



Banda Mantiqueira e o processo de incorporação do formato orquestral de Big Band como parte da moderna tradição brasileira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Claudio Henrique Altieri de Campos
Instituto de Artes/UNESP – claudio_altieri@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho discute a trajetória artística da Big Band *Banda Mantiqueira*, que tem seu discurso musical ligado à tradição da música popular brasileira. O objetivo é demonstrar o argumento de que o modelo orquestral de Big Band foi, ao longo do século XX, incorporado como parte da “moderna tradição brasileira”, apontando para sua legitimação em relação à identidade cultural afirmada pela banda. Para tanto, foram realizadas pesquisas bibliográficas e análise de entrevistas, buscando o diálogo com autores como Ortiz, Hall, Ikeda, Cabral e Naves, entre outros.

Palavras-chave: Banda Mantiqueira. Moderna tradição brasileira. Big Bands brasileiras.

Banda Mantiqueira and the Process of Incorporation of Orchestral Big Band Format as Part of Modern Brazilian Tradition

Abstract: This paper discusses the artistic trajectory of Big Band *Banda Mantiqueira*, which has its musical discourse linked to the tradition of Brazilian popular music. The objective is to demonstrate the argument that the orchestral model big band was, throughout the twentieth century, incorporated as part of the "modern Brazilian tradition," pointing to its legitimation in relation to cultural identity asserted by the band. To this end, bibliographical researches and analysis of interviews were conducted, seeking dialogue with authors like Ortiz, Hall, Ikeda, Cabral and Naves, among others.

Keywords: Banda Mantiqueira. Modern Brazilian Tradition. Brazilian Big Bands.

1. Introdução

As proposições que apresento neste trabalho são produto de reflexões sobre minha dissertação de mestrado, cujo objeto foi a Banda Mantiqueira. Formada no fim do ano de 1990, na cidade de São Paulo/SP, a Mantiqueira tornou-se, desde então, uma das principais referências no universo da música popular brasileira instrumental. Com formato orquestral inspirado nas *big bands*, que tiveram seu auge entre as décadas de 1940 e 1950, o repertório do grupo se baseia em clássicos do repertório popular brasileiro e em composições próprias. Desde seu surgimento, tanto a originalidade dos arranjos orquestrais quanto o virtuosismo de alguns de seus integrantes foram fatores de destaque para o conjunto. Entretanto, em um momento em que a música jazzística – e, portanto, norte-americana – ocupava espaço dominante no cenário brasileiro da música popular instrumental, o discurso musical da Mantiqueira tornava-a diferenciada, principalmente, por sua busca em afirmar-se como representante de uma identidade reconhecidamente “brasileira”, isto é, como parte de uma tradição musical brasileira com a qual a banda procurava se identificar. O próprio líder do

grupo, Nailor “Proveta” Azevedo, em entrevista, assim afirma: “Está sendo trabalhado, primeiro, uma linguagem dentro da banda... uma linguagem de música brasileira” (PROVETA, 2007). Observando o repertório adotado pela Mantiqueira em suas apresentações e em sua produção discográfica, composto por gêneros como samba, choro e baião, entre outros, vemos corroborada esta declaração de Proveta. Porém, tal posição, reconhecida também em minhas afirmações no texto da dissertação, foi questionada durante a defesa, por um membro da banca examinadora, da seguinte maneira: “Mas como eles se consideram tão ‘tradicionalmente brasileiros’ se sua sonoridade lembra tanto a das *big bands* do jazz norte-americano?”. De fato, parece existir aqui um paradoxo: Por que um grupo que busca tão declaradamente identificar-se com uma “tradição brasileira” escolheu se organizar a partir de um formato orquestral – *big band* – originário da cultura musical norte-americana? Esta comunicação tem como objetivo procurar responder a esta pergunta, admitindo a hipótese de que o formato orquestral de *big band* passou, ao longo do século XX, por um processo de incorporação ao universo da música popular brasileira, constituindo-se como parte de uma “moderna tradição brasileira” (ORTIZ) e de nossa memória cultural. No caso de comprovação de tal hipótese, poderíamos considerar legitimado o entendimento da banda em relação à sua identidade cultural/musical e à adoção do modelo orquestral de *big band*.

Como procedimentos metodológicos, foram realizadas pesquisas bibliográficas, entrevistas com membros da Banda Mantiqueira e a análise crítica do material. Para fundamentar a argumentação, faço uso das informações e resultados apresentados em minha dissertação de mestrado, bem como das ideias de autores como R. Ortiz (*moderna tradição e mundialização da cultura*) e S. Hall (*dialética das identidades*), além de textos de historiadores e memorialistas da música popular brasileira como J. Severiano, Z. Homem de Mello, S. Cabral e H. Foreis (Almirante). Deste modo, o trabalho está estruturado em duas partes. Na primeira, são abordadas as relações entre o jazz e a música popular brasileira e o estabelecimento do modelo orquestral de *big band* no interior de nossa cultura. A segunda parte trata da trajetória artística da Mantiqueira, assim como da questão da construção de sua identidade cultural/musical.

2. O formato orquestral de *big band* e sua incorporação à cultura brasileira

Desde os primeiros anos do século XX chegavam ao Brasil, vindos dos Estados Unidos, gêneros como o *cake-walk*, o *one-step*, e o *two-step*. No entanto, de acordo com o pesquisador Alberto Ikeda, o primeiro registro da palavra *jazz*, no Brasil, se deu apenas no

ano de 1919, em noticiários de propaganda que citavam apresentações de um conjunto com a participação do baterista Harry Kosarin:

...a mesma edição noturna do jornal *O Estado de São Paulo* estampa anúncios diários de 20/8/1919 até 28/2/1920 – menos no mês de dezembro de 1919 – da presença em diversos locais da cidade, da “excelente RAG-TIME BAND de HARRY KOSARIN, com soberbo repertório de novidades Newyorkinas”. Essa mesma banda anunciava-se com outros nomes como: AMERICAN RAG JAZZING BAND, HARRY KOSARIN’S YAZZ (sic) BAND, HARRY KOSARIN JAZZ BAND e HARRY KOSARIN with his ‘JASS BAND’. Em muitos desses anúncios aparecem fotos de Kosarin e também de Louis Poland que tocava banjo (IKEDA, 1984: 116).

Ikeda lembra ainda que, no período em questão, o termo *jazz* associava-se mais a um formato instrumental do que a um gênero musical específico, sendo que o instrumento que mais o caracterizava era a *bateria*. Estes conjuntos musicais, chamados de *jazz-bands*, popularizaram-se por volta da década de 1920, com a chegada de gêneros jazzísticos como o *new orleans* e o *dixieland*. Os *jazz-bands* apresentavam uma formação composta por *seção rítmica*, com bateria, banjo ou violão e piano, e por uma *seção solista*, com trompete, clarinete e trombone – contando, eventualmente, com violino ou saxofone. Autores como Severiano e Mello (1997) e Tinhorão (1998) citam exemplos da profusão de grupos deste tipo no Brasil, impulsionados, inclusive, pela incipiente indústria fonográfica que aqui se estabelecia. Como lembra Almirante:

Surgiu o *jazz-band*, orquestras exóticas de instrumentos estrambóticos, como trombones extensos e trompetes com varas de quase dois metros; banjos metálicos; grotescos violínofones ou violinos-de-campana e, finalmente, suas baterias com bombos-de-pedais, absoluta novidade, com os mais esquisitos apetrechos: painéis, frigideiras, latas, apitos, buzinas, sirenes, etc (ALMIRANTE, 1977: 33).

Entretanto, o formato *jazz-band* foi apreendido pelos músicos brasileiros como veículo para um repertório que ia além dos gêneros norte-americanos. O conjunto *Oito Batutas*¹, liderado por Pixinguinha e reconhecido como representante característico da música popular brasileira da primeira metade do século XX, também chegou a adotar o modelo *jazz-band* em determinado período de sua atuação. De acordo com Cabral (1978), Pixinguinha e seus companheiros realizaram shows em Paris, no ano de 1922, em temporada de aproximadamente seis meses. Apresentavam-se na França com o nome de *Os Batutas* e ali tiveram intenso contato com *jazz-bands* norte-americanos que também estavam em turnê. No retorno do grupo ao Brasil, a “Gazeta de Notícias” anunciava que, em exibição no Fluminense F.C., em 06 de setembro de 1922, apresentariam “o gênero *jazz-band*, para o que aguardam a

chegada dos instrumentos de pancadaria já encomendados” (CABRAL, 1978: 47). Em 1923, no intuito de atender a crescente demanda do mercado musical, o conjunto assume um caráter duplo, passando a se chamar *Bi-Orquestra Os Batutas*, tornando-se, ao mesmo tempo, um grupo de choro e um *jazz-band*, com a incorporação de bateria e trombone a sua instrumentação. Neste mesmo ano, durante temporada no Cine-Teatro Rialto, o grupo passou a ser conhecido como “*jazz-band sertanejo*”, ainda de acordo com Cabral. Nota-se aqui um dos primeiros exemplos de incorporação de um modelo instrumental surgido na cultura norte-americana e utilizado como meio de veiculação para a música brasileira.

Nos anos seguintes, com a consolidação dos *jazz-bands*, ocorreu de forma gradual um processo de desenvolvimento e ampliação orquestral dos conjuntos. Nos Estados Unidos, desde o final dos anos 1920, os *jazz-bands* foram agregando um número crescente de instrumentos a sua formação, principalmente nos sopros, de modo a se configurarem naipes com trompetes, trombones e saxofones, e resultando no modelo orquestral que ficou conhecido como *big band*. Foi este o principal formato instrumental da chamada “Era do Swing”, iniciada nos anos 1930, onde a música das *big bands* mantinha estreita relação com a dança.

De forma semelhante, no Brasil, os conjuntos sofreram o mesmo processo gradativo de ampliação, constituindo naipes de sopros e seguindo a tendência ao modelo de *big band*. Assim como seus precursores, as *big bands* receberam, por aqui, ampla divulgação nos meios de comunicação social, como o rádio, o disco e o cinema, ganhando repercussão e penetração em todo o país. Com o incremento da receita financeira das emissoras de rádio, advinda da publicidade autorizada pelo presidente Getúlio Vargas a partir de 1932, o veículo passou a ter grande popularização, tornando-se o principal meio de comunicação do período, conhecido como “Época de Ouro” da música popular brasileira. O rádio levava a todo o país as músicas interpretadas pelos cantores e cantoras daquele momento, que tinham *status* de grandes estrelas, e eram acompanhadas pelos chamados conjuntos regionais ou por orquestras e *big bands*. Deste modo, com ênfase na programação das rádios cariocas, mas também na de grupos de emissoras estabelecidas de norte a sul do país – que competiam pela audiência, procurando lançar seus próprios produtos musicais no disputado mercado –, o som das grandes orquestras espalhou-se pelo território brasileiro. Ao lado do rádio, o disco e o cinema também foram importantes na propagação das *big bands*. Nos discos, além dos álbuns instrumentais gravados pelas próprias orquestras, novamente a função de acompanhamento para as vozes dos artistas servia para estabelecer a sonoridade das *big bands* como algo familiar aos ouvintes brasileiros. Com relação ao cinema, havia as gravações para trilhas

sonoras, assim como as aparições de *big bands* em cenas dos filmes exibidos nas salas do país, em produções estrangeiras ou nacionais. Toda uma linhagem de maestros e arranjadores estabeleceu-se neste período, com nomes como o próprio Pixinguinha, Radamés Gnattali, Lírio Panicali, Gaó, Léo Peracchi, Romeu Fossati, Alexandre Gnattali, Romeu Ghipsman, entre tantos outros. Algumas orquestras encontraram expressivo sucesso, como, por exemplo, a Tabajara, de Severino Araújo; a Fon-Fon, de Otaviano Monteiro; e, a de Sívio Mazzuca, como afirma Carlos Calado (1988: 227).

Contudo, esta situação começou a mudar no final da década de 1950, quando a hegemonia do som orquestral entrou em declínio no cenário da música popular. Vários fatores contribuíram para este quadro, como o surgimento de novos gêneros musicais estrangeiros, principalmente o *rock*, desde os anos 1950, e a *disco music*, a partir dos anos 1970. Estes gêneros, que tomaram o mercado da música popular internacional, chegaram também ao Brasil de forma avassaladora, por meio dos artistas estrangeiros, mas também de uma leva de representantes locais, ocupando o espaço que era dedicado à música com acompanhamento orquestral da fase anterior – agora relacionada às ideias de passado, “ultrapassada”, de música para os “velhos”, sem vínculo com as novas gerações de ouvintes/consumidores, ávidos por um tipo de entretenimento que julgassem representativo deles próprios e de seu tempo. Também a música popular brasileira sofria modificações, não apenas pela influência das novas tendências internacionais, mas por movimentos surgidos em seu próprio interior, como a bossa-nova, que adotava uma estética sonora mais delicada, com intensidade vocal e instrumental predominantemente intimista, muito distante da empregada pelas grandes orquestras, como afirma Santuza C. Naves:

A bossa nova insurge-se contra toda uma tradição associada ao excesso: os arranjos grandiosos de violinos e de metais inaugurados por Radamés e Pixinguinha, o estilo operístico de Francisco Alves, o ufanismo de *Aquarela do Brasil* e as dores-de-cotovelo derramadas que datam dos anos 20 e atravessam os anos 40 e 50 (NAVES, 1998: 217).

Chegada a década de 1980, o cenário da música popular apresentava-se de tal forma diversificado que era praticamente impossível apontar um gênero ou estilo dominante. Durante este período, as *big bands* não desapareceram, mas passaram a atuar de forma periférica, enquanto os conjuntos de rock, pop, os DJ's, os artistas da bossa nova, da “MPB”, entre outros, se revezavam na preferência dos ouvintes. É neste momento que surge, na cidade de São Paulo, a Banda Savana, liderada pelo Maestro Branco, que, de acordo com Rui Carvalho, “vai revigorar o gênero [orquestral, de *big band*] e traçar uma ponte entre as

décadas de 60 e 80” (CARVALHO, 2003: 24). Os diferenciais trazidos pela Savana – seu “revigoramento” –, foram seus arranjos, não mais voltados para um grande mercado de consumo, como música a serviço da dança, mas como música com “caráter de concerto”, e, principalmete, seu repertório com foco na música brasileira, determinado categoricamente por Branco. Deste grupo, participaram grande parte dos músicos que viriam a integrar a Banda Mantiqueira, principalmente os componentes de seu núcleo estruturante, como Proveta, Walmir Gil e Edson Alves, de modo a exercer influência decisiva sobre os mesmos em sua fase de formação musical, cultural e identitária.

2. Banda Mantiqueira e a moderna tradição brasileira

A primeira temporada de shows da Banda Mantiqueira aconteceu no pequeno palco do Sanja², no fim do ano de 1990. Liderada por Nailor “Proveta” Azevedo, a nova *big band* paulistana surgia como o resultado de anos de busca por aperfeiçoamento de seus integrantes, assim como de um espaço em que pudessem se expressar como artistas, como protagonistas de seu trabalho. Aos poucos, o grupo se estabeleceu como referência no universo da música popular brasileira, construindo uma carreira com passagens marcantes tanto no Brasil quanto no exterior. Sua discografia é focada em clássicos do samba, do choro, do baião e da bossa nova, compostos por nomes importantes da música popular brasileira do passado e do presente, como Pixinguinha, Tom Jobim, João Bosco, Guinga, Cartola, Dorival Caymmi, Chico Buarque, Joyce, Luiz Gonzaga, Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo, entre outros, bem como obras de seus próprios integrantes. Além da já citada Banda Savana, constituiu-se como influência marcante para a Mantiqueira a figura de Laércio de Freitas, o *Tio*, e seu conjunto, o LF Combo. Ambos foram determinantes no direcionamento musical – estético e poético – da Mantiqueira em sua ligação com a tradição da música popular brasileira, como lembra Proveta, comentando também sua relação com o jazz:

O jazz é uma escola de música bonita. Eu passei um pouco por ela, [...] mas não fiquei, porque eu conheci o Branco, o Tio [Laércio de Freitas]. Eles me levaram rapidamente para a música brasileira, me colocaram nos trilhos. Em 84... 85... estudava jazz, mas estava indo na trilha do Tio e do Branco. São eles que influenciaram a gente (PROVETA, 2007).

É importante ressaltar que, no momento em que Proveta e seus companheiros estavam iniciando sua atuação profissional, grande parte dos músicos populares que os precederam no cenário musical brasileiro tinham o repertório jazzístico como referência de música artística: “Nós ainda tínhamos muita influência da geração anterior, dos músicos mais

velhos que tocavam aqui em São Paulo. [...] Quando a gente chegou aqui os ‘caras’ tocavam jazz. Eram os *standards* norte-americanos que faziam parte da vida desse pessoal” (PROVETA, 2007). Contudo, influenciados por Branco e Freitas, e visando um meio pelo qual pudessem se expressar com a mesma autonomia que observavam em seus colegas norte-americanos, os músicos da Mantiqueira adotaram, desde o início do grupo, um discurso musical e estético que os mantivesse vinculados ao que eles consideravam como a *tradição* da música popular brasileira. Seu repertório, comentado anteriormente, evidencia claramente esta situação. O argumento que apresento neste artigo segue na mesma direção. Assim como os membros da Mantiqueira identificavam seu repertório com esta tradição cultural brasileira, do mesmo modo, reconheciam, por meio de uma memória da cultura popular, o modelo orquestral de *big band* como parte desta mesma tradição, estabelecida ao longo do século XX, como demonstrado de forma sucinta na primeira parte deste estudo. Como afirma Renato Ortiz (1994), em nosso contexto de “mundialização da cultura”, o significado de tradição pode ser redefinido. Ao lado da ideia mais convencional de “tradição enquanto permanência do passado distante, de uma forma de organização social contraposta à modernização das sociedades” (ORTIZ, 1994: 212), surge uma outra possibilidade:

Tradição da modernidade, enquanto forma de estruturação da vida social, manifestada nos seus objetos eletrônicos, sua concepção célere do tempo, e de um espaço “desencaixado”. Moderna tradição que secreta inclusive uma memória internacional-popular, cujos elementos de sua composição estão prontos para ser reciclados a qualquer momento. Como as garrafas de Coca-Cola, as orquestras da década de 40 (Glenn Miller), ou os pôsteres de Bogart ou Garbo, são citações igualmente “clássicas”. Passado que se mistura ao presente, determinando as maneiras de ser, as concepções de mundo. Cultura-identidade, referência para os comportamentos, enraizando os homens na sua mobilidade (ORTIZ, 1994: 213).

É a esta “moderna tradição” que a Banda Mantiqueira se conecta. Assim como “as orquestras da década de 40 (Glen Miller)” são citadas por Ortiz como referências “clássicas”, mediadas por uma memória internacional-popular, também os integrantes da Banda Mantiqueira puderam, de forma dialética, a partir de uma memória da cultura popular brasileira construída desde as primeiras décadas do século XX, considerar a “moderna tradição” das *big bands* brasileiras como referencial igualmente “clássico” e como modelo para sua produção musical e artística. Toda esta situação, perpassada pela temática da diversidade envolvendo culturas, sujeitos e práticas musicais, pode ser relacionada ao processo que Stuart Hall denomina de “dialética das identidades”:

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em *transição*, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado (HALL, 1997: 88).

Por fim, buscando responder ao questionamento apresentado no início deste trabalho, podemos reconhecer que este processo dialético apontado por Hall, mediado por uma “moderna tradição brasileira” (ORTIZ) relacionada às grandes orquestras populares, está presente na formação cultural dos componentes da Mantiqueira e, por conseguinte, da própria banda, de modo a legitimar sua escolha pelo formato orquestral de *big band*, em concordância com a identidade cultural construída e professada pelo grupo em sua produção artística.

Referências

- ALMIRANTE, Henrique Foreis Domingues. *No tempo de Noel Rosa*, Rio de Janeiro: Livraria F. Alves Editora, 2ª ed., 1977
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1978.
- CALADO, Carlos A. *O jazz como espetáculo – do ritual à performance contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Artes). ECA-USP, São Paulo, 1988.
- CARVALHO, Rui M. S. *Entre a imanência e a representação – Maestro Branco e a Banda Savana – pós-modernismo, identidade e música popular no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Música). IA-UNICAMP, Campinas, 2003.
- HALL, Stuart. *Identidade e cultura na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- IKEDA, Alberto T. Apontamentos Históricos sobre o Jazz no Brasil. In: *Revista Comunicações e Artes*. São Paulo: ECA-USP, 1984.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- TINHORÃO, José R. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

- Entrevista

PROVETA, Nailor Azevedo. Entrevista de Claudio H.A. Campos em 24/06/2007. São Paulo. Registro impresso e em áudio. Realizada na residência do entrevistado.

Notas

¹ O grupo Oito Batutas originou-se, no Rio de Janeiro, a partir de componentes selecionados em um bloco carnavalesco denominado Grupo de Caxangá. Sua instrumentação constituía-se de violão, cavaquinho, flauta, pandeiro, bandola, reco-reco, bandolim e ganzá. Com repertório composto por sambas, choros, maxixes e canções sertanejas, era caracterizado como “orquestra típica”. Para mais informações, ver CABRAL, 1978.

² Bar paulistano frequentado pela comunidade de músicos e ouvintes da música popular instrumental, principalmente em suas vertentes jazzísticas, que ganhou projeção no período por apresentar em sua programação nomes de destaque do cenário musical nacional e internacional.