

Improvisação no Quarteto Novo: A busca de um novo paradigma para improvisação na *música popular instrumental brasileira*

Vinicius Mendes Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais | Orcid: 0000-0001-5292-6241

Resumo

O presente artigo pretende investigar a linguagem da improvisação de Heraldo do Monte na música Fica Mal com Deus, gravada no álbum Quarteto Novo de 1966. Tal investigação tem como objetivo identificar algumas das características que, em alguma medida, novos paradigmas na improvisação na *música popular instrumental brasileira*.

Palavras-chave: Improvisação, Música popular instrumental brasileira, Quarteto Novo

Improvisation in the Quarteto Novo: The Search for a New Paradigm for Improvisation in Brazilian Popular Instrumental Music

Abstract

This article aims to investigate the language of improvisation by Heraldo do Monte in the song Fica Mal com Deus, recorded in the 1966 album Quarteto Novo. This investigation aims to identify some of the characteristics that, to some extent, new paradigms in improvisation in popular music Brazilian instrumental.

Keywords: Improvisation, Brazilian popular instrumental music, Quarteto Novo

Improvisación en el Quarteto Novo: La búsqueda de un nuevo paradigma de improvisación en la música instrumental popular brasileña

Resumen

Este artículo tiene como objetivo investigar el lenguaje de la improvisación de Heraldo do Monte en la canción Fica Mal com Deus, grabada en el álbum Quarteto Novo de 1966. Esta investigación tiene como objetivo identificar algunas de las características que, en cierta medida, nuevos paradigmas en la improvisación en música instrumental brasileña.

Palabras Clave: Improvisación, Música instrumental popular brasileña, Quarteto Novo.

A música popular instrumental brasileira até 1960

A música popular instrumental brasileira, até meados da década de 1960, tinha um foco na *bossa nova* no que se refere a procedimentos rítmicos, melódicos e harmônicos. A aproximação da *bossa nova* canção com o *jazz* dos Estados Unidos permitiu, portanto, que a *bossa nova instrumental* (ou *samba jazz*) aceitasse elementos criativos comuns ao *jazz*, como, por exemplo, a improvisação e a tipologia harmônica. De maneira que, considerando um processo de globalização pelo qual o mundo passava naquela época, houve um intenso diálogo entre essas duas manifestações musicais: a *bossa nova* e o *jazz*. Segundo Marina Beraldo Bastos:

A bossa nova surgiu, nos anos 50, na zona sul do Rio de Janeiro. Ali, cantores, instrumentistas e compositores amantes do jazz americano, da música brasileira e da música erudita se reuniram e criaram este gênero que viria a influenciar a música mundial (CASTRO, 1990). Esta triangulação está expressa por Scarabelot (2004) na divisão da bossa nova em três pilares: João Gilberto com seus sambas peculiares, Tom Jobim com sua experiência erudita e jazzistas de Copacabana. Nos anos 60, com Laurindo de Almeida, Charlie Byrd e Stan Getz, a bossa nova é apresentada ao público norte-americano. Foi nesta época que o jazz começou a incorporar elementos da bossa nova, assim como, nos anos 40, incorporou elementos da música cubana. Se o samba e a música de Carmem Miranda representavam para os americanos a criatividade “exótica”, a bossa nova penetrou intensamente na cultura americana, mas pela inovação na mescla de refinadas harmonias, espírito cool e batida rítmica típica (SCARABELOTTI, 2004). Embora a influência do cool jazz na bossa nova seja reconhecida pelos próprios bossa-novistas, as raízes da bossa nova podem estar muito mais fortemente estabelecidas na própria música brasileira, na dimensão dos arranjos (ver PINHEIRO, 1992) e mesmo na melódica das modinhas. (BASTOS, 2006, p. 934)

Diante disso, é possível afirmar que a música popular instrumental brasileira dessa época tinha, em sua concepção, essas mesmas influências sonoras da *bossa nova* e do *jazz*. Essa relação estética é tão intrínseca que alguns pesquisadores do tema, como Acácio Piedade, designa a música instrumental brasileira como *Jazz Brasileiro*. Ainda de acordo com Marina Beraldo Bastos e Acácio Piedade:

O *jazz brasileiro*, assim, surgiu, nos anos 60, no contexto da bossa nova, com as versões instrumentais deste repertório, principalmente nos trios de piano. A partir deste momento, quando predomina o diálogo entre bossa nova e jazz norte-americano, a música instrumental consolida-se com a incorporação de aspectos da musicalidade de outros gêneros, ao mesmo tempo mantendo uma linguagem peculiarmente própria, mais diretamente relacionada aos mundos do jazz internacional e da música brasileira, constituindo uma característica que PIEDADE (1997) chama de fricção de musicalidades, e que envolve a questão da identidade nacional e da globalização. De fato, a música instrumental é o jazz brasileiro, se entendermos o jazz como fenômeno global que deixou de ser exclusivo do território norte-americano e tem hoje muitos “novos endereços” (NICHOLSON, 2005). (BASTOS; PIEDADE, 2007, p. 1).

Sendo assim, considerando que a *música popular instrumental brasileira* dessa época se restringia, em sua maioria, aos procedimentos estéticos da *bossa nova* e do *jazz*, podemos considerar que, inevitavelmente, essa manifestação cultural também estava, na maior parte

dos casos, geoculturalmente localizada no Sudeste brasileiro, local de nascimento da bossa nova. Podemos observar esse fenômeno ao ler, no texto de Improta França, uma lista de artistas que, segundo ele, eram praticantes do samba jazz:

O sambajazz é um universo amplo, um “mundo da arte” (BECKER, 1977) no qual é possível contabilizar centenas de pessoas, em diversas profissões. Entre os músicos que hoje são reconhecidos como praticantes de sambajazz são destacados aqui (seguidos de seus respectivos instrumentos principais) Paulo Moura, clarinete e sax, (São José do Rio Preto, SP, 1932 - Rio de Janeiro, RJ, 2010), Édison Machado, bateria, (Rio de Janeiro, RJ, 1934 - Rio de Janeiro, RJ, 1990), João Donato, piano, (Rio Branco, AC, 1934), Raul de Souza, trombo- ne tenor, (Rio de Janeiro, RJ, 1934), Moacir Santos, saxofones e clarinete baixo (Flores, PE, 1926 — Pasadena, CA, EUA, 2006), Sérgio Barrozo, contrabaixo (Rio de Janeiro, RJ, 1942) e Pedro Paulo, trompete, (Juiz de Fora, MG, 1939). (FRANÇA. 2017, p. 110)

Isso não quer dizer que, na mesma época, não existia outras manifestações musicais brasileiras instrumentais, pelo contrário, as bandas de pífano, por exemplo, são também exemplos de grupos que faziam música instrumental. É partindo desse cenário cultural que o grupo Quarteto Novo, formado por Hermeto Pascoal, Airto Moreira, Heraldo do Monte e Theo de Barros, iniciam uma busca por elementos musicais que não fossem geograficamente limitados ao Sudeste brasileiro, mas que também englobasse o Nordeste como fonte de criação para as composições e os improvisos. E é para o improviso que buscaremos, nesse artigo, dar enfoque.

Em busca da emancipação

Diante do contato com o *jazz*, a música instrumental brasileira absorveu “trejeitos” jazzísticos. Ainda que seja audível neste gênero, principalmente, entre as décadas de 1950-60, as características do samba enquanto matriz rítmica, no que se refere à harmonia e à improvisação, as estratégias utilizadas vinham muito influenciadas pelo *jazz*. Essa relação com a música estadunidense é permeada pelo que Acácio Piedade chama de Fricção de Musicalidades:

O jazz brasileiro, como procurei mostrar, ao mesmo tempo em que devora o paradigma bebop, busca incessantemente afastar-se desta musicalidade norte-americana através da articulação de uma musicalidade brasileira. Esta tensão é congênita e essencial ao jazz brasileiro enquanto gênero musical, na concepção acima mencionada. Faz parte desta estabilidade o embate entre o mixolídio nordestino e a blues scale, uma marca fundamental do jazz brasileiro. (PIEADADE, 2005, p. 203).

É diante desse cenário musical que o Quarteto Novo, buscando uma linguagem que privilegiasse a brasilidade sob a perspectiva dos seus quatro integrantes, busca renovar os paradigmas da improvisação na música instrumental brasileira. Em uma entrevista sobre o Quarteto Novo, Theo de Barros diz que: "Houve uma preocupação muito grande nossa de tirar as influências estrangeiras, embora fosse uma harmonia sofisticada do Quarteto Novo, mas sobretudo na parte do improviso. Na parte do improviso a gente procurava desenvolver frases brasileiras" (BARROS)¹.

1 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bvVEt5ihYRg> Acesso em 18/04/2021

É possível relacionar esse pensamento a uma atitude decolonial, ainda que sequer existisse esse conceito na década de 1960. Segundo Del Pino e Falleiros:

A partir da subversão de modelos hegemônicos, operada nos locais colonizados, emergem práticas e experiências estéticas próprias. Como afirma De Oliveira (2000) “a reação a formas canônicas herdadas dos colonizadores serve a um duplo propósito, a renovação formal e a construção de uma identidade nacional” (DE OLIVEIRA, 2000, p. 94). É possível observar tal movimento em alguns domínios da ação humana, sendo particularmente visível, na literatura pós-colonial, e, mais próximo do objeto desse artigo, nas práticas musicais. Um bom exemplo dessa subversão que atinge uma renovação é o caso do choro, no Brasil, entre outros gêneros que aqui surgem. (DEL PINO; FALLEIROS, 2019, p. 3).

É nesse sentido que o Quarteto Novo, ao buscar novos paradigmas para a improvisação brasileira, traz, de certa maneira, um caráter emancipatório que refletirá tanto em sua época, quanto no contexto posterior ao observarmos as discografias dos integrantes do grupo.

A fraseologia no Quarteto Novo

De acordo com o dicionário Grove, “frase” em música é:

um termo adotado da sintaxe linguística e usado para unidades musicais curtas de vários tamanhos; uma frase é geralmente considerada mais longa que um motivo, mas mais curta do que um período. Ela carrega uma conotação melódica, na medida em que o termo “fraseado” é geralmente aplicado à subdivisão de uma linha melódica. Como uma unidade formal, no entanto, deve ser considerada em sua totalidade polifônica, como “ponto final”, “frase”, e até mesmo “tema”². (Tradução nossa).

Diante dessa definição sobre a frase no contexto musical, consideremos, portanto, a declaração de Heraldo do Monte sobre as inflexões fraseológicas do Quarteto Novo:

a década de 1960 foi a década das primeiras vezes, né? E a gente começou a fugir das tendências “bebopeanas”, “charlieparkianas” que a gente tinha pra formar um tipo de improvisação bem brasileira mesmo, com sotaque, com acentuações, com notas, com escalas nordestinas, quando possível, quando o tema pedia. E tudo isso, era tudo a primeira vez porque os trios de bossa nova que nós tínhamos, eles tocavam samba ao estilo bossa nova e na hora de improvisar, eles improvisavam jazzisticamente (DO MONTE, 2005).³

Frase, acentuação, sotaque, são aspectos que nos ajudarão a entender como o Quarteto Novo busca inserir um novo paradigma na música instrumental brasileira. Ainda segundo Heraldo do Monte: “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,

2 A term adopted from linguistic syntax and used for short musical units of various lengths; a phrase is generally regarded as longer than a Motif but shorter than a Period. It carries a melodic connotation, insofar as the term ‘phrasing’ is usually applied to the subdivision of a melodic line. As a formal unit, however, it must be considered in its polyphonic entirety, like ‘period’, ‘sentence’ and even ‘theme’.... Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021599> acesso em 18/04/2021

3 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8p8C0AfFSQ0> Acesso em 18/09/2020

baseada em outras escalas”. (DO MONTE, 2005). Tendo isto em mente, o que se segue é uma análise do improviso de viola caipira tocada por Heraldo do Monte em “Fica Mal com Deus”, uma das músicas que fazem parte do repertório do álbum Quarteto Novo.

Fica mal com Deus

Essa composição faz parte do repertório do álbum homônimo do Quarteto Novo. A composição é de autoria de Geraldo Vandré, músico que atuou, na década de 1960, sobretudo, no que alguns pesquisadores denominam como canção de protesto. O que se segue é a transcrição do improviso de Heraldo do Monte, que nessa música, toca viola de 12 cordas, popularmente conhecida como viola caipira.

Figura 1- Partitura do improviso de Heraldo do Monte em Fica Mal com Deus⁴

Viola de 12 cordas

Fica mal com Deus
Improviso de Viola de 12 Cordas por Heraldo do Monte

Geraldo Vandré

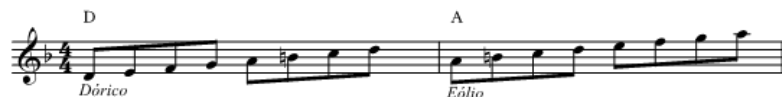
02:07 minutos

Fonte: Elaborado pelo autor.

⁴ Importante lembrar que a partitura com notação tradicional é uma ferramenta que não compreende todas as inflexões da música popular. A partitura nos sugere uma aproximação notacional do que realmente está sendo executado.

Consideremos a primeira frase que compreende do compasso 2 ao começo do compasso 9. Referente aos procedimentos harmônicos, Do Monte utiliza sob o acorde de Dm o modo dórico, mas, a princípio, evitando o si bequadro que caracterizaria tal sonoridade. Quando o grupo segue para o acorde de Am, Do Monte utiliza o modo eólio que, de uma maneira geral, será uma mesma escala aplicada a dois acordes, mas com sonoridades distintas.

Figura 2 - Modos



Fonte: Elaborado pelo autor.

Ainda sobre os procedimentos harmônicos, a total ausência de passagens cromáticas comuns no estilo *bebop* pode denotar, assim, uma busca pelo modalismo brasileiro, que talvez seja possível relacionar com a estética harmônica que existe em algumas manifestações musicais nordestinas. Ainda de acordo com Improta França:

Os *modalismos* caracterizam um percurso sonoro rumo a terras distantes. São procedimentos que possibilitam aos compositores a evocação de paisagens étnicas em suas músicas; e se opõem ao tonalismo sobre o qual se baseia a música erudita e grande parte da música popular no ocidente. O tonalismo é ocidental, ou seja, é entendido como universal pelos ocidentais, em oposição ao modalismo, que remete a uma ambiência local. (FRANÇA, 2017, p. 118)

Outro fator de preponderante diferenciação em relação ao jazz no improviso é a maneira como Do Monte articula. A começar pela utilização insistente de notas em *staccato*⁵ e pelo uso da articulação em *tenuto*⁶. A aplicação das colcheias com valores métricos sem suíngue no improviso de Do Monte também se distancia da improvisação jazzística, uma vez que a colcheia no jazz tem a sonoridade *tercinada*. Portanto, no que se refere a procedimentos rítmicos, há no improviso de Do Monte, um distanciamento radical da rítmica e da articulação jazzística⁷.

Na segunda frase, que compreende do compasso 9 ao compasso 12, segundo nossa transcrição, Do Monte utiliza os mesmos procedimentos harmônicos, mas agora com a utilização de rítmicas contra métricas, o improvisador cria uma certa relevância a determi-

5 “De uma nota individual na execução, geralmente separada de suas vizinhas por um silêncio de articulação. A separação pode ser, mas não invariavelmente, acompanhada por algum grau de ênfase e, ocasionalmente, o termo pode implicar ênfase sem separação física” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026498> Acesso em 01/05/2021.

6 “Tenuto pode significar segurar a nota em questão em sua duração total (ou mais, com um leve rubato) ou então tocar a nota um pouco mais alto. Em outras palavras, a marca do tenuto às vezes é interpretada como uma marca de articulação e às vezes como uma marca dinâmica. Quando aparece em conjunto com uma marca de acento, é claro que é considerado uma indicação de articulação e, inversamente, quando aparece em conjunto com uma marca de staccato, é considerado uma indicação de um leve acento dinâmico. Quando aparece por si mesmo, seu significado deve ser determinado por seu contexto musical”. (tradução nossa). Disponível em: <https://www.dolmetsch.com/musictheory21.htm> Acesso em 01/05/2021

7 Sobre a articulação no jazz, ver: <https://www.murrieta.k12.ca.us/cms/lib5/CA01000508/Centricity/Domain/2241/Jazz%20Style%20and%20Articulation.pdf>

nadas notas, hora acordais, hora tensões. Sobre o conceito de cométrico e contramétrico, Sandroni diz que: “uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicólcheia do 2/4; e será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte”. (SANDRONI, 2001, p. 20-21)

Figura 3 - Trecho do improviso com destaque para acentuações rítmicas/harmônicas



Fonte: Elaborado pelo autor.

A alternância entre suspensão (nota em staccato) na segunda semicólcheia e repouso (nota mais longa) na somatória das quintas e sextas semicólcheias, no primeiro compasso do trecho acima, denota, dessa maneira, uma rítmica que se aproxima mais de culturas musicais afro-brasileiras do que do jazz, ainda que ambas sejam diaspóricas se considerarmos os argumentos de Sandroni. Tal frase, ao mesmo tempo que cria uma paisagem sonora de um padrão que está sendo executado, na transcrição, por outro lado, podemos perceber o deslocamento rítmico variado em diferentes lugares da estrutura do compasso, ora se apoiando cometricamente, ora se apoiando contrametricamente. Junto a esse desenvolvimento rítmico, é possível também perceber que Do Monte não se apoia apenas em notas acordais, mas também se apoia em tensões (notas encontradas na escala que estão fora da tríade ré, fá, lá). Após esse trecho, Do Monte toca uma longa frase utilizando uma técnica de nota dupla:

Figura 4 - Trecho do improviso escolhido para dissertar sobre os modelos de articulação e estratégias harmônicas

Fonte: Elaborado pelo autor.

Sob a perspectiva harmônica, os mesmos modos continuam sendo utilizados, mas com uma pequena diferença: quando acontece o acorde de Dm, Do Monte não evita o

si bequadro, caracterizando o D dórico. Do Monte executa uma longa frase utilizando o recurso melódico de graus conjuntos, ou seja, uma nota após a outra, tocando-as em movimento descendente, ascendente e novamente descendente. Ritmicamente, ele começa alternando as acentuações em diferentes semicolcheias do compasso, causando uma sensação de deslocamento rítmico métrico e contramétrico em sua frase. Do compasso 17 ao 20, Do Monte utiliza uma outra articulação, ligando uma melodia que se apoia no mi até chegar numa região mais aguda do instrumento (sol 5), em uma nota que, sob um acorde de Dm, gera uma tensão de quarta justa. Após um compasso e meio nessa nota, ele volta a alternar as articulações, trazendo ao ouvinte a paisagem sonora da melodia com sensações métricas e contramétricas. Do compasso 21 ao 31, Do Monte retorna com o uso alternado de acentuações nas semicolcheias, estratégia que durará até a execução de um material rítmico inédito, segundo o improviso que, até então, foi analisado:

Figura 5 - Idem imagem anterior



Fonte: Elaborado pelo autor.

Podemos notar com esse material que um grupo de colcheias executadas com base na escala pentatônica de Am (lá, dó, ré, mi, sol) será a ponte para a finalização do seu improviso, que é uma citação do tema principal da música:

Figura 6 - Idem imagem anterior



Fonte: Elaborado pelo autor.

Conclusão

A partir da análise, podemos concluir que os anseios ideológicos do Quarteto Novo, segundo as entrevistas e as palavras dos próprios integrantes, encontram-se representados (ou mesmo resumidos) no seu improviso em Fica Mal com Deus. Isso porque ao mesmo tempo em que, intencionalmente, o improvisador nega a influência do jazz nessa performance, ele sinaliza características da *música popular instrumental brasileira* a começar pela escolha do instrumento, pela escolha dos caminhos harmônicos e melódicos e pela escolha dos elementos rítmicos, incluindo as articulações. Acreditamos que tais elementos estão não só presentes na improvisação de Heraldo do Monte, mas talvez, também, nos outros improvisos contidos ao longo do repertório do álbum.

Além disso, ao se distanciarem também da matriz do samba como principal fonte de matéria rítmica, o grupo traz para a música popular instrumental brasileira novos

paradigmas que foram pouco ou quase de nenhuma maneira explorados neste gênero, contribuindo, dessa forma, para a musicalidade de uma geração posterior que irá, então, olhar para as muitas esferas sonoras que se encontravam e se encontram ainda no Brasil. É possível ouvir esses novos paradigmas em músicos como Egberto Gismonti, Joyce, Novelli, Naná Vasconcelos, entre tantos outros que, de certa maneira, deram seguimento à pesquisa de exploração nas sonoridades brasileiras.

Referências

- BASTOS, Beraldo Mariana; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Análises de improvisação na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro (2007). *Revista Eletrônica de Musicologia*. Volume XI, p. 1-9, 2007. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMV11/rem11.html> Acesso em 07 jun. 2021.
- _____. Desenvolvimento histórico da música instrumental, o jazz brasileiro. *Anais do XVI Congresso da ANPPOM*, p. 1-6, Brasília, 2006. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/09_Pos_Etno/09POS_Etno_02-223.pdf Acesso em 07 jun. 2021.
- DEL PINO, Ramón; FALLEIROS, Manuel. A improvisação brasileira sob a perspectiva pós-colonial: por uma improvisação enquanto prática possível. *Simpósio a improvisação musical em seus múltiplos aspectos da ANPPOM*, p. 1-8, Pelotas, 2019. Disponível em <https://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/view/5728> Acesso em 07 jun 2021.
- FRANÇA, Gabriel Muniz Improtá. A cozinha afro-brasileira no samba jazz: cultura popular mundializada e o samba moderno. *Revista Pós Ciências Sociais*. Volume 14, p. 103-130, 2017. Disponível em <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/issue/view/409/showToc> Acesso em 07 jun 2021.
- PIEADADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*. *Revista eletrônica da ANPPOM*, v. 11, 2005. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/528/447>. Acesso em 07 jun. 2021.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.