

PARTICULARIDADES HARMÔNICAS NAS COMPOSIÇÕES DE NAILOR AZEVEDO “PROVETA” PARA A BANDA MANTIQUEIRA

Emiliano Cardoso Sampaio

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Mestrando em Música

Fundamentos Teóricos

SIMPOM: Subárea de Linguagem e Estruturação Musical

Resumo

Este trabalho apresenta parte da pesquisa de mestrado, que tem como objeto de investigação, o lado menos conhecido do músico Nailor Azevedo “Proveta”, como compositor da Banda Mantiqueira. A realização das análises musicais das composições “À Procura” e “Bixiga”, dos álbuns “Aldeia” (1996) e “Bixiga” (2000), nos levou a perceber a utilização de procedimentos técnicos que parecem ser característicos da sonoridade de suas composições para a Banda Mantiqueira, e que essas particularidades na escrita musical refletem uma formação musical que passou pelo estudo de gêneros musicais diversos, num contexto histórico em que os processos de hibridização cultural são muito presentes. A partir da análise de trechos das composições, pretendemos mostrar as características mais marcantes na escrita de Nailor em relação à utilização da harmonia, mostrando como a formação de Nailor, como músico de sopro que não toca nenhum instrumento de harmonia, faz com que o pensamento harmônico presente nas composições tenha particularidades, sendo a harmonia, para Nailor, vivenciada a partir da experiência de tocar um instrumento melódico. Em resumo, é neste lado menos conhecido de Nailor, como compositor da Banda Mantiqueira, que identificamos o lado mais experimental de sua produção musical.

Palavras-chave: banda mantiqueira; nailor azevedo; música popular; arranjo; composição.

1. Introdução

As grandes orquestras de jazz, ou *big bands*, como ficaram sendo conhecidas, tiveram grande importância na história da música norte americana sendo a principal corrente do jazz de 1935 até 1945 nos Estados Unidos (ALBRICKER, 2000. p. 12); Duke Ellington, Count Basie, Gil Evans e Thad Jones foram alguns dos arranjadores e compositores que ajudaram a desenvolver a escrita musical norte americana.

Geralmente as *big bands* são grupos compostos por 5 saxofones, 4 trombones e 4 trompetes, além de uma seção rítmica (também denominada “base” ou “cozinha”), utilizando piano, guitarra, baixo e bateria. Essa estrutura de *big band* “foi suporte para as mais diversas tendências que ocorreram na música popular das mais distintas regiões do planeta, inclusive no Brasil” (ALBRICKER, 2000. p. 15).



I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

A partir da década de 30 surgem as primeiras *big bands* no Brasil, podemos citar a Orquestra Tabajara, do maestro, arranjador e clarinetista Severino Araújo, a Fon-Fon, do maestro e saxofonista Otaviano Romero Monteiro, e a orquestra de Sílvio Mazzuca em São Paulo (CALADO, 1990. p. 241). Além de reproduzir o estilo das orquestras norte americanas, esses arranjadores criaram alternativas técnicas e criativas para adaptar as características harmônicas, rítmicas e melódicas da música brasileira para essa nova formação instrumental.

A Banda Mantiqueira foi formada em 1991 por iniciativa do clarinetista, saxofonista, compositor e arranjador Nailor Azevedo “Proveta”, e possui uma formação instrumental que apresenta algumas modificações em relação a uma *big band* tradicional, como podemos ver na tabela abaixo:

	Big Band tradicional	Banda Mantiqueira
Saxofones	2 saxofones altos 2 saxofones tenores 1 saxofone baritono	1 saxofone alto 2 saxofones tenores 1 saxofone baritono (os músicos também tocam clarinete, flauta e flautim revezando com saxofones)
Trombones	4 trombones	2 trombones
Trompetes	4 trompetes	3 trompetes
Seção Rítmica	Bateria, baixo, guitarra, piano	Bateria, baixo, guitarra e 2 percussões

Tabela 1.

Nailor nasceu teve seus primeiros contatos com o estudo musical através de aulas de música com seu pai, acordeonista, e da prática musical na banda de música de sua cidade. A Banda de Música é uma formação que foi muito representativa no cenário da música brasileira e de importância histórica na formação do músico instrumentista, em especial de instrumento de sopro; para Nailor, a formação calcada na Banda de Música marcou profundamente a sua maneira de agir e interpretar o mundo e a música (FALLEIROS, 2006. p. 14.).

A prática de tocar em conjunto tocando um instrumento melódico, somado ao estudo de harmonia trazido por seu pai, desenvolveram um tipo de percepção harmônica e uma escrita harmônica particular para Nailor, principalmente no que diz respeito à construção das linhas dos instrumentos de sopro, quando estes tocam em bloco. Uma das características da escrita para *big band* é a escrita em blocos harmonizados, utilizando naipes de instrumentos de uma mesma família, e a maneira como o arranjador trabalha a relação entre os naipes, através da variação das texturas instrumentais.

Nas análises que seguem, priorizamos a questão harmônica para verificar particularidades na escrita de Nailor e quais elementos são constitutivos da sonoridade de suas composições “À

Procura” e “Bixiga”, que foram escritas na década de 80, época em que o acesso às informações sobre arranjo para *big bands* no Brasil era pequeno e a prática de tocar as composições de Thad Jones, Sammy Nestico, Count Basie e outros em grupos anteriores a Banda Mantiqueira, como Banda Savana, Sambop Brass, Grupo 291 e Banda Aquarius foram fundamentais para a formação de Nailor, sendo a referência de música “bem escrita” para *big band*.

Harmonia em “Bixiga”

Na composição “Bixiga”, Nailor utiliza sequências harmônicas bem definidas para cada parte da música. Na introdução e Ponte, a harmonia é geradora de um clima, que o guitarrista Jarbas Barbosa chamou em entrevista de “samba misterioso”; esse “mistério” pode ser atribuído à combinação do andamento lento (65 bpm) com os acordes gerados a partir da sobreposição de tríades sobre o baixo pedal em Eb como podemos observar abaixo (c. 1 ao 13):

The musical score shows five staves. The top three staves are labeled 'flug' and the bottom two are labeled 'trb'. The bass staff is labeled 'baixo pedal'. Above the staves, the following chords are indicated: A, F#, C, Em, F#m, F#m, D, and A. The music is in 4/4 time and features a constant Eb bass pedal.

Exemplo 1.

Os acordes gerados na introdução podem ser analisados sob diversas perspectivas pois se tratam de estruturas formadas a partir da sobreposição de tríades sobre um baixo pedal; abaixo mostramos algumas possibilidades possíveis de cifragem e entendimento dos acordes da introdução. A primeira possibilidade é analisar as tríades presentes separadamente, sendo que as vezes há uma tríade sendo tocada pelos metais e outra pelas madeiras simultaneamente, todas com o baixo em Eb (tocado pelo baixo e trombone 2). Podemos analisar essas estruturas do seguinte modo:

Segundo compasso: A/Eb

Terceiro compasso: F#/Eb e C/Eb

Quinto compasso: madeiras – tríade de E tríade + metais – tríade de C tríade / Eb

Sétimo Compasso: madeiras – tríade de Em + metais – tríade de C tríade F# / Eb
e madeiras – tríade de F#m + metais – tríade F# tríade / Eb

A cifragem acima nos ajuda a entender a estrutura harmônica resultante através da soma de duas estruturas que já são bem conhecidas (tríades). Outro modo de compreender as estruturas utilizadas é definir o baixo pedal (Eb) como fundamental dos acordes gerados, então iremos obter a cifragem abaixo, que não é convencional, mas faz com que possamos observar quais são as tensões geradas sobre a fundamental Eb.

Segundo compasso: Eb7 (b9 9 #11 13) omit 3 e 5

Terceiro compasso: Eb7 (#9 9 13) omit 3 e Eb (b9 9 13) omit 5

Quinto compasso: Eb (b9 13 11 b13) omit 5

Sétimo Compasso: Eb7 (b9 #9 b13) e Ebm7 (#11)

Depois da introdução, o baixo pedal Eb volta a ser utilizado na Ponte, do c. 67 ao 76 (abaixo), porém não há tríades sobrepostas. É interessante observar como a harmonia estática ajuda a reforçar a intenção rítmica das frases tocadas pelos saxofones, que simulam uma cuíca.

The musical score for Example 2 consists of several staves. The top three staves are for saxophones (sax alt, sax ten, sax ten). The middle four staves are for trumpets and trombones (trp 1, trp 3, trb 1, trb 2). The bottom two staves are for guitar (guit) and bass (bx). The score includes chord diagrams and a 'Glossando' marking. The chord diagrams are: Eb7 (#11) Eb7(13), Eb7 (#9), Eb7 (#11) Eb7(#9), and Db7M/E.

Exemplo 2.

Embora a tonalidade nas partes A seja Am, Naylor utiliza acordes complexos e de cifragem ambígua, com várias tensões e apresentando diversas interpretações, como no c. 10 da parte A1, onde

se vê o acorde Ab7M (#5)/G; esse acorde possui, na sua formação as notas G Ab C E, o que poderia ser interpretado como C (#5)/G, Fm (7M)/G, ou Am (7M)/G, já que a tonalidade da música é Am.

Outro acorde em que a cifragem é ambígua é o C#m7(b5)/F# (c. 21). Esse acorde também pode ser interpretado como um acorde F# frígio – formado pelas notas:

F#	C#	G	B	E
1	5	b9	4	b7

Na parte B podemos observar outros casos de cifragem com mais de uma interpretação, que geram ambiguidade por causa do número de tensões utilizadas e pelo fato de estarem, em geral, em posição invertida, com uma nota não pertencente ao acorde no baixo; encontramos um exemplo no c. 44 – Gm7M/E – esse acorde reaparece diversas vezes ao longo da música, no c. 60 , c. 104 , c. 112 , c. 189... Para compreender essa cifragem não usual analisei alguns trechos para observar o que é tocado pelo naipe de sopros. Abaixo observamos o compasso 44:

As tensões fortes (#5 e 13^a) no registro grave geralmente são evitadas, porém neste caso se justifica por ser um dobramento da melodia.

Observar o cruzamento de vozes entre os trombones, que é justificado porque o 1º trb é um dobramento da melodia, já o 2º trb é uma linha independente que reforça as notas G# e D, respectivamente 3^a e 7^am do acorde E7.

Exemplo 3.

Se a cifra Gm7M/E fosse seguida nas linhas presentes nos sopros, teríamos as notas:

G	Bb	D	F#	E
1	b3	5	7M	6

Porém, nos sopros observamos os acordes G7 (#9 b9) e variações de E7. As alternativas encontradas por Jarbas Barbosa, guitarrista da Banda Mantiqueira, para o entendimento e execução de várias cifras que são impraticáveis na guitarra e/ou apresentam cifragem “incorreta” foi comentada em entrevista:

...eu tinha que sentar, as vezes, com ele (Proveta) e descobrir o que tava acontecendo no voicing que ele tava escrevendo (B7M/D7), e o que eu podia tocar...porque não dava pra tocar duas tétrades na guitarra, isso é mais pra piano; então eu toco a camada superior e toco o baixo (...), eu toco uma tríade de B com baixo em D...”
 “...e quando o ritmo é mais rápido eu toco só a tríade superior; quando é movimento lento eu reforço o baixo ou eu toco uma nota da ponta (do voicing) que alguém esteja tocando...”

É característico na harmonia de “Bixiga”, essa procura pela sonoridade de acordes diferentes dos usuais. Os acordes com cifragem ambígua comentados acima mostram alguns exemplos dessa busca por novas sonoridades, que Nailor vivenciava ao tocar arranjos de Thad Jones, Sammy Nestico, entre outros grandes arranjadores, e queria incorporar na sua música essas estruturas harmônicas, porém faltavam para Nailor, as ferramentas para uma cifragem mais coerente, afinal, toda prática harmônica de Nailor foi gerada a partir da simultaneidade de linhas melódicas e até hoje Nailor não toca nenhum instrumento harmônico.

Já a parte B de “Bixiga” é construída sobre uma maioria de acordes com sétima menor, porém sem função dominante, soando como os acordes com sétima menor presentes no Blues. Segundo Sérgio Freitas o Blues transcendeu sua circunscrição de origem e se “intrometeu” em praticamente todas as manifestações estilísticas da música popular do século XX. Ao observar o trecho do c. 43 até o c. 66 podemos notar (em azul) a semelhança estrutural da harmonia utilizada por Proveta com os primeiros 8 acordes de uma progressão tradicional de Blues. Nailor constrói a Parte B de “Bixiga” sobre ciclos de 8 compassos e podemos observar abaixo a similaridade entre a harmonia empregada e a harmonia de um blues tradicional.

1º ciclo

2º ciclo

3º ciclo

Exemplo 4. Progressão da parte B de “bixiga”.

A7

D7

A7

E7

D7

A7

E7

Exemplo 5. Progressão típica de Blues na tonalidade de A para comparação.

Harmonia em “À Procura”

“À Procura” não apresenta sequências harmônicas complexas de serem analisadas, porém encontramos nas duas composições estudadas exemplos de cadências típicas de gêneros musicais diversos, fruto de uma vivência musical que passou pela prática de vários tipos de música. O resultado são harmonias que reutilizam algumas sequências presentes no repertório de música popular brasileira e em outros contextos musicais.

Observamos uma característica interessante nas harmonias utilizadas por Nailor nas duas composições, em que ele utiliza harmonias mais estáticas, com presença de baixo pedal, harmonias modais, ou *vamp* durante as introduções e pontes, já nas partes temáticas as harmonias são bem mais movimentadas.

Em “À Procura”, a Introdução 1 é desenvolvida num clima modal, utilizando uma combinação de acordes menores, em que a tonalidade ainda não é clara; abaixo transcrevemos a harmonia do c. 1 ao 6, em que podemos analisar o trecho harmônico a partir da relação entre o material melódico/harmônico empregado nos sopros e sua relação com o baixo pedal “D”.

Outro exemplo com baixo pedal está na introdução e ponte na sequência Bbmaj7 / Am7, que é apresentada na Introdução 1 (c. 14 ao 19), e é reutilizada nas Pontes 1 e 2; na Introdução a música é uma balada modal, e nas Pontes, a cadência é tocada como samba rápido. Abaixo transcrevemos o trecho do c. 77 ao 87:

PONTE 1

Am7 Bbmaj7/A Am Bb/A Am Bb/A Am

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The staff contains a series of rhythmic slashes representing a bass line. Above the staff, the following chords are written: Am7, Bbmaj7/A, Am, Bb/A, Am, Bb/A, Am. The section is labeled 'PONTE 1' above the first 'Am' chord. There are double bar lines after the first 'Am' and after the second 'Am'.

Exemplo 6.

O Bbmaj7 (Bbmaj7) usualmente recebe o nome de acorde de Sexta Napolitana. Segundo Sergio Freitas, esse é um acorde tão antigo, tradicional e experimentado como a própria tonalidade menor, e pode proporcionar novas sonoridades à tonalidade.

A partir da análise harmônica das partes A e B de “À Procura” podemos observar que Nailor reutiliza progressões harmônicas comuns na bossa nova e no *jazz*; além disso, também é utilizada a forma de 32 compassos, muito comum no repertório de canção e no *jazz*; muitas vezes esses 32 compassos estão divididos em 4 frases de 8 compassos, normalmente organizados como A-A-B-A; porém em “À Procura” essa divisão A-A-B-A não é identificável.

Conclusão

As composições de Provetta estão cheias de sentidos, valores estéticos próprios e de sua geração no cenário da música instrumental dos anos 80 e 90. Uma análise mais aprofundada poderá nos ajudar a compreender como a música instrumental brasileira vem se modificando e como os músicos enxergam essa música instrumental brasileira produzida no contexto das *big bands*.

Embora se tenha analisado somente a questão harmônica, e ainda de forma pontual, pode-se observar alguns procedimentos importantes utilizados por Nailor, e ver de que modo ele trabalha a composição gerando contraste e procurando definir bem qual a sonoridade de cada seção dentro da música. Também é interessante observar como as sequências harmônicas, em diversos trechos, são modificadas de acordo com as modificações melódicas presentes no naipe de sopros, e após realizar a análise harmônica (funcional) das composições, pensamos que este não é o melhor caminho para compreender o trabalho de Nailor em relação à harmonia.

É interessante observar uma característica que Nailor utiliza nas duas composições, utilizando harmonias mais estáticas, modais, ou *vamp* durante as introduções e pontes, gerando repouso nessas seções que são partes de “passagem”, e nas partes temáticas (A, B, etc), são utilizadas harmonias mais movimentadas.

Observamos como diversos procedimentos harmônicos foram incorporados (principalmente da linguagem do *jazz*), resultando na linguagem harmônica que podemos encontrar na bossa nova e posteriormente na música de Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Chico Buarque, Guinga, entre muitos outros compositores e progressões harmônicas típicas de blues, música latina, *jazz*, bossa nova, etc... são reutilizados na música brasileira neste novo contexto, gerando a sonoridade que ouvimos nas duas composições analisadas; parece ser uma característica dessa produção composicional a fusão de diversos elementos (não só harmônicos), que geram não uma colagem de gêneros, mas uma sonoridade particular resultante, que podemos ouvir nessas composições.

Também não podemos nos esquecer que ao contrário dos EUA, em que o ensino e prática da composição e arranjo para *big band* já está consolidado há décadas, no Brasil, especialmente na época em que Nailor escreveu as composições analisadas, as informações e cursos sobre o assunto eram pouquíssimos e o desejo de fazer uma música com a sonoridade das *big bands* americanas dentro da realidade brasileira incentivou essa geração de músicos à produzir uma música cheia de experimentalismos, que podemos encontrar nas composições “À Procura” e “Bixiga”.

Referências bibliográficas

ALBRICKER, Marcos V. Lopes. *A Big Band Brasileira: a contribuição de Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara*. Dissertação de Mestrado – UFRJ. 2000.

CALADO, Carlos. *O Jazz Como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.



FALLEIROS, Manuel Silveira. *Anatomia de um Improvisador: o estilo de Nailor Azevedo "Proveta"*. Dissertação de Mestrado – UNICAMP. 2006.

LIEBMAN, David. *A chromatic approach to jazz harmony and melody*. 4. ed. Rottengurg: Advance Music, 2001.

LOWELL, Dick; PULLIG, Ken. *Arranging for Large Jazz Ensemble*. Berklee Press. 2003.

WRIGHT, Rayburn. *Inside the Score*. Kendor Music. New York, 1982.



I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música
XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO
Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010