreposto ao padrão do tambor-surdo “(8) x . . x x . x x”, que enfatiza o primeiro e o segundo tempo do compasso $\frac{2}{4}$. O trecho é repetido nos oito compassos seguintes (compasso 91 ao 98) e continua com a seguinte passagem:

Figura 65 *Minha Mágoa*, compasso 99 ao 110

A partir do compasso 99, o baixo assume o padrão rítmico de colcheias marcando quatro notas por compasso, que remetem às linhas de baixo típicas do jazz. Segundo Gridley (2011, p.24), uma das abordagens do contrabaixo no jazz é tocar uma nota por tempo, que caracteriza o “estilo *walking bass*”, que no jazz equivale a quatro semínimas do compasso $\frac{4}{4}$. Na seção C de *Minha Mágoa*, a transição da marcação do tambor-surdo do samba para o *walking bass* do jazz não é realizada de maneira abrupta, pois o padrão o tamborim na mão direita se mantém como elemento comum entre os dois contextos.

A métrica do compasso $\frac{2}{4}$ é ofuscada pela marcação regular de quatro notas no baixo – que sugere as semínimas do compasso $\frac{4}{4}$ do jazz –, ao mesmo tempo que é mantida pelo padrão do tamborim, apresentado durante toda a peça em $\frac{2}{4}$. Esta ambigüidade métrica provocada pela sobreposição do tamborim ao *walking bass* é mais um exemplo de uma característica da MPIB: a *fricção de musicalidades* do samba e do jazz, gêneros musicais que foram os alicerces da formação de Cesar Camargo Mariano, principalmente até o final da década de 1960.

Para concluir o arranjo da peça, Cesar Camargo Mariano optou por elementos do jazz, como pode ser observado partir do compasso 111:



Figura 66 *Minha Mágoa*, compasso 111 ao 114

Na linha do baixo nos compassos 111 e 112, temos um fragmento de um tipo de *blues* pianístico chamado *Boogie-Woogie* que, segundo Koch, é caracterizado por uma linha de baixo de oitavas “quebradas” que apresenta um padrão rítmico de semínimas e colcheias tercinadas, como mostra a figura 66:



Figura 67 Padrão rítmico de colcheias tercinadas do *boogie-woogie* (KOCH, p.5)

Baker refere-se a estas estruturas como *Boogie-Woogie walking bass* (BAKER, 1995, p. 16). No exemplo extraído deste autor (figura 67), o padrão rítmico é escrito na forma de colcheias regulares, que, no entanto, devem ser interpretadas como semínimas e colcheias tercinadas (*triplet feel*).



Figura 68 *Bar Cow cow Boogie-Woogie Variation*, compassos 4 ao 6 (BAKER, 1995, p.30)

A linha de baixo do compasso 4 do exemplo acima é muito semelhante à de Cesar Camargo Mariano no compasso 111 da figura 65, que está um tom acima do exemplo de Baker. Cesar Camargo Mariano não realiza a interpretação rítmica do *triplet feel* (semínima e colcheia tercinadas), assumindo o padrão rítmico de semicolcheias.

Outro fator indicativo da escolha dos elementos do jazz pode ser observado nos dois últimos compassos, 113 e 114. Cesar Camargo Mariano conclui seu arranjo com uma adaptação de um elemento considerado como “assinatura musical” do pianista Count Basie. A figura abaixo mostra uma redução dos compassos finais de “*One O’clock Jump*”¹⁰⁵, gravado em 1959 por Count Basie e sua orquestra, onde o pianista termina com sua frase característica nos três últimos compassos do exemplo abaixo (áudio do exemplo se encontra no anexo 10, sendo que o trecho representado pela figura 68 inicia em 3 min e 23seg.):

The musical score for 'One O'clock Jump' is presented in a piano reduction format. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The score is divided into three sections labeled 'big band', 'piano', and 'big band'. The first 'big band' section (measures 1-10) shows complex chordal textures. The 'piano' section (measures 11-13) features a characteristic descending eighth-note line in the bass and a simple chordal accompaniment in the treble. The final 'big band' section (measures 14-16) returns to complex chordal textures.

Figura 69 *One O'clock Jump*, Count Basie e sua orquestra¹⁰⁶

¹⁰⁵ Gravado ao vivo em *The Americana Hotel, Miami, Florida*, Estados Unidos em 31 de março de 1959. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=-_oVJIXaupY, acessado em 25/01/2012. A gravação está disponível no anexo 10. A indicação do trecho é uma colaboração do pianista Phil De Greg (www.phildegreg.com)

¹⁰⁶ Transcrição nossa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa histórico-bibliográfica realizada, principalmente no primeiro capítulo, convida o leitor a uma reflexão acerca da participação do piano na chamada “música popular”, que numa época anterior à fonografia, tinha no piano um dos principais meios de propagação através da atuação dos *pianeiros*. Iniciada ao final do século XIX, a tradição dos *pianeiros* perpassa o século XX e segue sendo renovada nos dias atuais.

Envolvido num intenso contexto musical familiar que promovia frequentes rodas de choro, Cesar Camargo Mariano se insere nesta tradição a partir do seu primeiro contato com o piano em 1956, tendo como referências importantes Ernesto Nazareth, Johnny Alf e uma série de pianistas de jazz. Sua produção de samba para piano solo reflete este conjunto de influências.

Entre o final da década de 1960, período de consolidação de sua formação musical, até o ano de 1994 – ano de gravação do disco *Solo Brasileiro* –, Cesar Camargo Mariano se manteve fiel a um determinado estilo pianístico consolidado ainda na década de 1960, em sua atuação junto aos trios (piano, baixo e bateria). Seu principal traço estilístico é a sustentação de padrões rítmicos característicos do samba ao longo do discurso musical, à qual nos referimos como “relativa estabilidade da linha-guia”, fator comum à música dos *pianeiros* do início do século XX, como Ernesto Nazareth. Outros traços característicos de seu tratamento pianístico foram descritos no decorrer no texto analítico.

O processo de pesquisa foi marcado pela busca de um referencial que contemplasse tanto a escrita pianística quanto o samba. Para tanto, algumas tentativas com diferentes abordagens analíticas foram realizadas, porém mostraram-se insuficientes. O aprofundamento da pesquisa sobre o contexto musical dos *pianeiros* Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Sinhô, revelou a relação com a dança, que por sua vez colocou em destaque o elemento rítmico.

O ritmo serviu então como parâmetro musical que conduziu a busca por referenciais analíticos, o que levou ao texto de Oliveira Pinto. A sistematização do fenômeno musical afro-brasileiro proposta por este autor, tendo o samba como foco, foi condizente com o paradigma de escrita pianística que prevê a estilização pianística dos instrumentos musicais característicos do samba. Portanto, as noções de *pulsção*

elementar, linha-guia, marcação e interlocking, aliadas ao reconhecimento das camadas texturais, juntamente com a representação gráfica da resultante rítmica, representaram as principais ferramentas utilizadas para a descrição das soluções pianísticas empregadas por Cesar Camargo Mariano no samba para piano solo.

Esta breve descrição do processo metodológico da pesquisa teve por objetivo explicitar um pouco da experiência da escrita do trabalho, cujo resultado foi a sistematização de um conhecimento musical gerado a partir da experiência auditiva das gravações das peças, bem como a reflexão pianística sobre o samba através destas obras.

Este trabalho representa um ponto de referência em minha busca pessoal por uma maior compreensão em termos de samba e piano. As relações estabelecidas entre a especificidade do conteúdo rítmico, do conteúdo harmônico (montagem dos acordes, condução das vozes) e dos limites do que é possível realizar pianisticamente, são o ponto de partida para se pensar no “samba para piano solo”.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Edigar de. **Nosso sinhô do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e Amarelo em Preto e Branco**: as impressões do choro no piano brasileiro. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: 1999.
- AMATO, Rita de Cássia Fucci. **O Piano no Brasil**: uma perspectiva histórico-sociológica. Anais do XVII Congresso da ANPPOM, 2007.
- ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. 2. ed. São Paulo (SP): Martins; Brasília, DF: INL, 1976.
- BAKER, Ed. **Blues Riffs for Piano**. Cherry Lane Music Company: 1995.
- BARBOSA, Orestes. **Samba**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978 (1933).
- BERENDT, Joaquim Ernst. **O Jazz do rag ao rock**. [tradução Júlio Medaglia]. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BERNAL, Leonardo Camacho. **Miles Davis**: the road to modal jazz. Thesis prepared for degree of master of arts. University of North Texas, 2007.
- BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. Reprint. Originally published: Englewood, N.J.: Prentice-Hall, 1976.
- BITTENCOURT, Alexis Da Silveira. **A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato**. Dissertação de mestrado - Universidade estadual de Campinas, instituto de artes. Campinas, SP: 2006.
- BLOES, Cristiane Cibeli de Almeida. **Pianeiros**: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, SP: 2006.
- BOLÃO, Oscar. **A percussão na música do Rio de Janeiro**. Luminar: 2003.
- BRAGA, Leandro. **Primeira Dama**: A música de Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade – A História e as Histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao municipal. São Paulo: Editora 34, 1998 [1959].
- CIRINO, Giovani. **Narrativas musicais**: performance e experiência na música popular instrumental brasileira. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2009.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Os sentidos da tradição**. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Salvador, BA, 2002.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

FABRIS, Bernardo Vescovi; BORÉM, Fausto. **Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega**: aspectos da hibridação entre o choro e o jazz. Per Musi, Belo Horizonte, n.13, 2006, pp. 119.

FAOUR, Paula. **Acompanhamento pianístico em Bossa Nova**: análise rítmica em duas performances de João Donato e Cesar Camargo Mariano. Dissertação de mestrado – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes. RJ: 2006.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Teoria da harmonia na música popular**: uma definição das relações da combinação entre os acordes da harmonia tonal. Dissertação de Mestrado- Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo: 1995.

_____. **Que acorde ponho aqui?** Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese de doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. SP: 2010.

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

GOMES, Marcelo Silva. **Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova** : três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf. Tese de doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. SP: 2010.

GRIDLEY, Mark C. **Jazz styles: history & analysis** . 11th ed. Upper Saddle River, N.J.: Pearson, 2012.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na roda do Samba**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978 (1933).

HOBBSAWN, Eric J. **História social do jazz**. Editora Paz e Terra, São Paulo: 1989.

IVO, Consuelo. **O nascimento da música instrumental brasileira**. [Depoimento do pianista Amilton Godoy]. Revista Comunicação & Educação, ano XII, n. 3, set/dez 2007.

KOCH, Lawrence. **Piano [pianoforte]**. New Grove of Jazz: PIANO

LENOIR, Remi. **Notes pour une histoire sociale du piano**. Actes de la Recherche em Sciences Sociales, Paris, n. 28, p.79-82, 1979.

LINHARES, Leonardo Barreto; BORÉM, Fausto. **A composição e interpretação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca**. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, p. 28-38, 2011

MACCANN, Bryan. **Hello, Hello Brazil:** popular music in the making of modern Brazil. London: Duke University Press, 2004.

MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre:** ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

_____. **Tangos em revista.** In: MORAES, José Geraldo Vinci de.; SALIBA, Elias Thomé. *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, pág. 369-401.

MARCÍLIO, Carla C. **Chiquinha Gonzaga e o Maxixe.** Dissertação de mestrado-Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. SP: 2009.

MARIANO, Cesar Camargo. **Cesar Camargo Mariano - Solo Brasileiro.** CD 518874-2. PolyGram, 1994.

_____. **Solo: Cesar Camargo Mariano – memórias.** São Paulo: Leya, 2011.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **“Brazil”.** In: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (Vol. III – Caribbean and Latin America). John Shepherd, David Horn, Dave Laing (eds). London/ New York> Continuum, pp.; 212-248.

MORAES, José Geraldo Vince de. **Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil.** ArtCultura, Vol. 8, n 13, 2006, pág. 117-133.

MORAES, José Geraldo Vinci de.; SALIBA, Elias Thomé. **História e música no Brasil.** São Paulo: Alameda, 2010.

MIDDLETON, **Studying popular music.** Open University Press: 1990.

MOORE, Tom. **A Visit to Pianópolis:** Brazilian Music for Piano ate the Biblioteca Alberto Nepomuceno. Notes, vol. 57, n.1. 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música:** história cultural da música popular. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005 [2001].

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **As cores do som:** Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasieira. *África* Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo, 22-23, 2001, pág. 87-109.

_____. **Etnomusicologia:** da música brasileira à música mundial. REVISTA USP, São Paulo, n.77, mar./maio 2008, pág. 6-11.

PIEDADE, Acácio Tadeu. **Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades.** Opus, vol 11, 2005 , pág. 197-207.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. **A dinâmica de transmissão dos saberes musicais em culturas de tradição oral:** reflexões para o campo da educação musical. XVII encontro nacional da ABEM. São Paulo: 2008.

RICHARDS, Tim. **Improvising blues piano**. Schott & Co. Ltd, London. 1997

ROCHA, Francisco. **Na trilha das grandes orquestras. O ABC da cidade moderna. Aviões, Bailes e Cinema**. In: MORAES, José Geraldo Vinci de.; SALIBA, Elias Thomé. **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010, pág. 369-401.

SÁ, Paulo. **O Improviso do choro**. Pesquisa e Música, Revista do Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, vol. 5, n.1, 2000, pág. 66-70.

SANDRONI, Carlos. **O feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008 [2001].

SANTOS, Rafael dos (2001). **Análise e considerações sobre a execução dos choros Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali**. Per Musi, Belo Horizonte, v.3, 2002, p.5-16.

SARAIVA, Joana Martins. **A invenção do samba jazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e inícios dos anos 1960**. Dissertação de mestrado-Pontifícia Universidade Católica, Programa de Pós – Graduação em História Social da Cultura. Departamento de História da PUC-RIO. Rio de Janeiro: 2007.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. Editora 34, São Paulo: 2008.

TAGG, Philip. **Everyday Tonality: Towards a tonal theory of what most people hear**. The mass media music scholars press: New York & Montréal: 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. Editora 34, São Paulo: 1998 [1990].

_____. **Os sons que vêm da rua**. Editora 34, São Paulo: 2005 [1976].

_____. **Pequena história da música popular: Da modinha à canção de protesto**. Vozes, RJ:1974.

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. Edusp – 1995.

WISNIK, José Miguel. **Machado maxixe: o caso Pestana**. In: Teresa Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, FFLCH/USP, n. 4/5, 2003, pág. 13-79.

VERZONI, Marcelo. **Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos**. Revista brasileira de música, Rio de Janeiro, v. 24, n1, p. 155-169

VIANNA, Hermano. **O mistério do Samba**. 6.ed, RJ: Jorge Zahar. UFRJ, 2007 [1995].

APÊNDICE

Transcrição das faixas *Cristal*, *Samambaia* e *Minha Mágoa*, gravadas por Cesar Camargo Mariano no disco *Solo Brasileiro* (MARIANO, 2004)

ANEXOS

Anexo 1 – *Odeon*, Ernesto Nazareth, 1910. Também disponível em <http://www.ernestonazareth.com.br/pdfs/odeon.pdf>, acessado em 10/02/2012.

Revisado com o manuscrito
autógrafo presente na
Biblioteca Nacional

Odeon

Tango Brasileiro

Ernesto Nazareth
1910

Piano

g/ritardando
mf

1. somente para acalhar 2.

Fine

2 Odeon

19 4/8 SPSS. *f* sempre tac.

23 *div.*

27 4/8 SPSS. *f* sempre tac.

31 *div.*

35 1. 2. segue Trio *D.S. al Coda*

Anexo 2 – Gravação de *Copacabana*, composição de Braguinha e Alberto Ribeiro, interpretada por Dick Faney. Esta versão foi lançada em 1946 pela Continental (faixa 1 do CD)

Anexo 3 – *Teach me tonight*, composição de Sammy Cahn e Gene de Paul, interpretada pelo pianista Erroll Garner no disco *Concert by the Sea*, de 1955. O pianista é acompanhado de Eddie Calhoun no contrabaixo e Denzil Best na bateria. (faixa 2 do CD)

Anexo 4 – *Berimbau*, interpretada pelo Sambalanço Trio no disco *Sambalanço Trio Vol I*, RGE, 1964 (faixa 3 do CD).

Anexo 5 – *Cristal*, disco *Solo Brasileiro* (Polygram, 1994), de Cesar Camargo Mariano (faixa 4 do CD)

Anexo 6 – *Samambaia*, mesmo disco citado acima (faixa 5 do CD)

Anexo 7 - *Minha Mágoa*, composição de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, gravada por Cesar Camargo Mariano num arranjo para piano solo. Mesmo disco citado acima (faixa 6 do CD)

Anexo 8. Transcrição de *Five Spot Blues*, de Thelonious Monk. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/68028529/Thelonious-Monk-Solo-Transcriptions> .

Five Spot Blues Thelonious Monk

Medium Bop Tempo

Anexo 9 - *Bar Cow cow Boogie-Woogie Variation* , extraído de Baker (1995, p.30)

The image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a C7 chord. The second system features complex fingering numbers (1-5) above the notes and an F7 chord. The third system is marked with a C7 chord. The fourth system is marked with a G7 chord. The fifth system includes a sequence of chords: C, C7/Bb, F/A, Fm/Ab, C/G, G, and C, with corresponding fingering numbers.

Anexo 10 - *One O'clock Jump*, Count Basie e sua orquestra no ano de 1959. Gravação em áudio, disponível também em vídeo em http://www.youtube.com/watch?v=-_oVJIXaupY. (faixa 7 do CD)

Anexo 11 - *Samambaia*, versão gravada por Cesar Camargo Mariano no concerto realizado no ano de 2008 no teatro municipal da cidade de Niterói- RJ, gravação em vídeo

disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=SI6Jfg0vEA4&feature=related>, acessado em 10/02/2012 (faixa 8 do CD).