

Samba-jazz e música regional: do Sambrasa Trio ao Quarteto Novo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Ismael de Oliveira Gerolamo

Universidade Estadual de Campinas – ismaelsamuel@hotmail.com

Saulo Sandro Alves Dias

Universidade Estadual de Campinas – saulo_sad@hotmail.com

Resumo: O grupo instrumental Quarteto Novo, de 1967, destacou-se por seu projeto musical que articulou elementos da música sertaneja nordestina a procedimentos oriundos de repertórios cosmopolitas. A despeito da importância que todo um contexto de engajamento artístico teve sobre a produção do grupo – já discutido em alguns trabalhos –, é interessante verificar como tal projeto também possui conexões com as próprias experiências musicais anteriores dos instrumentistas. Nesse sentido, o objetivo do trabalho é identificar em que medida a produção instrumental de Airto Moreira e Hermeto Pascoal no Sambrasa Trio, de 1965, já apontava para certas diretrizes desenvolvidas na obra do Quarteto Novo.

Palavras-chave: Quarteto Novo. Sambrasa Trio. Música popular instrumental. Airto Moreira. Hermeto Pascoal.

Samba-jazz and Brazilian Regional Music: from Sambrasa Trio to Quarteto Novo

Abstract: The instrumental group Quarteto Novo, formed in 1967, was distinguished for a musical project that articulated elements of the Northeastern Brazilian country music to the procedures of cosmopolitan repertoires. Despite the importance of the context characterized by artistic engagement - already discussed by other studies -, the group musical project also has connections with previous musical experiences of the musicians. In this sense, the paper aims to identify to what extent the instrumental production of Airto Moreira and Hermeto Pascoal in Sambrasa Trio, released in 1965, already pointed to certain guidelines developed in Quarteto Novo's album.

Keywords: Quarteto Novo. Sambrasa Trio. Brazilian instrumental popular music. Airto Moreira. Hermeto Pascoal.

1. Introdução

No início da década de 1960, a cidade de São Paulo apresentava uma notável efervescência artística e cultural. Inúmeras boates, bares, e casas de show encarregavam-se de movimentar a vida noturna da cidade. Nesses locais, apresentavam-se periodicamente diferentes grupos musicais com repertórios quase sempre baseados na música jazzística e na bossa nova. Paralelamente, algumas estações radiofônicas, como a Bandeirantes e a Excelsior, tinham uma programação musical muito próxima ao que se ouvia nessas boates, divulgando as produções dos novos nomes da música brasileira popular. Ademais, a produção do Teatro de Arena também ia ganhando cada vez mais notoriedade, principalmente entre um público mais jovem, na medida em que novas formas e temáticas teatrais eram desenvolvidas por esse grupo – que, entre outras coisas, serviu como importante referência para a fundação do Centro Popular de Cultura (ligado à União Nacional dos Estudantes) e teve papel relevante na guinada de músicos ligados à Bossa Nova em direção a uma produção mais engajada¹ (MELLO, 2003; BORELLI, 2005).

De maneira similar às boates cariocas do bairro de Copacabana, era preponderante, nos bares de São Paulo, a apresentação de pequenos conjuntos musicais (trios e quartetos) que exploravam repertórios

cavados em uma sonoridade caracterizada pela combinação de procedimentos do jazz moderno (principalmente os estilos *bebop*, *hard-bop* e *cool-jazz*) com elementos do samba e da bossa nova². Mello (2003) cita os principais locais e grupos musicais desse cenário. Bares como o Baiúca, o Zum Zum, o Farney's (rebatizado como Boate Djalma), o Michel, o Stardust, o Cave, o Claridge, o Lancaster, o João Sebastião Bar, entre outros, foram alguns desses locais que, por sua vez, abrigaram músicos já dotados de certa notoriedade no cenário nacional, bem como estreantes que viriam a se destacar dentro de alguns anos, além de artistas renomados vindos do exterior. Assim, nomes como Dick Farney, Johnny Alf, Moacyr Peixoto, Manfredo Fest, Walter Wanderley, Jair Rodrigues, Aracy de Almeida, Baden Powell, Leny Andrade, Buddy Rich e mesmo Dizzy Gillespie foram algumas das atrações que fizeram parte da vida noturna paulistana.

Outro aspecto relevante dessa nova cultura musical que irrompia em São Paulo, foi a realização de inúmeros espetáculos de Bossa Nova organizados por órgãos estudantis e clubes, a exemplo do que já se fazia no Rio de Janeiro. A partir de 1961, eventos como a série 'Show da Balança', realizada na Universidade Mackenzie, e shows nos clubes Paulistano e Pinheiros, entre outros espetáculos semelhantes, tiveram grande êxito junto ao público estudantil, contribuindo também para a propagação das produções de artistas que despontavam na cena musical carioca e promovendo músicos estreantes à época, como Paulinho Nogueira, Nara Leão, Walter Santos, Ana Lúcia, Claudete Soares, Alaíde Costa, César Camargo Mariano, entre outros. Ademais, o próprio Teatro de Arena, a partir de meados de 1962, também passaria a abrigar eventos dessa natureza, como as séries de shows 'Tardes de Bossa' e 'Noites de Bossa' (MELLO, 2003:32-53).

É basicamente nesse âmbito que os músicos Airtó Moreira e Hermeto Pascoal, que viriam a formar o Sambrasa Trio e, posteriormente, o Quarteto Novo – com Heraldo do Monte e Théó de Barros – vão realizar suas primeiras gravações e inserir-se de forma mais contundente no meio musical do período.

2. Sambrasa Trio

Airtó Moreira nasceu em Itaiópolis (SC), em 1941, e viveu boa parte de sua infância em Curitiba³. Foi na capital paranaense que Airtó iniciou-se profissionalmente na música, atuando como baterista, percussionista e cantor em bandas de baile e em boates da cidade. Entre os anos de 1959 e 1960, o músico mudou-se para São Paulo, onde passou a se apresentar regularmente em casas noturnas e programas de televisão, como percussionista, baterista e eventualmente como cantor. Um dos primeiros locais de trabalho do instrumentista foi justamente o João Sebastião Bar, localizado próximo à Faculdade de Filosofia da USP e à Universidade Mackenzie, na Vila Buarque. Nesse meio, Airtó integrou o Sambalanço Trio, ao lado de César Camargo Mariano (piano) e Humberto Clayber (contrabaixo e harmônica), grupo que teve considerável destaque no cenário musical chegando a gravar cinco discos⁴. O repertório desse grupo era baseado em versões instrumentais de canções populares ligadas à Bossa Nova e ao samba e sua sonoridade guardava relação com a produção dos outros trios (piano, baixo e bateria) musicais que predominavam na época. No ano de 1965, o

pianista do Sambalço Trio, César Mariano, desvincular-se do grupo, com isso, Aírto e Humberto convidam o pianista Hermeto Pascoal para juntar-se a eles, formando assim o Sambrasa Trio.

O instrumentista e compositor Hermeto Pascoal nasceu em Arapiraca, interior do estado de Alagoas, em 1936, onde aprendeu a tocar flauta e sanfona⁵. Em 1950, mudou-se com a família para Recife (PE) e atuou como músico em conjuntos de regional na Rádio Tamandaré e posteriormente na Rádio Jornal do Comércio, graças à ajuda do sanfoneiro e compositor Sivuca. Em meados da década de 1950, Hermeto recebeu um convite do guitarrista Heraldo do Monte para integrar o conjunto musical que se apresentava na boate Delfim Verde, momento em que começou a tocar piano. No final da década, o músico foi para o Rio de Janeiro, onde atuou em conjuntos regionais e outros grupos. Em busca de maiores oportunidades de trabalho, Hermeto transferiu-se para São Paulo em 1961, onde atuou em alguns bares e boates, como o badalado Stardust, acompanhando músicos que se destacavam à época. Nesse período, integrou o grupo Som Quatro e, posteriormente, o Sambrasa Trio.

O grupo Sambrasa Trio gravou apenas um LP, *Em som maior*, no ano de 1965 (pelo selo Som Maior). O álbum é composto por 11 fonogramas em que predominam versões instrumentais de canções de artistas do período, além de quatro composições assinadas pelos próprios integrantes do grupo⁶.

Em sua dissertação de mestrado, Guilherme Dias (2013), buscando analisar a produção musical de Aírto Moreira entre os anos de 1964 e 1975, aponta que no Sambrasa Trio desenvolveu-se uma linguagem instrumental distinta dos outros trios da época⁷. Segundo o autor, a interação musical entre os componentes do grupo, bem como suas experimentações métricas e rítmicas, abriram novos rumos à música instrumental do período. Fator fundamental para tal diferenciação seria a relação “horizontal” entre os instrumentistas nas gravações, ou seja, as funções do contrabaixo e da bateria não se resumiriam ao “acompanhamento” do solista (no caso, o piano), sendo mesmo caracterizadas pela ampla interação e diálogo com o dito solista – fator até então pouco usual nesse tipo de repertório. Assim, além da presença de solos improvisados realizados pelo pianista, como era costume na produção dos trios da época, o LP contém improvisos de bateria (em nove das onze faixas do disco) e de contrabaixo. E, além das típicas convenções rítmico-melódicas dos grupos do período, o grupo explora um intenso diálogo instrumental entre seus integrantes, no qual não há um único solista em evidência, mas um destaque para o próprio coletivo. Ademais, as alternâncias métricas e de andamento, bem como a inclusão de ritmos regionais, como o xaxado e o baião, em alguns dos fonogramas, também chamam a atenção no referido disco.

A décima faixa do disco, nomeada “Lamento Nortista”, de autoria de Humberto Clayber, merece destaque. Aludindo diretamente a uma musicalidade sertaneja, a composição de Clayber apresenta alguns elementos pouco comuns em relação ao meio musical do período. Na introdução de “Lamento Nortista” são executadas duas linhas melódicas de maneira simultânea – flauta e gaita (harmônica), por Hermeto e Humberto,

respectivamente – com um contomo e sonoridade que remetem à música sertaneja, provavelmente aludindo à música das bandas de pífano (ver figura 1).

Após esse trecho as melodias do início são executadas novamente pelo piano e pelo contrabaixo (no lugar da flauta e da harmônica) e acompanhados pela bateria, formando uma espécie de convenção rítmico-melódica. Porém, a sonoridade é bastante distinta daquela presente na introdução. Apesar da semelhança melódica, a maneira com que os instrumentos são executados, bem como o próprio som emitido pelos mesmos, não mais parece evocar a música sertaneja, aproximando-se de uma sonoridade mais comum aos trios de música instrumental da época.

Outro fonograma do mesmo LP apresenta características semelhantes. Trata-se da faixa “Arrastão”, composição de Edu Lobo e Vinícius de Moraes. Da mesma maneira que “Lamento Nortista”, a introdução dessa música apresenta uma dobra de melodias executadas pela flauta (Hermeto Pascoal) e pela harmônica (Humberto Clayber) acompanhadas por figuras percussivas executadas por Airto Moreira na bateria (ver figura 2). Assim como no fonograma anterior, tal sonoridade restringe-se à introdução, sendo que no restante da música prevalece novamente um contexto e uma instrumentação mais próximos do chamado “samba-jazz”.

3. Formação do Quarteto Novo

Após o Sambrasa Trio, ambos os instrumentistas viriam a formar o Quarteto Novo, no ano de 1967. Um pouco antes, no entanto, Airto fez parte do Trio Novo (com Heraldo do Monte e Théó de Barros), grupo arregimentado por ele mesmo e Geraldo Vandré para realizar apresentações musicais em desfiles de moda da companhia Rhodia, do ramo têxtil. O Trio excursionou pelo Nordeste com Vandré, acompanhando os desfiles da referida empresa, e atuou no II Festival de música popular da TV Record acompanhando Jair Rodrigues na interpretação da canção “Disparada” (Geraldo Vandré/Théo de Barros). Após a exitosa participação no certame, Hermeto Pascoal juntou-se ao grupo formando o Quarteto Novo.

Em 1967, o quarteto teria notável participação no Festival da Canção promovido pela TV Record de São Paulo. O grupo acompanhou Edu Lobo e Marília Medalha, na interpretação da composição “Ponteio” (Edu Lobo / Capinam), vencedora do certame; Jair Rodrigues e Walter Santos, na interpretação da canção “O Combatente” (Walter Santos / Teresa Souza); Sérgio Ricardo, na interpretação de “Beto bom de bola” (autoria do próprio cantor); além de acompanhar seu parceiro habitual, Geraldo Vandré, na interpretação da canção “Ventania” (parceria do compositor com Hilton Acioly).

Nesse mesmo ano, os instrumentistas gravaram, pela Odeon, o único LP do grupo: *Quarteto Novo*. Com uma sonoridade peculiar, marcada por traços da música nordestina, o álbum foi totalmente voltado para a música instrumental. O projeto estético que orientou a produção do disco refletiu, na opinião dos próprios músicos, a preocupação com o “nacionalismo musical” e a busca de uma sonoridade “tipicamente brasileira”.

Sobre tal projeto, parece que fora a partir das experiências realizadas nos shows da Rhodia, ainda no Trio Novo, que os músicos foram elaborando alguns direcionamentos para sua produção.

Isso começou a se desenvolver enquanto éramos um trio, ainda. E, com a chegada do Hermeto, que é um gênio, a coisa foi ampliando. Quer dizer, no princípio, nós ficamos exclusivos do Geraldo Vandré. E o Vandré foi o nosso mecenas. Nós ensaiamos durante um ano esse repertório, mas tínhamos a exclusividade dele. Então nós pegávamos algumas músicas do Vandré pra fazer arranjo, como “Fica mal com Deus” e outras. Mas depois começamos a criar, nós mesmos, as nossas músicas e começamos a desenvolver um negócio muito interessante. Como nós éramos todos jazzistas, nós começamos a desenvolver uma forma de improvisar usando frases brasileiras. E isso foi o mais difícil. Porque improvisar não tem jeito, tem que improvisar mesmo... E foi como se a gente fizesse um novo inconsciente, para que cada vez que a agente improvisasse fugisse do jazz e fizesse frases tipicamente brasileiras⁸.

Em outro depoimento, desta vez do guitarrista e violeiro Heraldo do Monte, são destacadas a sonoridade e a maneira de realizar improvisos musicais do grupo em relação aos outros grupos instrumentais do período:

(...) A referência era o Oscar Peterson, até para os grupos de bossa nova. Nós não queríamos isso e começamos a experimentar improvisações baseadas no fraseado da música nordestina, dos violeiros do Nordeste, que têm raízes na música ibérica, moura, baseada em outras escalas (...). Fazíamos arranjos coletivos. Percebemos que era bom assim, pois era mais fácil decorar, não era nada escrito. E facilitava na hora de improvisar (...). (MONTE *apud* VISCONTI 2005).

Assim, na medida em que afirmavam tal projeto, o direcionamento ao jazz e à bossa nova ia sendo deixado de lado pelos músicos. Vê-se a idéia de ruptura com o jazz aliada a uma postura nacionalista, ou regionalista, no sentido de resgatar os elementos da música nordestina.

4. O disco *Quarteto Novo*

O disco *Quarteto Novo* contém oito faixas, todas de caráter instrumental, são elas, “O Ovo” (Hermeto Pascoal e Geraldo Vandré), “Fica Mal com Deus” (Geraldo Vandré), “Canto Geral” (Geraldo Vandré e Hermeto Pascoal), “Algodão” (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), “Canta Maria” (Erlon Chaves e Geraldo Vandré), “Síntese” (Heraldo do Monte), “Misturada” (Airto Moreira e Geraldo Vandré) e “Vim de Santana” (Théo de Barros). Em linhas gerais, é possível sublinhar alguns aspectos musicais recorrentes na maioria dos fonogramas e que, de certo modo, caracterizam a sonoridade do disco.

Um primeiro elemento a ser destacado, presente em quase todas as faixas, é uma alusão a certa “sonoridade do sertão”. Vale dizer que o sertão é evocado pelos instrumentistas de maneira muito peculiar, por se tratar de um trabalho estritamente instrumental, os músicos não dispõem da letra para tanto. Também, uma alusão direta à instrumentação típica do forró, tal qual fora cristalizada por Luiz Gonzaga – sanfona, zabumba e triângulo –, não é utilizada – apesar da presença do triângulo em alguns dos fonogramas. Nesse sentido, a sonoridade sertaneja do grupo parece remeter-se mais a outros fenômenos musicais da região, como as bandas de pífano e, principalmente, violeiros e cantadores repentistas. Uma das combinações timbrísticas que caracterizam o disco – viola caipira, violão e flauta – nos remete a esse tipo de música sertaneja, mais rústica, por assim dizer. De maneira semelhante, o sertão também é evocado pelo uso de instrumentos de percussão pouco comuns ao universo da música urbana, como o caxixi e outros objetos, como a queixada de boi – este último

tem um som semelhante a uma chicotada, remetendo o ouvinte ao universo rural, dos vaqueiros, cantadores etc. Além destes, os “tradicionais” pandeiro e triângulo ajudam a compor tal sonoridade. Em um nível estritamente musical, as referências a essa musicalidade sertaneja são também bastante explícitas. No plano melódico, por exemplo, o predomínio de um conjunto de notas, ou escalas, utilizadas na música nordestina – desde aquelas manifestações sertanejas às composições de Luiz Gonzaga – é evidente. Da mesma maneira, são comuns as estruturas harmônicas em que predomina um caráter modal (ver figura 3).

Outro aspecto que chama a atenção no disco é a complexidade e variedade dos arranjos musicais nele contidos. Uma ampla gama de variações de dinâmica, de nuance musical, de métrica, de andamento, entre outros – muitas vezes dentro de um mesmo fonograma – é uma das características dessa produção. Assim, é comum num mesmo fonograma a instrumentação sofrer alterações repentinas (a bateria passa a ocupar o lugar da percussão, ou a guitarra entra no lugar da viola, ou o violão é substituído pelo contrabaixo acústico), ou um trecho com andamento mais lento e sonoridade “leve” ser sucedido por outro, com andamento mais rápido e de maior intensidade sonora, bem como a ocorrência de mudanças métricas significativas e contrastantes (métricas setenárias contrastando com binárias, por exemplo). Também, pode-se identificar a presença de procedimentos oriundos de gêneros e estilos musicais distintos nos arranjos do grupo. As chamadas “convenções musicais”, bem ao estilo da música jazzística, principalmente do *hard bop* – que influenciaram vários outros conjuntos instrumentais brasileiros da época – podem ser notadas em mais de um fonograma. Ademais, numa provável conexão com os arranjos das “canções de protesto” do período – que eram apresentadas a platéias agitadas e de número considerável nos festivais televisivos e espetáculos de música popular – notam-se verdadeiros momentos de clímax em boa parte das faixas.

Quanto aos aspectos rítmicos presentes no disco de modo geral, vale ressaltar o predomínio de ritmos (batidas) comuns ao universo musical sertanejo nordestino, como o baião, o xaxado, o galope (ou arrastapé), toada etc. A presença de ritmos com divisões métricas pouco comuns à música brasileira também é um aspecto notável – a composição “Misturada”, por exemplo, é construída sobre uma métrica setenária.

Por fim, é interessante notar que além da explícita alusão a certa musicalidade do sertão – seja por ritmos, escalas, instrumentação etc. –, há uma série de procedimentos intrínsecos à linguagem musical do grupo que alude a outros fenômenos artísticos – métricas pouco comuns, como a setenária; uso de instrumentos como a guitarra elétrica, o contrabaixo acústico e a bateria; “convenções musicais” com caráter jazzístico; arranjos e recursos técnico-instrumentais elaborados etc. (ver figura 4).

5. Conclusões

A partir dessa breve apreciação comentada de aspectos gerais da sonoridade do Quarteto Novo, podemos tecer algumas considerações, à luz dos comentários anteriores a respeito de faixas do disco *Em som maior*, do Sambrasa Trio. De imediato, pode-se identificar que a alusão ao sertão, central na linguagem do quarteto, também faz parte da sonoridade do referido trio. Contudo, se alguns elementos em comum podem ser

identificados nessas produções, estes funcionam, na linguagem deste último, como pequenos excertos – principalmente introduções – de um quadro mais geral ainda marcado por uma sonoridade que se convencionou denominar “samba-jazz”. É como se tais experiências se encontrassem ainda em estágio embrionário, sendo, de certo modo, retomadas e mais amplamente desenvolvidas no trabalho do quarteto.

Entretanto, podemos considerar que o trio desenvolveu uma linguagem musical distinta dos outros grupos do “samba-jazz” da época. No sentido de que a interação musical entre os instrumentistas se deu de maneira “horizontal”, isto é, estabelecendo um diálogo não hierarquizado entre cada músico, onde a divisão entre “solista” e “acompanhador” não seria preponderante como na grande maioria dos grupos da época; ademais, experimentações em relação à métrica e andamento também caracterizaram sua linguagem (DIAS, 2013). Nesse sentido, quando observamos a linguagem do quarteto, podemos localizar conexões entre as duas produções, bem como apontar para certa continuidade de tal projeto instrumental, na medida em que as criações do Quarteto Novo se caracterizam também por essa horizontalidade de interações e diálogos musicais. Assim, seus elaborados arranjos coletivos, a exploração de alternâncias métricas e de andamentos, e, ainda, a presença de não apenas um solista no conjunto, mas quatro improvisadores, nos remetem às experiências iniciadas por Aírto e Hermeto em seu trio instrumental.

Se, em 1965, tais músicos já flertavam com algumas perspectivas que se distinguiam do material usual encontrado no cenário “samba-jazz-bossa instrumental”, foi a partir da experiência do Quarteto Novo – e suas excursões pelo Nordeste com a companhia Rhodia e sua relação com Geraldo Vandré e outros ícones da MPB engajada – que um projeto musical de recorte “nacionalista”, ou regionalista, delineou-se. Num cenário, portanto, em que canções populares eram marcadas pelo teor político das letras e trabalhavam com elementos da cultura popular. Assim, se por um lado, a linguagem do quarteto parece conter um lastro de continuidade com as experiências pioneiras do Sambrasa Trio, por outro, a relação com um meio artístico caracterizado pelo engajamento possivelmente orientou, em alguma medida, as experiências dos instrumentistas.

Referências:

- BORELLI, Helvio. *Noites Paulistanas*. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.
- CONTIER, Arnaldo. “Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na canção de protesto (Os anos 60)”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Vol. 18 n. 35, 1998.
- DIAS, Guilherme. *Aírto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- MELLO, Zuzana Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MONTE, Heraldo do. Entrevistado por Eduardo de L. Visconti. In: “A guitarra brasileira de Heraldo do Monte”. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- TROTTA, Felipe. “Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise”. *Ícone*. Recife, v. 10, n. 2, 2008.

VISCONTI, Eduardo. *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2005.

Imagens

The image displays a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Harmônica (Harmonica), and Bateria (Drums). The score is arranged in two systems. The top system shows measures 5 and 6, while the bottom system shows measures 7 and 8. The time signature is 2/4. The Flauta and Harmônica parts are written in treble clef and feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, often beamed together. The Bateria part is written in a drum staff and features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with a 'p' (piano) dynamic. The overall style is characteristic of Brazilian music, with a focus on rhythmic complexity and melodic ornamentation.

Figura 1. Transcrição de trecho correspondente aos compassos 5 a 8 da introdução de “Lamento Nortista”⁹.

Introdução

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) shows the Flute and Harmonica parts, which are mostly rests, and the Drums part starting with a syncopated pattern. The second system (measures 5-6) shows the piano and drums joining in. The piano part has a melodic line with grace notes and a bass line with a steady eighth-note pattern. The drums continue their pattern. The third system (measures 7-10) shows the piano and drums continuing their parts.

Figura 2. Transcrição da introdução de “Arrastão”; compassos 1 a 9¹⁰. Harmônica e flauta dobram a melodia (intervalos de terça e quarta). Sonoridade alude às bandas de pífanos.

Introdução

Flauta *mf*

Viola

Violão

Percussão (Caxixi) (Triângulo)

5

Fl.

Vla.

Vlo.

Perc.

Figura 3. Primeiros oito compassos da transcrição do fonograma “O Ovo”. Instrumentação peculiar: flauta, viola, violão e percussão. Âmbito modal (Dó mixolídio).

Flauta

Guitarra

Violão

Bateria

3

Fl.

Guit.

Vlo.

Bat.

Figura 4. Trecho da transcrição de “Misturada”. “Convenção” rítmico-melódica de bateria, guitarra e flauta. Métrica setenária. Instrumentação peculiar.

Notas

¹ No meio musical, boa parte das produções de Geraldo Vandré, Edu Lobo, Nara Leão, Gilberto Gil, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, entre outros, estiveram sintonizadas com a perspectiva do engajamento. As temáticas, bem como os materiais musicais empregados nestas produções, remetiam a dois principais “locais históricos de resistência popular”: o morro e o sertão (CONTIER, 1998; NAPOLITANO, 2007). Desse modo, temas acerca da vida dura do sertanejo, da paisagem da caatinga, da seca, das injustiças sociais, etc. foram recorrentes na música, e nas artes em geral, do período.

² Empregaremos, nesse trabalho, o termo sonoridade para representar o resultado sonoro advindo da combinação dos vários timbres presentes em uma mesma performance musical. Conforme aponta Trotta (2008:3-4): “Trata-se, portanto, de uma combinação de instrumentos (e vozes) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador. Falamos em ‘baixo, guitarra e bateria’ e imediatamente pensamos na estética musical do rock. Visualizamos um trio de instrumentistas – em silêncio – portando sanfona, triângulo e zabumba e esperamos a execução de um forró”.

³ As informações biográficas de Airto Moreira foram retiradas principalmente de seu sítio oficial (<http://www.airto.com/bio.htm>) e dos trabalhos de Dias (2013) e Mello (2003).

⁴ Os lps gravados pelo grupo foram *Sambalanço Trio* (1964), *Improviso Negro* (1965), *Reencontro com Sambalanço Trio* (1965), *Lennie Dale & Sambalanço Trio* (1965) – acompanhando o bailarino LennieDale – e *À vontade mesmo* (1965) – acompanhando o músico Raul de Souza.

⁵ As informações biográficas de Hermeto Pascoal foram retiradas principalmente de seu sítio oficial (<http://www.hermetopascoal.com.br/biografia.asp>) e do trabalho de Mello (2003).

⁶ Os fonogramas do álbum são: “Sambrasa” (Airto Moreira), “Aleluia” (Edu Lobo/Ruy Guerra), “Samba Novo” (Durval Ferreira/Newton Chaves), “Clerenice” (José Neto Costa), “Duas Contas” (Garoto), “Nem o Mar Sabia” (Roberto Menescal/Ronaldo Boscoli), “Arrastão” (Edu Lobo/Vinicius de Moraes), “Coalhada” (Hermeto Pascoal), “João Sem Braço” (Humberto Clayber), “Lamento Nortista (Humberto Clayber) e “A jardineira” (Benedito Lacerda e Humberto Porto). (Sambrasa Trio - *Em som maior*. Som Maior. 1965. 1 disco sonoro).

⁷ Vale citar alguns exemplos de trios musicais da época: Zimbo Trio, Tamba Trio, Jongo Trio, Sambalanço Trio, Bossa Três, Milton Banana Trio, Bossa Jazz Trio, entre outros.

⁸ Depoimento de Théó de Barros ao autor.

⁹ A transcrição foi baseada no trabalho de mestrado de Dias (2013).

¹⁰ A transcrição foi baseada na gravação registrada em disco pelo Sambrasa Trio. (Sambrasa Trio - *Em som maior*. Som Maior. 1965. 1 disco sonoro). A transcrição da bateria foi baseada na transcrição realizada por Dias (2013:112).