

ARTE ENGAJADA E MÚSICA POPULAR INSTRUMENTAL NOS ANOS 60: O CASO DO QUARTETO NOVO

Ismael de Oliveira Gerolamo

Mestrando em Música / Fundamentos Teóricos
UNICAMP

SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia

Resumo: O objeto desta exposição é a produção musical do grupo Quarteto Novo registrada no LP homônimo lançado pela gravadora Odeon em 1967. Partindo de análises de fonogramas do disco, se tem verificado que o grupo produziu uma linguagem híbrida, operando com elementos musicais regionais, principalmente aqueles identificados com a cultura nordestina, articulados a procedimentos de outros gêneros e estilos, especialmente de matriz jazzística. A investigação partiu de duas hipóteses: a possibilidade do ideário nacional-popular dos anos 60 ter balizado as escolhas estéticas dos músicos, orientando-os na retomada de tradições musicais brasileiras; e a problematização da ideia de ruptura com o jazz, expressa nos discursos dos músicos, uma vez que há sinais evidentes de procedimentos típicos do gênero norte-americano na construção da sonoridade característica do Quarteto. O projeto estético que orientou a produção do referido LP refletiu, na opinião dos próprios músicos, a preocupação com o “nacionalismo musical” e a busca de uma sonoridade “tipicamente brasileira”. Tudo isso se traduziu em aspectos de arranjo, instrumentação e improvisação que se remetem às tradições musicais populares. A proposta do Quarteto Novo estava inserida num contexto de grande efervescência política e cultural impulsionada por artistas e intelectuais sintonizados com o que Ridenti (2010) definiu como “brasilidade revolucionária”, uma construção simbólica que se constituiu numa maneira específica de auto-compreensão do Brasil naqueles anos, com forte conotação utópica. A brasilidade revolucionária serviu de parâmetro para a mobilização de uma geração de intelectuais e artistas que protagonizou uma das mais importantes experiências de arte engajada da história brasileira. Nessa conjuntura, a idealização de um autêntico “homem do povo”, com raízes rurais, sertanejas, orientou boa parte da produção artística daqueles anos, da qual o disco *Quarteto Novo* é um dos exemplos mais significativos.

Palavras-chave: Música Popular; Quarteto Novo; Nacional-Popular.

Activist art and Brazilian instrumental popular music in the 60's: the case of *Quarteto Novo*

Abstract: The object of this paper is the musical production of the Brazilian group Quarteto Novo recorded on the homonymous LP released by Odeon in 1967. Based on analysis of phonograms disk has been found that the group produced a hybrid language, working with regional musical elements, especially those identified with the Brazilian Northeastern culture, articulated to techniques from other genres and styles, especially jazz music. The investigation started with two assumptions: the possibility of national-popular ideology of the 60s christened the aesthetic choices of the musicians, guiding them in the recovery of Brazilian musical traditions, and the questioning of the idea of breaking with jazz, expressed in the speeches of their own musicians, since there is very clear signs of typical procedures of U.S. musical genre in the construction of sonority characteristic of the Quarteto Novo. The aesthetic project that guides the production of that LP reflected in the opinion of the musicians themselves, the concern with the "musical nationalism" and the search for a sound "typically Brazilian". All this has translated into aspects of arrangement, instrumentation and improvisation which refer to the popular music traditions. The proposal of the Quarteto Novo was embedded in a context of great political and cultural ferment stimulated by artists and intellectuals in tune with what Ridenti (2010) defined as "revolutionary Brazilianness," a symbolic construction that was a specific way of self-understanding of Brazil in those years, with a strong utopian connotation. The "revolutionary Brazilianness" served as a parameter to mobilize a generation of intellectuals and

artists who starred in one of the most important experiences of activist art of Brazilian history. At this conjuncture, the idealization of a real "man of the people" with rural roots oriented much of the artistic production of those years, of which the disc *Quarteto Novo* is one of the most significant examples.

Keywords: Popular Music; Quarteto Novo; National Popular.

Música instrumental engajada?

O ano de 1967 foi particularmente marcante para as artes engajadas no Brasil. Produções importantes, principalmente no que tange à música popular, surgidas neste ano, marcariam definitivamente a história artística do país. Canções como “Ponteio” (Edu Lobo/ Capinam), “Louvação” (Gilberto Gil/ Torquato Neto), “Morro Velho” (Milton Nascimento/ Fernando Brant), “A estrada e o violeiro” (Sidney Miller/ Nara Leão), “Canção Nordestina” (Geraldo Vandré), entre outras, foram responsáveis por dar ainda mais fôlego à chamada canção de protesto. Ainda neste mesmo ano, ocorre o III festival de MPB da TV Record – considerado o mais impactante dos festivais – que apresenta ao grande público canções como “Domingo no parque” (Gilberto Gil), “Roda viva” (Chico Buarque), “Alegria, Alegria” (Caetano Veloso) e a grande vencedora do certame, “Ponteio”, interpretada por Edu Lobo e Marília Medalha com o acompanhamento do grupo instrumental Quarteto Novo.

Nesse mesmo ano, o Quarteto Novo, grupo formado por Aírto Moreira (bateria e percussão), Heraldo do Monte (guitarra e viola), Hermeto Pascoal (flauta e piano) e Théó de Barros (contrabaixo e violão) que também se notabilizou ao acompanhar o cantor e compositor Geraldo Vandré – um dos principais representantes da MPB engajada daquele período –, lança um álbum totalmente voltado para a música popular instrumental brasileira¹.

A proposta do Quarteto Novo estava inserida num contexto de grande efervescência política e cultural impulsionada por artistas e intelectuais ligados ao ideário nacional-popular vigente no Brasil naquele período; um ideário composto por representações de “povo”, “nação” e “revolução brasileira” construídas e difundidas por instituições políticas e culturais como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e o Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes, entre outros. Tais ideias formaram o que Ridenti (2010) definiu como “brasilidade revolucionária”, uma construção simbólica que se constituiu numa maneira específica de auto-compreensão do Brasil naqueles anos, com forte conotação utópica. Operando como “estrutura de sentimento”, na acepção de Williams (1980), ou seja, como “consciência prática de tipo presente, dentro de uma continuidade vivente e interrelacionada”, a brasilidade revolucionária mobilizou uma geração de

¹ O álbum reuniu composições assinadas em sua maioria pelos próprios integrantes do grupo e por Geraldo Vandré; As oito faixas do álbum são: “O Ovo” (Hermeto Pascoal / Geraldo Vandré); “Fica mal com Deus”(Geraldo Vandré); “Canto Geral” (Geraldo Vandré / Hermeto Pascoal); “Algodão” (Luiz Gonzaga / Zé Dantas); “Canta Maria” (Erlon Chaves / Geraldo Vandré); “Síntese” (Heraldo do Monte); “Misturada” (Aírto Moreira / Geraldo Vandré); “Vim de Santana” (Théo de Barros).

intelectuais e artistas que protagonizou uma das mais importantes experiências de arte engajada da história brasileira. Imbuídos por uma necessidade de atribuir às suas produções uma função social e política, os “artistas participantes” foram aos poucos definindo certos locais e manifestações culturais como representativas do “povo” brasileiro. Nessa conjuntura, a idealização de um autêntico “homem do povo”, com raízes rurais, sertanejas, orientou boa parte da produção artística daqueles anos, da qual o disco *Quarteto Novo* pode ser considerado um exemplo bastante significativo.

O estudo dos procedimentos e elementos empregados pelo Quarteto Novo em sua linguagem musical, além de possibilitar uma melhor compreensão sobre as particularidades e aspectos da linguagem do grupo, permite compreender como a produção artística e o contexto cultural e político do período podem estar relacionadas. Desse modo, buscaremos explorar duas hipóteses centrais: por um lado, é importante verificar o modo pelo qual as representações de brasilidade, construídas pelo ideário nacional-popular do período, orientaram a retomada das tradições musicais nordestinas por parte dos músicos – sendo necessário verificar quais os sentidos desta retomada –; por outro, é relevante compreender que esta incorporação da música regional do nordeste ocorre de forma complexa e mistura-se com outros elementos presentes na própria experiência musical dos integrantes do grupo.

Canção de protesto e música instrumental

A trajetória do grupo tem início em 1966 quando os músicos Airto Moreira, Heraldo do Monte e Théo de Barros formam o Trio Novo para acompanhar o cantor e compositor Geraldo Vandré durante uma temporada de shows para a empresa Rhodia. Posteriormente, com a classificação da canção “Disparada” (autoria de Vandré e Théo de Barros) no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, Hermeto Pascoal (flauta e piano) se junta ao grupo formando o Quarteto Novo. Segundo o guitarrista do grupo, Heraldo do Monte, desde o Trio Novo começou-se a esboçar entre os músicos uma orientação musical “nacionalista” que tinha como foco a criação de uma linguagem de improvisação baseada em elementos da música nordestina:

Nas viagens do Trio Novo, (...) conversávamos muito sobre a necessidade de criar uma linguagem brasileira de improvisação, que na época faltava, (...) Pensamos assim: “Vamos dar uma viajada pra dentro de nós, pro interior, pra aquelas coisas que a gente não ligava quando ouvia no interior do Nordeste, na nossa infância”. Resolvemos trazer isso à tona, improvisar sobre isso. (MONTE, 2004).

Tal ideia de retomada da música nordestina ocorre justamente enquanto o Trio Novo excursionava com Geraldo Vandré, artista intimamente ligado aos ideais políticos e culturais da esquerda brasileira. Militante da arte revolucionária e defensor da função “conscientizadora” do artista na sociedade, Vandré, que no início da carreira teve grande proximidade com músicos ligados à bossa nova, a partir do contato com artistas e intelectuais engajados, passou a atuar na linha de frente da canção de protesto;

concomitantemente, sua produção musical esteve cada vez mais calcada em elementos da cultura popular, principalmente com referências à cultura camponesa.

Pouco depois, já formado o Quarteto, é lançado, em 1967, pela Odeon o álbum *Quarteto Novo*. Como foi dito acima, o projeto estético que orientou a produção do disco levou em conta a preocupação com o “nacionalismo musical” e a busca de uma sonoridade “tipicamente brasileira” – características que vão de encontro às buscas estéticas da produção engajada de Vandré e de outros artistas do período. Além de acompanhar o compositor em inúmeras ocasiões, o grupo esteve ao lado de outros importantes nomes da música popular².

No meio musical, além da obra de Geraldo Vandré, boa parte das produções de Edu Lobo, Nara Leão, Gilberto Gil, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, etc., estiveram sintonizadas à perspectiva do engajamento. Da mesma maneira, as temáticas, bem como os materiais musicais empregados nestas produções, remetiam a dois principais “locais históricos de resistência popular”: o “morro” e o “sertão”. Assim, os compositores da canção de protesto construíram, “consciente ou inconscientemente, músicas representativas de duas frações da classe oprimida: o campesinato e o proletariado urbano”. (CONTIER, 1998). Desse modo, temas acerca da vida dura do sertanejo, da paisagem da caatinga, da seca, das injustiças sociais, etc. foram recorrentes na música, e nas artes em geral, do período. (SILVA, 1999).

Segundo Heraldo do Monte, houve de fato alguma relação entre a parceria do grupo com Vandré, o contexto histórico dos anos 1960 e o projeto estético do Quarteto Novo:

Tudo isso era acompanhado pela atmosfera da ditadura. Tudo que você fazia era tentando respirar um pouco. Agora, o negócio do Quarteto era o nacionalismo musical. O do Vandré era protesto, e a gente uniu as duas coisas, e acompanhou bastante o Vandré. Ele foi muito importante no financiamento do Quarteto Novo, porque a gente parou tudo, deixamos outros trabalhos, pra se dedicar ao grupo. (MONTE, 2004).

Théo de Barros também destaca a importância do compositor como financiador do grupo: “O Vandré foi o Mecenaz do Quarteto Novo. Nós ficamos um ano acompanhando-o, éramos exclusivos do Vandré, e daí aparecia convites de shows em todos os lugares. E todo mundo queria gravar com a gente, se apresentar com a gente”. (BARROS, 2002). Para os músicos, portanto, a presença de Geraldo Vandré como financiador do grupo foi de grande importância. Aparece nitidamente nos depoimentos a compreensão sobre o contexto político do momento e sobre a posição de Vandré nesse cenário. Vale salientar, no entanto, que a postura dos músicos em relação à perspectiva do engajamento é bastante clara: “o negócio do Quarteto era o nacionalismo”. É provável que para os músicos do Quarteto Novo a retomada da perspectiva nacionalista significasse, mais do que uma opção estratégica voltada para a

² No III Festival de Música Popular Brasileira – promovido pela TV Record – o grupo teria notável participação ao acompanhar Edu Lobo e Marília Medalha na interpretação de “Ponteio” (autoria de Edu Lobo e Capinam), vencedora do certame.

resistência à ditadura ou para ações revolucionárias, o retorno aos valores e motivos “autenticamente brasileiros” com um recorte regionalista.

O retorno ao regional

O disco *Quarteto Novo*, apesar de não se enquadrar no amplo acervo da canção de protesto (o repertório do disco é todo instrumental), revela, pelo tipo de material sonoro empregado, possíveis conexões com os ideais e representações difundidos pelos artistas participantes. O próprio projeto de construção de uma “linguagem tipicamente brasileira” faz com que muitos dos aspectos suscitados pela canção engajada sejam valorizados, afinal, os elementos utilizados como referencial para tal construção fazem referência a esses “novos locais de resistência popular”, mais precisamente, à idealização do universo camponês e nordestino. Também, nos discursos dos músicos ficam claras as intenções de romper com padrões musicais estrangeiros, no caso, o jazz norte-americano:

Tocávamos jazz na noite, e já tínhamos o reflexo condicionado para o improviso. Sempre pensávamos em chamar o Hermeto (Pascoal) para o grupo e, quando chamamos, todos nós pegamos os discos que tínhamos em casa e nos desfizemos. Sei lá, vendemos, emprestamos, deixamos de escutar, para não influenciar (...) Nós todos, que tínhamos uma vivência no jazz, deixamos o jazz um pouco de lado. Nós até nos policiávamos, quando alguém tocava alguma coisa mais be-bop. E fomos criando essa coisa, meditando, ensaiando, e o resultado foi o Quarteto Novo (...) misturando essas influências sertanejas e urbanas, trouxe o improviso pra música brasileira. Enquanto os violeiros criavam letras de improviso, nós criávamos frases melódicas. (MONTE, 2004).

Portanto, vemos a ideia de ruptura com o jazz aliada a uma postura nacionalista, ou regionalista, no sentido de resgatar e re-configurar os elementos de uma música tida como tradicional. Seguindo novamente com Herald: “A referência era o Oscar Peterson, até para os grupos de bossa nova. Nós não queríamos isso e começamos a experimentar improvisações baseadas no fraseado da música nordestina, dos violeiros do Nordeste, que têm raízes na música ibérica, moura, baseada em outras escalas”. (MONTE, 2005). Ou seja, o direcionamento ao jazz e à bossa nova, tão preponderante nas experiências musicais dos integrantes do grupo, ia dando lugar a outras preocupações, levando-os até mesmo a se desfazerem dos discos de jazz que possuíam.

Ainda, em outro ponto, o músico revela a mudança de julgamento dado a fenômenos musicais populares a partir do momento em que estabelecem os parâmetros de criação a serem seguidos no Quarteto Novo:

Eu tocava clarinete em orquestras no carnaval, em blocos de frevo, e assistia, pois Recife apesar de não ser uma cidade do interior, tudo que é do interior vive por ali, perto do mercado de São José, lá você escuta tudo. Em relação a isso eu era bastante parecido com o Hermeto, nós éramos muito direcionados para a Bossa Nova e Jazz, e essas coisas entravam mais no espírito da gente, pois tínhamos até um certo preconceito na época, isso é coisa quadrada, a gente mal

imaginava que todas essas informações iriam ser úteis para a gente a partir do Quarteto Novo (...). (MONTE, 2004).

Podemos salientar nesses depoimentos alguns trechos importantes para a investigação aqui proposta. Primeiro, o “reflexo condicionado pro improvisado” ou a experiência com o jazz dos músicos do grupo. Segundo, a postura radical e nacionalista ao recente passado jazzista, levando-os a se desfazer dos discos desse gênero musical e a se policiarem no momento em que executavam algo do tipo. Por último, o resgate da infância, de elementos musicais que antes tinham pouca importância – uma memória de algo “atrasado” que eles “não ligavam quando ouviam no interior do nordeste” – mas que no contexto dos anos 1960 ganhavam novas significações a ponto de serem reativados e utilizados como o grande referencial para suas criações. Assim, parece que muitas das questões relacionadas ao ideário nacional-popular em voga acabaram por redefinir o olhar dos músicos do grupo sobre suas raízes musicais e referências estéticas, ainda que tal processo tenha ocorrido de maneira inconsciente. (VISCONTI, 2005, p. 18-19).

Hibridismo musical

Para ilustrar de maneira sucinta nossas análises musicais, iremos expor a seguir algumas considerações sobre o fonograma “Algodão” presente no referido álbum. Acreditamos que tal fonograma seja bastante representativo da linguagem musical e sonoridades presentes no LP como um todo. E, por mais que cada uma das faixas do disco possua suas particularidades no que concerne a arranjos, sonoridade, improvisações, elementos rítmicos etc., consideramos que nossa análise de “Algodão” seja capaz de ilustrar resumidamente alguns procedimentos e aspectos recorrentes no álbum *Quarteto Novo*.

Essa música é de autoria de Luiz Gonzaga em parceria com Zé Dantas e seus elementos rítmicos de acompanhamento, ou sua “levada” (conforme jargão musical), bem como sua estrutura melódica remetem a aspectos da música regional, aproximando-a do gênero baião. O arranjo da música é recheado de nuances e “convenções” que lembram estilos jazzísticos, isto é, momentos em que os instrumentistas executam simultaneamente figuras rítmico-melódicas com acentuação destacada (conforme figura 1, localizada abaixo). Também, há momentos em tempo *rubato* onde um ou mais instrumentista ganha destaque com intervenções musicais de andamento mais livre. O referido fonograma possui três solos improvisados, o primeiro tocado na viola por Heraldo do Monte, seguido pelo solo de flauta de Hermeto Pascoal e, por último, um improviso de contrabaixo acústico executado por Théó de Barros, muito mais curto que os dois primeiros.

The image shows a musical score for three instruments: Piano, Contrabass, and Bateria (Drums). The score is in 2/4 time. The Piano part has a treble clef and a bass clef. The Contrabass part has a bass clef. The Bateria part has a drum set icon. The score is annotated with red circles and a yellow box. The red circles highlight specific melodic and rhythmic patterns in the Piano and Contrabass parts. The yellow box highlights the chords E7 and A9 in the Piano part. The Bateria part includes notation for 'caixa' (snare) and 'cunimba' (conga).

Figura 1: trecho da transcrição de uma das “convenções” rítmico-melódicas do fonograma “Algodão”. Em vermelho estão destacadas as “convenções” e em amarelo acordes recorrentes no jazz.

No que se refere a elementos melódicos, observa-se, de modo geral, que as estruturas dos solos (improvisações) e melodias fazem alusão a aspectos recorrentes na música regional; prevalecem improvisações realizadas sobre escalas modais, mais precisamente sobre os modos mixolídio e dórico. No que se refere a aspectos harmônicos, prevalece, também, um contexto modal – uma vez que as improvisações são desenvolvidas sobre encadeamentos de poucos acordes que se repetem ciclicamente e que não sugerem um contexto tonal³. De acordo com Guerra-Peixe, a música de caráter modal remete ao período pré-temperado e ainda pode ser encontrada em algumas manifestações musicais nordestinas: “Escalas modais que – pelo menos no sentido folclórico – certamente são mais ‘tradicionais’ que as clássicas maior e menor (...), pois vieram com a plebe colonizadora numa época em que ainda não havia se formado, na Europa, o sistema tonal clássico”. (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 167). E, como aponta Soler, tais procedimentos medievais enraizaram-se no sertão sofrendo poucas mutações ao longo do tempo, dada a geografia isolada e “insular” da região sertaneja. (SOLER, 1978). No entanto, a presença de estruturas harmônicas mais complexas, como acordes estendidos e alterados, pode ser notada em muitos dos fonogramas do disco. Também, sobre os elementos rítmicos de acompanhamento (ou “levada”), além de uma notável alusão a “ritmos” regionais (baião, toada, xote, etc.), é possível identificar a presença de elementos rítmicos distintos, oriundos do jazz, do samba, entre outros gêneros e estilos (como exemplo,

³ Tem-se como exemplo de “harmonização modal” o fonograma “O Ovo”, no qual todo o tema se desenvolve no acorde de Si com sétima dominante (B7), e os movimentos harmônicos e resoluções melódicas não se dirigem para o Mi, e sim para o Si (B7). Deste modo, teríamos como centro o acorde de Si maior com sétima; ou melhor, uma polarização harmônica entre os graus I e IV (Si como I grau e o Mi como IV grau). Guerra-Peixe aponta que esta ambiência harmônica do IV grau seria um arcaísmo que persiste nas manifestações musicais folclóricas, recorrente nas Zabumbas por ele estudadas. (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 97)

instrumental do Quarteto Novo. Apesar de não ser possível afirmar que tal aspecto seja ausente na estrutura musical de tocadores de pífanos, ou nos versos improvisados de violeiros e cantadores, parece predominar nessas práticas outros tipos de construção, muito mais circulares (ou cíclicas), onde se repetem muitas vezes uma mesma estrutura. Daí os relatos de rodas de cantoria no sertão que podem durar muitas horas: *“Malvestidos e alimentados, cantando noites inteiras por uma insignificância, os cantadores apregoam riquezas, glórias, forças, palácios, montão de pedrarias, servos, cavalaria, conforto, requintes, armas custosas vitórias, vitórias incessantes. E, às vezes, estão passando fome (...).”* (CASCUDO, 2008).

A própria instrumentação do grupo nesse fonograma merece destaque: viola, flauta, piano, contrabaixo acústico, percussão e bateria. De certo modo, a própria escolha dessa formação, original para a época, é bastante significativa – segundo GOMES (2010), predominava na música instrumental do período certos padrões e procedimentos oriundos ou do samba ou do jazz (padrões de acompanhamento, aspectos rítmicos, estilo de improvisação, arranjos, instrumentação, etc.); o autor classifica tal produção como *Samba-jazz*. Assim, tal formação instrumental, além de ampliar as possibilidades musicais até então exploradas, indica também um viés possivelmente ideológico influenciando nas escolhas dos instrumentistas, na medida em que estes se remetem a elementos “do sertão” para compor não somente seu discurso musical e sua sonoridade, mas para utilizar instrumentos detentores de simbologias muito distintas de um grupo de jazz, ou de bossa nova, para citar alguns exemplos do período.

Considerações finais

Para compreender as escolhas estéticas dos instrumentistas do Quarteto Novo foi necessário identificar quais os direcionamentos da ideologia nacional-popular em voga. Nessa conjuntura, pudemos observar que algumas leituras específicas da esquerda brasileira sobre ideais de “povo”, “nação” e “revolução brasileira” foram determinantes para, de certo modo, direcionar escolhas estéticas e discursos de artistas sintonizados com tais debates. A partir desse ideário, e com mais ênfase a partir do golpe militar de 1964, despontam como “locais históricos de resistência popular” “o morro” e o “sertão”; boa parte da produção engajada, logo, erige como principais temáticas aquelas inerentes a esses dois universos, compondo um amplo painel (filmes, canções, peças teatrais etc.) que retratava as agruras do sertanejo, do retirante, os dilemas sociais insuperáveis, as desigualdades, o lamento, a revolta dos explorados, entre outros temas.

A valorização de tais temáticas e, paralelamente, dos elementos poéticos e musicais inerentes a esses locais, foram fonte de inspiração para inúmeros artistas, entre eles, Geraldo Vandré. Do mesmo modo, os músicos do Quarteto Novo não permaneceram alheios ao contexto cultural da época. Pode-se afirmar que suas escolhas estéticas e suas atuações no sentido de produzir uma linguagem “brasileira” guardavam relações com muitas das questões inerentes ao que Ridenti definiu como “brasilidade

revolucionária”. Porém, tais escolhas pareciam pender mais para a ideia de “brasilidade”, entendida como fonte de autenticidade musical, do que para a revolução. Foi a partir de tal delimitação – juntamente com um aparato metodológico apropriado – que buscamos nas análises musicais propriamente ditas verificar as relações desse ideário com as escolhas estéticas dos instrumentistas; bem como investigar a pertinência de nossa segunda hipótese.

Como resultado de nossas análises musicais, consideramos apropriado sugerir que a linguagem musical do grupo possui um caráter híbrido. Com elementos e procedimentos musicais, tanto na improvisação, como na composição e arranjos, possivelmente oriundos das tradições regionais nordestinas (modos, escalas, harmonias modais, ritmos, sotaque, fraseado etc.) e da linguagem jazzística (estrutura dos improvisos, instrumentação, improvisação em “chorus”⁴, padrões virtuosísticos, harmonizações complexas etc.). Portanto, se por um lado, na sonoridade do grupo não se encontram somente padrões e “licks” propriamente jazzísticos; da mesma maneira, não se pode reconhecer apenas elementos musicais originários de bandas de pífanos, cantadores ou violeiros nordestinos. De fato, trata-se de uma linguagem musical muito particular, na qual técnicas e procedimentos característicos do jazz encontram-se combinados com motivos nordestinos.

Referências

- BARROS, T. de. Entrevista: Theo de Barros. [28 de agosto de 2002]. São Paulo: *Jornaleco*. Disponível: [www.jornaleco.net/Entrevistas/Theo de Barros/index.htm](http://www.jornaleco.net/Entrevistas/Theo%20de%20Barros/index.htm). Acesso em: 28/08/2010.
- BERENDT, J. *O Jazz do rag ao rock*. In: Debates, nº109. Júlio Medaglia (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CASCUDO, L. C. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005.
- COKER, J. *Elements of Jazz. Language For The Developing Improviser*. New Albany: Ed. Warner, 1997.
- CONTIER, A. D. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na canção de Protesto (Os Anos 60). In: *Revista Brasileira de História*. Vol. 18 n. 35. São Paulo. 1998.
- GARCIA, M. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*. Vol. 24. nº 47. São Paulo. 2004.
- GOMES, M. S. *O discurso nacional popular cepecista e a música instrumental: o caso do Quarteto Novo em 1967*. In: XX Congresso da ANPPOM. 2010. Florianópolis. (p.642-646)
- GUERRA-PEIXE, C. *Estudos de Folclore e música popular urbana*. (org.) Samuel Araújo, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

⁴ Segundo Joachim Berendt, “a improvisação que ornamenta uma melodia é a mais antiga. (...) O tipo de improvisação mais recente do jazz, também chamado de chorus, praticamente nada tem a ver com a melodia original. Ela é completamente livre e se liga apenas ao esquema harmônico básico da melodia. (...)”. (BERENDT, 1975, p. 117)

- MONTE, H. Improviso do jazz ao regional. [26/fev/2004]. Fortaleza: *Diário do Nordeste*. Entrevista concedida a Silvana Tarelho. Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com>. Acesso em: 29/08/2010.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.
- SILVA, F. T. *Terra Prometida: Uma História da Questão Agrária no Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.
- SOLER, Luis. *As Raízes Árabes na Tradição Poético-Musical do Sertão Nordestino*. Recife: Ed. Universitária UFPE, 1978.
- VISCONTI, E. L. *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*. Campinas, 2005. (Mestrado em Música) UNICAMP.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1980.