



## **Padrões de eventos musicais em *Balanço Zona Sul*, Sambalanço Trio Vol I: Textura, elementos e delineamento de frases**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Rafael Tomazoni Gomes*  
rafaeltomazoni@hotmail.com

*Rafael dos Santos*  
Unicamp – rdsantos@unicamp.br

**Resumo:** Esta comunicação apresenta aspectos do estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano em sua atuação no formato piano-trio na década de 1960. A partir da audição de um conjunto de gravações, são apresentados padrões de eventos musicais, entendidos como elementos constituintes de seu estilo pianístico. Como mostra a análise de *Balanço Zona Sul*, o pianista os articula ao longo do discurso musical através planejamento do solo improvisado, na forma de delinear as frases, e na chegada de um clímax.

**Palavras-chave:** Cesar Camargo Mariano. *Balanço Zona Sul*. Improvisação. Estilo.

**Musical patterning in *Balanço Zona Sul*, Sambalanço Trio Vol I: Texture, elements and phrase delineation**

**Abstract:** This communication presents aspects of Cesar Camargo Mariano's pianistic style in his piano-trio performances in the 1960s. From the hearing of a set of recordings, patterns of musical events are presented, understood as constituent elements of his pianistic style. As the analysis of *Balanço Zona Sul* shows, the pianist articulates them throughout the musical discourse through improvised solo planning, in the form of delineating phrases, and the arrival of a climax.

**Keywords:** Cesar Camargo Mariano. *Balanço Zona Sul*. Improvisation. Style.

### **1. Introdução**

Formado por Cesar Camargo Mariano ao piano, Humberto Clayber ao contrabaixo e Airto Moreira na bateria, Sambalanço Trio gravou seu primeiro disco homônimo em 1964, pela Audio Fidelity – RGE. O repertório é formado por versões instrumentais de canções da bossa-nova bem como composições exclusivamente instrumentais. Em linhas gerais, os arranjos exploram a matriz rítmica do samba aliada a procedimentos de improvisação jazzística, características que remetem ao samba-jazz.

A faixa *Balanço Zona Sul*, composição de Tito Madi, condensa construções musicais recorrentes, ou formulas específicas utilizadas pelo pianista Cesar Camargo Mariano em sua atuação com os piano-trios na década de 1960. São padrões de eventos musicais, entendidos como elementos constituintes de seu estilo pianístico neste período.

Assim como muitos pianistas de sua geração, ligados ao jazz e aos gêneros tributários da bossa-nova, as ferramentas pianísticas disponíveis a Cesar Camargo Mariano fazem referência, em parte, ao que Susan Muscarella define como “paradigma do piano-trio de jazz moderno” (MUSCARELLA, 2015). Em seu estudo intitulado “O trio de piano jazz no século XX: a evolução de um icônico paradigma do jazz”, a autora situa, como marco do início deste paradigma, a gravação do álbum *The Bud Powell Trio* de 1947, um registro pioneiro no formato piano-trio para o estilo bebop no jazz dos anos 40, considerado por muitos autores o início da era moderna do jazz (MUSCARELLA, 2015).

Dentre as características do “paradigma do piano-trio de jazz moderno” abordadas por Susan Muscarella, destacamos a predominância da ocorrência do seguinte formato de disposição textural pianística: linhas melódicas improvisadas na região aguda (*single note line*) e acompanhamento através de acordes na mão esquerda (*comping*). A audição das gravações pianísticas de Cesar Camargo Mariano revela o vínculo de seu pianismo com este modo de disposição textural.

Com o intuito de identificar padrões de eventos musicais em gravações pianísticas realizadas por Cesar Camargo Mariano no formato piano-trio na década de 1960, realizou-se audições dos seguintes álbuns: *Sambalção Trio Vol I* (Audio Fidelity – RGE, 1964), *Sambalção Trio Vol II* (Som Maior – RGE, 1965), *Lennie Dale e Sambalção Trio* (Elenco, 1965), *Raulzinho e Sambalção Trio* (RCA, 1965), *Sambalção Trio vol III Reencontro* (Som Maior-RGE, 1965), *Som 3 vol I* (Som Maior – RGE, 1966).

## 2. Elementos

*Blues*: A sonoridade da escala blues é muito presente no pianismo de Cesar Camargo Mariano ao longo de momentos distintos de sua trajetória artística. Esta sonoridade é representada pela escala pentatônica, uma coleção de notas formadas pelos graus 1,2,3,5 e 6 da escala diatônica maior (em Dó maior: Dó, Ré, Mi, Sol e Lá) onde acrescenta-se a blue note, uma passagem cromática entre os graus 2 e 3. A escala blues é obtida a partir do modo menor da escala pentatônica com a blue note acrescentada. Como observa o pianista John Valerio em seu método *bebop jazz piano*, a escala blues tem aplicação horizontal, uma vez que, dependendo do tipo de progressão harmônica, a escala “funciona” não importando as mudanças de acordes (VALERIO, 2003, p.53). Na seção de improvisação de *Balanço Zona Sul*, figura 1, podemos observar a ocorrência da sonoridade Blues nos compassos 48 (escala de Sol blues), 58 e 59 (escala de Ré blues).

*Bebop*: O segundo elemento é dado pela abordagem vertical de construção melódica através da ênfase nas notas dos acordes, onde são adicionadas passagens diatônicas e cromáticas. Nessa perspectiva, a linha melódica pode ser pensada como uma ornamentação da progressão harmônica. Como nos relata David Baker em *How to play bebop*, a utilização de aproximações cromáticas entre as notas das escalas é comum na tradição jazzística desde o final da década de 20, sendo que seu uso chegou ao ponto máximo com o bebop dos anos 40, através das linhas melódicas de Charlie Parker e Dizzy Gillespie (BAKER, 1985). Tanto David Baker, quanto John Valerio afirmam não haver um uso padrão dos cromatismos, podendo “aparecer em qualquer contexto e em qualquer tipo de acorde” (VALERIO, 2003, p.36). Construções do tipo bebop podem ser observadas na passagem do compasso 35-36; compassos 38, 39 e 53 (figura 1).

*Arpejo ascendente*: Uma fórmula presente em quase todos os solos improvisados de Cesar Camargo Mariano, é uma estrutura com contorno melódico ascendente, formada pela sobreposição de intervalos de terça. No trecho em questão, observa-se essa estrutura no compasso 40 (figura 1).

*Acordes quebrados em direção descendente seguidos de notas dobradas nos intervalos de quarta e terça*: são imprecisos ritmicamente e realizados com notas de curta duração, geralmente semifusas. É um “jogar de dedos” sobre as notas do acorde que, após uma aproximação cromática, conduz a um dobramento de terça sobre as notas do acorde. Essas estruturas podem ser observadas nos compassos 44, 45, 54, 56, 57 e 60 (figura 1).

*Frases em ostinato*: São estruturas que apresentam um contorno melódico estático, uma linha plana. Caracteriza-se pela ocorrência de uma nota pedal, geralmente ornamento. Essas estruturas podem ser observadas nos compassos 58 e 59, cujas notas são um fragmento da escala Ré blues.

*Complementaridade rítmica*: A relação de complementaridade rítmica é dada quando os impactos de uma linha sonora se encaixam nos momentos vagos deixados pela outra e vice-versa, o que caracteriza o *interlocking* sonoro (KUBIK, 1984, *apud* OLIVERA PINTO, 2001, p.102). Trazendo essa abordagem para a parte de piano realizada por Cesar Camargo Mariano na formação de piano-trio, podemos considerar que as linhas sonoras são duas, representadas por estruturas realizadas pela mão direita na região médio-aguda e acordes realizados na região médio-grave pela mão esquerda do pianista. Na figura 1, um exemplo de *interlocking* é indicado pelas linhas pontilhada nos compassos 46 e 47.

32 C7M G7 F7M Gm7 Am7 Gm7  
33 34 35 36 37  
*Bebop*

38 F7M Cm7 F7  
39 40 41  
*Arpejo ascendente*

42 B<sup>9</sup> Bbm7 Am7 Dm7  
43 44 45  
*Acordes quebrados e dobramentos*

46 Dm7 G7 Gm7 C7  
47 48 49  
*Complementaridade rítmica* *Blues*

50 F7M Gm7 Am7 Gm7  
51 52 53  
*Bebop*

Figura 1 – Seção de improviso em *Balanço Zona Sul*, Sambalanço Trio Vol I (0:51-1:47). Transcrição nossa.<sup>1</sup>

### 3. Delineamento fraseológico

Em seus improvisos, Cesar Camargo Mariano costuma delinear as frases de maneira relativamente regular, geralmente respeitando a subdivisão em números pares de compassos. Como pode ser observado na figura 2, o trecho é apresentado em quatro grupos de 8 compassos (A, B, C e D), subdivididos em frases ordenadas em fragmentos de 4 compassos, com exceção do contraste observado no grupo C (como mostram as ligaduras). Na maioria das vezes as frases podem ser divididas em semi-frases de dois compassos (como indicam as chaves pontilhadas na figura 2).

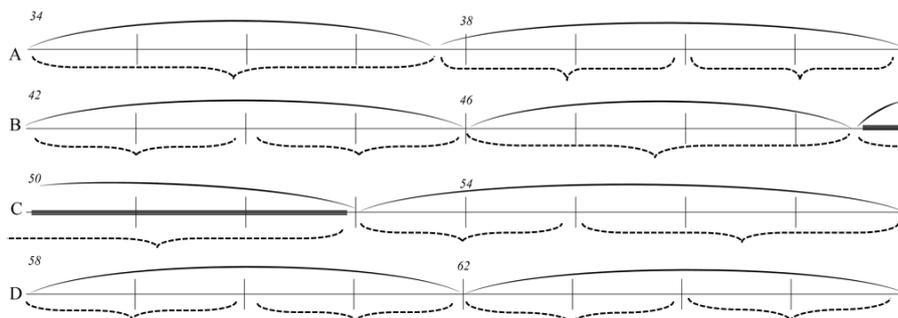


Figura 2 - Estrutura fraseológica – Frases de 4 compassos dispostas quatro partes de 8 compassos

O pianista marca o início de cada grupo através do aumento gradual no parâmetro da textura, considerando a densidade textural (número de camadas texturais) e os componentes sonoros (quantidade de notas soando simultaneamente) (BERRY, 1976, p.184). Para melhor compreensão, recomenda-se observar a transcrição projetada na figura 1, e a organização formal na figura 2.

*Grupo A* (a partir do c.34) – Um componente sonoro na linha melódica homofônica improvisada na mão direita e, na mão esquerda, acordes incompletos que realizam um contracanto.

*Grupo B* (c. 42 e 43) – Dois componentes sonoros no dobramento de oitava na mão direita e acordes na mão esquerda.

*Grupo C* (a partir do segundo tempo do c.49, linha em negrito na figura 2) – Ponto de maior densidade textural. Na mão direita verifica-se o dobramento de décima (notas F<sup>á</sup> e La<sup>≡</sup>) que são intercaladas com a nota dó (totalizando três componentes sonoros e duas camadas texturais), enquanto na mão esquerda ocorrem acordes ritmicamente complementares (terceira camada textural).

*Grupo D* (a partir do c.58) – Retorno ao padrão textural do grupo A, com um componente sonoro na linha melódica homofônica realizada pela mão direita e acordes atuando em complementaridade rítmica na mão esquerda.

Podemos observar um aumento gradual no número de camadas texturais e no número de componentes sonoros nos grupos A e B, que atinge seu ponto máximo na entrada do grupo C (como aponta a linha em negrito na figura 50) e volta ao seu ponto inicial no grupo D. Assim, podemos definir mais um procedimento recorrente nas seções de improvisação realizadas por Cesar Camargo Mariano: O pianista imprime um movimento ascendente que conduz sua improvisação a um ponto culminante, geralmente localizado na entrada do segundo *chorus* e caracterizado por uma sonoridade contrastante (efeitos rítmicos ou sonoridade *tutti* através de blocos de acordes), para em seguida retroceder e encerrar.

Existe um planejamento nos solos, na forma de delinear as frases e na chegada de um clímax.

O grupo C também se mostra contrastante por não apresentar a regularidade de disposição das frases em 2 ou 4 compassos (números pares), como indicam as chaves pontilhadas na figura 2.

O trecho que se ouve do final do c. 49 ao c.52 caracteriza-se pela abertura do intervalo de décima na mão direita que explora o elemento da dissonância e que estabelece uma relação

de complementaridade rítmica com os acordes realizados na mão esquerda. A figura 3 projeta a transcrição do referido trecho, juntamente com a notação da resultante rítmica (R.R.).



The image shows a musical score for four staves. The top staff is the piano part (P.) in treble clef, showing chords C7, F7M, Gm7, and Am7. The second staff is the bass part (B.) in bass clef. The third staff is the rhythmic result (R.R.) in a simplified notation. Measure 50 has a circled note labeled #9 and 9. Measure numbers 49, 50, 51, and 52 are indicated above the piano staff.

Figura 3 - “Balanço Zona Sul” – dissonância no intervalo de décima na mão direita e complementaridade rítmica com a mão esquerda. Compassos 49 ao 52 (1:19–1:26).

O efeito da dissonância é utilizado por Cesar Camargo Mariano como um recurso para enfatizar o a figuração rítmica da linha-guia. O círculo no compasso 50 aponta para a ocorrência da nota láb (#9) e sol (9) no acorde F7M, dispostas numa abertura de nona aumentada na mão direita com as notas Fá e Lá $\cong\beta$ , que produzem um efeito dissonante acentuado para um acorde de tônica. No compasso seguinte, o pianista avança com essas mesmas notas sobre o acorde Gm7, explorando a dissonância da nota láb ( $\cong 9$  do acorde Gm7). No compasso 52, são mantidas as mesmas notas na mão direita, desta vez explorando o efeito da dissonância da nota láb sobre o acorde Am7.

Ao longo do trecho representado pela figura 3, essas dissonâncias assinalam o desenho rítmico da linha guia, o nível mais alto da hierarquia de acentuações (representada pelas notas acentuadas na resultante rítmica). Assim, essa figuração rítmica é enfatizada pelo efeito dos choques de frequências dissonantes promovidos sobretudo pela presença da nota Lá $\flat$ .

É interessante notar que o pianista não abre mão do uso da abertura de décima (ou nona aumentada) no referido trecho, pois este é um elemento estrutural a partir do qual esse “toque pianístico” pode ser reconhecido. Cesar Camargo Mariano insiste na escolha das notas Fá, Dó e Lá $\cong$  na mão direita, impondo-as sobre os acordes de Gm7 e Am7. Dessa forma, ele preserva a identidade da estrutura mantendo a abertura de décima (ou nona aumentada) na mão direita, em detrimento da progressão harmônica, sendo que as dissonâncias geradas pelas notas “evitadas” acabam por gerar um efeito rítmico.

### Considerações finais

O estudo do pianismo de Cesar Camargo Mariano no repertório do chamado sambajazz da década de 60, aqui representado pela seção de improvisação de *Balanço Zona Sul*, mostrou que, num nível superficial da textura, o instrumentista não ultrapassa os limites delimitados pelo “paradigma do jazz piano moderno”, que postula, em linhas gerais, a divisão entre acompanhamento de acordes na mão esquerda - o *comping*, - e linha melódica na mão direita – *single note line*.

O trabalho de identificação de padrões de eventos musicais no escopo de obras em questão apontou para a ocorrência de 6 elementos: sonoridade blues, bebop, arpejo com contorno melódico ascendente, acordes quebrados em direção descendente seguidos de dobramentos de terça, frases em ostinato e complementaridade rítmica. Ao articular esses elementos em seu discurso musical, Cesar Camargo Mariano otimiza suas ferramentas pianísticas, obtendo efeitos diversos, inclusive no planejamento nos solos improvisados, na forma de delinear as frases e na chegada de um clímax.

### Referências:

- BAKER, David. *How to play bebop*. Bloomington, Frangipani Press, 1985.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. Reprint. Originally published: Englewood, N.J.: Prentice-Hall, 1976.
- MUSCARELLA, Susan. O trio de piano no século XX: a evolução de um icônico paradigma do jazz. Évora, 2015. 447f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Investigação e formação avançada, Universidade de Évora, 2015.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. África Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo, vol. 22-23, 2001, p.87-109
- VALERIO, John. *Bebop jazz piano*. Hall Leonard Corporation, 2003.

---

<sup>1</sup> A gravação de *Balanço Zona Sul*, versão do álbum *Sambalanço Trio Vol I*, pode ser ouvida no link <https://www.youtube.com/watch?v=bQnnJWzi58M>.