

RAFAEL ANDRADE MARTINI

**O GESTO DO ARRANJADOR NA MÚSICA
POPULAR**

Dissertação de Mestrado
Pós-Graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais
Linha de pesquisa: Processos Analíticos e Criativos
Orientador: Prof. Dr. Mauro Rodrigues

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
2017

M386g

Martini, Rafael Andrade

O gesto do arranjador na música popular [manuscrito] / Rafael Andrade Martini. – 2017.

84 f., enc.; il.

Orientador: Mauro Rodrigues.

Linha de pesquisa: Processos analíticos e criativos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Arranjo (Música). 3. Música popular - Brasil. I. Rodrigues, Mauro . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 781.64

Resumo:

Este trabalho apresenta uma análise da atividade dos arranjadores no campo da música popular, com fins a verificar o papel dos arranjos como importante vetor de desenvolvimento da linguagem dentro deste universo. Com base em conceitos colhidos na teoria do Dialogismo, do linguista Mikhail Bakhtin, na teoria da Hibridação, do antropólogo Néstor Garcia Canclini, em pesquisas acadêmicas sobre arranjo, bem como em discursos de alguns músicos não-acadêmicos, a dissertação oferece uma observação acerca dos elementos constituintes e posteriores desdobramentos dos trabalhos de alguns arranjadores que realizaram fusões transformadoras no campo da música brasileira popular, em especial aqueles que tomaram a música e a cultura afro-brasileira como matéria prima ou base dessas fusões. Com um enfoque mais particular nos arranjos de Letieres Leite, escritos para sua Orkestra Rumpilezz, o trabalho traz ainda dois destes arranjos analisados à luz dos conceitos aqui relacionados.

Palavras-chave: Arranjo musical. Dialogismo. Hibridação. Letieres Leite e Orkestra Rumpilezz. Música Afro-brasileira.

Abstract:

This work presents an analysis of the activity of the arrangers in the field of popular music, in order to verify the role of the arrangements as an important vector of language development within this universe. Based on concepts drawn from the theory of Dialogism, from linguist Mikhail Bakhtin, the Hybridization theory, from anthropologist Néstor Garcia Canclini, academic research on arrangement, as well as the speeches of some non-academic musicians, the dissertation offers an observation about the causes and consequences of the work of some arrangers who have made transformational fusions in the field of popular Brazilian music, especially those who have taken Afro-Brazilian music and culture as the raw material or basis on these fusions. With a more particular focus on the arrangements of Letieres Leite, written for his Orkestra Rumpilezz, the work still brings two of these arrangements analyzed in light of the concepts related here.

Sumário

1. Introdução.....	3
2. Capítulo I – Os papéis do arranjo.....	10
a. Arranjo e música popular.....	10
b. O “original” em música popular.....	16
c. Criação a partir do “discurso alheio”	19
3. Capítulo II – Produções de sentido.....	26
a. Hibridação e construção de identidade no arranjo.....	26
b. Pixinguinha.....	32
c. Moacir Santos.....	37
d. Letieres Leite.....	41
4. Capítulo III – Letieres Leite e Orkestra Rumpilezz - o projeto de uma poética afro-brasileira.....	45
a. “Rumpilé” – Música e cultura afro-brasileira.....	45
b. Clave – “O mínimo múltiplo comum de um ritmo”	51
c. “ZZ” – O jazz como música clássica das Américas.....	58
5. Capítulo IV – Análises.....	62
a. “Uma linha que se retoma no tecido rasgado” – percussividade e ritmicidade africana no tecido da música brasileira.....	62
b. Rumpilezz Visita Caymmi - “Canto de Nanã”	66
c. Rumpilezz visita Caymmi – “Noite de Temporal”	74
6. Considerações finais.....	80
7. Referências.....	82

Introdução

A linguagem musical, partindo do princípio que a música possa ser considerada uma forma de linguagem, tem na disposição de seus elementos um forte condicionante do significado e direção das suas mensagens. Sendo essas mensagens simbólicas, não literais, cada ponto de articulação entre seus elementos tem o poder de remeter a outras formas de articulação e até mesmo a outras naturezas de elementos, musicais ou não.

Do floricultor ornamental, ao físico molecular, ao músico, são muitos os contextos em que a ação de gerir a disposição de dados elementos recebe o nome de “arranjo”. A palavra “arranjar”, portanto, possui uma forte ligação com o ato de organizar, ajeitar, alterar a forma de algo (re)trabalhando o seu conteúdo.

Na música ocidental, se pensarmos na velha questão das combinações possíveis entre sete notas de uma escala (ou doze, caso se queira trabalhar o total cromático), somos levados à percepção de que o fato de a humanidade possuir um sem número de obras, gêneros e modos de fazer musicais passa, necessariamente, por uma questão de arranjo. Música gera música.

Na música popular, onde existe uma cadeia criativa que envolve intimamente compositores, instrumentistas, cantores, arranjadores, produtores musicais, e aonde um grande número desses agentes exercem várias dessas funções, a retroalimentação entre os elos dessa cadeia é grande ao ponto de diluir as fronteiras que supostamente os separam. Porém, é visível que a posição do arranjador é especialmente interseccional, o que a torna interessante de ser observada por apresentar delineações multidimensionais, que tangem questões estéticas e humanas de construção de sentido, comunicação e desenvolvimento de linguagem.

Visualizando de forma mais generalista a maneira como se configura essa cadeia criativa em que a música popular se desenvolve, podemos identificar três polos de criação. Composição, arranjo e performance. Sendo, em linhas gerais, o arranjo um procedimento mediador entre composição e performance, sua posição é privilegiada por

fornecer um ponto de vista amplo sobre o campo da música popular, para notar as linhas de força que ali atuam.

Designamos, “em linhas gerais”, primeiramente, por “arranjo”, a um só tempo, a condição inerente de uma junção de elementos (quaisquer elementos dispostos, mesmo que ao acaso, apresentam um arranjo, mesmo sem a presença de uma ação deliberada) e um ato *arranjístico*, consciente e proposital na gerência desses elementos. Ou seja, mesmo sem o arranjador, existe sempre um arranjo. Em segundo lugar, porque o consideramos como intermediário nessa cadeia, uma vez que o procedimento de arranjo pode estar (como muitas vezes está, realmente) contido também em suas pontas.

Ora, o ato compositivo lida necessariamente com o arranjo de elementos da própria composição, e como sugerido acima, da própria matéria prima sonora em si: alturas, ritmos, harmonias, timbres, *etc.* A performance também pode ser geradora ativa de (re)arranjos, especialmente na música popular (em comparação com o meio erudito¹), onde a liberdade dos intérpretes é muitas vezes desejada e até mesmo indispensável, no caso de certos gêneros como o choro e o *jazz*, que contam com a capacidade dos *performers* de criar instantaneamente (ou “improvisar”) diversas reorganizações dos elementos de uma dada composição.

Essa posição de *atividade-meio* (Aragão, 2001) que o arranjo tem, em uma meta-interseção na qual ele é, a um só tempo, agente e condição, parece levar os arranjadores a buscar uma compreensão mais ampla da própria atividade musical. Em outras palavras, eles precisam tomar profundo conhecimento das outras atividades da cadeia, e de preferência exercitá-las, como é o caso de muitos músicos que se dedicam a arranjar.

¹ Cabe, aqui, um breve comentário a respeito dessa comparação entre os meios musicais “popular” e “erudito”, que apesar de estar presente de maneira mais desenvolvida no corpo da dissertação, pode gerar confusões e preconceitos de antemão. É óbvio que no meio erudito se observam grandes liberdades interpretativas, ainda mais em gêneros como o da música barroca por exemplo, mas aqui se considera o meio popular como depositário de um maior número de gêneros que instigam e exigem essa liberdade dos músicos, sejam eles arranjadores ou instrumentistas/cantores. Além disso, o grau de liberdade observados por esses músicos na interpretação da música popular chega a nublar a noção de constituição do que seria o “original” que foi tomado como ponto de partida para essa interpretação, fenômeno que também trataremos mais detidamente adiante.

Quando olhamos para a história da música popular do século XX e XXI, onde essa cadeia compositores-arranjadores-*performers* engendrou tantas (r)evoluções estéticas e operou diversos desenvolvimentos da linguagem musical, nos salta à vista o fato da ação do arranjo funcionar como núcleo de fissão e detonação de processos e atuar como um vetor do desenvolvimento da linguagem musical de vários gêneros, apesar de muitas vezes ser visto apenas como aquela condição inerente de disposição dos elementos e não como uma ação criativa que se individualiza como uma etapa da elaboração de uma performance ou gravação, e que não raramente é levado a cabo como processo individualizado, destacado dos processos compositivos e performáticos.

A rede que a música popular tece, com o grande número de interpretações com diferentes arranjos que muitas obras desse universo são performadas, se mostra como um aspecto fundamental de ser observado para o estudo aqui apresentado. Essas delineações e redelineações, que as obras desse universo sofrem nas interpretações que compõe essa rede, nos fornecem objetos de observação valiosos para a análise da atividade dos arranjadores e a identificação dos procedimentos utilizados por estes. Além disso, as diferentes qualidades e graus de alteração entre as várias interpretações de cada obra, suscita uma questão curiosa acerca de quais elementos as constituem e criam a percepção delas como “originais”. Como elas se mantêm identificáveis no curso do tempo mesmo com os diversos arranjos em que se apresentam.

O próprio termo “arranjo” passou por muitas acepções até ser relativamente bem compreendido pelo senso comum. Alguns exemplos de atividades que o termo “arranjo” já designou incluem a paródia de letras de samba nos anos 1930 no Brasil, e até mesmo a ambientação sonora de radionovelas, o que atesta uma confusão sobre seu significado, visto que dentro do próprio meio musical, a mesma palavra já foi usada para definir atividades um tanto diversas. No fim é compreensível que haja certa confusão sobre o que compreende a atividade do arranjo no meio musical. Até mesmo porque não há maneiras de se definir a atividade com essa exatidão, observadas suas interfaces com áreas como as já citadas composição e performance, e também com outras como a orquestração, transcrição, produção musical e até mesmo com áreas da tecnologia como a engenharia de som, afinal a mixagem de áudio precisa levar em conta a disposição das frequências das fontes sonoras, o balanço de intensidades entre estas, a proporção da

adição de efeitos em cada instrumento, atividades essas de organização das camadas sonoras em hierarquias, portanto uma atividade que também pode ser chamada de arranjo.

A motivação para a realização do presente trabalho nasce das questões apresentadas acima, vivas e extremamente presentes na minha atividade profissional ao longo de aproximadamente 15 anos de trabalho como arranjador em projetos variados. Mas, com a falta de uma escola especificamente voltada para o arranjo, a formação de uma maioria absoluta de arranjadores, pelo menos no Brasil, tendo a minha própria como exemplo, se dá de maneira fragmentada e fundamentalmente empírica.

A criação de mecanismos de compreensão e explanação acerca da atividade do arranjador se mostra, então, valiosa pela sua importância no meio da música popular e deve ser empreendida de forma a lançar luz em seus aspectos técnicos, processuais, artísticos, filosóficos e históricos.

Com o pensamento direcionado à essa possibilidade de contribuição para o preenchimento de uma lacuna na ainda latente formação acadêmica dos músicos populares no Brasil, tem-se uma hipótese de que a posição interseccional do arranjo na cadeia criativa da música popular parece oferecer uma prolífica via de acesso às questões aqui suscitadas.

Em especial, a via de comunicação que se estabelece entre arranjo e composição parece possuir uma força proporcional às suas fortes relações semânticas. Compor define o ato de unir, juntar, agrupar. Arranjar, como já dito, define o ato de organizar o que está posto, ou *com-posto*. Portanto, tomar emprestadas e adaptar metodologias de análise da área da composição, desenvolvidas há tanto tempo e com tanta profundidade, se mostra oportuno e pertinente.

Para atingir esse ponto, o presente trabalho possui uma estrutura onde, primeiramente, se propõe a realizar uma análise comparada de pensamentos sobre o papel e o valor da atividade do arranjador dentro do universo da música popular

coletados tanto na pesquisa acadêmica musicológica, quanto em relatos de músicos que se debruçaram sobre o assunto.

No capítulo I, uma incursão em apontamentos acerca da definição do campo da música popular se faz necessária como baliza e é amparada por colocações de dentro do universo acadêmico e artístico. Após isso, uma discussão sobre as conotações do termo “arranjo”, mutáveis ao longo da história e entre universos diferentes como da música popular e erudita, auxiliam no entendimento da acepção que se dá a ele nos dias de hoje.

Logo após, a discussão acerca da questão da condição de “virtualidade do original” em música popular, coletada dentro dos trabalhos dos pesquisadores Paulo Aragão e Hermilson Garcia do Nascimento, tem função primordial para ampliar a visão sobre a ação do arranjo como vetor de desenvolvimento da linguagem musical no meio popular.

Para encerrar o capítulo, uma apresentação de conceitos do Dialogismo do filósofo e linguista Mikhail Bakhtin conduz a uma observação da música enquanto discurso e das forças que atuam em uma rede de enunciados extremamente prolífica e intrincada como a da música popular.

No capítulo II, desenvolvo uma reflexão acerca da posição interseccional do arranjo inserido nessa rede de enunciados, de sua função como aglutinador de elementos oriundos de diferentes universos musicais, e da consequente descoberta de uma “voz” própria por parte dos arranjadores e músicos que trilham o caminho da hibridação. A apreciação dos conceitos de Hibridação, de autoria do antropólogo Néstor García Canclini, embasa essas reflexões e desvela o coeficiente atávico que há nas fusões de elementos musicais realizadas pelos arranjadores na música popular, bem como apresenta teorizações importantes sobre a maneira em que os legados das tradições são passados e transformados por seus agentes. Ainda nesta parte, procedo a delineações em linhas gerais das concepções presentes nos trabalhos de alguns arranjadores brasileiros que, ao longo de suas carreiras, desenvolveram sua maneira própria de arranjar, devotando especial atenção à reelaboração de elementos musicais da tradição afro-brasileira. Analisando as atuações de Abigail Moura, Pixinguinha, Moacir Santos e

Letieres Leite sob o prisma da Híbridação, discuto alguns pontos que parecem determinar a maneira de cada um operar a construção de uma “voz” própria e ao mesmo tempo fundar as bases de estilos extremamente influentes e profundamente associados a uma ideia de brasilidade por meio da híbridação entre elementos afro-brasileiros e outros, oriundos de outros universos musicais.

No capítulo III, usando o mesmo prisma fornecido pelos estudos da Híbridação, direciono o foco em aspectos gerais da trajetória do arranjador (e compositor) baiano Letieres Leite em seu trabalho como líder da *Orkestra Rumpilezz*. A fim de fornecer um substrato para as análises de arranjos de sua autoria que tomam lugar no capítulo seguinte da dissertação, analisamos os modos específicos em que Letieres Leite realiza uma busca por essa “voz” própria. Com atenção especial à sua maneira de fundir elementos afro-brasileiros e afro-baianos a elementos da música brasileira em geral e do *jazz* norte-americano, destaco os caminhos tomados pelo músico na direção de uma construção de um projeto estético e político de uma música instrumental brasileira que se fundamente na herança musical e simbólica africana, e que se dá de forma marcante por meio da atividade do arranjo.

No capítulo IV, dedicado às análises, realizo, antes das análises propriamente ditas, um breve apanhado dos conceitos tratados até aí e uma explanação sobre os reflexos destes no trabalho dos arranjadores da música brasileira popular, mais especificamente dos arranjadores cujas obras são comentadas na dissertação, e em especial, o arranjador elegido para as análises, Letieres Leite.

A fim de encontrar um objeto de estudo que possa se definir como meio para observação de procedimentos próprios à atividade do arranjo, o trabalho se detém em um recorte da atividade do arranjador como àquela onde se reformula uma composição de autoria alheia e já consolidada no imaginário coletivo de certa cultura. Acredito que, dessa maneira, os procedimentos arranjos saltam à percepção de forma individuada e permitem observar suas origens, funções e desdobramentos.

Para isso, o trabalho procede à análise de dois arranjos de Letieres Leite escritos para a formação do seu grupo, a *Orkestra Rumpilezz*, sobre canções de Dorival Caymmi, a saber, “Canto de Nanã” e “Noite de Temporal”.

Após o capítulo IV, encontra-se uma conclusão, onde há um resumo das reflexões experimentadas no trabalho.

Capítulo I

Os papéis do arranjo

a. Arranjo e música popular

A música popular possui um modo de produção onde o arranjo exerce um papel fundamental ao organizar as performances das obras desse universo. É certo dizer que, em um entendimento compartilhado por alguns pesquisadores da área (por exemplo, Aragão, 2001), toda obra popular apresenta um arranjo que dá forma e permite sua manifestação, de fato, no campo aural. Seja via arranjos pré-determinados pela figura do arranjador (anotados em partituras ou “passados” oralmente), ou via arranjos criados de forma espontânea, individual ou coletivamente (de acordo com códigos inerentes aos estilos, resultado das interações entre os músicos executantes), assim como via outros modos de fazer caracterizados por matizes mais tendenciosas a esse ou aquele tipos, é raro encontrar performances ou gravações que não possuam em si, as marcas desse processo de elaboração musical chamado arranjo.

Porém, mesmo com a percepção da existência de um certo consenso em relação ao papel do arranjo na música popular, é necessário se deter em uma breve conceituação desses termos – “arranjo” e “música popular” – a fim de esclarecer a perspectiva de onde observamos esses temas.

. Música popular

A definição do que seria música popular pode ser perseguida por algumas vias. Uma das mais comuns se dá pela comparação com a música chamada “erudita”, que é colocada muitas vezes, em posição antagônica à popular. Essa noção nos serve como identificador do que se define por oposição, em um e outro campo musical, e que pode ser destacado como constituinte dos mesmos. Uma obra da música “popular” se opõe, em primeira instância, a uma obra da música “erudita” e vice-versa.

Etimologicamente esses adjetivos não se opõem. De um lado temos uma origem no latim “Erudire” (educar, ensinar, polir) e a formação “Ex-” (fora), mais “Rudis” (sem polidez, grosseiro). Enquanto, do outro, temos uma origem na palavra latina “Populus” (povo), que deu origem a outras palavras como “população” e “povoar”. O antônimo de “popular” está mais para “impopular” do que para “erudito”, o qual, por sua vez, possui, dentro da própria palavra, o seu avesso, que deu origem à palavra “rude”.

Além do mais há, sem dúvida, músicos “educados” dedicados a realizar obras do universo popular, como Tom Jobim, Egberto Gismonti, Maria Schneider, Edu Lobo e outros inumeráveis. E certamente é fácil citar um sem número de obras do universo erudito que possuem uma “popularidade” imensa.

Não obstante, o perfil do músico popular e do músico erudito ainda é diferente, mesmo que se considere Gismonti e Radamés Gnattali como músicos populares e Mozart, Bach e Guerra Peixe como músicos eruditos.

Philipp Tagg (1982), em sua tentativa de definição dessa questão, adiciona a música “folclórica” (*folk*, em inglês) para construir um triângulo axiomático, onde essas três músicas (folclórica, erudita e popular) se definem, justamente, pelas diferenças que possuem entre si se as observamos mediante parâmetros como meio de difusão; principais formas de financiamento de sua produção e distribuição; autoria vs. anonimato; tipos de agentes produtores e transmissores; *etc.*

Assinalar essas diferenças, mesmo com a existência de áreas de interseção, ajuda a perceber as delimitações da definição de música popular por um viés mais sociológico e econômico. Mas e se procuramos uma definição que diga respeito às partes estético-estruturais da música? Será possível classificar elementos e procedimentos como assignados a esse ou aqueles tipos de música?

Como comenta Fábio Adour (2008), a resposta a essa pergunta pode, costumeiramente, tender a uma verborragia técnica, ao reduzir os fenômenos musicais a seus elementos constituintes. Além do mais, a classificação estética ou estilística pode facilmente tocar em questões de partidarismo e gosto pessoal.

A imprecisão dos termos vai se tornando claramente visível, até que cercamos a questão pela via histórica, onde é mais fácil enxergar as origens e os usos que esses adjetivos foram adquirindo ao longo do tempo.

Durante quase toda a trajetória da Música Ocidental, podemos identificar sempre duas formas de produção musical: uma elitista, aristocrática, acadêmica, autoral, mais comumente cristã, que geralmente associa-se ao conceito de “erudito” e outra, camponesa, com menos recursos, anônima, não raramente pagã, que geralmente associa-se ao conceito de “folclore”. Conforme o processo de urbanização foi se intensificando, primeiramente com o surgimento da burguesia ainda no período feudal e, depois, com as revoluções Francesa e Industrial, e através da mútua interferência entre a cultura europeia e a dos povos dominados pelos processos de colonização, pode-se identificar o surgimento gradativo de um terceiro polo de produção musical (Tagg 1982), que se convencionou chamar de música popular. (Adour, idem, p. 19)

Essa música é, portanto, em essência, híbrida, pois ela nasce da interação entre diferentes universos, o que evidencia a dificuldade em definir estaticamente seus limites e características. É, pois, uma música nascida no ambiente urbano, fundamentalmente cosmopolita e associada aos meios de reprodução fonográficos, radiofônicos, audiovisuais e tecnológicos em geral, ambientados principalmente nos sécs. XX e XXI.

Por fim, a música popular estabelece essa interseção entre o erudito e o folclórico, e se mostra como um objeto multifacetado, que deve ser acessado analiticamente de maneira igualmente plural. No presente trabalho, as esferas músico-estruturais, sociais e comunicacionais serão indispensáveis para esse acesso.

. Arranjo

O termo “arranjo”, que foi tendo seu sentido, dentro do universo da música popular, construído desde o início do séc. XX, ainda suscita interpretações nebulosas, principalmente por designar uma área do fazer musical que apresenta múltiplas interfaces com outras áreas como a composição, orquestração, transcrição e performance.

Na pesquisa em alguns dicionários da língua portuguesa, algumas definições da palavra fornecem pistas interessantes sobre como se dá a transposição do conceito para o campo musical.

Dentro do “Novo Dicionário da Língua Portuguesa” (Candido de Figueiredo), encontramos definições, sinônimos e antônimos que muito nos dizem sobre a aplicação do termo no campo musical. Alguns exemplos, com grifos nossos:

“arranjo m. Ato de arranjar. Economia. Móvel da casa. Aconchego. Conveniência: faz-me arranjo. * Gal. A ordem, por que podem ser colocadas as letras, em Álgebra, relacionando umas com outras.

desalinho m. Falta de alinhamento. Desordem, descuido, no trajar. Desconcerto, **desarranjo**. Perturbação de ânimo.

conserto m. Ato ou efeito de consertar. Remendo. Reparação, **arranjo**. (Lat. consertum, de conserere, **coser**, **ligar**)

desarranjo m. Falta de arranjo. **Desordem**. Contratempo. * Pop. O mesmo que aborto. (De des... + arranjo)

desordem f. Falta de ordem. **Desarranjo**. Desalinho: trazia o fato em desordem. Desvairamento. Motim; **barulho**”

A comum associação entre os termos “arranjo” e “organização”, assim como entre “desorganização” e “desarranjo” diz muito sobre o termo e mesmo sobre a atividade do arranjo em música. Afinal a figura do arranjador é frequentemente requisitada como agente que organiza, seleciona a disposição e alinhava os elementos e, por fim, viabiliza as performances dessas obras.

Neste trabalho, restrinjo a conotação de arranjo a quaisquer elaborações de material musical previamente tomado como referência, chamados de “originais”, operadas pela ação da reformulação e reorganização de seus elementos, bem como da adição de outros, estranhos a esse “original”. Diferente de outras pesquisas na área do arranjo, principalmente algumas mais voltadas para a observação dessa atividade dentro do campo da música de concerto (Barbeitas, 2000; Pereira, 2011; Maia, 2015) em que se busca tipificar as várias atividades de reelaboração musical como sendo divididas em categorias como “paráfrase”, “adaptação”, “orquestração”, “transcrição”, “arranjo”,

etc, aqui tomo a posição de englobar todas elas sob a etiqueta do arranjo, por acreditar que essa atividade concentra em si, todos esses processos em um leque de ferramentas e de tipos de procedimentos. Afinal, o ato de arranjar abarca todas essas finalidades e processos, e o maior ou menor grau de parentesco com um ou outro, ao meu ver, apenas qualifica o arranjo, sem a necessidade de criação de outras categorias. Em outras palavras, a observação dessas tentativas de tipificação da atividade de arranjo parece fornecer uma importante evidência de seu posicionamento realmente múltiplo, o que acaba por dificultar sobremaneira o delineamento dessa atividade.

. “Atividade-meio”

O fato de, no universo da música popular, o arranjo ser uma “atividade-meio” (Aragão, 2001), que geralmente é situado entre as etapas de composição e performance, faz com que ele possua interfaces, contamine e seja contaminado pelos procedimentos destas duas pontas da cadeia criativa. Ao reformular, elaborar e adicionar elementos a uma composição popular com fins de “prescrever” (Seeger, 1958)² uma performance da mesma, o arranjo se consolida como uma ponte entre as potencialidades das composições e as possibilidades da performance.

Por isso, o arranjo acaba situado em uma posição estratégica por estar nesse “entremeio” dos mecanismos que dinamizam as trocas entre performance e composição. Traços da retroalimentação que o arranjo pode operar são percebíveis quando notamos, por exemplo, a famosa introdução de “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso geralmente tida como parte integrante de sua composição, mesmo tendo, na verdade, sido criada em um arranjo de Radamés Gnattali. Ou quando tantos arranjos de “Carinhoso”, de Pixinguinha, incluem, no início da parte B, de uma mesma frase de “baixaria” muito provavelmente nascida em decorrência da liberdade de um músico na criação de um acompanhamento improvisado. Outros exemplos interessantes são as edições dos livros de partituras dedicados às composições de Tom Jobim (“Cancioneiro Jobim” – Paulo Jobim, 2001) e de Moacir Santos (“Ouro Negro – Mário Adnet e Zé Nogueira, 2005). No

² Para noções de prescrição e descrição na notação e transcrição musical ver SEEGER, Charles: *Prescriptive and Descriptive Music-Writing*, in *The Musical Quarterly*, Vol. 44, Nº2 (Apr. 1958) pp. 184-195

primeiro, os materiais que foram adicionados às canções via arranjos são incorporadas às transcrições em um tom de cinza, para se diferenciar do que pertence à composição em si. No segundo, há uma redução para piano de todas as partes o que acaba por gerar uma indefinição sobre o que seria oriundo da composição ou do arranjo.

. Oral + escrito

Outro posicionamento multifacetado que o arranjo costuma apresentar no campo da música popular é o de se apresentar como uma atividade que mescla os suportes da escrita e da oralidade de maneira notadamente orgânica. A própria música popular “urbana” e “comercial” moderna expressa o paradigma da oralidade “pós-escrita” (Nascimento, 2004), onde não é mais válida a constatação da oposição entre oral e escrito como sendo condições mutuamente excludentes na transmissão do discurso. A complementaridade que, em verdade, é inerente entre esses dois suportes do discurso é manifestada pelo arranjo na música popular como sendo sua constituinte.

A formação dos músicos populares que se dedicam ao arranjo é quase sempre essencialmente híbrida e tendente à versatilidade, se tornando sólida no curso do processo necessário de conciliação e estabelecimento de pontes de sentido entre as diversas “escolas”, na atuação e aprendizado vividos entre a *jam session* e o estudo de contraponto bachiano; entre a roda de choro e a orquestra sinfônica; entre o terreiro de candomblé e a big band; entre a intimidade da roda de violão e o fluxo incessante de informação da internet. Creio ser essa uma realidade para todos os músicos inseridos nesse meio, guardadas as especificidades de lugar e época, desde os que se formaram predominantemente em instituições escolares formais, passando pelos que tiveram a maior parte de suas formações em ambientes “não-formais” (as chamadas “comunidades de prática” por Wenger, 1998), chegando até mesmo nos que passaram a maior parte realizando estudos por métodos próprios, os chamados “autodidatas”.

Propomos essa reflexão com fins a contribuir com o pensamento que defende a dissolução da ideia comum de que a música popular seria menos “dependente” da leitura/escrita ou fosse essencialmente ligada apenas à oralidade. Os músicos desse universo, principalmente no tocante aos arranjadores, geralmente não são restritos a

ele, possuem conhecimento acerca das músicas de outras culturas, têm a partitura como ferramenta cada vez mais difundida e articulam esse conhecimento com a prática comum de seu universo de proceder no ensino/estudo por imitação e passagem oral de seus modos de fazer. A partir disso o arranjo pode ser visto como dotado de uma força de comunicação cada vez maior ao ser capaz de trabalhar a mescla de elementos fixáveis e não-fixáveis na partitura para a construção de discursos mais fortemente significantes, gerando a possibilidade de ligações entre elementos oriundos de diferentes universos musicais, potencializando a capacidade do arranjo de servir como catalizador de processos de hibridação e desenvolvimento da linguagem musical. Tem-se um forte exemplo disto no trabalho de Letieres Leite, como veremos nos capítulos finais desta dissertação.

b. O “original” em música popular

No que tange à relação entre o arranjo e o material musical que é submetido à sua ação, invocamos aqui a discussão levantada por Paulo Aragão (2001) e desenvolvida por Hermilson Garcia do Nascimento (2004) quanto à noção de “original” em música popular. Noção que se mostra fugidia e instigante para o entendimento do papel do arranjo como vetor de desenvolvimento da linguagem na música popular. Observamos que em geral há, no senso comum, uma confortável assimilação do que representa um “original” em música popular, porém os elementos que o compõem e o fazem reconhecível como “obra” individualizada acabam por ser difíceis de se definir mais profundamente.

Ora, vejamos: na tradição da música de concerto europeia e seus derivados a partitura é alçada à condição de registro original de uma obra, servindo como documento do máximo possível (permitido pela notação em pentagrama corrente) de prescrições de uma performance musical que possam aproximar o músico das intenções originais do compositor (que até certa época foi tendo sua figura praticamente “divinizada” pela crítica musical, como sendo o detentor da criação da linguagem musical – visão notadamente enviesada e datada, que enxergava o intérprete como um mero executante “a-criativo” das obras desse universo). Em contrapartida, na música popular, a maioria de seus compositores, até os dias de hoje, não têm a partitura como

suporte para registro de suas “intenções originais”, mas sim na oralidade e na auralidade (através do suporte da gravação), os principais canais de comunicação das obras que cria.

É natural e esperado que a instantaneidade seja uma das maiores faces das obras do universo popular, uma vez que a cada vez que elas são performadas, que se tornam manifestações sonoras, seus elementos são adaptados para a situação da performance em questão, seja ela um concerto, uma apresentação informal, um ensaio, uma gravação, com um, dois ou mais músicos. Esse caráter de intimidade com o instante, de adequabilidade à situação, gera a necessidade de conformações, organizações, reelaborações de seus materiais, de diferentes “arranjos”. Ou seja, o compositor do universo popular, em geral, conta com as futuras elaborações que seu “original” sofrerá, com a possibilidade de futuros arranjos, sejam eles prescritos pela figura de um arranjador ou decorrentes da inventividade dos *performers*.

Mas o que então, definiria a configuração desse “original” enquanto tal? O que mantém suas “ligações atômicas” em conformidade, que nos deixa ver sua individuação e nos permite reconhecer as obras sempre que as escutamos, mesmo em arranjos bem diferentes?

Paulo Aragão (2001), em sua dissertação de mestrado intitulada *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)* nos oferece a seguinte reflexão:

[...] na música popular, o reconhecimento de uma “instância de representação do original” é certamente bem mais difícil. O que poderia defini-la? Uma partitura? A primeira gravação de uma obra? A versão apresentada em uma primeira execução? Mais do que isso, seria possível destacar os elementos constituintes dessa “instância de representação”, elementos que configurariam o original de uma obra? Poderíamos supor que a música popular comercial tem na melodia um elemento considerado como constituinte do original na maior parte das vezes. Para além da melodia, porém, a análise se torna ainda mais difícil: que outros elementos poderiam fazer parte do original? Uma harmonização? Uma “levada”? (ARAGÃO, 2001, p. 40)

A partir dessa reflexão, Aragão propõe uma visão em que o “original” em música popular apresentaria uma condição de “virtualidade”. Sendo essa uma posição que adoto

também nesse trabalho, adiciono aqui às evidências dessa condição, o fato de que o “virtual” se define como algo que manifesta claramente sua existência, mas sem uma corporificação facilmente delineável, o que nos parece adequado a classificar os modos de contato que se estabelecem entre os ouvintes e os “originais” das obras populares. Além do mais, articulamos essa noção com as colocações de Nascimento quando ele aponta que o “original” em música popular não deve ser percebido como um “mito da ‘primeira vez’, mas sim como o sentimento compartilhado socialmente, proveniente da experiência com a obra” (Nascimento, 2004, p. 5). Assim, o “original” das obras populares pode ser visto como algo que estabelece um consenso acerca de sua existência e manifestação, mas não em relação às suas menores porções constituintes. As relações de sentido internas desse original (entre melodia, harmonia – e letra no caso das canções) mesmo que mutáveis em sua condição de obras do universo popular, são quem realmente expressam sua individuação, e paradoxalmente sua volatilidade e adaptabilidade frente à sua permanência no tempo e à passagem de seu legado.

É importante ainda atentar para a existência de uma cultura, constitutiva do universo da música popular, de fusão entre elementos fixos e não fixos nas performances, que nubla ainda mais essa delimitação da noção de “original”, ao ponto de tal tarefa se apresentar não apenas como difícil, mas como “impossível e mesmo desinteressante de se cumprir” (Nascimento, *idem*, p. 3).

O pertencimento da música popular ao cada vez mais inevitável fluxo de intercâmbios culturais em um mundo interconectado deixa ainda mais evidente a posição do arranjo como mediador de universos e criador de fusões culturais. Sua ação enquanto transportadora de uma obra de um “meio” para outros é, a um só tempo, movida por e mobilizadora das transformações culturais de um ambiente, por meio das interações com as quais ela lida no processo de organização de elementos musicais. Nascimento aponta que:

A partir da comunicação “original” forja-se um gesto inaugural, capaz de estimular uma rede de interpretação tão complexa quando significativos forem o número de atualizações (novas interpretações gravadas e publicadas) e a qualidade do diálogo intertextual por elas estabelecido.
(NASCIMENTO, *ibidem*, p. 3)

Ao estar localizado como um dos elos de uma cadeia criativa que se insere em um universo que tem nessa condição de rede intertextual um de seus maiores dados, o arranjo na música popular se revela como agente de fusão cultural e de estabelecimento de pontes entre diferentes modos de fazer. O gesto do arranjador nesse universo se configura como algo “entre” a composição e a performance. Como afirma Peter Szendy (in Pereira, 2011 e in BESSA, 2002), o arranjo tem como principal função a “assinatura da escuta” de uma obra, ou seja, uma assinatura da escuta do próprio arranjador. Acrescentamos aqui que podemos enxergar essa função como sendo também a da “composição de uma performance”, revelando ainda mais seu posicionamento entre mundos.

c. Criação a partir do “discurso alheio”

Uma configuração possível da cadeia criativa da música popular que nos interessa de maneira central neste trabalho, e que se faz muito comum nesse universo, é a de quando se tem um compositor (ou mais, no caso de uma parceria) que assina uma obra, que é por sua vez reelaborada pela figura do arranjador a fim de ser performada por um grupo de músicos. Gerando assim, a seguinte cadeia:



Figura 1 Cadeia criativa da música popular

Na observação dos processos de elaboração que o arranjo pode aplicar em uma obra previamente composta, nota-se uma correspondência grande com o conceito de dialogismo, do filósofo e linguista Mikhail Bakhtin, no que toca à análise do discurso de maneira geral. Enxergamos o gesto do arranjador como uma forma composicional de dialogismo, de apropriação do discurso alheio em direção a uma nova produção de sentido.

A noção de dialogismo, introduzida por Mikhail Bakhtin na área da linguística, revela uma visão do que seria o “modo de funcionamento real da linguagem”. Segundo o filósofo e linguista, em sua explanação do que seria o “primeiro conceito de dialogismo”,

todos os enunciados (discursos) constituem-se a partir de outros e “a orientação dialógica é natural a qualquer discurso vivo, uma vez que em todos os caminhos até o objeto, em todas as direções, um discurso se encontra com outro e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.” (Bakhtin, 1988, p. 88 in Fiorin, 2006, p. 18)

A relação desse conceito com a “rede de interpretações” apontada por Nascimento é notável. Podemos tomar uma obra de música popular como um objeto e os diferentes arranjos dela que podemos encontrar, como os discursos que apontam para o objeto, se relacionando entre si. Para auxiliar a imaginação, tomemos “Coisa nº5 (Nanã)” de Moacir Santos, como exemplo. Lembremos da gravação original do próprio Santos no LP “Coisas” de 1965, e de gravações, ao longo do tempo, de artistas como Wilson Simonal, Moacyr Franco, Sergio Mendes, Nara Leão, Flora Purim, Zimbo Trio, Agostinho dos Santos, Sylvia Telles, Astrud Gilberto, Os Cariocas, Lenny Andrade até uma das mais recentes, feita pela banda QuartaBê em 2016.

Cada novo arranjo da obra é feito a partir da relação que o arranjador da vez tem com (1) a sua aceção pessoal do “original” em questão, com (2) o que ele considera ser a aceção compartilhada socialmente desse “original” e com (3) os diferentes arranjos dessa obra com os quais já travou contato, expressando em maior ou menor grau suas concordâncias, discordâncias, possíveis adendos e extensões em relação a esses. Dessa maneira, o arranjador se coloca como um agente que contribui para o crescimento dessa rede de interpretações e interações. E é essa “interação viva e tensa” entre os diferentes discursos, da qual fala Bakhtin, um dos dados mais importantes na construção do “sentimento compartilhado socialmente” que estabelecemos com os “originais” da música popular, onde é possível essa interação gerar uma rede de apropriação de “discursos alheios” que é tecida pelo contato entre esses discursos e estabelecer seus nós, que são as relações de sentido criadas entre os enunciados.

Em poucas palavras “(...) todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados.” (Fiorin, 2006, p. 19).

Bakhtin considera tanto as vozes individuais como as sociais. Ele atenta para a análise da fala cotidiana no sentido de como o interlocutor modela o enunciado de acordo com suas opiniões e de como a fala do outro pode ser reproduzida com uma entonação distinta da original, que pode ser admirativa, zombeteira, *etc.*

O trabalho do trio de jazz norte-americano The Bad Plus é um exemplo radical na modelação de enunciados. Ao selecionar obras do universo popular bastante conhecidas do público em geral, portanto impregnadas de significados latentes em uma esfera coletiva, a proposta de subversão das entonações originais é, ao nosso ver, levada a cabo com bastante eficácia.



Figura 2 O trio norte-americano The Bad Plus em montagem fotográfica de Bruce C. Moore

Além de bem conhecidas, as obras geralmente selecionadas pelo trio têm em comum o fato de serem oriundas de universos externos ao jazz. “*How deep is your love*”, canção romântica do grupo *Bee Gees* ganha, no disco do trio intitulado “*For all I care*” (2008) um arranjo com um andamento radicalmente mais lento, que ao mesmo tempo corrobora com sua passionalidade e, com a ajuda de rearmonizações, transforma seu discurso em algo consideravelmente mais sóbrio, profundo, como sugere o título da canção. “*A sagração da primavera*” ganha um arranjo do trio, lançado em disco no ano de 2014, que revela os parentescos da música de Stravinsky com o rock muito posterior à

composição. “*Heart of Glass*”, da banda *Blondie* da *New Wave* dos anos 80, ganha um arranjo no disco “*These are the vistas*” (2004) com ares extremamente cômicos³, que expressam uma modelação do discurso essencialmente dissonante com o “original”.

Aqui, observamos que as relações propostas por um trabalho de reelaboração mais “incisivo” como o do *The Bad Plus* só tem sentido quando a percepção do enunciado original é garantida a quem ouve seus arranjos. Isso explica a predileção do grupo por obras “famosas” e revela uma espécie de ramificação que a direção dos discursos pode tomar, apontando não só para: (1) o objeto em questão; (2) os interlocutores diretos (o público, no caso de um trabalho musical); mas também para (3) um “super-destinatário”⁴, que diz respeito ao sentimento que o público compartilha socialmente em relação àquelas obras arranjadas pelo grupo.

Portanto, tudo que diz respeito ao chamado “primeiro conceito de dialogismo” trata o mesmo como sendo um dialogismo essencialmente constitutivo, que é condição inerente aos enunciados, posto que todos eles se relacionam com outros, anteriores, passados, e também com os que os sucedem, uma vez que todo enunciado acabado clama por resposta, por compreensão ativa. (Fiorin, 2006, p. 32)

Todos esses conceitos possuem fortes pontos de contato com o que entendemos ser a atividade do arranjo na música popular, mas é em seu “segundo conceito de dialogismo” que reside a maior correspondência, pois é onde vai se tratar do dialogismo como “forma composicional”. Isto é, diferente da visão de dialogismo como sendo um elemento constitutivo da linguagem, o segundo conceito vai tratar da incorporação da voz do outro no discurso próprio, sensível e intencionalmente.

³ Lembramos aqui também do arranjo de Rogério Duprat, o arranjador “oficial” da Tropicália, para a canção “Chão de Estrelas” (Orestes Barbosa/Sílvio Caldas), lançado em disco por Os Mutantes em 1970, onde se encontra um arranjo com claras intenções caricaturais, exagerando traços estilísticos do “original” e realizando comentários cômicos com o auxílio de colagens sonoras.

⁴ Tomo como referência, para a inclusão deste conceito, também o trabalho de Bakhtin onde se lê que, sendo a maioria dos indivíduos, sociais, todo discurso tem direcionalidade para um “super-destinatário”, que varia conforme a época e o lugar, podendo ser a correção política, a ciência, a igreja, o partido, etc.

O “segundo conceito de dialogismo”, então, vai tratar de maneiras visíveis desse conceito primordial de funcionamento da linguagem e será dividido em duas formas de manifestação: o (1) “discurso alheio demarcado” e o (2) “discurso alheio não-demarcado”.

O primeiro tipo trata da citação aberta e nitidamente separada, quando se relata o pensamento de outrem, seja demarcando-as com aspas (no caso de textos escritos), seja por meio de uma reformulação que mantem em maior ou menor medida o molde do enunciado original, seja com fins de negação ou corroboração do mesmo.

No segundo tipo, o “discurso alheio não-demarcado” as vozes se misturam e dão origem a um discurso “bi-vocal”. Dentro dessa tipificação, que aqui nos interessa como objeto de profundas analogias com a ação do arranjo em música popular, Bakhtin introduz uma subclassificação chamada de “Estilização”.

A “Estilização” constitui aquele discurso onde um enunciadador deixa notar sua voz adicionada a de um discurso original, mas com uma tomada de posição significativa, em direção a uma nova construção de sentido.

Na “Estilização” opera um processo de acabamento do enunciado, na busca, segundo Bakhtin, por uma individualidade da expressão. Mas como bem completa Fiorin, “o estilo não é uma expressão de subjetividade, mas de visão de mundo. O estilo unifica e estrutura os enunciados de um autor”. (Fiorin, idem, p. 47)

Seguindo assim o pensamento proposto por Bakhtin, chegamos a uma conclusão que relaciona os dois conceitos de dialogismo aqui explanados: o estilo também possui uma constituição essencialmente dialógica, pois ele também é construído em posição a outros.

O arranjo que é construído com a intenção de estilizar uma obra (a exemplo dos produzidos por músicos como *The Bad Plus*, Rogério Duprat, Letieres Leite, entre outros) tem, ao mesmo tempo, como procedimento e consequência, a tomada de posição

significante frente à (1) obra em si, à (2) performance que será gerada pelo próprio arranjo e a (3) um ou vários públicos.

O arranjador que adiciona sua própria “voz” à “voz” do(s) compositor(es) da obra, tem o que Bakhtin chama de “atitude responsiva ativa”, que o leva a incursos na construção de novos estilos, constituídos hibridamente. Para isso, ele lança mão de um repertório de procedimentos de elaboração colhidos e criados no curso de sua formação e na observação dos laços que formam a “rede de interpretações” na qual está amparada a transmissão na música popular.

Esses procedimentos de elaboração musical são, ao nosso ver, completamente correlatos aos processos de modelação do discurso dos quais nos fala Bakhtin e nos levam a compreender o arranjo musical como uma “forma composicional de dialogismo”, que trata a interação “viva e tensa” entre os discursos como fonte de alimentação de sua poética, de maneira análoga à da metalinguagem no campo textual.

Essa “atitude responsiva” assumida por criadores em qualquer campo artístico parece levar naturalmente ao gosto pela procura de pontos de contato entre discursos pertencentes a diferentes universos e que possam ser trazidos à luz pela via da estilização. Estilização, que por sua vez, parece levar à conquista da individualidade não subjetiva, da expressão de uma visão de mundo, de uma identidade como criador.

Como nota conclusiva, cito aqui um escrito do compositor György Ligeti, que fornece uma imagem de uma rede representativa do curso da música na história que vale ser citada pela forma como ela ilustra o “tecido dialógico” (sem a utilização do termo bakhtiniano) que se relaciona de maneira clara à nossa “rede de interpretações” da música popular e que, de acordo com nossa perspectiva se trata, a um só tempo, da constituição inerente do funcionamento da linguagem e matéria primordial para a construção dos discursos dos arranjadores no universo da música popular:

Há lugares em que o tecido não continua, mas, ao contrário, é rasgado: ele é retomado, em seguida, com novos fios e um novo ponto aparentemente sem ligação com a estrutura anterior da rede. Mas, se se observa com bastante recuo, percebe-se um fio quase

transparente se enrolar, sem que se observem os rasgões em volta: mesmo o que parece desprovido de relação e de tradição mantém uma relação secreta com o passado. (LIGETI, 2010, p. 152, in Lanna 2014).

Capítulo II

Produções de sentido

a. Híbridação e construção de identidade no arranjo

A construção de uma identidade artística reconhecível é um dos objetivos mais caros aos artistas de todas as áreas, e um processo complexo que perpassa toda a trajetória destes, desde os estágios de formação até a própria atuação profissional. Com os músicos, portanto, não é diferente, sejam eles instrumentistas, cantores, compositores, arranjadores, *etc.*

Para ser possível reconstituir os caminhos da formação de uma identidade artística já consolidada, é interessante observar a multiplicidade de vozes contida em seu discurso, pois a identificação destas, como vimos em Bakhtin, costuma indicar fatores bastante determinantes na qualificação dessa voz que o profere. As tão faladas “influências” que um músico coleciona durante sua trajetória podem ser mais ou menos processadas por ele próprio e expressas em seu trabalho criativo. As maneiras que esse músico encontra para lidar com essas influências, as reconfigurando em seus processos criativos pessoais são expressas em composições, arranjos e performances que deixam ver o grau de assimilação das mesmas.

Esse “grau”, mensurável de maneira subjetiva por um lado, mas com contornos objetivos por outro, atingido por meio de análises mais profundas, parece ser proporcional ao grau de fusão entre as diversas “influências” digeridas por cada criador. Durante essa digestão, procedimentos de fusão acontecem, e novas ligações entre elementos de diferentes origens são geradas e expressas nos produtos criativos de cada artista. As maneiras com que cada músico percebe os possíveis pontos de ligação entre suas “influências” e as diferentes maneiras de disposição das mesmas em organizações sonoras vai se mostrar mais ou menos intrincada, ou efetivamente fusionada, revelando o grau de assimilação do qual estamos falando.

O termo “fusão”, bastante difundido no meio musical a ponto de existir um gênero que faz uso dele como alcunha (o *jazz fusion*), pode ser satisfatório nesse campo específico. Porém, em um estudo um pouco mais aprofundado, onde vê-se que outras esferas como a social, linguística e comunicacional não podem jamais ser subvalorizadas, a busca por um termo mais abrangente se torna necessária. Observando os processos de mistura em diversas áreas humanas, sejam elas religiosas, raciais ou musicais, onde termos específicos como sincretismo, mestiçagem e fusão são usados para designar movimentos desse tipo, o antropólogo argentino Néstor García Canclini fornece esse termo abrangente e que conclama a interdisciplinaridade como maneira de acessar esses processos. Sob o título de Híbridação, Canclini sugere uma forma de designar todos esses processos culturais em que se passa de “formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e logo a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja ‘pura’ ou plenamente homogênea” (Canclini, 1989, p. 9).

Deixando mais clara sua visão sobre as acepções do termo Híbridação, Canclini o define como denominador dos “processos socioculturais em que estruturas ou práticas discretas que existam de forma separada se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas” (Canclini, idem, pág 8).

O gesto de alguns arranjadores dentro do universo da música popular, comprometidos em atingir fusões efetivas e performar “atitudes responsivas ativas” parece se encaixar nas definições supracitadas de forma orgânica. Apesar da trajetória individual de cada músico arranjador ter suas especificidades, podemos identificar certa atitude em vários deles como um reflexo do que Canclini aponta como fenômeno social e cultural.

Dentro dos processos de híbridação, onde diferentes culturas se tocam em situações diversas, tanto de confronto como de acordo; onde processos de empoderamento e afirmação cultural de minorias acontecem em resposta a disseminações massivas de culturas hegem nicas; onde tradições são reconstruídas para não se tornarem monumento, passado cristalizado;   nesses processos que a busca por identidade, acompanhada e potencializada pela expressão (cultural e artística) dela

mesma, quanto mais potente tanto mais viva, passa a ser um importante dispositivo de reconversão de elementos culturais (ibidem), de detonador de fusões nos níveis social e individual.

O trabalho do maestro Abigail Moura e sua Orquestra Afro-Brasileira, ativa entre 1942 e 1970, constitui um forte exemplo de um projeto de hibridação musical que tem causalidades e implicações que vão além do problema estético-musical. Com uma proposta extremamente inovadora à sua época, a Orquestra Afro-Brasileira lançou dois LP's ("Obaluayê!" de 1957 e "Orquestra Afro-Brasileira" de 1968), com uma formação instrumental que mescla instrumentos "ocidentais", representados por uma orquestra de sopros contendo trombone, saxofone e clarinetas, a instrumentos de percussão afro-brasileiros como berimbaus e agogôs, além de cantores. Um nítido precursor da experiência de tomar elementos afro-brasileiros como matéria-prima para a confecção de novas obras híbridas, assim como Letieres Leite e Moacir Santos iriam performar em seus trabalhos. Abigail Moura, ainda que de maneira notadamente mais *naïf*, contribui decisivamente para a inauguração de um movimento mais explícito na valorização da cultura afrodescendente no Brasil.

Moura era músico autodidata tendo trabalhado como copista na Rádio MEC, o que lhe rendeu uma oportunidade preciosa de aprendizado por meio da audição de um vasto repertório, incluindo diversas obras eruditas, bem como das cópias que fazia e, finalmente pela inserção num meio onde muitos maestros e instrumentistas sempre circulavam e trocavam ideias. Embasado pela leitura de autores africanistas em adição ao seu contato íntimo com terreiros de umbanda e candomblé, Abigail Moura "reveste" as manifestações musicais dos terreiros afro-religiosos com uma instrumentação "civilizada", segundo classificação do próprio, conferindo uma considerável popularidade ao seu projeto em círculos dos mais diversos ao apresentar músicas que reproduzem ritmos como alujá e opanijé e cantadas em línguas como banto, nagô e nheengatu.

O projeto recebe apoio, primeiramente, no meio do ativismo negro, dos entusiastas da cultura negra e intelectuais. Contudo, mais determinante foi o apoio oficial concedido pelos governos nacionalistas que, em uma fase em que o Brasil elegia

seus símbolos nacionais, encontra na Orquestra Afro-Brasileira uma consonância em termos de fusão entre tradição e modernidade (Alberti et al. 2006:144 in Diaz, 2014 p. 20).

Os “ciclos de hibridação” que as sociedades vivenciam continuamente ao longo da história, onde observa-se “formas e práticas mais heterogêneas darem vez a práticas mais homogêneas, e logo a outras mais heterogêneas” (Canclini, 1989) constituem um conceito profundamente consonante com um ideal propagado e posto em prática por músicos de extrema dedicação ao estabelecimento de pontes entre diferentes culturas. Os álbuns do bandolinista e compositor brasileiro Hamilton de Holanda, por exemplo, trazem sempre, impresso em seus encartes, um lema que diz “moderno é tradição”. Produzindo uma música enraizada na tradição do choro, e por isso atraindo críticas de uma ala purista desse meio musical por realizar fusões de elementos desse gênero (incluindo aí o instrumento tocado por ele, o bandolim, um elemento “símbolo” desse) com outros, análogos a música instrumental brasileira, ao *jazz* mundial⁵, *etc*, Hamilton de Holanda traça um caminho de busca por identidade muito bem sintetizado nesta frase, sempre incluída nos encartes de seus discos.

O pianista norte-americano Kenny Werner, produtor de fusões entre elementos da música de concerto, do jazz e da música indiana, inicia seu livro *Effortless Mastery – Liberating the Master Musician Within* com o seguinte trecho:

VERDADE: INOVAÇÃO VS JAZZ!

Louis Armstrong, Duke Ellington, Bix Biederbecke, Fats Waller, James P. Johnson, Jelly Roll Morton, Scott Joplin, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Bud Powell, Bill Evans, Ornette Coleman, Thelonius Monk, John Coltrane.

Podemos concordar que essa é uma justa representação da tradição do jazz? O que todas essas pessoas têm em comum? FORAM TODOS INOVADORES! INOVAÇÃO É A TRADIÇÃO (Werner, 1996)

⁵ Considerando o *jazz* mais como uma forma de fazer música, que preza pela liberdade na performance, do que como um estilo constituído por padrões rítmicos-melódicos-harmônicos-formais, chamo de “*jazz* mundial”, toda música que incorpora o “espírito” do *jazz* norte-americano e que o “domestica”, aplicando-o a materiais musicais próprios de cada localidade. Como exemplo temos a bossa-nova, o *latin jazz*, o choro moderno brasileiro, e músicas sem etiqueta estabelecida como as produzidas pela cena contemporânea de lugares como Argentina, Venezuela, Portugal, Israel, *etc*.

Ou seja, é paradoxal, mas tudo aponta para o fato de que certa ruptura com a tradição é mister para a manutenção da mesma. A tradição que não é contaminada por práticas e formas estrangeiras com as quais trava contato por processos de migração ou passagem do tempo, parece perder o poder de re-contaminar e assim perpetuar suas próprias práticas e formas. Afinal, para se manter vivas, as tradições passam constantemente por processos de evocação, revitalização, de reelaboração de formas e práticas que conferem potência nas suas expressões e longevidade. A reelaboração da música religiosa de matriz africana levada a cabo no trabalho da Orquestra Afro-Brasileira e sua conseqüente popularidade, por exemplo, constituíram, um novo e importante impulso na manutenção dessa expressão cultural, potencializada justamente pelo processo de hibridação tomado como projeto estético pelo maestro Moura.

O compositor, arranjador e multi-instrumentista brasileiro Egberto Gismonti atribui a força de sua música ao forte contato com as origens das tradições musicais das quais ele se considera depositário. Em sua fala⁶, ele cria a imagem de uma catapulta como símbolo do indivíduo criador, que quanto mais “para trás” se volta, mais “à frente” lança a pedra; que quanto mais visita e conhece o passado, mais ao futuro direciona sua mensagem.

Esta imagem evocada por Egberto Gismonti simboliza de forma sintética e potente o gesto que vários arranjadores (e, claro, músicos em geral) performam em seus trabalhos criativos, à exemplo do que vimos ser um dado primordial no trabalho do maestro Abigail Moura e sua Orquestra Afro-Brasileira. A ação inaugural de uma incursão no vasto universo musical das religiões afro-brasileiras para absorção de um substrato profundamente tradicional deve ser totalmente atribuída ao maestro Moura e apesar do nível de elaboração e o resultado sonoro final ser perceptivelmente mais simples, com a maioria das melodias apresentadas em uníssono entre os instrumentos da Orquestra e as células rítmicas do candomblé presentes sem maiores reformulações, o caminho esboçado por essa ação foi inegavelmente aberto e desvelou as potencialidades extremamente numerosas para a pesquisa das práticas musicais afro-brasileiras, que à época eram praticamente inexploradas fora de seu ambiente de origem.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=45JM7ESfxUA&t=6s> Acessado em 10/10/2016

Nas palavras do próprio Abigail Moura, encontradas no documento “Uma definição do que é essa orquestra negra”, o projeto de uma música híbrida se mostra com clareza e consciência:

A Orquestra Afro-Brasileira é um conjunto que divulga a arte e a cultura musical do negro no Brasil.

Tem a sua estrutura rítmica nos instrumentos bárbaros (de percussão) e harmônica nos instrumentos civilizados – piano-saxofones-pistons e trombone. A minha música (...) obedece sim, a duas escolas: primitiva e contemporânea.

Difundindo u’a melodia e um ritmo, ambos trazidos pelos africanos, em tempos que já se vão longe, esta música tem por base rítmica os instrumentos rústicos como: o Agogô, o Adejá, o Urucungo, o Afoxé, o Ganzá, os Atabaques e a Angona-Puíta. Cantada em coro, invocando os deuses e orixás da mitologia africana, apresenta o ritual (Macumba) dos africanos e dos afro-brasileiros; não havendo, todavia, a interferência dos instrumentos civilizados.

(...)

Quanto à escola contemporânea (criada por mim), demonstra a evolução musical dos afro-brasileiros. É quando minha música se desenvolve harmonicamente apoiada no piano, nos saxofones, pistons e trombone (...), não abandonando os instrumentos rítmicos como alta expressão. (Abigail Moura, [1968] 2003 in Diaz, 2014, p. 81)

É interessante como o documento redigido por Abigail Moura possui alguns pontos de contato com o que pode ser encontrado tanto na teoria da Hibridação, quanto nos estudos sobre o Dialogismo. Em relação a este, percebe-se uma sólida convicção da localização exata do ponto histórico ocupado por ele próprio e de onde seu discurso é proferido, moldado por linhas de força vindas, ao mesmo tempo, de “tempos que já se vão longe”, de origem “primitiva”, e dos tempos “contemporâneos”, ao se definir como o criador de uma “escola contemporânea”, o que pode se entender mais como uma “estética contemporânea”, sobre a qual reivindica autoria e se colocando como ator que expressa uma “atitude responsiva ativa” em meio a essas duas expressões.

Já em relação ao primeiro, encontra-se uma quase admissão de um problema de hibridação quando ele diz que a Orquestra “apresenta o ritual (Macumba) dos africanos e dos afro-brasileiros; não havendo, todavia, a interferência dos instrumentos civilizados”. Sabendo que a religiosidade afro-brasileira era completamente presente não só na música e no embasamento conceitual, mas em diversos aspectos da Orquestra Afro-Brasileira, a ponto de suas apresentações serem verdadeiramente ritualizadas, com direito a purificação de seus instrumentos antes de cada concerto, é sensível aqui uma presunção de que a sacralidade da música feita por eles, herdada da música “primitiva” a qual era baseada, poderia ser maculada com a “interferência dos instrumentos civilizados”.

Portanto, parece consciente para o próprio Moura que a hibridação proposta por ele tinha limites, que ele lidava com materiais que apresentavam alguma dificuldade em hibridar-se. Que havia um espaço reservado para a evocação da tradição negra brasileira por meio dos instrumentos “bárbaros” e outro, de certa forma apartado, que ele classifica como expressão da escola “contemporânea”, um espaço reservado para o desenvolvimento harmônico que não deve “interferir”, apesar de não abandonar “os instrumentos rítmicos como alta expressão”. Fica claro o caráter embrionário do trabalho de Abigail Moura, sem minorar seu pioneirismo e importância em apontar um caminho que seria desenvolvido em outros patamares, alguns anos depois, por Moacir Santos e Letieres Leite, que tomaram seu gesto de hibridação como subsídio para a criação de suas próprias obras ao se engajarem na pesquisa e evocação da cultura afro-brasileira estética e politicamente.

b. Pixinguinha

Outro músico que foi um importantíssimo agente na fusão de “práticas discretas e heterogêneas”, como a teoria da Hibridação define, é Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna – ☆1897 +1973). Apesar de Pixinguinha ser mais conhecido como o compositor seminal de choros popularíssimo e um dos nomes mais influentes da música brasileira até os dias de hoje como compositor e instrumentista, aqui enfatizamos sua atividade menos prestigiada, mas não menos importante, a de arranjador. Apesar de sua

genialidade como arranjador, essa atividade é suprimida na maioria de suas biografias devido, justamente, à pouca evidência que esse ofício possui em comparação às atividades de compositor e instrumentista nos documentos históricos sobre a música popular.

Pixinguinha pode ser considerado o “pai” do arranjo brasileiro, pois sua atuação como arranjador definiu vários caminhos percorridos pela música brasileira tempos depois. Essa atividade foi exercida intensamente por ele em especial nos anos 1940, quando escreveu dezenas de arranjos orquestrais, especialmente para o programa “O Pessoal da Velha Guarda”, redigido e apresentado por Almirante (para muitos, o maior radialista de todos os tempos), com direção musical de Pixinguinha e veiculado pela Rádio Tupi entre 1947 e 1952. Seus arranjos, feitos para músicas das primeiras gerações de compositores populares brasileiros e de compositores contemporâneos da época, trouxeram diversas inovações em termos estruturais advindas da compilação de características comuns a diferentes gêneros de músicas como o samba feito por conjuntos regionais (também associado à tradição musical afro-brasileira, apesar de já estar mais emancipada e distanciada), a tradição musical europeia e ao nascente *jazz*, bastante influente à época em questão.

A formação instrumental da Orquestra do Pessoal da Velha Guarda tinha uma configuração peculiar, porém Pixinguinha já fazia uso dessa formação de maneira extensiva em seus arranjos desde a década de 1930 (Leme, 2010), o que denota uma escolha nada casual. Essa formação parece representar seu ideal de hibridação de elementos oriundos de diversos universos musicais vivenciados por ele. A formação da orquestra, mais ou menos fixa, exprime bem a trajetória de Pixinguinha e seu projeto de processá-la em algo unificado e novo e é composta por:

um pequeno grupo de madeiras (em geral flautim, flauta e clarinete, ou combinações desses instrumentos) ao lado de saxofones (quase sempre dois altos, dois tenores e um barítono), metais (quase sempre três trompetes e três trombones), violinos (duas a quatro estantes) e base composta por piano, contrabaixo, bateria, percussão e, às vezes, violões e cavaquinho (estes últimos percebidos apenas pelas gravações, já que não se escreviam partes para eles) (Leme, 2010).

No grupo de saxofones e metais temos a representação das bandas de música militares e civis, grupos musicais muito importantes no Rio de Janeiro do início do século XX, nas quais Pixinguinha passou, muito provavelmente, parte de sua formação. Os saxofones e metais remetem também à tradição das *Jazz Bands*, muito populares no Brasil nessa época que a europeização vigente vinha sendo substituída pela americanização dos hábitos culturais, e também ao conjunto “Os Oito Batutas”, comandado por Pixinguinha e que assimilou bastante essa mesma influência em seu tempo de existência. Nas cordas, madeiras, piano e contrabaixo, percebe-se a sonoridade das orquestras de câmara que atuavam nos teatros de revista e nas salas de espera dos cinemas, e nessas orquestras é sabido que Pixinguinha também teve atuação. O regional de choro também está presente nos violões e cavaquinho e o fato dos arranjos não possuírem partes escritas para estes instrumentos revela o papel de mediador que o arranjador possui na música popular, tanto entre meios musicais distintos, quanto entre os universos musicais da escrita e o oral. A percussão é presente em um naipe bastante rico e que merece um comentário especial.

Os arranjos de Pixinguinha trazem uma grande inovação, quando comparados aos arranjos orquestrais e de bandas de música feitos antes e em sua época, ao incluir na orquestra, a percussão usada no carnaval e nos sambas do morro com proeminência e função inéditas, até então. O uso de instrumentos como o “prato e faca”, tamborim, caixa, bateria, ganzá, *etc*, se faz de maneira inventiva e realiza uma fusão entre instâncias da música popular urbana e a música mais “galante” e “bem-acabada” para os padrões radiofônicos vigentes.

A percussão, profundamente associada ao universo da música africana, é então assimilada pela “alta cultura”, representada pelo rádio e pela incipiente indústria fonográfica brasileira, que em seus primórdios ainda possuía aparatos tecnológicos de baixa definição, e costumeiramente preteriria o uso dos instrumentos de percussão por estes soarem muito fortes e dificultarem o registro de vozes e outros instrumentos com menor potência sônica.

Porém, para além da questão técnica de captação do som, havia a questão de quais manifestações musicais deveriam ser “dignas” de registro e veiculação e, portanto, de representar a música brasileira da época, *status* que não foi concedido à música feita

nos morros cariocas antes de Pixinguinha os “convidar a descer para o asfalto”. É só a partir de então que os sons da percussão, representante do morro e, por conseguinte dos negros do Rio de Janeiro dos anos 1940 são hibridados com o som das orquestras, representantes da cultura musical europeia, gerando uma sonoridade marcante e engendrando um estilo que é ao mesmo tempo muito pessoal do arranjador Pixinguinha, mas que acabou por se definir como um estilo brasileiro de arranjo e fundar algumas das bases mais importantes e reconhecidamente brasileiras na música popular.⁷

Para além de uma mera inclusão da percussão nas formações instrumentais de seus arranjos, Pixinguinha propõe uma mudança estrutural que acaba por transformar a música brasileira, consonante com intenção deste trabalho em apontar o papel do arranjo como vetor de desenvolvimento da linguagem da música popular. Antes de Pixinguinha, os arranjos da música popular para grandes formações (como as bandas de música e as orquestras) faziam um uso acessório da percussão e da base rítmico-harmônica. É Pixinguinha quem dá à base um papel central, com o restante dos elementos do arranjo girando em torno dela. Antes de Pixinguinha, pode-se verificar um uso extensivo dos dobramentos nesses grandes grupos, com naipes inteiros destinados a tocar o mesmo desenho e a percussão exercendo um papel praticamente decorativo, reforçando esses desenhos tocando-os em uníssono⁸ ou realizando pontuações com pratadas e toques de caixa, o que, pode-se imaginar, devia criar efeitos de sofrível sincronia e um grande “engessamento” da “levada”, onde a percussão chegava a ser, portanto, preterível na execução dos padrões rítmicos de acompanhamento. Pixinguinha propõe a emancipação da base rítmico-harmônica formada por piano, contrabaixo, violão cavaquinho e percussão, a deixando mais livre para “suingar” e liberando os

⁷ A inclusão da percussão brasileira de maneira proeminente nas orquestras do rádio por parte de Pixinguinha tem um “espelho” no trabalho de Heitor Villa-Lobos quando este adiciona instrumentos de percussão em suas obras orquestrais de maneira a referenciar a música indígena e negra brasileiras. Porém, a via de acesso pela qual os dois músicos atingem a fusão entre sonoridades “eruditas” e “tradicionais” parece essencialmente distinta. Enquanto o primeiro se situa em um ambiente da música popular um tanto europeizado e performa uma ruptura que devolve o foco a elementos de origem dessa música, tornando-a, assim, mais “brasileira”, o segundo se localiza em um ambiente mais estrito da música de tradição europeia e inclui elementos de música de povos tradicionais e popular urbana em procedimento consonante com o fascínio pelo exótico, muito comum nessa época. Em outras palavras, enquanto Pixinguinha desvela as raízes de sua música, Villa-Lobos parece transplantar as raízes da música de seu país para um outro “habitat”, o da música de concerto.

⁸ Esse procedimento parece ser herdado da tradição musical europeia onde é simples encontrar, principalmente em partituras do período clássico, os tímpanos tocando sempre em uníssono com os trompetes. Nesses casos era bastante comum o naipe de trompetes e o tímpano dividirem a mesma parte.

outros instrumentos da função de acompanhamento para, potencialmente, desvelar uma nova paleta de procedimentos, menos densa e confusa, e muito mais variada, sem restringir a ação da base e levando o uso de dobramentos a outro patamar, mais refinado, de criar novas cores através da soma de diferentes timbres (Leme, 2010).

As consequências geradas pelas mudanças estruturais que a centralização da base proposta por Pixinguinha operou foram profundas a ponto de colaborar decisivamente para a consolidação do samba como linguagem corrente na música brasileira popular. Delegando à base a função primordial de executar a “levada”, as melodias das músicas, mesmo as mais conhecidas e antigas, que certamente não eram tocadas com esse “*feeling*” (como o programa Pessoal da Velha Guarda possuía um tom saudosista, grande parte do repertório era composto por músicas do século XIX e início do XX, de compositores como Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazareth, anteriores ao surgimento do samba) acabavam sendo adaptadas e soando de maneira mais “sambada”, seguindo as proposições da base que “suingava” cada vez mais segundo os preceitos deste gênero.

Com isso, Pixinguinha acabava tendo uma liberdade grande em usar como recurso estilístico a variação de levadas “novas” e “antigas”. Sobre esse assunto e comentando sobre um dos arranjos contidos no conjunto de partituras “Pixinguinha na pauta. 36 arranjos para o programa Pessoal da Velha Guarda”, o músico e pesquisador Paulo Aragão conta:

Podemos ver esses elementos (as levadas) em suas polcas e choros. Em se tratando de ritmo, porém, é impossível não destacar o “Concerto de bateria”. Trata-se de uma composição estruturada na forma de variações, na verdade variações que não fazem referência a nenhum tema melódico, variações em que o tema principal é o ritmo. A performance da bateria é central, fazendo desfilar virtuosisticamente toda a variedade de recursos rítmicos do samba. Toda a estrutura é construída em torno dela. Mais precisamente, a estrutura melódica e harmônica é “esvaziada”, de modo a destacar o ritmo em toda sua plenitude.

É notável como a descrição da estrutura desse arranjo de Pixinguinha, parece se encaixar perfeitamente nos preceitos que seriam desenvolvidos posteriormente pelos músicos Moacir Santos, e principalmente, Letieres Leite. Como veremos a seguir, as bases estabelecidas pelo Pixinguinha arranjador abre caminhos para esses outros

músicos desenvolverem seus trabalhos a partir de um patamar de refinamento que os permite se aprofundar nas possibilidades de combinação textural e estrutural em seus arranjos e composições.

Os gestos de hibridação performados por Abigail Moura e Pixinguinha se encaixam de maneira perfeita àquela analogia imagética da catapulta oferecida por Egberto Gismonti, pois as “pedras” lançadas por suas “catapultas” tomam impulso na tradição e alcançam os dias de hoje, como podemos ver claramente nos trabalhos de dois músicos que, assim como Moura e Pixinguinha, tomaram o universo afro-brasileiro, o *jazz* e a tradição musical europeia como matérias-primas para o desenvolvimento de uma música híbrida. Assim Moacir Santos e Letieres Leite se ligam aos outros dois músicos em um alinhamento que abrange criadores engajados em ações de hibridação que se dão, em grande medida, pela instância do arranjo.

c. Moacir Santos

Moacir Santos (☆1926 +2006) teve uma formação musical ampla, que se deu em primeiro lugar nas bandas civis e militares do Nordeste brasileiro. Nascido no sertão de Pernambuco e órfão desde muito cedo, Moacir Santos passou grande parte de sua adolescência sobrevivendo graças a sua atividade como músico, se mudando diversas vezes de cidade entre Pernambuco, Paraíba, Bahia tocando saxofone ou trompa, se destacando desde cedo como instrumentista e improvisador e desenvolvendo o estudo de teoria musical com os mestres de banda.

Além das bandas de música, o choro foi uma de suas maiores influências nesse período de juventude e datam daí suas primeiras composições, em muito baseadas neste gênero. As *jazz-bands*, populares também no Nordeste por volta de 1940, exerceram forte impressão no músico em formação e suas atuações nesse tipo de conjunto o permitiram se aproximar do universo do jazz, antes de sua mudança para o Rio de Janeiro, quando já se destacava sobremaneira entre os músicos de sua região.

Seu primeiro emprego no Rio de Janeiro foi como instrumentista da Rádio Nacional, o que lhe proporcionou ter contato com as diversas formações orquestrais que a emissora mantinha em seu quadro tais como uma orquestra de *jazz*, uma orquestra de tango, uma orquestra de salão e uma orquestra sinfônica, além de regionais de choro, uma *jazz-band* e outras formações. Isto sem mencionar o contato com os arranjos dos maestros que lá atuavam incluindo nomes como Radamés Gnatalli, Leo Peracchi e Lyrio Panicali.

Estudando contraponto, harmonia, orquestração, história da música e piano primeiramente com César Guerra-Peixe, depois com Koellreuter e outros músicos, Moacir adquiriu ferramentas para começar a atuar como maestro e arranjador, tanto na Rádio Nacional (o acervo da emissora, sob guarda do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro contabiliza cerca de 372 arranjos assinados por Moacir Santos), como em outras emissoras como a TV Record de São Paulo, mas além dessas ferramentas, Moacir foi tocado, principalmente via Guerra-Peixe, do ideal *Andradeano* de pesquisa, valorização e incorporação do material popular na construção de uma linguagem própria.

Seu projeto de hibridação tomava então força e começa a ser desenhado. Ele comenta sobre isso dizendo que “o ideal é que achemos o caminho que fará correrem juntas as ideias instrumentais e harmônicas dos europeus e o espírito e o ritmo africano” (recorte de jornal s.n., s.d., *in* Santos, 2005a p. 6, citado por Dias, Andrea Ernest, 2014, p. 63)

Desenvolvendo composições sobre o prisma desse ideal Moacir Santos atinge uma sensível inovação ao elaborar o conceito das claves da música africana⁹ em conjunto com sua bagagem do estudo de música erudita e imersão no universo do *jazz* norte-americano.

Moacir Santos cria, então, o “Mojo”, seu padrão rítmico, composto por células comuns na música afro-brasileira “organizadas de maneira que se reconheça sua origem,

⁹ O conceito de clave, também chamado por alguns autores de *timeline* ou “ritmo-guia” será propriamente esmiuçado no capítulo seguinte.

mas principalmente o identifique como uma marca complexa e personalíssima” (Dias, Andrea Ernest, 2014, p. 17).

Padrões rítmicos desenvolvidos tanto para suas composições como para fins educacionais de música formam um catálogo que ele e seus alunos chamavam de “Ritmos MS”. Esse catálogo tinha a utilidade de prover células que, combinadas, poderiam oferecer soluções rítmicas na criação de motivos melódicos. Os “Mojos”, seus padrões rítmicos que funcionavam como base para suas composições e arranjos, tem, portanto, uma origem afro-brasileira apontada por diversos autores (Dias, 2014, Vicente, 2012, Boneti, 2013) que identificam uma enorme semelhança destes com padrões rítmicos da música do candomblé.

A própria função generativa que esses padrões possuíam na criação de suas composições e arranjos já é um elemento suficientemente conectado a esta tradição, como veremos no próximo capítulo, na parte dedicada à conceituação da “clave”.

Santos, então, se baseia na música religiosa afro-brasileira, mas não usa seus instrumentos, como Abigail Moura ou Letieres Leite. As formações para as quais ele escreveu suas composições e arranjos incluíam, geralmente, grandes naipes de sopros (saxofones, trompetes, trombones, madeiras), uma base rítmico-harmônica (piano, baixo, guitarra, bateria, assim como instrumentos de percussão afro-brasileiros como agogô e chocalhos). Depois de sua mudança para a Califórnia, em 1967, ele manteve essa formação e adicionou, algumas vezes, órgão eletrônico, trompa e outros instrumentos.

Suas obras aliam arranjo e composição em um todo indissociável, importando da música erudita o conceito que preconiza como fator de primeira grandeza a constante observação da existência de “unidade, proporção e variação” como preceitos indispensáveis na criação musical.

A curiosidade do fato de Moacir ser um dos artistas mais bem-sucedidos na busca por uma identidade artística, tendo produzido uma obra que contém uma das assinaturas mais marcantes e inconfundíveis, e ao mesmo tempo, viver uma angústia em sua vida pessoal à procura de seu registro de nascimento e uma real necessidade em descobrir com precisão sua naturalidade, data de nascimento e filiação. O mistério

acerca de sua origem o afligia profundamente e a busca por essa identidade o moveu durante muitos anos em uma busca por seu registro de nascimento, encontrado apenas em 1980, quando o músico já contava 54 anos de idade. Esse dado em sua biografia foi tema de várias de suas composições como “Oduduá”¹⁰ e “Agora eu sei”, em alusão ao descobrimento de seu registro oficial de nascimento em um livro de batizados localizado no salão paroquial de São José do Belmonte (PE) (Dias, 2014). Andrea Ernest Dias, em seu livro “Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro” realiza uma analogia entre esse importante dado biográfico do músico e a análise sobre as transformações do conceito de identidade no mundo globalizado feita pelo sociólogo Zygmunt Bauman que diz, em citação feita pela autora:

o anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, “nem-um nem-outro”, torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade (Bauman, 2005: 35 apud Dias, 2014: 26)

É curiosa a relação que se estabelece entre essa indagação que marcou a vida do músico Moacir Santos e sua bem-sucedida busca por identidade em seu fazer musical, onde as reformulações das tradições (bandas de música, música religiosa afro-brasileira, jazz) acabaram gerando uma obra verdadeiramente original, *stricto sensu*, no sentido de “ser a origem” de algo, o que pode ser comprovado pelos sensíveis reflexos desse impulso na obra feita hoje em dia pelo músico Letieres Leite e sua Orkestra Rumpilezz, corroborando com a noção de Bakhtin da dupla direcionalidade do discurso em direção tanto ao passado quanto ao futuro, que quanto mais forte, mais opera a constituição de uma responsividade ativa.

¹⁰ Esta canção possui letra de Nei Lopes e traduz a inquietude sobre o mistério da identidade do compositor para a cosmogonia afro-brasileira invocando Oduduá, que divide com Oxalá/Obatalá o posto de orixá da criação do mundo. A canção possui uma versão em inglês, de autoria de Jay Livingston e Ray Evans com o título autoexplicativo de “*What’s my name*”.

d. Letieres Leite

Letieres Leite (☆1959), nasceu em Salvador (BA) e desde muito novo esteve em contato com os grupos de carnaval e blocos afro da cidade, como é comum a todos os soteropolitanos, mais especialmente a quem vive em bairros populares como o Tororó, bairro onde o músico passou sua infância e adolescência. Durante três anos, a partir dos 11 anos de idade, Letieres Leite integrou, dentro do colégio público em que estudava, um grupo de música chamado Orquestra Afro-Brasileira (homônimo do grupo de Abigail Moura, por sinal), comandado pela pesquisadora e etno-musicóloga Emília Biancardi. Nestes três anos, o interesse pelo universo percussivo baiano foi incutido no músico de maneira profunda, por meio do aprendizado de vários instrumentos de percussão e dos estilos musicais característicos dos blocos afro, como o samba-reggae, a capoeira e vários outros. Porém, seu caminho no campo artístico sofreu um breve desvio, pela via das artes plásticas. Pintor desde os 15 anos, Letieres Leite ingressou no curso de artes plásticas da UFBA aos 17 anos e lá permaneceu estudando pintura até os 20 anos, e durante esse momento deixou a atividade musical.

Mas no próprio ambiente universitário, Letieres Leite voltou a atuar como músico em festivais de música da universidade, onde, atuando como percussionista acabou por ganhar uma flauta de plástico e a estudar o instrumento. Depois de um período já atuando como flautista profissional dentro de um ambiente de música instrumental, já tendo trocado a flauta de plástico por uma de metal, com chaves, e após uma tentativa frustrada de ingressar na universidade de música da UFBA, reprovado no vestibular, o músico seguiu para uma temporada na região sul do país, atuando como instrumentista e iniciando seus trabalhos como arranjador e diretor de gravações no Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Rio de Janeiro e São Paulo dos 23 aos 25 anos de idade, ainda sem um estudo em instituições formais.

Com uma vontade muito grande de estudar música em um ambiente formal, Letieres Leite ingressou no conservatório Franz Schubert, em Viena, e nesta cidade viveu durante aproximadamente 6 anos estudando *jazz* e atuando como instrumentista em diversas formações com músicos oriundos de várias partes do mundo. Data desse período seu contato intenso, como músico, arranjador e regente, com a formação de *Big*

Band, a clássica formação instrumental de origem norte-americana de três naipes de sopros (5 saxofones, 4 trompetes, 4 trombones), contrabaixo, bateria, piano e guitarra.

É importante notar que é justamente neste período vivendo fora do Brasil, em que o músico inicia suas pesquisas acerca do universo rítmico afro-baiano, despertada pela vontade de produzir um material musical original e pelas constatação de que a música brasileira (principalmente a instrumental, modalidade onde Letieres exercia sua atividade majoritariamente) se serve, principalmente, de duas matrizes estilísticas no desenvolvimento de suas linguagens: o samba (e seus congêneres, como o choro) e o baião (e seus circunvizinhos geográficos como o frevo e o maracatu) – e em comparação, há, historicamente, um número bem menor de músicos brasileiros utilizando a música de matriz africana praticada nos terreiros de candomblé e nos blocos afro como elemento base para novas criações. A constatação dessa lacuna, revela uma oportunidade de exploração de um novo campo de criação. Nasce suas primeiras composições que utilizam elementos rítmicos oriundos do que o próprio músico chama de “universo percussivo afro-baiano”. A partir daí uma pesquisa mais profunda é levada a cabo em visitas periódicas a cidade de Salvador onde o músico trava contato estreito com outros músicos atuantes em blocos afro e terreiros de candomblé e durante o aprendizado dessas práticas musicais ele desenvolve um projeto de criação de um tipo de música que leve em conta o elemento afro como matriz essencial e o executa, ainda de maneira embrionária, em forma de exercícios de composição no ambiente do conservatório.

Após seu retorno definitivo ao Brasil, vivendo novamente na cidade de Salvador, Letieres Leite continua sua pesquisa acerca da organização dos extratos polirrítmicos da música percussiva afro-baiana e começa a trabalhar como um requisitado arranjador para os artistas mais famosos da *axé-music* como Daniela Mercury e Ivete Sangalo, tendo trabalhado com esta última durante 14 anos como instrumentista e arranjador em 5 discos e 4 DVDs. Neste ambiente da música comercial baiana Letieres devota especial atenção ao rigor das construções texturais dos músicos percussionistas participantes dos grupos de base destes cantores (observação que serve, inclusive, como base para concepção de seus arranjos nesse meio), intensifica seu aprendizado acerca da ritmicidade afro-baiana e nota com pesar a falta de protagonismo que esses músicos deveriam ter como detentores de um conhecimento ancestral extremamente elaborado

e mantido através da tradição oral. É isso que, finalmente, o move definitivamente a constituir um grupo que sirva à experimentação de suas ideias composicionais desenvolvidas sobre materiais musicais de matriz africana e tenha como premissa a evidenciação da percussão e de toda a organização polifônica percebida no fazer musical-percussivo dos blocos afro e terreiros de candomblé como elemento central e germinal dessa música.

Assim nasce o projeto *Letieres Leite e Orkestra Rumpilezz*, no ano de 2006. O nome de sua “Orkestra” (cuja inserção da letra K denota uma referência às línguas africanas como o iorubá e o bantu) tem origem na junção dos nomes dos três tambores constituintes do principal conjunto instrumental de dentro da tradição da música de candomblé – rum, rumpi e lé – com os dois z’s da palavra *jazz*.

Com uma formação que lembra a de uma *big band*, com saxes, trompetes, trombones e tuba - mas sem os instrumentos de base (bateria, contrabaixo, guitarra e piano) - adicionada a um naipe de percussão formado por músicos extremamente ligados às tradições musicais afro-baianas, a Orkestra Rumpilezz funciona, nas palavras do próprio Letieres, como um “cartão de visita de suas idéias, como manifesto em prol de uma música instrumental que volte o olhar para a matriz africana, que replique o seu DNA, para além do samba e do baião”¹¹.

Um verdadeiro projeto de hibridação entre os elementos do “universo percussivo afro-baiano” (UPAB) e as técnicas de harmonização e orquestração do *jazz* e da música tradicional de concerto europeia, onde o arranjo entre os elementos oriundos desses universos diversos é intrincado e gerador de novos sentidos. A partir da observação de práticas de organização sonora extremamente “eruditas” (no sentido comentado no primeiro capítulo de *ex-rudis*, educadas, sedimentadas e rigorosas) no UPAB, Letieres opera uma fusão que é reveladora dessa condição ao arranjar os instrumentos de sopro sempre em função da percussão.

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=mGly0PSbLv8> acessado em youtube em 17 de outubro de 2016

O posicionamento de palco adotado nas apresentações ao vivo do grupo, em formato de “ferradura”, com os percussionistas à frente do grupo, evidencia essa relação da estrutura musical criada dentro dos seus arranjos e funciona como manifesto de sua vontade em mover a percussão da “cozinha” (termo popularmente usado para designar a base de um grupo musical) para a “sala de estar”, proporcionando assim, o protagonismo que Letieres sentia falta que fosse concedido ao naipe de percussão no ambiente da música comercial (ainda que sensivelmente percussiva) da Bahia.



Figura 3 Orkestra Rumpilezz com Letieres Leite ao centro, tocando saxofone

A Orkestra Rumpilezz tem dois álbuns lançados – Letieres Leite e Orkestra Rumpilezz (2009) e A Saga da Travessia (2016) – e tem hoje uma das carreiras mais sólidas da música instrumental brasileira. A criação de uma identidade estética extremamente reconhecível vem de uma pesquisa profunda acerca da música de matriz africana tradicionalmente produzida na Bahia e levanta questões sobre a hibridação, manutenção e manipulação de elementos oriundos do legado da tradição, valorização da cultura negra e sobre o papel do arranjo na criação de novas linguagens. A respeito desses pontos fundamentais do trabalho de Letieres Leite, desenvolvo o próximo capítulo.

Capítulo III

Letieres Leite e Orkestra Rumpilezz - o projeto de uma poética afro-brasileira

A cultura africana no Brasil foi mantida através do culto.

Se não houvesse o culto, a cultura ter-se-ia diluído.¹²

Mateus Aleluia

a. “Rumpilé” – música e cultura afro-brasileira

O trabalho da Orkestra Rumpilezz, apesar de seu recente surgimento, tem uma grande importância na história da música brasileira, funcionando como a manifestação contemporânea de conceitos desenvolvidos por compositores e arranjadores chave na fusão de modos de fazer musicais afro-brasileiros a outros, vindos do *jazz*, da música de concerto e de outros universos da música popular, como os citados Moacir Santos, Abigail Moura e Pixinguinha. A Orkestra, nascida na Bahia, um verdadeiro centro de referência da tradição afro-brasileira, e fundada e capitaneada pelo maestro Letieres Leite manifesta a força da hibridação na manutenção de tradições e na promoção de mudanças de visões cristalizadas em referência a essas tradições.

Aqui, é importante discutir os mecanismos e consequências que a hibridação operada neste trabalho artístico tem, em um âmbito maior que o estritamente musical. Ao tomar elementos da cultura afrodescendente no Brasil como base para criações musicais, o aspecto político dessa escolha se apresenta como incontornável em um contexto onde o povo que gerou essa cultura e trabalha em sua transmissão foi

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=YwJwgoN5r5w> Acessado em 21/10/2017

historicamente subjugado por mais de 300 anos de escravidão, e segue sofrendo extrema discriminação racial, social e cultural.

A criação da cultura afro-brasileira tem como alicerce a hibridação entre práticas culturais de diversos povos vindos de diferentes partes do continente africano (em sua maioria da África ocidental) por conta do tráfico de indivíduos destinados ao trabalho escravo no Brasil, entre os anos de 1539 e 1888. A convivência forçada destes indivíduos dentro das senzalas os fez amalgamar suas cosmogonias, mitologias, religiões e toda sorte de práticas culturais como música, culinária, dança, *etc* em algo que chamamos de cultura afro-brasileira. Além das péssimas condições de vida a que eram obrigados, havia a opressão dos proprietários de escravos e de toda a sociedade, exercida através da negativa em permitir-lhes a vivência de suas práticas culturais, principalmente religiosas, o que os forçou a camuflar seus ritos sob aspectos do catolicismo, disfarçando seus orixás, voduns ou inquices sob nomes de santos católicos para fazer com que suas cerimônias aparentassem ser realmente católicas. Isso acabou por operar outras importantes amálgamas entre culturas, como se vê por exemplo na profunda devoção que os praticantes das religiões afro-brasileiras têm em relação às suas divindades, aspecto claramente herdado do catolicismo se comparamos o candomblé e a umbanda às religiões matrizes ainda existentes nos territórios africanos, onde essa devoção que transcende o ambiente ritualístico não existe.

O exílio forçado desses povos fez nascer uma necessidade de uma cultura de resistência, onde o discurso da “africanidade” é extremamente importante para gerar noções de pertencimento a uma tradição ancestral. A ancestralidade evocada pela cultura negra, as retenções do que seria essa herança que vem da África tem papel fundamental na fundação e constante reconstrução de uma noção de tradição. Porém, como comentando ao longo deste trabalho, a tradição só é realmente viva se traduzida com o passar do tempo pelas novas gerações. Não sendo assim, ela deixa de ser tradição para se tornar história, monumento, passado cristalizado.

Dentre as práticas culturais forjadas pelos povos africanos em convivência forçada no Brasil, a mais importante em termos de resistência cultural, transmissão de

práticas e de uma noção de “africanidade” ou pertencimento a uma tradição “africana”, é, sem dúvida, a prática religiosa, em especial o candomblé.

Importante aqui notar que o candomblé, a prática mais profundamente associada à tradição africana dentro do Brasil, se trata de um conjunto de religiões que funde influências vindas de - no mínimo - três universos distintos: África ocidental, religiões católicas e religiões ameríndias. Candomblé, pois, é um termo genérico, um “guarda-chuva” que abarca uma série de religiões afro-brasileiras que compartilham certas características em comum, também tratadas como *nações* do candomblé, em referência às pátrias-mãe dos povos a que cada uma delas está ligada. Essas nações são chamadas:

Queto (Ketu), ou Nagô, ou Iorubá – nação de predominância Iorubá que se constituiu nas casas de candomblé mais importantes da Bahia.

Angola ou Bantu– com maior influência dos negros de Angola, embora os deuses tenham sido assimilados, na maior parte, aos do nagô.

Jeje – ligado aos povos Ewe e Fon, de Benin e Togo.

Essa organização em nações, formada por sobre linhas étnicas imaginárias, funciona como legitimadora da autenticidade de uma origem africana. Podemos dizer então, que o candomblé se apresenta como espaço de hibridação camuflado pela sua aura de guardião de uma ancestralidade.

Apesar da existência destas autointituladas “nações” que advogam para si o posto de seguidores de tradições advindas de terras natais específicas dentro do continente africano, sabemos que o sincretismo entre catolicismo, espiritualismo e espiritualidade ameríndia sempre existiu. Juan Diego Diaz, por exemplo nos mostra que a liturgia nagô (ou ketu) na Bahia foi forjada por grupos Iorubá, em conjunto com outros, de diferentes etnias (Falola et al. 2004, p. 10). Embora percebido como um espaço onde tradições ancestrais são mantidas intactas, o candomblé pode ser lido mais como sendo

construído sobre as ações da hibridação e adaptação do que da retenção (Diaz, 2014, p. 41).

Porém, é mister acrescentar que o discurso que permeia todas essas noções de “africanidade” tem a função de manter viva e revitalizar essas tradições. A ancestralidade evocada pela cultura negra, as retenções do que seria essa herança que “vem da África” tem papel fundamental na fundação e constante reconstrução de uma noção de tradição. A junção de fatos históricos e mitos tem uma clara função como fator de sedução para as novas gerações e de reafirmação da história negra, raramente documentada.

Diaz ainda informa que em *Capoeira: The History of an Afro-Brazilian Martial Art* (2005), Mathias Röhrig discute algumas narrativas tidas como principais acerca das origens da capoeira. Este autor aponta que entre vários praticantes dessa dança/luta marcial, é corrente a afirmação de que a capoeira foi inventada por escravos refugiados no Quilombo dos Palmares, e neste relato, Zumbi, o famoso ícone da resistência negra, seria um *lutador* de capoeira. Enquanto é conhecido o fato que Palmares foi um conjunto de vilarejos formados por escravos fugitivos e um foco de resistência às autoridades coloniais por quase um século situado no estado de Alagoas, não há evidência que a capoeira existiu no século XVII ali ou em qualquer parte do Brasil (Diaz, 2014, p. 2).

Porém, a conexão construída entre a capoeira e a resistência quilombola é uma poderosa estratégia de reafirmação de narrativas afro-cêntricas e de potencialização de identidades afro-brasileiras. Ao invés de ver essas noções como uma combinação de fatos e mitos, Röhrig as trata como “uterâncias performativas”. Embora elas não tenham valor como verdade histórica, elas agem para reforçar a identidade afro-descendente, e nesse aspecto, vemos o candomblé, no Brasil, um dos mais (se não o mais) importantes agentes dessa reafirmação.

Existem algumas origens etimológicas prováveis para a palavra “candomblé”. Como informa Ângelo Cardoso em sua tese “A Linguagem dos Tambores” (2006), temos o significado “louvar”, “rezar”, “invocar” informado por Ieda Pessoa de Castro (1983, p. 83) e “casa de dança”, informado por Olga Gudolle Cacciatore (1977, p. 80). Por outro

lado, conforme a publicação “O Candomblé bem explicado (Nações Bantu, Iorubá e Fon)”, de Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã o termo pode ter surgido no idioma bantu, derivado da palavra “candombe” que pode ser traduzida como “dança, batuque”.

Esta palavra (candombe) se referia às brincadeiras, festas, reuniões, festividades profanas e também divinas dos negros escravos, nas senzalas, nos seus momentos de folga, popularizando-se. Posteriormente, passou a denominar as liturgias que eles trouxeram de sua terra natal. Este nome se modificou e se secularizou na religião africana que floresceu no Brasil. Existem outras interpretações etimológicas, mas preferimos nos ater a esta.
(Kileuy; Oxaguiã, 2009, p. 29)

A música nas cerimônias de candomblé exerce uma função primordial, muito além da ornamental. Como conta, em sua pesquisa mais centrada no candomblé nagô, é mais que comum ouvir do “povo-de-santo”, ou praticantes do candomblé, que “não há candomblé, sem música” (Cardoso, 2006, p. 59). Sobre a função da música nos rituais, ele informa:

No candomblé nagô a música é utilizada como uma forma de linguagem, um meio pelo qual o fiel transmite as mensagens desejadas. A música é a fala oficial dentro dos rituais de candomblé. A função comunicativa não se restringe ao texto associado à música, mas, como dito, a qualquer emissão musical, seja uma cantiga ou uma música instrumental. (idem, Introdução, sem p.)

Ele ainda comenta que “no candomblé, a música cumpre o papel de comunicar, ela é um código com fins dialógicos” (idem, p. 46).

Nas “casas de candomblé” (também chamadas de “terreiros”, “casas-de-santo” e “roça”) os músicos são tratados com extremo respeito devido à função primordial que exercem. Ao melhor músico da casa, responsável por cuidar dos instrumentos (em especial o trio de tambores rum, rumpi e lé, tratados também como entidades) e por

conduzir a música nas cerimônias é dado o título de “alabê” (nação nagô), “xincarangoma” (nação angola) e “runtó” (nação jeje).

As cerimônias do candomblé são extremamente conduzidas pela música, que tem como instrumentos principais um quarteto instrumental formado pelos três tambores, ou atabaques, já citados, e o agogô, ou gã (instrumento constituído por dois ou três cones de metal presos a uma haste e é percutido com uma baqueta igualmente metálica). A música que vem desse quarteto é chamada de “toque”. Os diferentes padrões, ou toques, executados pelo quarteto são associados a cada um dos orixás¹³ e também indicam momentos específicos da cerimônia, como por exemplo a hora de se iniciar o rito.

Fica claro que o papel exercido pela música nessa religião é de primeira ordem, o que revela também o quanto as músicas de origem africana praticadas nos rituais, e que aos poucos foi se tornando afro-brasileira, foi protegida dentro do ambiente do culto, contra a discriminação da sociedade colonial brasileira. Foi, portanto, o culto o maior responsável por mantê-la viva. Na verdade, a própria indissociação entre a prática musical e a ritual já é suficiente para evidenciar a questão, pois, como nos informa Tiago de Oliveira Pinto “não existe expressão nas línguas africanas que cobrisse precisamente todo o espectro semântico do termo ocidental ‘música’” (Pinto, 1999 p. 88).

Esse é um ponto que traz uma questão sobre a retroalimentação existente entre cultura e música e uma evidência de que não só a música é um reflexo da cultura como um todo, mas também que a cultura é moldada através da música. Em verdade, podemos observar que, deste ponto de vista, a música gera cultura. E esse ponto, além de situar a discussão na contemporaneidade das pesquisas etno-musicológicas, se apresenta como um fio que embasa a ideia de que a criação de pontos de contato entre discursos pertencentes ao fio dialógico gera mais que novos discursos, mas novos gêneros de discurso dependendo da qualidade e consistência dessas ligações. Nessa linha de raciocínio, as hibridações musicais podem gerar, retroativamente uma clarificação das

¹³ As associações de cada toque, ou padrão rítmico, aos orixás não se fazem de maneira exclusiva. Um toque mais associado a determinado orixá pode ser usado para realizar um acompanhamento de uma cantiga para outro orixá. (Cardoso, 2006, p. 247)

raízes comuns entre culturas e potencialmente a novas culturas matrizes, como é o caso da música do candomblé, forjada e forjante da cultura negra, e matriz principal de tantas fusões na história da música brasileira.

b. Clave – “o mínimo múltiplo comum de um ritmo”

Um conceito muito importante para o estudo da música do candomblé e para o entendimento de sua estruturação é o conceito da clave rítmica. A clave pode ser definida como um padrão rítmico curto, que serve como referência para todas outras linhas do tecido polirrítmico em uma determinada textura.

Se trata, na verdade, de um conceito chave, tradicionalmente usado para analisar tanto a música africana (Nketia 1974, Chernoff 1979, Lock 1982, Anku 1997, Agawu 2006) e afro-brasileira (Oliveira Pinto 1999, Cançado 2000, Sandroni 2001, Cardoso 2006, Fonseca 2006, Lopes Carvalho 2011, Diaz 2014) quanto a música produzida nos países que fazem parte da chamada diáspora africana¹⁴, como Cuba, Porto-Rico, EUA (Washburne 1997, Mauleón 1993, Peñalosa 2009, Chor 2010, Moore 2012).

O termo encontrado em inglês para definir o conceito é *timeline*, cunhado por Nketia em seu livro *The music of Africa* (1974) e que no português já foi traduzido para “padrão rítmico”, “linha guia”, “ritmo guia”, “linhas temporais”, com alguns autores ainda preferindo utilizar o termo em inglês. Observar as acepções do termo “clave”, de origem afro-cubana, traz duas percepções sobre o papel e as origens desse fenômeno estruturante presente nas músicas dos países diaspóricos.

Em primeiro lugar a coincidência (certamente não acidental) de, na música cubana, existir um instrumento de percussão que leva o próprio nome de “clave”. Constituído por dois bastões de madeira que são percutidos um contra o outro, o

¹⁴ Nome dado ao fenômeno do tráfico de pessoas do continente africano para fins escravagistas, principalmente destinadas à América.

instrumento tem, tradicionalmente, o papel de tocar a linha rítmica guia dentro das músicas típicas deste país, como o famoso padrão [x..x..x...x.x...] conhecido como *Son Clave*.

Em segundo lugar, outra coincidência (desta vez não julgo suas razões, por não possuir maiores informações a respeito), a de a palavra “clave” poder ser traduzida em português como “senha”, “código”. Esta acepção se encaixa perfeitamente no uso e no discurso proferido por Letieres Leite acerca de seu trabalho, no sentido em que somente o entendimento de que a clave é o padrão que estrutura a música do candomblé e o estudo dessa música através desse padrão é que garante a ele o “acesso” a essa música de tradição ancestral e o permite transmiti-la através de seu “código”.

Portanto é justamente o termo afro-cubano “clave”, que Letieres Leite vai eleger para denominar esse padrão fundante de, praticamente, toda a música de matriz africana. Neste trabalho utilizo, então, esse termo daqui em diante, seguindo a escolha do próprio músico que produz os arranjos que são objetos de estudo da presente pesquisa.

Letieres Leite, em suas entrevistas acerca do trabalho da Rumpilezz, costuma definir a clave como o “mínimo múltiplo comum de um ritmo”. Segundo essa definição, a clave seria uma régua que contém o desenho rítmico essencial de um “ritmo”¹⁵, segundo a qual todos os outros extratos de uma polifonia se alinham.

Como exemplo, podemos citar uma das claves presentes no samba, tocada geralmente pelo tamborim [x.x.x.xx.x.x.xx.], e que orienta todas os outros padrões performados pelos outros instrumentos (piano, violão, baixo, percussões, etc) participantes na textura, seja coincidindo parcial ou totalmente com os acentos dessa clave. Pode-se notar também que as melodias desse gênero geralmente apresentam um

¹⁵ No Brasil, o termo “ritmo” é costumeiramente usado em substituição ao termo “gênero” no campo das tipificações de estilos musicais. Utilizo o termo aqui apenas como maneira de abrir espaço para um pequeno comentário sobre essa ocorrência e seu aspecto revelador de um pensamento subjacente de que um gênero tem como elemento primordialmente identificador, o ritmo. A ponto de uma palavra ser usada em substituição à outra muito usualmente, principalmente nos meios dos músicos populares e ouvintes de música em geral.

número de coincidências muito grande com os acentos da clave, revelando o papel de gerador de arquétipos que a clave exerce.

Utilizando ainda este exemplo da clave do tamborim, facilmente encontrável em muitos tipos de samba, apontamos para o importante fato de que nem sempre a clave precisa estar sonoramente presente para que se note sua força estruturante. É comum encontrar, tanto em sambas como em outras músicas de tradição diaspórica, situações em que a clave não se manifesta em sua totalidade em nenhuma das linhas tocadas pelos instrumentos, mas nota-se que seu padrão forma uma resultante dos acentos de todas as linhas, funcionando realmente como um “mínimo múltiplo comum” rítmico.

É corrente a noção de que a clave praticamente substitui a noção de pulso nas músicas de matriz africana. Afinal de contas, a função exercida pela clave, estrutural, é a mesma que exerce o pulso tradicionalmente utilizado como régua rítmica em outras culturas musicais, como por exemplo a música de concerto europeia. Apesar de termos, no Brasil e nas Américas, importado a noção de pulso dessa cultura, já existem hoje vários acadêmicos e músicos que defendem uma ampliação de pensamento, inclusive num contexto de ensino (acadêmico ou não), que leve em conta as claves da música de matriz africana como elemento estruturante e presente em muito da música produzida no mundo, sendo notada como um “código genético” espreado do samba (tamborim, chocalhos) ao *rock* (*riffs* de guitarra), da música instrumental moderna (ostinatos, releituras de ritmos tradicionais) ao *pop* mundial (*grooves* e “batidas” eletrônicas).

No Brasil encontramos esse fenômeno em diversos gêneros como o choro, samba, baião, frevo, maracatu, samba de breque, samba-reggae, bossa-nova, e claro nos gêneros afro-brasileiros tocados dentro e fora do candomblé como o ijexá e o barravento.

A presença da clave na música do candomblé é notada de maneira clara através, principalmente, do agogô ou gã. A função deste instrumento dentro dos vários toques da música de terreiro (ou gêneros, ou “ritmos”) é a manifestação sonora das claves específicas de cada um deles. É o agogô que toca o padrão da clave, repetidamente por

toda a duração do toque (de 3 a 7 minutos, como nos informa Diaz, 2014, p. 158), sem nunca variar.

Em relação à ideia de a clave ser um fenômeno completamente análogo ao do pulso musical tradicional, adiciono a informação, fornecida por Cardoso de que a palavra “agogô” vem da língua iorubá e é referenciada como tendo o significado de “sino”, mas também de “tempo” (2006, p. 51).

A textura do quarteto instrumental do candomblé (rum, rumpi, lé e agogô), de maneira geral, é estruturada da seguinte maneira: o agogô toca, repetidamente, o padrão rítmico da clave; o lé (atabaque mais agudo) e o rumpi (atabaque médio), tocam em uníssono com o agogô, porém subdividindo todos os tempos, portanto, em uníssono total entre si, e também sem variar (com exceção de alguns poucos toques). Por fim, o rum (atabaque grave) realiza, alternadamente, diversos fraseados típicos de cada toque, improvisando a ordem em que essas frases musicais aparecem (Cardoso, 2006). Interessante notar o fato de que as frases tocadas no rum identificam mais cada toque do que a clave, uma vez que alguns toques podem compartilhar a mesma clave, e o que os diferencia é justamente os tipos de frase performadas neste tambor grave.

Mesmo com a presença da mesma clave em toques diferentes, o mais comum é encontrarmos uma clave regendo cada um deles. Portanto, vemos que a clave atua não só como baliza rítmica, mas também (em igual medida, podemos dizer) como baliza estética.

O papel das claves no método de trabalho de Letieres Leite é primordial, uma vez que seu projeto é tomar a música afro-baiana como elemento principal de desenvolvimento. O músico parte do princípio de que esses padrões sintetizam as estruturas principais dos “ritmos” afro-baianos e provém uma base extremamente rigorosa para criar uma “nova música” que se mantém profundamente ligada à estética do UPAB, mesmo explorando, em adição, timbres e texturas contemporâneas. O que é o mesmo que dizer que ele reconhece o papel das claves como provedoras de molduras rítmicas.

Letieres Leite sempre comenta que o projeto estético da Rumpilezz tem como elemento essencial a transferência dos toques para as texturas dos sopros. Em entrevista, o músico comenta o seu processo de escrita:

Eu elejo um ritmo de um orixá determinado. Aprendo bastante sobre ele e sobre as variações que cada tambor faz, e começo a compor como quem faz uma roupa, de baixo para cima e vou tramando como se fosse em um tear. Mas essa trama segue o seguinte conceito: eu transfiro as variações do tambor grave para os instrumentos graves de sopro (tuba, barítono, trombone baixo) o que cria uma sinergia, um sync imediato. As variações do registro médio são transferidas para os trombones e assim por diante. Tudo que está escrito para os sopros tem sua origem dentro das variações dos tambores.¹⁶

Apesar da fala de Letieres Leite ter um tom generalista, não é sempre que ele usa um toque específico como base em seus trabalhos de composição e arranjo. Não se atendo à literalidade desse método, o músico usa, muitas vezes, como evocador da música religiosa afro-brasileira, a subdivisão ternária e uma clave original performada pelo agogô, sem precisar de se utilizar de um toque tradicional como moldura rítmica, podendo criar as suas próprias, com base na estrutura encontrada na tradição.

Na verdade, nem mesmo o transporte das linhas percussivas para os sopros se dá de maneira literal. Porém, é verdade que no processo de aprendizado dos arranjos dentro dos ensaios da Rumpilezz, os instrumentistas de sopro devem, antes de ler suas partes, aprender como são os ritmos do naipe de percussão, pois de maneira geral, eles estão atrelados às figuras ali performadas (Diaz, 2014, p. 136).

Este método usado no aprendizado de cada composição ou arranjo dentro da Rumpilezz denota a complementaridade existente entre oralidade e escrita na música popular, em especial no trabalho dos arranjadores, como apontado no nosso primeiro

¹⁶ Letieres Leite. Entrevista em Compacto Petrobrás (2010). Acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=HPbUWbeBSO8> em 26/10/2016

capítulo. Quando Letieres Leite escolhe realizar a transmissão de suas ideias dessa forma, é porque ele assume que muito do que se toca na percussão é impossível de se anotar na partitura tradicional, a não ser que seja de maneira aproximada. Portanto, os músicos dos naipes de sopro precisam “aprender” as partes das percussões para entenderem como se tocam os ritmos de suas próprias partes.

Interpreto disso, que Letieres desafia a noção velha e cristalizada que prega a oposição entre as transmissões orais e escritas, onde a segunda teria mais condições de passagem dos saberes de maneira conservada e atada às origens dos ensinamentos. Vemos que aqui, o contrário acontece. Apenas pela via da oralidade se pode transmitir um toque de *candomblé*, devido às variações chamadas de “microrítmicas”¹⁷ existentes nesse tipo de performance. Letieres Leite conta¹⁸ que a passagem oral da parte de percussão de seus arranjos se dá pelo principal motivo de evitar o “engessamento” da performance. Mas também por ter a noção de que muitos dos elementos tocados pela percussão não seriam facilmente notados usando a simbologia tradicional herdada da tradição europeia de notação musical. Conceitos como esse de “microritmia”, que define o fenômeno de algumas notas serem propositadamente tocadas levemente adiantadas ou atrasadas, em medidas que não são possíveis de serem mensuradas pelas divisões rítmicas compreendidas na notação musical tradicional, tornam o trabalho de passagem oral das linhas de percussão não só preferível, como imprescindível para a manutenção de uma organicidade dessa música, profundamente baseada na cultura percussiva afro-bahiana, em especial ao universo musical do *Candomblé* das nações *Quetu* e *Jeje*.

Dessa feita, Letieres Leite enaltece o valor da tradição oral como depositário de saberes que ele próprio costuma classificar como “eruditos”, ao subordinar a transmissão de uma ideia pela via da escrita ao contato com a via da oralidade em primeiro lugar. Aqui temos uma primeira pista dos resultados sensíveis de que há uma hibridação intensa na feitura da música neste projeto.

¹⁷ O termo “microritmia” é usado aqui de acordo com a conotação que Letieres Leite empresta a ele. Segundo Leite, toda música de matriz africana possui figuras rítmicas não mensuráveis pela divisão da notação tradicional. Esse termo seria uma tradução de outro, mais difundido na língua inglesa e usado para tratar do mesmo fenômeno, “*microtiming*”.

¹⁸ Em vídeo acessado no link <https://www.youtube.com/watch?v=cdsC50NYWkI> em 03/03/2017

Voltando à fala de Letieres Leite, a interpreto como significando que tanto a percussão como os sopros trabalham para reforçar uma estrutura rítmica provida por uma clave específica. Portanto, o que acaba se criando no trabalho de arranjo de Letieres Leite, no que concerne à tomada da música de matriz africana como base para suas criações, é uma estética percussiva. Mesmo com os sopros também cumprindo outros papéis, melódicos por exemplo, ou de “camas” harmônicas, temos como ponto central, a relação de reverência que esses têm em relação à percussão. Linhas de sopros completamente baseadas nos extratos da polirritmia percussiva afro-brasileira (candomblé e música dos blocos afro) e padrões rítmicos executados em *stacatto* são uma constante nos arranjos e formam a verdadeira base destes, em conjunto com os conceitos estruturais aferidos no estudo desse universo, que são desenvolvidos de várias maneiras, como notaremos no capítulo dedicado às análises.

Uma importante implicação simbólica, que transcende o campo musical, acaba sendo gerada no ato de deslocar elementos da música religiosa afro-brasileira para um outro ambiente, no qual esses adquirem novas significações. É claro que o poder evocativo dos padrões rítmicos dentro do terreiro de candomblé onde, como visto, tem função de linguagem comunicando ações específicas aos participantes dos rituais, tem muito maior força quando cercado pelos outros elementos do contexto religioso (vestimentas, presença de líderes espirituais, oferendas, *etc*). Entretanto, quando tocadas nos arranjos da Rumpilezz, os toques significam muito mais que um mero padrão rítmico, sendo essencialmente associados à música de terreiro, trazendo consigo toda uma carga de significados adjacentes. Letieres Leite e a Orkestra Rumpilezz costumam reforçar esse aspecto nos shows através de suas vestimentas (brancas, como nos terreiros) e discursos no palco, referentes à noção de africanidade.

Em suma, é perceptível que a subordinação de motivos melódicos, harmônicos e timbrísticos ao ritmo acaba por atuar como ação de reforço da noção de uma ritmicidade “africana” como base. Em comparação com o trabalho de Abigail Moura e sua Orquestra Afro-Brasileira, onde o papel dos instrumentos “ocidentais” é simplificado para que o foco seja direcionado para a percussão “africana”, vemos que em Letieres Leite os elementos do *jazz* e mesmo da música de concerto são usados em todo seu potencial,

mas ao serviço da música do UPAB, onde os primeiros (instrumentos ocidentais) atuam como medida para revelar a “erudição” e o rigor do segundo (percussão “africana”).

No ponto de vista dos processos de hibridação, Letieres Leite transporta a complexidade das polimetrias, polirritmias e o conceito de clave para os naipes de sopros, diversificando suas funções e reaproximando a tradição da big band, um legítimo representante da cultura diaspórica na América do Norte de seu irmão cultural, o quarteto instrumental dos terreiros de candomblé. Mesmo não sendo uma música baseada em claves, o *jazz* é inegavelmente um representante das consequências culturais da diáspora africana e o projeto da Rumpilezz acaba por evidenciar as raízes comuns entre este e os gêneros afro-brasileiros.

c. “ZZ” – O jazz como a música clássica das Américas

Ao focar em uma *big band* que tira sua principal inspiração da música do candomblé e dos blocos afro baianos, é importante que nos detenhamos, mesmo que brevemente, na observação do “outro lado” de sua inspiração, o *jazz*.

O *jazz* faz parte do conjunto de músicas geradas a partir do fenômeno da diáspora africana nas Américas, e é, certamente, o maior representante desse conjunto de gêneros musicais, tendo se espreado por todo o globo, exercendo fortes influências em músicas de todo o mundo, inclusive nos próprios gêneros nascidos nos países diaspóricos.

Nascido nos Estados Unidos na virada do século XX, o *jazz* costuma ser definido pelos músicos e acadêmicos dedicados ao seu estudo como um gênero nascido da fusão entre elementos oriundos da música europeia (principalmente no campo das alturas – harmonia e melodia) e da musicalidade africana (no campo do ritmo). Hoje em dia, alguns autores como Christopher Washburn (1997) apontam para uma forte influência caribenha, principalmente nos primeiros anos de nascimento desse gênero, e atentam para a grande possibilidade de muita da “africanidade” associada a ele ter chegado via

Caribe, através da imigração haitiana para cuba, e, por conseguinte, da imigração cubana para os EUA, incluindo aí a cidade de New Orleans, tida para muitos como berço do *jazz*.

Enquanto muitos autores classificam o *jazz* como uma música não baseada em claves, Washburn indica os traços das claves afro-caribenhas em diversas produções do *jazz*, em composições e performances de Miles Davis, Thelonius Monk, Duke Ellington, *etc*, mostrando o quanto esse dispositivo rítmico de origem africana foi passado para a frente nas tradições diaspóricas.

Mas apesar de reconhecer as profundas marcas deixadas em melodias e maneiras de acompanhamento, o uso que o *jazz* fez e faz das claves é fundamentalmente diverso do uso que encontramos na salsa, habanera, samba, rumba e demais gêneros nascidos da diáspora. Mas o importante aqui é notar que o *jazz* carrega, desde seu nascimento, o “código genético” da clave africana, mesmo que à maneira de um “gene recessivo”.

De qualquer maneira, é clara a noção de que o *jazz* e todas as músicas dos povos da diáspora são conectados por um conceito de preservação da ideia de ancestralidade africana. E numa espécie de retroalimentação, aponto para o papel que o *jazz* tem, enquanto expressão de um ambiente diaspórico, nas ligações que foram estabelecidas com outras culturas musicais diaspóricas no continente americano, gerando frutos especialmente em lugares como Cuba, Porto Rico e Brasil.

O termo *jazz*, há muito tempo, é usado para designar algo bem mais amplo que uma tipificação de gênero na música. “Domesticado” por diversas culturas musicais ao redor do mundo, principalmente depois de 1945, o termo *jazz* passou a definir muito menos um gênero musical com marcas arquetípicas formais, melódicas, harmônicas ou rítmicas, e muito mais uma “atitude”, um “espírito” de liberdade na composição, no arranjo e na performance.

Porém, essa incorporação nem sempre se deu de maneira totalmente harmônica. O *jazz* foi visto, em muitas situações, como uma ameaça ao nacionalismo. No Brasil encontramos alguns momentos desses como, por exemplo, quando Pixinguinha o

fundiu ao choro nos anos 1930, nos primeiros anos da bossa-nova (fins dos anos 1950 e início dos 1960) e durante fases da ditadura militar, como o fim dos anos 1960 (Diaz, 2014).

Predecessor de junções entre jazz e músicas afro-latinas, o grupo Irakere (que realizava uma exaltação da herança africana por meio da hibridação entre *jazz* e música iorubá religiosa), em Cuba, encontrou diversas dificuldades por conta do controle oficial do governo sobre os músicos deste país dos anos 1960 aos anos 1980. Arturo Sandoval, um dos integrantes do grupo, conta em entrevista: “queríamos tocar *bebop*, mas nos dizia, que nosso baterista não poderia nem mesmo usar pratos, porque eles soavam muito “*jazzy*”. Nós acabamos usando *congas* e *cowbells* e no fim isso nos ajudou a chegar com algo novo e criativo” (Meredith, 2007 apud Diaz, 2014).

Porém, são inúmeros os elementos vindos do *jazz* que, hoje em dia, são parte indissociável de várias culturas musicais, o que acaba por revelar sua posição entre-mundos. Depois de tanto tempo de “domesticação” o *jazz* pode ser visto, a um só tempo, como uma música *própria e do outro*.

Na fusão proposta por Letieres Leite o *jazz* é presentificado por elementos timbrísticos (o naipe de sopros muito semelhante ao de uma *big band*), formais (uso sistemático da improvisação sobre *choruses*), além de elementos harmônicos e texturais. Mesmo com seus elementos funcionando, nos dias de hoje, como características “domesticadas” por diversas culturas musicais, suas origens são percebidas como oriundas de outra cultura. A diferença percebida no uso destes elementos por Letieres Leite fica evidente quando, ao contrário do que se observa em diversos gêneros hibridados ao *jazz*, onde este costuma cumprir um papel de legitimação e engrandecimento de outras formas musicais produzidas localmente, na música da Rumpilezz sua presença tem o papel de servir de parâmetro de medida da organização encontrada na música do UPAB.

O método de escrita de Letieres Leite, baseado em claves e na transferência de padrões rítmicos dos tambores para os sopros, enfatiza o tema da predominância do elemento rítmico como raiz comum entre as músicas diaspóricas, dentre as quais o *jazz*

se alinha como representante. A complexidade rítmica evidenciada por esse método embasa uma quebra de outro discurso cristalizado referente às músicas de matriz africana, o discurso do primitivismo. A centralidade dada aos percussionistas, tanto na escrita quanto nas performances em palco, reforça a noção de “eruditismo” reivindicada por Letieres Leite em relação a essa música.

Capítulo IV

Análises

a. “Uma linha que se retoma no tecido rasgado” – percussividade e ritmicidade africana no tecido da música brasileira

Antes de seguir para a análise de dois arranjos de Letieres Leite escritos para a formação da Orkestra Rumpilezz, realizo breves apontamentos que sintetizam o entendimento acerca das ligações entre processos operados pelo arranjo na história da música brasileira popular. No ponto de vista construído neste trabalho, as ligações entre os arranjos, ou seja, as “assinaturas de escuta”¹⁹ próprias de Pixinguinha, Moacir Santos e Letieres Leite desenham uma linha na qual podemos acompanhar os desdobramentos da própria linguagem da música brasileira. Essa linha acaba por encontrar, no trabalho de Letieres Leite e sua Orkestra Rumpilezz, uma concentração das heranças de cruzamentos progressivos entre música de matriz africana e outros tipos de músicas no processo de construção da música brasileira, em especial aquela dedicada a ser tocada com grandes grupos instrumentais.

Aqui me sirvo da visão da história como um tecido, fornecida por Ligeti e já citada²⁰ no fim do primeiro capítulo desta dissertação. Parto do princípio que Pixinguinha, Moacir Santos e Letieres Leite formam, nessa visão, pontos de conexão de uma linha que se desenrola paralelamente a diversas linhas do “tecido histórico”, e que, com o passar do tempo, à medida que um músico se relaciona com o discurso contruído por outro, anterior a ele, temos um “engordamento” dessa linha, que aos poucos se

¹⁹ Peter Szendy define o arranjo como a “assinatura da escuta” do arranjador. (Citado por Pereira, 2011)

²⁰ *Há lugares em que o tecido não continua, mas, ao contrário, é rasgado: ele é retomado, em seguida, com novos fios e um novo ponto aparentemente sem ligação com a estrutura anterior da rede. Mas, se se observa com bastante recuo, percebe-se um fio quase transparente se enrolar, sem que se observem os rasgos em volta: mesmo o que parece desprovido de relação e de tradição mantém uma relação secreta com o passado.* (LIGETI, 2010, p. 152, in Lanna 2014).

trama a mais e mais linhas, adquirindo uma maior variedade de conexões e se tornando parte constituinte e indelével deste “tecido”.

Pixinguinha, ao incluir a percussão do morro nas orquestras do rádio dos anos 1940 e delegar a ela o papel de “base” de seus arranjos, acaba por emancipar os instrumentos orquestrais e a base harmônico-rítmico já existente nessas formações (piano, baixo, violão, cavaquinho e bateria). A linguagem de arranjo vigente à época consistia em um uso dos instrumentos da orquestra com função de base, o que resultava em um grande número de dobramentos entre instrumentos e um consequente “endurecimento” dos elementos rítmicos no âmbito da performance. Portanto, trazendo um forte elemento do samba ainda nascente, profundamente ligado à tradição africana, para o contexto das orquestras, Pixinguinha confere liberdade, tanto à base, para suingar, quanto à orquestra para aumentar a paleta de cores e diversidade de funções (melodias, contracantos, camadas harmônicas, abertura de vozes, motivos rítmicos mais soltos, *etc*). Ao trazer o elemento da percussividade de matriz africana (e dar destaque a ele), Pixinguinha “desendurece” a música brasileira.

Moacir Santos dá continuidade à essas conquistas no sentido de aproveitar o caminho assentado por Pixinguinha. Depois de conquistada a independência mútua entre base e orquestra, é aberto o caminho para novos desenvolvimentos e Moacir Santos complexifica a base colocando-a para performar padrões rítmicos que atuam como claves reelaboradas e mais propriamente brasileiras, seus “mojos”. Aqui, uma reaproximação entre os instrumentos “orquestrais” (os sopros) e a base começa a ser ensaiada, à medida em que esses tomam parte na execução de linhas texturais de base, reforçando os instrumentos tradicionalmente dedicado a esse papel (piano, bateria, percussão, baixo, *etc*).

Já no trabalho de Letieres Leite, percebemos um reforço na tradição afro por via de uma nova reelaboração da relação dos papéis texturais entre “base” e “cobertura”. Ao fundar sua Orkestra Rumpilezz, Letieres Leite opta por uma formação instrumental que prescinde dos instrumentos tradicionais de base e adiciona um numeroso naipe de percussão, que aqui ganha um profundo protagonismo. Tirando da percussão e do universo percussivo afrobaiano os principais motivos de elaboração e realizando uma

transferência cuidadosa desses para os sopros, ocorre uma reaproximação total entre base e cobertura, onde a cobertura “aprende” a suingar, ter “balanço” e a percussão alcança um novo status de estruturador da linguagem. “Na Rumpilezz, os metais reverenciam a percussão” (Letieres Leite apud Diaz, 2014, p. 214). A mistura entre uma formação que lembra bastante a de uma *big band* e as percussões afro-baianas trazem à tona as raízes comuns entre jazz e música afro-brasileira enquanto representantes diaspóricos.

A maneira de hibridar da Rumpilezz é eficaz em fincar uma marca na história do desenvolvimento da linguagem de arranjo brasileira, ao realizar, dentro de sua estruturação, operações que tem uma “atitude responsiva ativa” (Bakhtin) às noções que ela mesma toma como centrais. É como se o que mais importasse ao arranjador Letieres Leite, o que ele elege como central em seu método, ou seja, o UPAB, deve ser “revolvido” para que se torne mais “seu”.

Com um método de escrita que pode ser resumido em três aspectos – (1) substituição do “combo” baixo, bateria e piano por metais; (2) o uso realçado das claves; e (3) a transferência de toques do candomblé para as texturas formadas por instrumentos melódicos – Letieres Leite desafia noções binárias que dividem o que pode ser percebido como “africano” e “ocidental”. Letieres Leite realiza misturas que dignificam a música de matriz africana ao fazê-la soar como algo de “alta cultura”. Nela, o *jazz* funciona como elemento acoplado, à serviço da potencialização do elemento expressivo da música de matriz africana, em oposição a misturas do tipo ocorridas no ambiente do *jazz* e da música de concerto, onde o elemento “não ocidental” é tratado como exótico e primitivo. A inversão do valor do primitivismo, como sendo empoderador ao invés de depreciador, estratégia já encontrada nos blocos-afro da Bahia, é levada a um nível mais abrangente pela mudança de perspectiva em relação às noções que são centrais por quem propõe a hibridação.

Com um discurso largamente repetido em diversas entrevistas, e que contém frases como “os metais reverenciam a percussão”, “a *big band* acompanha a percussão” e “a percussão sai da cozinha para a sala de estar”, Letieres Leite propõe uma inversão de

valores entre *jazz* e percussão afro-baiana, onde o primeiro tem o papel de parâmetro para medir a “erudição” da segunda (Dias, 2014, p. 241).

Apesar de o trabalho discográfico da Orkestra Rumpilezz ser essencialmente voltado para as composições de Letieres Leite, em suas atuações em shows a Orkestra apresenta uma grande pesquisa voltada para o arranjo. A própria carreira de Letieres Leite apresenta uma grande ênfase na atividade de arranjador, antes da formação da Rumpilezz, como comentado anteriormente.

Mas mesmo a atividade de compositor de Leite exprime um pensamento de arranjador, por exemplo na ação de “vestir” cada exposição de um tema, dentro de uma mesma peça, com diversas variações de acompanhamento, atitude tipicamente arranjjística.

Mas para além dessa característica vislumbrada no trabalho composicional de Leite, é extremamente notável a faceta de “intérprete” que a Rumpilezz tem em sua carreira, se dedicando, de tempos em tempos, a performar arranjos escritos (por Leite) para composições de outros autores, inclusive em performances em colaboração com alguns deles.

Como exemplos desse projeto de interpretações ao “estilo da Rumpilezz”, temos as séries de concertos realizada em parceria com o saxofonista norte-americano Joshua Redman, com os cantores e compositores brasileiros Lenine e Gilberto Gil; as interpretações do Bolero de Ravel, “Lucy in the sky with Diamonds” (Lennon / McCartney); e as séries de concertos especialmente devotadas às obras de Moacir Santos – “Coisas” (2017) e Dorival Caymmi – “Rumpilezz Visita Caymmi” (2015).

A fim de exemplificar situações de produção de arranjo que tangenciem os conceitos trabalhados até aqui, procedo a uma seleção de apontamentos acerca de arranjos de Letieres Leite sobre canções de Dorival Caymmi, confeccionados para a turnê do show do grupo Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz denominada “Rumpilezz Visita Caymmi”.

b. Rumpilezz Visita Caymmi - “Canto de Nanã”

Dorival Caymmi (☆1914 +2008) é um dos mais importantes compositores da história da música brasileira popular e sua obra cancionista é profundamente enraizada nas cantigas de domínio público, nas manifestações populares da Bahia e do Brasil. Caymmi chegou mesmo a criar obras que possuem um poder de síntese herdado dessas manifestações e que podem ser facilmente confundidas com obras desses universos.

Pode-se dizer que em seu trabalho de composição muitos dos “originais” que ele criou lidam com reformulações de diversos elementos do folclore brasileiro, do candomblé, das cantigas de roda, etc., e por isso apresentam, em si, diversas “janelas” que apontam para inúmeras ligações e hibridações que podem servir como pontos de referência para arranjos desenvolvidos sobre as mesmas.

No arranjo da música “Canto de Nanã”, de Caymmi, escrito por Letieres Leite para a formação da Orkestra Rumpilezz, alguns procedimentos de reelaboração de elementos musicais e simbólicos colhidos na gravação de Caymmi, de 1972, chamam a atenção. Aponto, em análise, dois procedimentos que são agentes de transformações do campo rítmico.

O primeiro consiste na substituição do compasso original de 12/8 pelo compasso de 5/4, e o segundo na apropriação simbólica do característico “descolamento” rítmico que ocorre entre canto e percussão na gravação de Caymmi e é reelaborado de maneira a reforçar a conexão da canção ao seu contexto de inspiração, o universo musical das religiões de matriz africana.

É importante notar que a composição de Caymmi é construída como uma espécie de “ponto” (temas melódicos dentro do universo religioso afro-brasileiro, associados a cada orixá) em devoção ao orixá Nanã, e está incluída no LP “Caymmi,” de 1972. Esse aspecto será base primordial para a construção do arranjo de Leite, e ponto

de partida para a operação de reelaborações musicais que tangem o campo da estrutura musical e do simbólico religioso através de procedimentos de arranjo híbridos, que apontam para processos herdados da música de concerto, do *jazz*, e da própria música baseada em claves.

. Manipulação da clave e “embasamento simbólico”

O primeiro procedimento apontado é o da substituição do compasso de 12/8 presente na percussão da gravação de Caymmi, por, no arranjo de Leite, um 5/4, que também podemos grafar como 10/8, a fim de evidenciar as relações entre os metros das duas versões da canção; relações essas que nos fornecem pistas sensíveis sobre os processos de hibridação que se apresentam como motor criativo do novo arranjo.

A começar pela primeira estrutura sonora que inicia o arranjo, observamos que, assim como no início de um toque de terreiro, é o agogô o primeiro instrumento a tocar²¹. A pequena frase em *loop* antecedendo a entrada dos demais instrumentos não deixa dúvidas. Trata-se de uma clave, elemento estruturador rítmico e baliza estética, presente (manifesta ou subliminarmente) por todo o arranjo. A figura rítmica desta clave pode ser transcrita da seguinte maneira:

Clave Agogô - Canto de Nanã

Arranjo de Letieres Leite para música de Dorival Caymmi



Figura 4 Clave Agogô - Canto de Nanã

Na gravação de Caymmi – e mesmo em outras gravações, como as feitas pelas cantoras Jussara Silveira (1998) e Maria Bethânia (2006) – a canção é apresentada com a melodia entoada de uma maneira “solta”, algo como um *tempo rubatto*. Para além do

²¹ É até mesmo possível ouvir na gravação um tambor que entra após o agogô, mas tocando em uníssono, lembrando a situação particular do início de um toque no terreiro, quando o alabê (músico líder no candomblé), de posse do rum, toca a clave inicialmente a fim de ditar o andamento adequado ao toque.

título e de sua letra, a canção é claramente de inspiração candomblecista. Mas, no caso da gravação de Caymmi ainda há, paralelo ao coro que entoa a melodia, a presença de tambores que tocam um padrão rítmico de subdivisão ternária, reforçando a evocação da tradição cultural afro-religiosa.

Nesta gravação de Caymmi, não encontramos, exatamente, um “encaixe” rítmico que conecte o canto e a percussão, levando a crer que nesse arranjo “original” a percussão mais “ambienta” do que “estrutura”. O timbre dos tambores e suas figurações rítmicas parecem estar a serviço de uma alusão ao terreiro de candomblé, uma referência.

Pretendo mostrar aqui que o que Leite faz com seu arranjo tem o poder de, ao contrário de apenas aludir, presentificar e atualizar a tradição, reforçando-a pela via da fusão de “estruturas e práticas discretas” em direção à criação de novas práticas e estruturas. Relaciono o uso realçado de uma clave na criação de um novo arranjo de “Canto de Nanã” aos preceitos do “estilo da Rumpilezz”, porém outra dimensão, mais simbólica, ampara as reelaborações do “original” e constitui um subtexto estruturante.

Em pesquisa sobre os diversos toques e pontos de candomblé associados ao orixá Nanã, encontrei várias vezes o mesmo toque, utilizado no candomblé de nação quetu, regido pela seguinte clave [x.x.xx.x.xx].

Abaixo, transcrevo o toque performado por um dos tambores do quarteto instrumental do candomblé, onde os ataques agudos, localizados na linha superior formam exatamente o padrão da clave, destacada na linha seguinte, na cor vermelha.

Toque de Nãã

completo e desmembrado

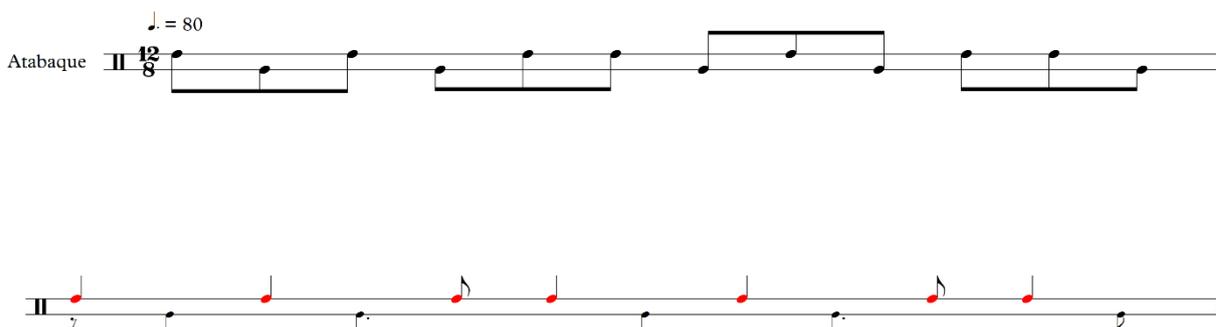


Figura 5 Toque de Nãã – completo e desmembrado

Ora, se retiramos a primeira “batida” dessa clave, ou seja, sua primeira nota, obtemos exatamente o padrão utilizado como clave no arranjo de Leite.

Toque Nanã: [x.x.xx.x.xx.]

Letieres Leite: [x.xx.x.xx.]

Mesmo sem informações expressas por parte de Leite em relação a esse arranjo, acredito ser possível inferir, sem receio, que sua base na construção da clave que orienta sua escrita foi, sem dúvida, essa encontrada nos toques de terreiro.

Dessa maneira, gostaria de apontar para um campo simbólico que age como propulsor da ação criativa e estabelecimento de pontes de diálogo entre o arranjo e o “original”. Ao considerar importante o campo das conexões simbólicas, Leite acaba por embasar sua recriação em aspectos que a um só tempo transcendem o estritamente musical e aumentam os pontos de contato entre a estrutura musical e suas significações.

Além de, certamente, atuar como um poderoso subtexto no processo de escrita de Leite, a utilização desta clave específica, porém reelaborada, pode ser lida à luz da noção do múltiplo direcionamento da mensagem, como define Bakhtin. Primeiramente, a própria inclusão, no arranjo, da clave do toque associado a Nanã, tema da canção, mostra um direcionamento a um “super-destinatário”, a saber, a tradição religiosa afro-

brasileira. E em segundo lugar, vemos, por trás da reelaboração desta clave, um direcionamento da mensagem ao próprio objeto, que por meio de sua transformação ganha nova força em sua transmissão.

O procedimento de alteração do metro de 12/8 (comum à clave de terreiro e à percussão da gravação de Caymmi) para 5/4 traz à percepção a combinação de “práticas discretas” vindas de culturas diferentes, em direção à criação de uma nova linguagem. De um lado, há a proposta do uso realçado da clave como estruturador rítmico e estético, uma marca de identidade com a tradição africana (além da já comentada conexão íntima com o tema da canção em questão). E, do outro, a escolha em alterar seu arranjo interno, obtendo um compasso ímpar (completamente estranho ao ambiente do UPAB) e abrindo outros canais de conexão com o *jazz* e até mesmo com a música de concerto, lembrando procedimentos de variação conhecidos da área da composição.

“De dentro pra fora” - Um diálogo com a estrutura

Com a reelaboração da clave original de um toque dedicado a Nanã, a subdivisão ternária, intrínseca a ele, é alterada. Enquanto cada batida da clave tradicional [x.x.xx.x.xx.] pode ser interpretada como coincidente com uma das colcheias da subdivisão ternária de um compasso de 12/8, na clave sintetizada por Leite [x.xx.x.xx.] cada batida coincide com a subdivisão binária de um 5/4.

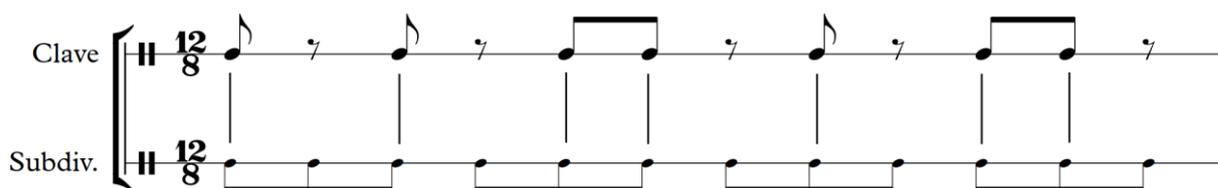


Figura 6 - Clave tradicional de toque para Nanã (queto) e coincidências com subdivisão ternária

Figura 7 – Clave manipulada de arranjo de Leite e coincidências com subdivisão binária

Como comentado antes, a subdivisão ternária²² é um elemento comumente associado à música de matriz africana, mas, mais profundamente, se observa que ela se trata não de um elemento em si, mas de um aspecto do que nos faz identificar uma ritmicidade “africana”, que vem a ser, na verdade a polimetria proeminente que faz com que a subdivisão desse tipo de música possa ser percebida de duas maneiras diferentes: ternária e binária.

É facilmente perceptível essa proeminência de dois metros coexistentes em grande parte das manifestações musicais de matriz africana. Ao transcrever um exemplo tirado do candomblé, pode-se observar que esses dois metros possíveis fornecem duas maneiras diferentes de pensar a subdivisão. No metro binário composto (6/8) cada subdivisão, representada por colheias, coincide com uma batida do pulso em uma regularidade de três em três.

Toque de Sató

(Canto para Iemanjá, candomblé queto)

Figura 8 – Transcrição de toque de Sató em 6/8

²² A nomenclatura “subdivisão ternária”, devemos esclarecer, trata-se de uma “tradução” para a representação gráfica rítmica ocidental e não reflete necessariamente a visão dos músicos da cultura de origem.

Trompetes
 Baritono / Tuba
 agogô
 atabaque
 shaker

Figura 10 – Transcrição – excerto de arranjo de Leite para Canto de Nanã (extratos de subdivisão binária)

Em contraste com esses extratos, o arranjo recria a sensação de polimetria ao incluir como extrato central, um ostinato executado pelo naipe de saxofones estruturado sobre uma subdivisão ternária, ou seja, que “suinha” dentro das tercinas do compasso, como se ele fora um compasso composto, criando uma tensão e transferindo a percepção de metros diferentes para um outro nível de elaboração polifônica, e notadamente conectada com as origens da música desenvolvida tanto por Caymmi, quanto pelo próprio Letieres Leite.

Trompetes
 Saxes
 Baritono / Tuba
 agogô
 atabaque
 shaker

Figura 11 – Transcrição – excerto de arranjo de Leite para Canto de Nanã (totalidade dos extratos)

Pela via do contraste, o extrato performado pelo naipe de saxofones adquire um protagonismo considerável no arranjo e funciona como um elemento de forte conexão à tradição musical africana, e ao mesmo tempo à gravação de Caymmi da canção, que lança mão dessa ritmicidade nos tambores, evocada aqui pelo aspecto da subdivisão ternária.

Considero, pois, essa elaboração do 3 contra 2, como que direcionada a nível mais interno, poderíamos dizer que atuante no subtexto, tomando como ponto de elaboração um elemento localizado no nível macroestrutural da linguagem e levando-o a um nível microestrutural. Gosto de pensar nesse procedimento como uma experiência genética que visa (ou acaba gerando) a criação de uma nova espécie. Assim como em Pixinguinha e Moacir Santos, esse tipo de procedimento tem um enorme potencial de se atar na trama dialógico-histórica como novo elemento estruturante da prática musical de uma cultura, no caso a da música brasileira popular em primeira instância, mas podendo mesmo realizar “acoplamentos” a outras culturas musicais no mundo, como foi o caso da Bossa Nova. Em resumo, sentimos aqui uma forte evidência do arranjo como força motriz no vetor do desenvolvimento da linguagem da música popular.

c. Rumpilezz Visita Caymmi - “Noite de temporal”

“Noite de temporal” é uma canção de Caymmi gravada por ele próprio em disco de 1957 (“Caymmi e o Mar”) e trata-se de uma de suas canções mais famosas. Muito provavelmente, por se tratar de uma canção mais conhecida, o trabalho de arranjo feito por Leite aqui, apresenta uma liberdade considerável na manipulação dos elementos da composição.

Aponto como principal procedimento transformador a permutação da forma “original” e mesmo a supressão de alguns elementos importantes da melodia, corroborando com a ideia antes colocada da dificuldade de delimitação dos componentes essenciais dos “originais” em música popular. É interessante ver como a versão dessa canção tocada pela Orkestra Rumpilezz, mesmo com a permutação formal e a supressão e alteração da função de certos de elementos melódicos, se mantém reconhecível como o clássico de Caymmi e realiza uma espécie de atualização do mesmo.

Através de uma análise comparativa entre as formas da gravação de Caymmi de 1957 e a da Rumpilezz, de 2015, é possível obter pistas para uma interpretação satisfatória do arranjo realizado por Leite.

Começamos pela forma encontrada na gravação do disco “Caymmi e o Mar”:

. Introdução

. **A1 – a’** (“É noite”) e **a”** (“Helambaiê, Helambaio”)

. **Ponte** (rall)

. **B1 – b’** (“Pescador não vá pra pesca / pescador não vá pescar / pescador não vá pra pesca / que é noite de temporal”) e **b”** (“pescador não vá pra pesca / que é noite de temporal”)

. **Ponte** (intro)

. **A2 – a’** (“É noite”) e **a”** (“Helambaiê, Helambaio”)

. **Ponte** (rall)

. **B2 – b’** (“Pescador se vai pra pesca / na noite de temporal / a mãe se senta na areia / esperando ele vortá”) e **b”** (“a mãe se senta na areia / esperando ele vortá”)

. **Ponte** (intro)

. **A3 – a’** (“É noite”) e **a”** (“Helambaiê, Helambaio”)

. **Ponte** (rall) - como finalização

A forma da canção apresentada por Dorival Caymmi, se mostra bastante simples, a princípio. Com apenas duas seções, aqui denominadas **A** e **B**, que se alternam, intercaladas por pontes onde só o violão toca. Em unidades formais pertencentes a um nível macroestrutural, a canção, como apresentada por Caymmi, pode ser resumida a isso.

Porém, em um segundo nível, mais interno, observamos subseções dentro de **A** e de **B**. Todas as duas macroseções se articulam internamente em duas subseções que estamos chamando de **a’** e **a”** para designar as subseções de **A**; e de **b’** e **b”** para designar as subseções internas da parte **B**.

Além da identificação das articulações formais, é importante proceder a uma interpretação da função que cada parte tem na canção nessa gravação. Com o auxílio dos significados da letra da canção, identifico uma função de “exposição” para a parte **A**, onde a temática é introduzida pela ambientação noturna da cena descrita. Na parte **B**,

identifico uma função de “desenvolvimento”, onde a temática se revela mais claramente por meio da ameaça de morte que tem a noite, já anunciada, adicionada ao temporal.

As funções de “exposição” e “desenvolvimento”, acabam por estabelecer uma relação de antecedente-consequente entre as duas seções. Além disso, observamos essa mesma relação na composição interna das seções. As subseções **a'** e **a''** também se relacionam da mesma maneira, assim como **b'** e **b''**.

No arranjo de Leite, tocado pela Rumpilezz, essas seções e subseções são apresentadas em uma ordem diferente da que aparecem no “original”, propondo uma nova leitura, que acaba por modificar a função de cada parte e a ênfase que se dá a cada elemento.

De maneira a visualizar a manipulação formal do arranjo de Leite para “Noite de temporal”, apresento uma configuração esquemática da forma percebida nele, mas mantendo as nomenclaturas das seções e subseções observadas em Caymmi. Dessa maneira, podemos transcrevê-la da seguinte forma:

. Introdução

. B - b'

b'

b''

. A - a''

. B - b'

b'

b''

. Ponte + a''

. Seção de improvisação (7 choruses)

. Interjeição curta seguida de grande pausa

. B - b'

b''

. Repetição da Introdução (variada e estendida)

. Coda

O primeiro procedimento de manipulação formal que chama a atenção é o de supressão da subseção **a'**, surpreendente por se tratar do primeiro motivo melódico da canção “original”. Porém, a ambientação de grande parte do arranjo, que mantém uma atmosfera tensa, certamente “herdada” da gravação de Caymmi, parece fazer esse primeiro motivo ser presentificado pelo tom “noturno” que ela tem, fazendo com que o significado da letra desse motivo se mantenha, mas como subtexto. Infere-se que, por outro lado, por se tratar de uma versão instrumental da canção, o desenho melódico de apenas duas notas da frase “é noite”, seria dificilmente reconhecível, por estar apartado da letra e não possuir um potencial de individuação assim tão grande.

Em segundo lugar, chama a atenção a permutação realizada com as seções apresentadas na gravação de Caymmi. Em primeiro lugar, escutamos uma introdução extremamente elaborada e ao nosso ver, um espaço compositivo usado por Leite, por não se relacionar motivicamente com a canção, pelo menos não em um plano perceptível e superficial. Interpretamos esse aspecto “dissonante” da introdução como uma maneira de apresentar o “estilo da Rumpilezz” destarte. Nota-se, logo no início, a clave performada pelo agogô funcionando como a já comentada baliza rítmica e estética do trabalho de Leite. Esta clave que inicia o arranjo e que “rege” grande parte dele pode ser transcrita como [x..x..x..x.x..], sendo idêntica ao padrão de clave afro-cubano conhecido como *Son Clave* e estabelecendo um metro quaternário, que poderia ser transcrito usando um compasso de 4/4.

Porém a permutação é notada de início, quando, após a introdução, o primeiro motivo melódico originário da canção de Caymmi a ser tocado vem a ser a sua segunda parte, a seção **B**. Isso acaba por alterar sua função, que originalmente era de “desenvolvimento”, para uma função de “exposição”. A ambientação desta melodia também merece comentários, pois sua apresentação progressivamente variada estabelece uma tensão crescente, extremamente adequada ao tema da canção. Em primeiro lugar a melodia (**b'**) é apresentada em oitavas e quase *a capella*, sem harmonização, acompanhada pela percussão. Logo depois ela é repetida (outra diferenciação, menor, mas não menos importante em relação à gravação de Caymmi) em

blocos e encerrando a seção temos a apresentação da melodia de **b'**, mas com uma alteração rítmica importante de ser notada: aqui uma subdivisão ternária é introduzida por uma clave diferente que substitui a outra que vinha sendo tocada. Essa nova clave [x.x.xx.x.x..], percebida durante apenas 4 compassos, sugere, na representação ocidental, um compasso quaternário composto, ou 12/8.

Em seguida, o arranjo apresenta a segunda subseção da parte **A**, o **a'**, agora de volta à primeira clave. Porém a função que o fragmento melódico exerce aqui, bem diferente do “original” é muito mais tendente ao de uma ponte entre a primeira e segunda exposições da parte **B**. A melodia, que em Caymmi, toma parte na primeira seção como “exposição”, aqui é apresentada sob a ação do procedimento, muito conhecido no meio dos compositores, de diminuição rítmica. A diminuição, que aqui faz com que a frase seja tocada no dobro de sua velocidade, ou seja, com os valores rítmicos das notas diminuídos pela metade, faz com que ela atue muito mais como um ostinato do que como figura melódica. Essa diminuição, somada à transposição formal que o fragmento melódico sofre, muda drasticamente sua função.

Um último ponto a salientar é a introdução do silêncio como objeto de desenvolvimento motivico. Percebe-se a presença desse elemento pela primeira vez localizada no fim da seção de improvisação, quando, após um breve desenho conclusivo, ocorre uma grande pausa, de aproximadamente 12 segundos.

Este silêncio, facilmente associável à “noite”, tema da canção e elemento de subtexto do arranjo é, de certa forma, “continuado” pela ausência da percussão durante a volta dos sopros que executam uma última vez a melodia da parte **b'**, em tom de “recitativo”, reforçando o ambiente misterioso e “noturno” dessa parte do arranjo. A volta da percussão marca a volta da parte **b'**, que segue para uma reexposição da introdução, agora variada e estendida.

Porém uma surpreendente *coda* vem a ser o ponto onde ocorre o desenvolvimento do elemento do silêncio, dentro do arranjo. Após um ataque final em *tutti*, indubitavelmente conclusivo a priori, é seguida uma pausa curta e uma repetição do mesmo ataque. Em seguida outra pausa, um pouco maior, e outra repetição do

ataque, que dessa vez se liga a uma improvisação livre em dinâmica *ppp*, crescendo durante cerca de um minuto até outra performance do mesmo acorde conclusivo, por duas vezes. Essa *coda* se relaciona com a grande pausa localizada após a seção de improvisação de maneira motívica. Tanto em uma quanto na outra parte, o silêncio tem função de conclusão deceptiva, levando à percepção enganosa de uma finalização. Porém, na *coda*, uma elaboração “à exaustão” do elemento deceptivo acaba por criar uma finalização apoteótica e extremamente conectada simbolicamente ao tema da música, a “noite de temporal”.

Considerações finais

*A obra, qualquer que seja, está em movimento, está sendo completada e ampliada por aqueles que se interessam por ela.*²³

Rodrigo Amarante

Esses apontamentos analíticos tiveram o objetivo de exemplificar como o arranjo, pela via da manipulação de elementos presentes nos “originais” da música popular, tem uma força na criação de novas relações de sentido. Gerando novas conformações entre os elementos musicais e mesmo alterando suas funções, como visto nas análises, o arranjo tem o potencial de atualizar as obras do universo da música popular e expandir limites de gênero e estilo.

Ao operar essas ações, o arranjo se coloca como importante vetor de desenvolvimento da linguagem musical, lado a lado das etapas de composição e performance, por meio de hibridações que acabam por constituir novas identidades, novas “estruturas ou práticas discretas” (Canclini) que por sua vez serão passíveis de sofrer novas reformulações, mantendo a passagem do legado de forma cambiante, processo que costuma garantir a longevidade das tradições culturais.

Prefiro pensar aqui a leitura analítica mais na direção da abertura de possibilidades do que no fechamento de um “entendimento”. Nesse sentido, as relações estabelecidas entre os procedimentos de arranjo aqui analisados e os conceitos colhidos, principalmente em Bakhtin e Canclini, têm a intenção de ampliar o campo de reflexão e observar o papel do arranjo na música popular de pontos de vistas que transcendam o campo estritamente musical.

²³ Acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=caJ6i6rtMCY> em 10/02/2017

Observando a criação de uma linguagem no trabalho de Letieres Leite, aponto para a relevância da colocação de Fiorin (como comentário à obra de Bakhtin) em relação ao estilo não como “uma expressão de subjetividade, mas de visão de mundo”, como algo que “unifica e estrutura os enunciados de um autor”. O “estilo da Rumpilezz” se encaixa bem nesta definição uma vez que ele vem sendo forjado por Letieres Leite como um manifesto em favor de uma mudança de paradigma dentro da música brasileira, de “tirar a percussão da cozinha e trazer para a sala de estar”. Esse estilo, facilmente lido à luz da teoria da Híbridação, construído através de fusões entre elementos do *jazz*, música erudita e uma forte base em elementos da música afro-baiana, quando aplicado em arranjos de obras de outros autores (como no caso dos arranjos para obras de Caymmi aqui analisados) se conecta fortemente aos conceitos encontrados nos estudos do Dialogismo, principalmente no que tange ao dialogismo como uma “forma composicional” (Bakhtin), maneira de tornar visível o modo natural de funcionamento da linguagem, atitude sempre presente em algum grau na atividade do arranjo musical.

No entanto vimos que esse grau parece ser diretamente proporcional ao desvelamento de raízes comuns entre práticas culturais distintas e consequente reforço dessas, em um movimento de atualização das tradições e uma decorrente revitalização das mesmas.

Acredito ser perceptível nesta atitude uma “tomada de posição significativa” da qual fala Bakhtin. Leite constrói um discurso “bi-vocal”, quando as vozes dele e de Caymmi se misturam, por meio da “Estilização”.

Por fim, acredito ter oferecido uma visão do arranjador como aquele que tem uma “atitude responsiva ativa”, que o leva a incursos na construção de novos estilos, constituídos hibridamente. Para isso, ele lança mão de um repertório de procedimentos de elaboração colhidos e criados no curso de sua formação e na observação dos laços que formam a “rede de interpretações” na qual está amparada a transmissão na música popular.

Referências

ARAGÃO, Paulo de Moura.

. *Pixinguinha e a gênese do arranjo brasileiro*. Dissertação de mestrado. CLA/UNIRIO. Rio de Janeiro, 2001.

. *Considerações sobre a conceito de arranjo na música popular*. In Cadernos do Colóquio. Rio de Janeiro, 2001. p. 94-107

BARBEITAS, Flávio T. 2000.

Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. In Per Musi, Belo Horizonte, v. 1. p. 89-97

BESSA, Virgínia de Almeida. 2002.

Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira. São Paulo, FFLHC-USP.

CAMARA, Fábio Adour da. 2008

Sobre Harmonia: Uma Proposta de Perfil Conceitual. Diss. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. 2006

A linguagem dos tambores. Tese de doutorado, Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música. Doutorado em Etnomusicologia, Salvador.

CARVALHO, José Alexandre. 2010

A utilização das linhas-guia na performance e no ensino da música brasileira. In Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, UNIRIO, Rio de Janeiro.

CAYMMI, Dorival.

. *Caymmi e o Mar*. Produtor: Aloysio de Oliveira. Gravadora: Odeon. LP – 1957

. *Caymmi*. Produtor: Milton Miranda. Gravadora: Odeon. LP - 1972

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. 2007

O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica. Diss. Mestrado, Universidade de São Paulo.

ERNEST DIAS, Andrea. 2014

Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro. Rio de Janeiro: Folha Seca.

FIGUEIREDO, Cândido de. 1913

Novo dicionário da língua portuguesa.

FIORIN, José Luiz. 2006.

Introdução ao pensamento de Bakhtin. São Paulo, Ática.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1989.

Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidade. Barcelona, De Bolsillo.

LEME, Bia Paes (Organização). 2010

Pixinguinha na pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.

LANNA, Oiliam. 2014

Aventuras dialógicas. In "A música dos séculos 20 e 21 -Série diálogos com o som, Organizadores: Guilherme Nascimento; José Antônio Baêta Zille; Roger Canesso. - Barbacena: EdUEMG: 12-18.

MAURÍCIO, George. 2009

O Candomblé bem explicado (Nações Bantu, Iorubá e Fon)/ Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã; [organização Marcelo Barros]. - Rio de Janeiro: Pallas.

MENESES, Juan Diego Diaz. 2014

ORKESTRA RUMPILEZZ: MUSICAL CONSTRUCTIONS OF AFRO-BAHIAN IDENTITIES. Tese de doutorado. UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA. Vancouver.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia. 2004.

Um original de música popular e suas atualizações: entre permanências e diferenças. In Anais do V Congresso Latino Americano da AIEMP.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. 1999.

As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. In África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP. São Paulo.

ORKESTRA RUMPILEZZ. 2014

. *Canto pra Nanã – Rumpilezz visita Caymmi*.

<https://www.youtube.com/watch?v=KY52La4mhnM> Acessado em 25/01/2016.

. *Noite de temporal – Rumpilezz visita Caymmi*.

<https://www.youtube.com/watch?v=SylDNbUV-SE> Acessado em 25/01/2016.

PEREIRA, Flávia Vieira. 2011.

As práticas de reelaboração musical. Tese de doutorado. São Paulo. ECA-USP.

SEEGER, Charles. 1958.

Prescriptive and Descriptive Music-Writing, in The Muscial Quartely, Vol. 44, N°2 (Apr. 1958) p. 184-195

TAGG, Philip. 1982

Analysing popular music: theory, method and practice. Popular music 2: 37-67.

ULHÔA, ARAGÃO & TROTTA. 2001

Música híbrida – Matrizes culturais e a interpretação da música brasileira. Rio de Janeiro.

WASHBURN, Christopher

The Clave of Jazz: A Caribbean Contribution to the Rhythmic Foundation of an African-American Music. Black Music Research Journal Vol.17 no 1 (Spring, 1997) p. 59-80

WERNER, Kenny. 1996

Effortless Mastery – Liberating the máster musician within. New Albany, Jamie Abersold Jazz Jazz, INC.