

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

RAQUEL ROHR

**O violoncelo de Jaques Morelenbaum:
uma investigação acerca da performance do instrumento
na música popular brasileira**

**Belo Horizonte
2018**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

RAQUEL ROHR

**O violoncelo de Jaques Morelenbaum:
uma investigação acerca da performance do instrumento
na música popular brasileira**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito final para a obtenção do grau de Doutora em Música (Área de concentração: Performance Musical).

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém

**Belo Horizonte
2018**

R739v Rohr, Raquel

O violoncelo de Jaques Morelenbaum [manuscrito]: uma investigação acerca da performance do instrumento na música popular brasileira./ Raquel Rohr. - 2018.

215 f., enc.; il. + 1 DVD

Orientador: Fausto Borém.

Linha de pesquisa: Performance Musical.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Violoncelo. 4. Morelenbaum, Jaques, 1954-. I. Borém, Fausto. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Tese defendida pela aluna RAQUEL ALMEIDA ROHR DE OLIVEIRA ISIDORO, em 11 de dezembro de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Esdras-Rodrigues Silva
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Hugo Vargas Pilger
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis
Universidade Federal de Minas Gerais

Para Miguel

AGRADECIMENTOS

A Deus, de quem, para quem e por quem são todas as coisas.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fausto Borém, por compartilhar seu conhecimento em mais essa jornada, pelo apoio, pela compreensão e por demonstrar que as relações no âmbito da academia também podem ter uma dimensão humana.

Ao meu marido, Eliézer, por todo apoio, incentivo, compreensão e companheirismo em todos os momentos. Não há palavras que possam expressar toda minha gratidão. Sem você, a concretização deste trabalho não seria possível.

Ao meu filho, Miguel, que com sua doçura e seu lindo sorriso enche minha vida de felicidade todos os dias.

Aos meus pais, Eunice e José Roberto, que me ensinaram o Caminho e seguem sendo um grande exemplo e suporte.

À minha irmã, Clarice, e sua família, Pierre e Pedro, por fazerem parte desta história.

Aos meus sogros, Paulo e Elizabeth, por me acolherem como uma filha.

À Hellem Pimentel e ao Luiz Figueiredo, pela ajuda, disponibilidade e companheirismo de sempre.

Aos queridos Willsterman, Sandra e Alissa, pelo apoio incondicional em diversos momentos desta caminhada. Agradeço especialmente por toda ajuda com o Miguel na fase final de preparação desta tese. Vocês são um presente de Deus na minha vida.

Aos amigos César e Juliana, Thaís e Nilton, Vinícius e Nalu, pelo carinho e hospitalidade. Agradeço ainda a Renata, Luciana, Sandriana, Jacó e Fabíola, Sarah

e Elizeu, Eduardo e Samanta, Bruna e Álisson, Bruno e Simone, Marcus e Luana pelo apoio e amizade.

Agradeço especialmente a Alceu Reis e Marie Bernard, por me colocarem em contato com Jaques Morelenbaum. Sem a ajuda de vocês, este trabalho não seria possível.

A Jaques Morelenbaum pela disponibilidade em conceder a entrevista e os dados para esta pesquisa.

Ao Prof. Hely Drummond, pelas transcrições de músicas realizadas.

Aos professores, Dr. Edson Queiroz, Dr. Carlos Aleixo, Dr. Esdras Rodrigues e Dr. Hugo Pilger, pelas valiosas contribuições.

Aos professores e funcionários do PPG em Música da UFMG, em especial ao Alan e à Geralda.

À Fundação de Apoio à Pesquisa do Espírito Santo, financiadora deste trabalho.

RESUMO

Neste projeto, investigo a utilização do violoncelo na música popular brasileira, tomando como referência o trabalho do violoncelista Jaques Morelenbaum (também arranjador e compositor), que possui a carreira mais longa e relevante nesta especialidade no Brasil. Por meio de análises de performances selecionadas deste artista em gravações de áudio e de vídeo, discuto as diferenças e semelhanças entre práticas de performance do violoncelo nos âmbitos da música erudita, da música popular e em suas interseções. Destaco, no seu estilo de performance, a utilização do violoncelo tanto em *arco* como *pizzicato*, realizando as funções da linha do baixo, de linhas melódicas principais e de linhas contrapontísticas secundárias, nas quais observo elementos de práticas de performance da música brasileira (popular e erudita) e do jazz, especialmente uma forte influência do estilo de João Gilberto, um dos maiores símbolos da Bossa Nova. Também aponto estratégias, adaptações e emulações instrumentais no violoncelo, levando em conta o idiomatismo do instrumento, ao mesmo tempo em que aponto elementos interpretativos que nos permitem uma melhor compreensão de seu contexto e performance.

Palavras-Chave: violoncelo na música popular brasileira; performance de Jaques Morelenbaum; arranjo para violoncelo na música popular.

ABSTRACT

In this project, I investigate the use of the cello in Brazilian popular music, taking as reference the work of the cellist Jaques Morelenbaum (also arranger and composer), who has the longest and most relevant career in this specialty in Brazil. Through analyzes of selected performances of this artist in audio and video recordings, I discuss the differences and similarities between cello performance practices in the fields of classical music, popular music and their intersections. In his style of performance, I observe the use of the cello in both bow and pizzicato performing the role of bass line, main melodic lines and secondary contrapuntal lines, in which elements of performance practices of Brazilian music (popular and erudite) and jazz are noticeable, specially a strong influence of the style of João Gilberto, a major symbol of Bossa Nova. I also point out strategies, adaptations and instrumental emulations on the cello, taking into account the idiomatic language of the instrument, while raising interpretive elements that allow us a better understanding of its context and performance.

Keywords: cello in Brazilian popular music, performance of Jaques Morelenbaum; arrangement for the cello in popular music.

LISTA DE EXEMPLOS

Ex. 1- Violoncelo em <i>pizzicato</i> dobrando a mão esquerda do piano executando as notas fundamentais dos acordes em <i>Fotografia</i> (c. 21-24)	109
Ex. 2-Violoncelo em <i>pizzicato</i> na <i>Introdução</i> de <i>Fotografia</i> (c. 1-4)	109
Ex. 3- Movimento rítmico paralelo do violoncelo e do piano em <i>Fotografia</i> (c. 61-63)	110
Ex. 4- Notas de passagem no baixo realizado pelo violoncelo em <i>Fotografia</i> (c. 65-70)	110
Ex. 5- <i>Glissando</i> ascendente no violoncelo em <i>pizzicato</i> em <i>Fotografia</i> (c. 71-72).	111
Ex. 6- Baixo cromático na <i>Seção A</i> de <i>Samba de uma nota só</i> (c. 153- 156).....	114
Ex. 7- Baixo arpejado na <i>Seção B</i> de <i>Samba de uma nota só</i> (c. 169-176)	114
Ex. 8- Baixo melódico provendo <i>groove</i> em <i>Samba de uma nota só</i> (c. 183-189)..	115
Ex. 9- Síncopes e antecipações em <i>Samba de uma nota só</i> (c. 203-208).....	116
Ex. 10- <i>Pitch Bend</i> ascendente em <i>Samba de uma nota só</i> (c. 169-171)	117
Ex. 11- <i>Pitch Bend</i> descendente em <i>Samba de uma nota só</i> (c. 203-204)	117
Ex. 12- <i>Lift</i> ascendente em <i>Samba de uma nota só</i> (c.177-178).....	117
Ex. 13- Relação texto-música na <i>Seção B</i> de <i>Canto Triste</i> , versão Gal Costa e Jaques Morelenbaum (c. 30-35)	121
Ex. 14- Linhas melódicas, acordes arpejados e cordas duplas no violoncelo na <i>Introdução</i> de <i>Canto Triste</i> (c. 1-8).....	122
Ex. 15- Linha melódica secundária do violoncelo em <i>rubato</i> junto com a voz em <i>Canto triste</i> (c. 15-16)	123
Ex. 16- Linhas de baixo do violoncelo em <i>Canto triste</i> (41-44)	124
Ex. 17- Arpejos, <i>bariolage</i> e cordas duplas em <i>Canto Triste</i> (c. 9-12)	124
Ex. 18- Realização rítmica e defasagem de ataques em <i>Canto Triste</i> (c. 18-19)....	125
Ex. 19- Notas longas no violoncelo com vibrato em <i>Canto Triste</i> (c. 25-26)	126
Ex. 20- Dedilhado não convencional em escala cromática descendente, em <i>Canto Triste</i> (c. 2-3).....	127
Ex. 21- <i>Glissandos</i> no violoncelo em <i>Canto Triste</i> (c. 6-7).....	127
Ex. 22- Mudança de posição com portamento em <i>Canto Triste</i> (c. 24).....	128
Ex. 23- Cordas duplas realizadas com cordas soltas em <i>Canto Triste</i> (c. 27)	128
Ex. 24- Arpejos em <i>Canto Triste</i> (c. 29-33)	129

Ex. 25- Arpejos em <i>Trenzinho do Caipira</i> , de H. Villa-Lobos (c.138-147)	130
Ex. 26- <i>Pizzicato</i> imitando o violão em <i>Canto Triste</i> (c. 44)	130
Ex. 27- <i>Pizzicato</i> imitando violão em <i>Valsa Seresteira</i> , de J. Guerra Vicente	131
Ex. 28- <i>Portatos</i> na arcada <i>legato</i> em <i>Canto Triste</i> (c. 15)	131
Ex. 29- <i>Portatos</i> em arcadas separadas em <i>Canto Triste</i> (c. 20-21).....	131
Ex. 30- <i>Sul Ponticello</i> em <i>Canto Triste</i> (c. 39-41).....	132
Ex. 31- Linha cromática descendente no violoncelo e nas vozes masculinas em <i>Passarim</i> (c. 1-13).....	136
Ex. 32- Violoncelo em contraponto com vozes femininas e uníssono com vozes masculinas no Interlúdio de <i>Passarim</i> (c. 33-41).....	137
Ex. 33- Baixo cromático descendente do violoncelo em <i>Água de Beber</i> (c. 25-33)	138
Ex. 34- Violoncelo na <i>Introdução</i> de <i>Água de Beber</i> (c. 1-9)	139
Ex. 35- Síncopes na linha do violoncelo em <i>Água de Beber</i> (c. 15-24).....	139
Ex. 36- Linha melódica do violoncelo na <i>Seção B</i> de <i>Wave</i> (c. 33-39)	140
Ex. 37- Linha Melódica do violoncelo na <i>Introdução</i> de <i>Wave</i> (c. 1-8).....	140
Ex. 38- Contratempos, síncopes e acentuações na linha do violoncelo na seção central de <i>Wave</i> (c.53-64).....	141
Ex. 39- Intervenção do violoncelo na segunda estrofe de <i>Circuladô de Fulô</i> (c. 44-50)	148
Ex. 40- <i>Glissando</i> no violoncelo evidenciando a relação texto-música em <i>Circuladô de Fulô</i> (c. 28-29).....	149
Ex. 41- Linha melódica mais ritmada do violoncelo na última estrofe de <i>Circuladô de Fulô</i>	150
Ex. 42- Linha do violoncelo na <i>Coda</i> de <i>Circuladô de Fulô</i> [02:57:65].....	150
Ex. 43- Melodia acompanhada de nota pedal no violoncelo na <i>Introdução</i> de <i>Os mais doces bárbaros</i> em [00:00:12].....	151
Ex. 44- Espectrograma demonstrando <i>glissando</i> do violoncelo no final da <i>Introdução</i> de <i>Os mais doces bárbaros</i>	152
Ex. 45- Linha do violoncelo na <i>Introdução</i> de <i>Os mais doces bárbaros</i> [01:07:00].	153
Ex. 46- Linha do violoncelo acompanhando a voz na <i>Introdução</i> de <i>Os mais doces bárbaros</i> [01:23:00]	153
Ex. 47- Adaptação da melodia da flauta para o violoncelo no arranjo de <i>A Correnteza</i> (c. 1-6).....	155
Ex. 48- Modificação na linha do violoncelo na <i>Coda</i> de <i>A Correnteza</i> (c. 50-53)....	155

Ex. 49- <i>Glissando</i> intencional entre cordas duplas na <i>Introdução</i> de <i>A Correnteza</i> (c. 1-6).....	156
Ex. 50- Alusão à síncope na linha do violoncelo na <i>Seção A</i> de <i>A Correnteza</i> (c. 7-11)	156
Ex. 51- Acompanhamento do violoncelo em notas longas na <i>Seção B</i> de <i>A Correnteza</i> (c. 18-23).....	157
Ex. 52- Linhas melódicas em terças da voz e do violoncelo em <i>Fotografia</i> (c. 5-10)	159
Ex. 53- Linha cromática descendente do violoncelo com antecipações do primeiro tempo do compasso em <i>Fotografia</i> (c. 13-18).....	159
Ex. 54- Presença de linhas melódicas em terças na mão direita do piano no arranjo de <i>Fotografia</i> , de Paulo Jobim (c. 1-4)	160
Ex. 55- Pequenas defasagens entre os ataques da voz e do violoncelo em <i>Fotografia</i> (c. 82)	161
Ex. 56- <i>Glissandos</i> ascendente e descendentes em <i>Fotografia</i> (c. 52-53)	162
Ex. 57- Ocorrência de <i>ghost notes</i> na melodia do violoncelo em <i>Fotografia</i> (c. 43-45)	163
Ex. 58- Aplicação do vibrato nos finais das notas em <i>Fotografia</i> (c. 43-45).....	164
Ex. 59- Acentuação deslocada do violoncelo e polarização ao primeiro tempo do compasso na entrada do acompanhamento em <i>Eu vim da Bahia</i> (c. 1-3).....	169
Ex. 60- Inserção de síncopes em <i>Eu vim da Bahia</i> na performance de Jaques Morelenbaum (c. 5-8)	171
Ex. 61- Nota com ataque adiantado na interpretação de Morelenbaum de <i>Eu vim da Bahia</i> (c. 12).....	171
Ex. 62- Acentuações de arco em notas correspondentes às sílabas tônicas na interpretação de Morelenbaum de <i>Eu vim da Bahia</i> (c. 1-4)	172
Ex. 63- Acentos, <i>staccatos</i> e <i>glissando</i> em <i>Eu vim da Bahia</i> (c. 9-13).....	174
Ex. 64- Acentuações em anacruses <i>staccatos</i> nas síncopes em <i>Eu vim da Bahia</i> (c. 54-58).....	175
Ex. 65- Acentuações em arcadas para cima e retomadas de arco em <i>Eu vim da Bahia</i> (c. 63-67).....	176
Ex. 66- Sequência de mudanças de posição com o 1º dedo em <i>Eu vim da Bahia</i> (c. 8)	176
Ex. 67- <i>Lift</i> combinado com acentuação do arco em <i>Eu vim da Bahia</i> (c. 10-11) ...	177

Ex. 68- <i>Drop</i> em <i>Eu vim da Bahia</i> (c. 53-56).....	177
Ex. 69- <i>Pitch bend</i> em <i>Eu vim da Bahia</i> (c. 47-48).....	177
Ex. 70- <i>Slide</i> em <i>Eu vim da Bahia</i> (c. 68-69).....	177
Ex. 71- <i>Ghost note</i> em <i>Eu vim da Bahia</i> (c. 44-45)	178
Ex. 72- Aplicação da síncope e deslocamentos rítmicos em seção de improviso do violoncelo em <i>Eu vim da Bahia</i> (c. 80-85)	179
Ex. 73- Retomadas de arco valorizando acentuações e notas com efeito percussivo na <i>Introdução de Samba de uma nota só</i> (c. 4-9)	182
Ex. 74- Alusão à cuíca na linha do violoncelo na <i>Introdução de Samba de uma nota só</i> (c. 10-12)	183
Ex. 75- Ambiguidade rítmica em <i>Samba de uma nota só</i> (c. 1-3)	184
Ex. 76- Uso das síncopes na seção de improviso do violoncelo em <i>Samba de uma nota só</i> (c. 72-77)	186
Ex. 77- Melodias em graus conjuntos e arpejos na seção de improviso do violoncelo em <i>Samba de uma nota só</i> (c. 92-95)	187
Ex. 78- Articulações típicas do samba valorizadas por meio das acentuações na performance de Jaques Morelenbaum em <i>Samba de uma nota só</i> (c. 148-152)....	187
Ex. 79- Aplicação de <i>legato</i> e notas em arcadas separadas na seção de improviso do violoncelo em <i>Samba de uma nota só</i> (c. 141-145)	187
Ex. 80- Retomada de arco no talão com encurtamento da primeira nota e acentuação na antecipação do primeiro tempo do compasso em <i>Samba de uma nota só</i> (c. 88-90)	188
Ex. 81- <i>Spiccato</i> na <i>Seção A</i> de <i>Samba de uma nota só</i> : correspondência entre a letra da canção e a articulação do arco de Jaques Morelenbaum	188
Ex. 82- Melodia interpretada em <i>détaché simples</i> na <i>Seção B</i> de <i>Samba de uma nota só</i>	189
Ex. 83- Semicolcheias em <i>spiccato</i> na seção final de <i>Samba de uma nota só</i> (c. 236-239)	190
Ex. 84- Semicolcheias em <i>détaché simples</i> com ligadura na seção final de <i>Samba de uma nota só</i> (c. 248-251)	190
Ex. 85- Corda dupla em uníssono na <i>Seção A</i> de <i>Samba de uma nota só</i> (c. 39-44)	190
Ex. 86- <i>Pitch bend</i> em <i>Samba de uma nota só</i> (c. 40-44).....	191
Ex. 87- <i>Flip</i> em <i>Samba de uma nota só</i> (c. 76-77).....	191

Ex. 88- <i>Drop</i> em <i>Samba de uma nota só</i> (c.96-97)	191
Ex. 89- <i>Ghost note</i> em <i>Samba de uma nota só</i> (c. 142-144)	192
Ex. 90- Primeira ocorrência da <i>Seção A</i> de <i>Ar livre</i> , com <i>portamenti</i> e rítmica de natureza improvisatória	193
Ex. 91- Primeira repetição da <i>Seção A</i> interpretada com ritmo mais estrito em <i>Ar Livre</i> (c. 22-27)	193
Ex. 92- Harmônico natural na nota Ré 3 em <i>Ar Livre</i> (c. 42-43).....	195
Ex. 93- Timbragem na segunda corda em uma passagem de <i>Ar livre</i> (c. 50-55)....	196
Ex. 94- Mudanças de posição sucessivas com dedos distintos em <i>Ar livre</i> (c. 41-42)	196
Ex. 95- Mudanças de posição sucessivas com o mesmo dedo em <i>Ar livre</i> (c. 136-137)	196
Ex. 96- <i>Ghost note</i> na seção de improviso de <i>Ar livre</i> (c. 124)	196
Ex. 97- Arcadas em <i>legato</i> na seção de improviso do violoncelo em <i>Ar livre</i> (c. 118-123)	197

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1- Esquema formal de <i>Canto Triste</i> (LOBO, 1967), versão de Gal Costa e Jaques Morelenbaum	119
Fig. 2- Esquema formal de <i>Canto Triste</i> (LOBO, 1967), versão de Edu Lobo (LOBO, 2013)	119
Fig. 3- Esquema Formal de <i>Passarim</i> , na gravação de Tom Jobim e Nova Banda (198?).....	135
Fig. 4- Violoncelo no extremo do lado esquerdo na gravação de <i>Água de Beber</i> e <i>Wave da Nova Banda</i>	143
Fig. 5- Violoncelo ao lado dos instrumentos de base em <i>Passarim</i>	143
Fig. 6- Tratamento cênico dado ao violoncelo na abertura do show <i>Circuladô</i> , de Caetano Veloso.....	146
Fig. 7- Esquema formal de <i>Ar Livre</i>	193

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Resumo da forma e detalhes de performance de <i>Fotografia</i>	158
Quadro 2- Análise comparativa entre as versões de João Gilberto e Jaques Morelenbaum em relação à <i>lead sheet</i> de <i>Eu vim da Bahia</i>	168
Quadro 3- Análise comparativa entre as versões da <i>Nova Banda</i> e do <i>Cello Samba Trio</i> em relação às <i>lead sheets</i> de <i>Samba de uma nota só</i>	181
Quadro 4- Características gerais das gravações analisadas no capítulo 4.....	198
Quadro 5- Práticas de performance da música popular brasileira e do <i>jazz</i> encontradas nas gravações analisadas no capítulo 4	199
Quadro 6- Características técnicas e elementos idiomáticos encontrados nas gravações analisadas no capítulo 4	200

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1. O VIOLONCELO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO..	28
1.1. HISTÓRICO GERAL.....	28
1.1.1. ROGÉRIO DUPRAT	32
1.1.2. PETER DAUELSBERG.....	33
1.1.3. MARCO ANTÔNIO ARAÚJO	34
1.1.4. MARCIO MALARD	35
1.1.5. ALCEU REIS	35
1.1.6. DIMOS GOUDAROU LIS	36
1.1.7. HUGO PILGER.....	37
1.1.8. MARCUS RIBEIRO	38
1.1.9. JORGE KUNDERT RANEVSKY.....	38
1.1.10. SAULO DE ALMEIDA.....	39
1.1.11. GUSTAVO TAVARES	40
1.1.12. MARCO ANTÔNIO GUIMARÃES.....	40
1.1.13. LUCIANO CORREIA	41
1.1.14. JOSÉ OCELO MENDONÇA FERREIRA.....	42
1.1.15. CID ORNELLAS	42
1.1.16. LUI COIMBRA	43
1.1.17. NOVOS HORIZONTES	43
1.2. JAQUES MORELENBAUM.....	45
1.2.1. FORMAÇÃO MUSICAL E PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS	45
1.2.2. PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES COM A MÚSICA POPULAR	48
1.2.3. FORMAÇÃO ACADÊMICA NOS ESTADOS UNIDOS.....	54

1.2.4. RETORNO AO BRASIL E CONSOLIDAÇÃO DO TRABALHO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	60
1.2.5. OUTRAS PARCERIAS.....	69
1.2.6. CELLO SAMBA TRIO	73
2. ENTRE O ERUDITO E O POPULAR: QUESTÕES RELEVANTES PARA A COMPREENSÃO DA PERFORMANCE DO VIOLONCELO NO CONTEXTO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	78
2.1. TÉCNICA ERUDITA E TÉCNICA POPULAR NO VIOLONCELO.....	78
2.2. PRÁTICAS DE PERFORMANCE NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	87
2.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE O REFERENCIAL DE ANÁLISE	97
3. VIOLONCELO COMO INSTRUMENTO ACOMPANHADOR	106
3.1. VIOLONCELO COMO BAIXO EM GRUPOS E BANDAS	106
3.2. VIOLONCELO COMO ÚNICO ACOMPANHAMENTO DA VOZ	118
4. AS VOZES DO VIOLONCELO NA CARREIRA DE JAQUES MORELENBAUM	133
4.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O USO DO VIOLONCELO EM LINHAS MELÓDICAS SECUNDÁRIAS	134
4.1.1. NOVA BANDA.....	134
4.1.2. CAETANO VELOSO	144
4.1.3. OUTROS GRUPOS DE CÂMARA	154
4.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE O USO DO VIOLONCELO EM LINHAS MELÓDICAS PRINCIPAIS	165
4.2.1. ADAPTAÇÕES DE LINHAS VOCAIS NO VIOLONCELO	166
4.2.2. ANÁLISE DE COMPOSIÇÕES ORIGINALMENTE ESCRITAS PARA O INSTRUMENTO.....	192
CONCLUSÃO.....	201
REFERÊNCIAS.....	205

Introdução

Iniciei meus estudos de violoncelo aos 13 anos de idade, em uma metodologia de ensino tradicional, totalmente voltada para a música erudita. Embora desde a adolescência me interessasse pela bossa nova e pelo samba, esse contato ficou por muito tempo restrito somente à experiência auditiva. Ainda na década de 1990, a *Nova Banda*, de Tom Jobim, chamou muito a minha atenção por incluir um violoncelo em sua formação e, desde esse primeiro contato, tenho acompanhado a carreira de Jaques Morelenbaum.

O gosto pelo repertório, no entanto, não foi suficiente para motivar minha experimentação na performance. Mesmo após optar profissionalmente pelo violoncelo, para mim, a prática do instrumento continuava restrita ao universo da música erudita. As razões para isso são difíceis de identificar, mas, possivelmente, a abordagem muito estrita do instrumento nas aulas, somada à escassez e à falta de acesso a materiais de referência para o estudo da música popular no violoncelo, contribuiu para tal. No meio da música popular, são requeridas diversas habilidades do instrumentista que não são trabalhadas nos currículos-padrão das escolas de música, como a improvisação, por exemplo.

Meu primeiro contato com a performance da música popular ocorreu somente em 2012, quando recebi um convite para tocar em um show com uma cantora, piano, baixo e bateria. O repertório era baseado em obras de Tom Jobim e alguns sambas. Dada a minha inexperiência na área, transcrevi diversos arranjos e improvisações de Jaques Morelenbaum, minha principal referência, a fim de estudar e me preparar para o evento.

Apesar da preparação intensa, ainda nos ensaios percebi que havia muito o que aprender para que minha interpretação obtivesse sucesso. Não era apenas uma questão de quais notas e ritmo executar, mas de que maneira fazê-lo. Parecia haver uma forma diferente de adequar as notas, ritmo, acentos, etc., mas como interpretá-los no campo da música popular? Toda a base técnica construída a partir do referencial da música erudita era, sem dúvida, útil, assim como os anos em que tive

intenso contato auditivo com esse repertório, mas somente isso não bastava para que a performance se tornasse convincente, ou mesmo proficiente.

O episódio narrado gerou uma série de dúvidas e inquietações. Se o repertório era de música brasileira, com o qual eu já tinha contato há quase 20 anos, e as canções eram todas conhecidas, por que razão estava sendo tão difícil alcançar uma performance satisfatória? Tecnicamente, as obras não apresentavam grandes desafios e, teoricamente, eram de fácil execução, mas o processo para encontrar o balanço correto e o “sotaque” adequado para a performance foi bastante difícil. Após essa experiência, continuei experimentando nesta nova área e ainda não considero ter alcançado um nível de performance equivalente ao que realizo na música erudita.

Se o instrumento é o mesmo e os materiais musicais (notas, ritmo e sonoridade) também, em que ponto está localizada esta dificuldade? Sabemos que cada gênero musical tem um estilo próprio, uma maneira de se tocar, que os diferencia entre si. A música popular brasileira, por sua vez, apresenta também um “vocabulário” específico. Essas questões e reflexões levaram-me a uma série de inquietações, que estão na gênese deste trabalho. Devido à amplitude e à incipiência da temática, considerando esta uma abordagem inicial deste campo de pesquisa, nosso foco se concentrará em, a partir de um estudo de caso, investigar de que maneira o violoncelo é utilizado no contexto da música popular brasileira, se há correlação entre a técnica aplicada neste repertório e no de música erudita, e em como se dá este trânsito.

O levantamento realizado constatou a existência de somente uma pesquisa acerca do violoncelo no contexto da música popular no Brasil, a dissertação de José Ocelo Mendonça (2006), intitulada *O violoncelo entre o choro e a improvisação: novos desafios interpretativos na prática do instrumentista de formação tradicional*. A carência de estudos sobre este tema aponta para a relevância e atualidade do trabalho proposto. Esta pesquisa visa a preencher esta lacuna a partir do estudo da vida, da obra e das performances de Jaques Morelenbaum, principal violoncelista do gênero em atuação no país. Por meio de análises de performances selecionadas de Morelenbaum, verificaremos quais as diferenças e semelhanças entre a execução do violoncelo nas músicas erudita e popular, apontando possíveis adaptações, indicando

estratégias de performance e levantando elementos interpretativos que possam ser empregados por outros violoncelistas.

Considerando as questões de pesquisa levantadas, procuraremos apontar, no âmbito da música popular, as adaptações técnicas, estilísticas e interpretativas adotadas por Morelenbaum em gravações selecionadas, além de verificar possíveis diferenças, semelhanças e adaptações entre a abordagem técnica e musical do violoncelo na música popular e na música erudita. Buscaremos identificar a existência de influências de outros estilos musicais na performance do violoncelista e de que maneira esses se adaptam ao contexto estudado.

Com vistas a complementar as informações necessárias para a análise do objeto, compilaremos a biografia de Jaques Morelenbaum a partir da coleta de dados por meio de documentos, bibliografia e entrevista não-estruturada, além de fazer um breve histórico do violoncelo no contexto da música popular brasileira, com destaque para seus principais expoentes.

Nos trabalhos que realizou como violoncelista, podemos perceber que Morelenbaum utiliza o instrumento de três formas diferentes: a) como instrumento acompanhador, podendo funcionar semelhantemente ao contrabaixo acústico no *jazz*, tocando em *pizzicato*; ou como único instrumento acompanhador, em performances somente de voz e violoncelo, em que ele lança mão de diferentes recursos técnicos a fim de preencher todo o acompanhamento; b) como melodia secundária, realizando melodias importantes, como introdução e contracantos, mas sempre sublinhando a voz, que tem a melodia principal; e c) como melodia principal, em performances em que o violoncelo fica responsável pela parte que caberia à voz humana. O presente trabalho enfocará sua atuação como violoncelista, a partir destas três tendências.

Dentro desta temática, o primeiro referencial a ser considerado é o dos estudos em música popular. Naves (*et al.*, 2001) aponta para o interesse crescente dos estudiosos da área das Ciências Humanas neste tema. A autora aponta que disciplinas como História, Sociologia, Antropologia, Teoria Literária e Teoria da Comunicação, além da Música, estudam a música popular brasileira sob diversas abordagens. Ulhôa (2015), por sua vez, faz uma revisão de todo o histórico de publicações sobre o tema e mostra

como as perspectivas e abordagens foram mudando ao longo do tempo. Ela mostra o estado atual das pesquisas em música popular brasileira realizadas no Brasil, apontando para a contribuição que os programas de pós-graduação tiveram na diversificação das análises sobre o tema.

Borém e Santos (2003, p.59) já apontavam que a música popular estaria entre as “sete principais tendências de estudos da performance musical na pós-graduação brasileira”. Hoje, percebe-se a confirmação deste fato, havendo um grande número de pesquisas na área no país. Ulhôa (2015) traz um panorama mais completo, abarcando as pesquisas de pós-graduação em diversas áreas no Brasil, não se restringindo somente à Música, e apresenta os seguintes dados:

Considerando a totalidade das produções dos programas de doutorado, o samba ainda é a temática mais escolhida (32 teses), seguido pela MPB (17 teses), Tropicalismo (15), bossa nova (14) e choro (10). Entre os artistas estudados, Caetano Veloso despertou maior interesse (14 teses), seguido de Chico Buarque de Holanda (8).¹ (ULHÔA, 2015, p. 9)

A autora ainda chama a atenção para o fato de que, até o último quarto do século XX, as pesquisas, de maneira geral, tendiam a defender a autenticidade e a tradição da música brasileira ante à influência estrangeira, lidando, em sua maioria, com o samba como temática principal. O estudo de Naves (*et al.*, 2001) concorda com a percepção de Ulhôa (2015), apresentando um panorama dos estudos que vinham sendo realizados na virada do século XX para o XXI:

Provenientes, via de regra, das áreas de Letras, Musicologia e Comunicação, analisam aspectos da prosódia musical [...] e as práticas dos músicos brasileiros de incorporar ritmos estrangeiros. Uma outra linha consiste basicamente em abordagens etnomusicológicas e musicológicas de criações musicais (urbanas e rurais) comprometidas com a indústria cultural, a partir dos gêneros que se desenvolveram no século XIX e no início do século XX, como a modinha, o lundu, o tango brasileiro, o choro e o samba carioca. (NAVES *et al.*, 2001, p. 6)

¹ Tradução da autora do original em inglês: Considering the whole of this production of doctorates, samba is still the champion in thematic choices (32 Ph.D.s), followed by MPB (17), Tropicalismo (15), bossa nova (14), and choro (10). Among the artists studied, Caetano Veloso has generated the most interest (14 doctorates), followed by Chico Buarque de Holanda (eight doctorates). (ULHÔA, 2015, p. 9)

Ulhôa (2015) ressalta a contribuição positiva que os programas de pós-graduação nas áreas de Musicologia, História, Literatura e Comunicação deram para a reinterpretação desses primeiros estudos, mudando as características do discurso e análises apresentadas, e complementa afirmando que “com o estabelecimento do estudo sistemático da música popular nas universidades, a literatura sobre o assunto parou de se preocupar com ‘origens’”² (ULHÔA, 2015, p. 5), podendo avançar para outras questões relevantes.

Embora seja uma área de estudo cada vez mais estabelecida, as fronteiras do campo de estudos da música popular ainda são bastante maleáveis e permeáveis, sendo possível abordar o objeto de pesquisa pertencente a este campo a partir de referenciais diversos relacionados a outras áreas, ou ainda com caráter interdisciplinar. Neste sentido, a reflexão de Scott (2009), quando aborda a visão da musicologia sobre a área, lança uma luz sobre essa questão:

Há vários modelos teóricos que musicólogos que analisam música popular e musicólogos críticos usam, esboçados a partir de conceitos da antropologia, sociologia, psicanálise, semiótica, estudos pós-coloniais, feminismo e estudos de gênero [...]. Devido a esta diversidade, não é surpreendente chegarmos à conclusão que não há uma linha específica de trabalho para a musicologia popular; na verdade, ela pode ser pensada como um campo pós-disciplinar devido à amplitude de suas formulações teóricas e dos seus objetos de estudo.³ (SCOTT, 2009, p. 2)

Em âmbito global, ainda não são claras as definições e metodologias aplicáveis a este campo de estudos. No Brasil, a situação não difere, sendo possível encontrar abordagens de estudo provenientes das mais diversas áreas, como argumenta Ulhôa (2015):

² Tradução da autora do original em inglês: with the establishment of the systematic study of popular music in universities, has the literature on the subject ceased to worry about “origins.” (ULHÔA, 2015, p. 5)

³ Tradução da autora do original em inglês: There are various theoretical models that popular musicologists and critical musicologists make use of, drawn from anthropology, sociology, psychoanalysis, semiotics, postcolonial studies, feminism and gender studies [...]. Given this diversity, it is not surprising to find that there is no party line to popular musicology; indeed, it may be thought of as a post-disciplinary field in the breadth of its theoretical formulations and its objects of study. (SCOTT, 2009, p. 2)

Musicólogos, comunicólogos, sociólogos, historiadores e críticos literários reconhecem os textos de suas respectivas áreas de conhecimento pelo vocabulário utilizado. Seja o hibridismo (Canclini), [...] dialogismo (Bakhtin), ou musemas (Tagg), cada termo tem uma história específica e se refere a uma tradição de investigação. Embora não haja uma área de estudos em música popular no Brasil, podemos dizer que há uma tendência geral de situá-la nas humanidades, com uma ligeira inclinação no sentido da área de estudos culturais, considerando que a maioria dos estudos tratam das relações entre música e identidades, ideologia ou classe social.⁴ (ULHÔA, 2015, p. 10)

Se o panorama geral dos estudos em música popular ainda não é bem definido, a área da performance, neste contexto, comporta-se de maneira similar. O incremento das pesquisas na área, conforme previsto por Borém e Santos (2003), tem contribuído para a consolidação de determinadas metodologias e abordagens, além de propiciar o surgimento de novas possibilidades. Observando o estudo das práticas interpretativas na música popular brasileira, vemos que “a maioria das pesquisas em música popular enfatiza o estudo das canções, deixando a música instrumental dentro de um campo pouco explorado” (VALENTE, 2009, p.12). Se considerarmos temas específicos dentro da música popular, a tendência é que os trabalhos sejam ainda mais escassos, como o que ocorre com a improvisação, por exemplo. (VALENTE, 2009, p.14)

Tratando especificamente da família das cordas friccionadas, percebemos que as pesquisas sobre música popular no âmbito acadêmico têm focado, sobretudo, o contrabaixo, instrumento bastante utilizado devido à forte influência do *jazz*. Recentemente, o estudo do violino ganhou mais expressão, principalmente com estudos sobre o violinista Fafá Lemos, um dos precursores da utilização do instrumento na música popular brasileira. O violoncelo, no entanto, não figura como temática nos trabalhos da área, exceção feita ao texto de Mendonça (2006).

⁴ Tradução da autora do original em inglês: Musicologists, communicologists, sociologists, historians, and literary critics recognize the texts in their respective areas of knowledge by the vocabulary used. Be it hybridism (Canclini), [...] dialogism (Bakhtin), or musemas (Tagg), each term has a specific history and refers to an investigative tradition. Although there is not an area of study of popular music in Brazil, we can say that there is a general tendency situating it in the humanities, with a slight current tilt toward cultural studies, considering that most studies treat relationships between music and identity, ideology, or social class. (ULHÔA, 2015, p. 10)

O presente estudo tem sua metodologia baseada em pesquisa bibliográfica, realização de entrevista, transcrição e análise de gravações de áudios e de vídeos (BORÉM, 2015), elaboração de edições de performance (BORÉM, 2017) em forma de *lead sheets*. Por meio de pesquisa bibliográfica e entrevista não-estruturada (LAVILLE e DIONE, 1999), foi traçado um histórico da inserção do violoncelo na música popular brasileira, bem como a biografia do violoncelista Jaques Morelenbaum.

Embora um relato biográfico e histórico tenha a aparência inicial de afastar-se da resposta à questão de pesquisa levantada, acreditamos ser possível identificar, por meio desta ferramenta, elementos relevantes para a análise, uma vez que o fazer musical de determinado indivíduo é amplamente influenciado por diversos fatores e experiências vivenciados ao longo do tempo. A esse respeito, Davidson (2004) contribui ao lembrar que “se queremos descobrir como habilidades musicais são adquiridas em um contexto social, as biografias de músicos podem ser uma fonte efetiva de informação. Elas podem ser úteis pois podem rastrear os fatores, sejam sociais ou de outras ordens, que levaram àquela realização musical.”⁵ (DAVIDSON, 2004, p. 59). Dessa maneira, se pretendemos delinear o estilo de performance de Morelenbaum na música popular brasileira, não há dúvida de que sua biografia será de extrema relevância enquanto fonte de dados. Foi realizada uma entrevista com Morelenbaum a fim de levantar seus dados biográficos, investigar como se dá o uso da técnica do instrumento dentro do contexto popular e sondar outros pontos relevantes que contribuíssem para esclarecer as questões de pesquisa levantadas.

Em conjunto com o orientador, foram escolhidas 10 obras interpretadas pelo violoncelista Jaques Morelenbaum, nas quais o violoncelo aparece desempenhando diferentes funções, seja como solista ou acompanhador, de acordo com a categorização estabelecida anteriormente. Esse número foi escolhido de maneira a

⁵ Tradução da autora do original em inglês: If you want to find out how musical skills are acquired within a social context, musicians' biographies can be an effective source of information. Biographies are useful because they can trace the factors, social and otherwise, that have led to musical achievement. (DAVIDSON, 2004, p. 59)

garantir que se possa cobrir uma amostra representativa do trabalho do artista, visto o enorme volume de gravações das quais participou durante sua carreira.

A utilização de gravações a partir dos mais diferentes referenciais de análise tem se tornado cada vez mais frequente, tanto nas pesquisas de performance, quanto nas pesquisas sobre música popular. Nascimento (2004) adverte:

O delineamento desse processo tem apontado o fonograma como fonte material privilegiada para a pesquisa [...] especialmente na música popular. Isso traz diferentes perspectivas e também forte impacto metodológico, a exemplo da eventual necessidade de proceder uma transcrição, mais ou menos detalhada conforme os objetivos da pesquisa, ou da importância de uma criteriosa seleção do fonograma, coerentemente posicionado no contexto histórico a ser estudado. (NASCIMENTO, 2004, p. 2)

No presente estudo, além da análise auditiva e visual, foi constatada a necessidade de proceder transcrições detalhadas de trechos ou obras completas, com vistas a possibilitar uma melhor visualização, compreensão e diferenciação dos elementos adaptados pelo violoncelista que se encontram nos níveis do arranjo e da performance. As partituras, ou trechos de partituras, geradas por essas transcrições foram confrontadas com as *lead sheets* das versões originais das músicas a fim de compararmos as adaptações realizadas. As transcrições foram feitas com auxílio de *software* de edição e tratamento de imagens e de áudio. Adicionalmente, os áudios foram analisados com o auxílio do *software Sonic Visualizer*, a fim de verificar e mensurar práticas de performance identificadas nas gravações, tais como o vibrato e os portamentos e/ou *glissandos*. Isso posto, passaremos a descrever a estrutura do trabalho.

O **Capítulo 1** traz um panorama da utilização do violoncelo na música popular brasileira desde os primeiros registros encontrados na bibliografia sobre o instrumento nesse contexto até a sua consolidação nos dias atuais. Inclui uma breve biografia de alguns dos principais instrumentistas envolvidos exclusivamente ou não com esta área. Embora aparente ser uma digressão, este relato é relevante, pois nos auxiliará na compreensão do espaço ocupado pelo violoncelo no contexto popular, além de situar a carreira de Jaques Morelenbaum em relação aos seus pares, deixando clara, pela relevância e alcance de seu trabalho, a razão de ser ele o intérprete escolhido no escopo desta pesquisa. Segue-se com um relato biográfico do violoncelista, por meio

do qual, para além de narrar fatos importantes de sua trajetória, busco evidenciar como o caminho que percorreu e as influências que sofreu forneceram subsídios que forjaram seu estilo de performance.

Após a localização histórica do objeto a ser estudado, o **Capítulo 2** traz uma extensa revisão de literatura, entremeada com discussões de conceitos e referenciais relevantes, que serão aplicados durante a análise das gravações selecionadas. A primeira parte do capítulo trata dos conceitos e bases técnicas do violoncelo desde o surgimento das escolas eruditas do instrumento até os dias atuais, colocando lado a lado os conceitos tradicionais do ensino do instrumento com a pouca referência encontrada sobre a aplicação da técnica em música popular. A escassez de referenciais específicos sobre a performance do instrumento no contexto popular levou-nos a buscar outras referências a fim de conduzir as análises de maneira mais efetiva; dentre elas, os estudos já realizados sobre o violino e o contrabaixo na música popular brasileira; pesquisas sobre práticas de performance de outros instrumentos, por exemplo, o piano, no contexto brasileiro e estrangeiro; e trabalhos que abordam a voz neste contexto, notadamente a interpretação de João Gilberto.

As análises das gravações iniciam-se no **Capítulo 3**, que traz considerações sobre o uso do instrumento por Morelenbaum na função de acompanhamento em momentos diversos de sua carreira. Inicialmente, procuramos identificar em obras distintas a maneira como ele aborda a realização da linha do baixo, executada pelo violoncelo enquanto integrante de uma banda, ou grupo maior. Buscamos destacar as características técnicas e musicais presentes na performance do violoncelista a fim de evidenciar possíveis aproximações e influências de outros gêneros musicais, tais como o *jazz* e o *choro*, por exemplo. Dando continuidade, analisamos a gravação de *Canto Triste*, interpretada por Gal Costa (voz) e Jaques Morelenbaum (violoncelo). O tratamento dado ao instrumento nesta condição de único acompanhador difere do observado anteriormente, apontando para uma maior utilização das possibilidades técnicas e idiomáticas do instrumento.

O **Capítulo 4** apresenta maior número de dados em relação ao anterior e traz também inferências mais consistentes acerca da construção do estilo do intérprete. Pelo fato de ater-se à análise das melodias executadas por Morelenbaum em diversos

contextos, é possível encontrar grande número de elementos característicos de sua performance. Inicia-se a discussão a partir da análise das linhas melódicas de contracanto executadas em algumas obras, procurando explicitar a maneira como elas são tratadas dentro dos arranjos, além de ressaltar os elementos técnicos e interpretativos empregados. Por fim, é investigado de que forma Jaques usa o instrumento na realização de melodias principais em duas situações: canções originalmente escritas para voz humana e músicas originalmente compostas para violoncelo. A relação entre a performance do instrumento e a performance vocal é evidenciada nas escolhas interpretativas do violoncelista.

1. O violoncelo na música popular brasileira: breve contextualização

1.1. Histórico Geral

O violoncelo, bem como os demais instrumentos da família do violino, chegaram ao Brasil trazidos pelos europeus que aqui desembarcaram, sejam portugueses ou de outras nacionalidades. Tanto a prática como o ensino de música remontam a alguns séculos e ocorreram em diversas localidades do território nacional. Entretanto, a instalação da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro, em 1808, trouxe importantes transformações para o cenário musical da então capital, contribuindo para a polarização do movimento cultural e musical naquela localidade e adjacências. (WERNECK, 2013, p. 26)

A proliferação de novos espaços de trabalho, como grupos musicais e orquestras, bem como de escolas de música, contribuiu para o aumento do número de profissionais na área. Muitos desses músicos acabavam por se envolver também com as práticas musicais populares existentes à época, dentro de uma tradição urbana na qual as fronteiras entre o erudito e o popular não estavam muito bem delineadas, conforme argumenta Magaldi (*apud* WERNECK, 2013, p. 30-31). O trânsito destes indivíduos por essas diferentes esferas reforça, segundo Vermes (2015), a noção de que, desde essa época, não haviam fronteiras muito delimitadas entre esses dois universos musicais, que, por vezes, assumem feições dicotômicas no discurso da historiografia musical tradicional.

Embora o violoncelo tenha se inserido no contexto da música popular no Brasil desde o final do século XIX e início do século XX, sua participação restringiu-se mais à atuação em orquestras ou a grupos de cordas. Neste período, é possível encontrar poucos registros referentes ao instrumento, notadamente como membro de grupos com tamanho e formação diversas. Alguns textos que versam sobre o violoncelo no contexto da música erudita, como Cernicchiaro (1926) e Presgrave (2013), registram a presença do violoncelo em sítios distintos do Brasil; entretanto, a maior parte da

bibliografia e das fontes documentais desta época, principalmente que retratam o instrumento no contexto da música popular, referem-se a tais ocorrências, localizando-as no que conhecemos hoje como a Região Sudeste do país, e, mais especificamente, no Rio de Janeiro, razão pela qual esse será considerado como foco deste relato.

Com o processo de remodelação urbana do Rio de Janeiro, ocorrido na virada para o século XX, surgiram muitos cafés na cidade, que se tornaram espaços propícios para o crescimento de grupos de câmara que executavam a música popular urbana, como alternativa de entretenimento mais descontraído do que os saraus de música erudita existentes à época. (WERNECK, 2013, p. 37) Por serem espaços pequenos e que não necessitavam de instrumentos com grande projeção sonora, os instrumentos da família do violino ocupavam de maneira significativa esses ambientes, sendo que ao violoncelo restava, via de regra, o papel de instrumento acompanhador.

A multiplicação dos grupos de choro na cena musical carioca no início do século XX também criou espaços onde esses instrumentistas puderam atuar. O violino teve participação muito mais relevante que o violoncelo nesse contexto, por se tratar de instrumento solista (WERNECK, 2013), contudo, foi possível encontrar uma referência ao violoncelo no livro *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto (1936), no verbete dedicado a Porfírio de Sá, que é descrito por Pinto (1936, p. 16) como flautista, contrabaixista, violoncelista e compositor.

Neste período, além dos regionais do choro, multiplicaram-se outros agrupamentos que se dedicavam à execução do repertório de música popular urbana, genericamente denominados de orquestras. Este termo foi usado de forma indiferenciada para referir-se a formações instrumentais diversas, desde as orquestras populares, que não apresentavam necessariamente a mesma formação da orquestra de tradição europeia, muito encontradas no meio da florescente indústria fonográfica, até outros grupos que guardavam a tradição de instrumentação herdada do velho continente. Como exemplos deste último modelo, enquadram-se, de maneira geral, as orquestras de teatros de revista, cinemas e cassinos. (ARAGÃO *apud* WERNECK, 2013, p. 65-66) Estes espaços de trabalho democráticos acabaram por absorver grande parte da mão de obra qualificada existente no Rio de Janeiro, chegando o próprio Villa-Lobos

a atuar como violoncelista na orquestra do Cine Odeon, arregimentada por Ernesto Nazareth, entre os anos de 1910 e 1913. (DINIZ, 2003, p. 20)

Este período de grande crescimento e diversificação das orquestras e agrupamentos musicais ocorrido no Rio de Janeiro foi impulsionado, primeiramente, pela indústria fonográfica e, posteriormente, pelas rádios instaladas não só na antiga capital do país, mas também em outras cidades importantes, como Belo Horizonte e São Paulo. O surgimento das rádios contribuiu para a consolidação da participação das cordas nos conjuntos orquestrais, visto que, no início da indústria fonográfica, estas eram, por vezes, preteridas devido à pouca projeção sonora em face aos demais instrumentos. (WERNECK, 2013)

As orquestras tiveram seu auge nas décadas de 1940 e 1950 e estavam vinculadas a rádios ou cassinos, além de gravadoras. Grandes gravadoras, como Columbia, Odeon e Victor, mantinham corpos orquestrais, além dos cassinos Assírio, Copacabana, Atlântico e da Urca. Dentre as rádios, destacam-se, em São Paulo, a Rádio Record; em Belo Horizonte, a Rádio Inconfidência; além das rádios Tupi, Mayrink Veiga, Transmissora, Cruzeiro do Sul, Rádio Club do Brasil, Ipanema e Mauá, todas no Rio de Janeiro. (WERNECK, 2013) A Rádio Nacional foi, sem dúvida, a emissora carioca de maior relevância nesse período, e contava com diversas orquestras em seus quadros, como a Orquestra de Tangos, a Grande Orquestra de Concerto e a Orquestra de Serenata, todos estes, grupos com o violoncelo em sua formação. Os músicos que atuavam nesses grupos, bem como os maestros, compositores e arranjadores, também desenvolviam carreiras no mercado da música erudita de tradição europeia, conforme comprovam diversas pesquisas como Lacerda (2011), Werneck (2013), Isidoro (2013), Müller (2011), Saroldi e Moreira (2005), Aguiar (2007), dentre outros.

A consolidação dos grupos orquestrais na música popular, que posteriormente sofreriam influência das *jazz bands* norte-americanas, contribuiu inequivocamente para estabelecer e ampliar o espaço do violoncelo no contexto popular, embora este ainda estivesse restrito à funções de acompanhamento. Em agrupamentos maiores, os violoncelistas compunham naipes, ou atuavam sozinhos, em formações menores, sempre realizando linhas de baixo ou ainda em conjunto com as demais cordas na

execução de acompanhamentos com características mais harmônicas. De acordo com Mendonça (2006): “Na música urbana brasileira é fato conhecido que o violoncelo foi utilizado integrando o grupo de cordas friccionadas desde as primeiras gravações elétricas no grupo orquestral. A utilização do violoncelo como instrumento de destaque ou solo na música popular é relativamente recente.” (MENDONÇA, 2006, p. 43)

A partir de 1970, a representatividade do violoncelo foi reforçada principalmente com sua inserção no que Bastos e Piedade (2006, p. 931) definem como música instrumental, ou ainda integrando as bandas de alguns cantores. A inserção do violoncelo nas formações dessas bandas deu-se de forma diversa e gradual, sendo que, por longo período, ainda predominou a participação de orquestras e grupos de câmara formados por instrumentos de cordas em shows e gravações. Mendonça (2006) identifica a década de 1980 como marco na transição do violoncelo da função de instrumento acompanhador para instrumento solista.

A atuação de grandes gravadoras, como a Phillips, e emissoras de televisão, como a TV Tupi, a TV Excelsior e a Rede Globo, mantiveram a demanda de trabalho criada pelas rádios para os instrumentistas de orquestra em geral, sendo importante destacar que este movimento fortaleceu o mercado em outras cidades, como, por exemplo, São Paulo. À medida em que a música brasileira, em seus diversos gêneros, ia se consolidando enquanto produto e conquistando mercados dentro e fora do país, as oportunidades de trabalho se multiplicaram, propiciando que alguns violoncelistas, ainda nas décadas de 1970 e 1980, pudessem optar por seguir carreira apenas na música popular. Neste período, por vezes, não era viável financeiramente para os instrumentistas dedicarem-se exclusivamente à performance do violoncelo popular, razão pela qual encontramos diversos perfis polivalentes que conjugavam essa atividade com outras de natureza diversa, como performance de outros instrumentos, canto, produção musical, composição e confecção de arranjos. (GAÚNA, 2002)

Já no início do século XXI, a abertura de novos mercados possibilitou uma especialização maior desses violoncelistas, que podiam, cada vez mais, optar por se manter apenas com a carreira na música popular. A atual conjuntura também tem facilitado a presença cada vez maior dos instrumentos de cordas friccionadas no contexto popular. O violoncelo tem ganhado bastante espaço nesse contexto, sendo

cada vez mais utilizado por cantores e grupos, não obstante os custos e dificuldades de transporte em turnês ainda sejam empecilho para uma maior popularização do instrumento. O violino, instrumento de transporte mais fácil e barato, conta com um número crescente de intérpretes, além do surgimento de metodologias de ensino do instrumento por meio da música popular, o que ainda não ocorreu com o violoncelo.

Quando tratamos do violoncelo há, ainda, diversas lacunas a serem preenchidas. Neste trabalho, optou-se por trazer fatos e informações históricas a fim de possibilitar uma visão panorâmica de como se deu a inserção do instrumento nesse contexto e a diversificação de seu uso. Questões relativas à performance e outros detalhamentos possíveis não serão abordados, pois objetivamos apenas contextualizar a carreira de Jaques Morelenbaum em relação a seus pares. A seguir, apresentaremos breves resumos biográficos de violoncelistas com atuação de destaque nesse cenário, a partir dos quais será possível notar a inserção, diversificação e consolidação do violoncelo no contexto da música popular brasileira, notadamente a partir da década de 1970.

1.1.1. Rogério Duprat

Nascido em 1932, na cidade do Rio de Janeiro, envolveu-se com a música popular ainda na década de 1970 e tornou-se mais conhecido por seu trabalho como maestro, compositor e arranjador. Sua trajetória polivalente e multifacetada é similar à de Jaques Morelenbaum, no entanto, Duprat estabeleceu sua carreira predominantemente como compositor e arranjador, diferindo do caminho trilhado por Morelenbaum, que, embora exerça tais atividades, ainda mantém a performance do violoncelo como preponderante em sua trajetória.

Violoncelista com formação erudita, iniciou seus estudos do instrumento em 1950, na cidade de São Paulo, com o professor Calixto Corazza⁶, tendo posteriormente se aperfeiçoado também com o professor Luís Varoli⁷. (GAÚNA, 2002, p. 32) Seu início

⁶ Professor e violoncelista nascido em São Paulo. Foi primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, lecionou no Conservatório de Santos, além de ter sido membro fundador do Quarteto de Cordas Municipal, que se tornaria posteriormente o Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo.

⁷ Professor e violoncelista da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo.

no violoncelo foi tardio, após os 18 anos de idade, contudo, também tocava violão, cavaquinho e gaita, instrumentos em que era autodidata. Integrou a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo e a Orquestra de Câmara de São Paulo na década de 1950. Também teve passagens pela Orquestra Sinfônica Juvenil do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e Orquestra da TV Tupi. Sua atuação como violoncelista na música popular ainda é inexpressiva.

Envolveu-se com os campos da música erudita e popular no Brasil, tendo atuação de destaque em ambos. Possui obra relevante enquanto compositor de música erudita. Foi aluno de Cláudio Santoro e Koellreuter, importantes nomes da composição erudita no Brasil, e participou do movimento Música Nova. A partir da década de 1960, envolveu-se cada vez mais com a música popular, passando, gradativamente, a dedicar-se quase que exclusivamente à produção de música neste gênero. Compôs diversas trilhas sonoras de filmes, *jingles*, além de ter trabalhado como arranjador e maestro na TV Excelsior, TV Record, TV Tupi e algumas gravadoras. Teve atuação de destaque no movimento Tropicalista, sendo responsável pelos arranjos das obras de Caetano Veloso, Gilberto Gil, dentre outros, no início da década de 1970. (GAÚNA, 2002) Destacou-se mais como arranjador, compositor e maestro do que como instrumentista, tendo trabalhado com importantes nomes da música popular brasileira em seus mais diversos gêneros.

1.1.2. *Peter Dauelsberg*

Alemão naturalizado brasileiro, mudou-se para o Brasil em 1960, com a finalidade de integrar uma recém-criada orquestra na cidade de Brasília. Entretanto, chegando ao Rio de Janeiro, acabou por radicar-se ali e atuar junto à Orquestra Sinfônica Brasileira. O foco principal de sua carreira foi a música erudita, campo no qual dedicou-se à música de câmara e ao trabalho em orquestras. Destacou-se atuando na formação de quarteto de cordas, tendo, inclusive, estreado o Quarteto de Cordas nº 16 de Villa-Lobos. Lecionou violoncelo e música de câmara na Universidade Estadual Paulista entre os anos de 1978 e 2003.

Em paralelo, a partir de seu trabalho como arranjador na gravadora Phillips entre os anos de 1970 e 1973, teve contato com diversos nomes importantes da música

popular brasileira, como Baden Powell, Milton Nascimento, Egberto Gismonti, Dori Caymmi, dentre outros. Foi primeiro violoncelo da Orquestra da Rede Globo de Televisão, grupo importante que atuava nos festivais da canção promovidos pela emissora na década de 1970. Foi professor de violoncelo de Egberto Gismonti, com quem colaborou no início da carreira, tocando em shows e participando de gravações. Tem extensa discografia acompanhando nomes diversos da música popular brasileira. (NOGUEIRA, 2010)

1.1.3. Marco Antônio Araújo

Nascido em Belo Horizonte, em 1949, foi violoncelista, cantor, violonista e compositor. Residiu em Londres entre os anos de 1970 e 1972, período em que, embora não trabalhasse com música, pôde acompanhar o movimento cultural da cidade, mais especificamente a cena do rock. Após seu retorno ao Brasil, radicou-se no Rio de Janeiro, onde estudou violoncelo com os professores Eugen Ranevsky e Jaques Morelenbaum. Embora Morelenbaum (2015) tenha afirmado em entrevista que não possuía experiência didática, a biografia de Marco Antônio Araújo traz esta informação conflitante. Julgamos que isso possivelmente se deve ao fato de essas possíveis aulas terem ocorrido informalmente, fora de um curso regular de música.

Em 1977, Marco Antônio regressa a Belo Horizonte após aprovação em concurso da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, grupo que integra como violoncelista até sua morte prematura em 1986. Na capital do Estado de Minas Gerais, inicia um relevante trabalho com música popular, mesclando o rock progressivo com influências de estilos musicais tradicionais de Minas Gerais, como as serestas e modinhas. O trabalho com sua banda se consolida na década de 1980, e Marco Antônio Araújo é tido como um dos principais representantes da música mineira neste período.

Embora fosse violoncelista, Marco Antônio ocupava a função de vocalista e violonista em sua banda, sem, contudo, deixar de incluir o violoncelo na formação, que era executada por seu colega Antonio Viola. Gravou 5 LPs, sendo que um deles, *Entre um silêncio e outro*, foi gravado por um conjunto de câmara formado por Marco Antônio, Jaques Morelenbaum e Marcio Malard, nos violoncelos, e Paulo Guimarães, na flauta. Sua discografia inclui os seguintes álbuns: *Influências*, *Quando a sorte te*

solta um cisne na noite, Entre um silêncio e outro, Animal Racional, Concerto Barroco nº 1, Concerto Barroco nº 2, Projeto Música da Inconfidência e Lucas. Faleceu em 1986 em virtude de um aneurisma cerebral. (PAZCHECO, 2012)

1.1.4. Marcio Malard

Violoncelista de formação erudita, transita entre os gêneros erudito e popular. Nascido em Minas Gerais, iniciou seus estudos de música no ano de 1953, em um projeto social da Polícia Militar daquele Estado, que treinava jovens para atuarem nas bandas da corporação. Posteriormente, frequentou aulas particulares com o renomado violoncelista brasileiro Iberê Gomes Grosso, não chegando a ingressar em curso superior de música. (MOULIN, 2006, p. 9) Foi primeiro violoncelo de importantes orquestras, como a Orquestra Sinfônica Brasileira, sediada no Rio de Janeiro, além de desenvolver relevante trabalho com música de câmara, tendo integrado o Quarteto da Guanabara. Paralelamente, desenvolveu atividade didática, alcançando renome como professor de violoncelo no Brasil.

No campo da música popular, participou principalmente de gravações e shows nos quais figurou em parceria com ícones da música popular brasileira, como Tom Jobim, Maria Bethânia, Caetano Veloso, dentre outros. Malard atuou tanto em grupos de cordas ou orquestras, quanto como solista. Desenvolveu parceria duradoura com o pianista popular Wagner Tiso e foi um dos fundadores do *Rio Cello Ensemble*, conjunto de violoncelos criado no Rio de Janeiro com a finalidade de divulgar a música brasileira em suas vertentes erudita e popular.

1.1.5. Alceu Reis

Importante violoncelista brasileiro, com atuação destacada no cenário orquestral. Iniciou seus estudos de violoncelo com Carmem Braga, no Rio de Janeiro, passando a estudar, mais tarde, com Iberê Gomes Grosso. Posteriormente, aperfeiçoou-se com Pierre Fournier. Foi primeiro violoncelo da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Orquestra Sinfônica Brasileira e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, além de ter integrado a Orquestra Sinfônica Nacional (NABLE, 2011). Destaca-se ainda na música de câmara, tendo integrado os quartetos Bessler-Reis e Amazônia,

com os quais gravou a integral dos quartetos de Villa-Lobos. Atualmente integra o Quarteto Carlos Gomes. Atuou na docência do violoncelo, tendo lecionado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Paralelamente à carreira na música erudita, à semelhança de Malard, Reis também envolveu-se em gravações de música popular e integrou orquestras populares, como a da TV Globo, no Rio de Janeiro.

1.1.6. *Dimos Goudaroulis*

Nascido na Grécia, realizou sua formação neste país e, posteriormente, em Paris. Durante sua estadia na capital francesa, envolveu-se com a performance do *jazz* e da música improvisada, tocando com músicos de renome do *jazz* e realizando turnês por toda Europa. Em 1996, mudou-se para o Brasil, onde lecionou na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Durante este período, dedicou-se também à performance historicamente informada da música dos períodos barroco e clássico, além do repertório de música brasileira e de música contemporânea. Seus trabalhos de música erudita receberam diversas premiações, como o Prêmio Bravo de Cultura, conferido à sua gravação das três primeiras Suítes para violoncelo solo de Bach, lançado em 2008; e o Prêmio da APCA, recebido em 2010, por seu trabalho como integrante da Camerata Aberta, grupo de música contemporânea.

O envolvimento com a música popular brasileira ocorre na sua chegada ao Brasil, antes mesmo de seu ingresso como docente na Unicamp. Dimos estabeleceu-se em São Paulo, onde teve a oportunidade de se envolver rapidamente com a cena popular da cidade. Passou a integrar a Orquestra Popular de Câmara em 1997, grupo no qual permaneceu durante cerca de 10 anos. O trabalho do grupo foi intenso, contando com gravações de CDs, programas de televisão, turnês no país e também na Europa, além de parcerias com grandes nomes da música popular brasileira, como Hermeto Paschoal, Naná Vasconcelos, Luiz Melodia, dentre outros. Adicionalmente, Goudaroulis também participou de diversos projetos com o pianista Benjamin Taubkin.

Atualmente, mantém um trio com o violonista, cantor e compositor Ronaldo Leite de Freitas e o percussionista Guello, com o qual realizou diversas gravações e turnês pela Europa, Estados Unidos e Canadá. Integrou ainda trio com o pianista André

Mehmari, com o qual excursionou pelo Brasil e realizou parceria com a cantora Mônica Salmaso. Enquanto morou no Brasil, teve a oportunidade de tocar e gravar com diversos nomes de destaque da música popular brasileira, como Gilberto Gil, Zizi Possi, Badi Assad, Mônica Salmaso, Ná Ozzeti, José Miguel Wisnik, Max de Castro, Vittor Santos, Proveta, François de Lima, Toninho Ferragutti, Carlos Malta, Teco Cardoso, Zeca Assumpção, Celio Barros, Itiberê Zwarg, Márcio Bahia, João Parayba, Toninho Carrasqueira, dentre outros.

Tratando especificamente da música instrumental, Dimos colaborou com nomes de destaque deste cenário no Brasil, a saber: Egberto Gismonti, Naná Vasconcelos e Hermeto Paschoal, que lhe dedicou algumas composições originais para violoncelo. Manteve um duo com o percussionista Eduardo Contrera, dedicado à improvisação livre. (GOUDAROULIS, 2018)

1.1.7. *Hugo Pilger*

Natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, iniciou seus estudos de violoncelo com Milton Bock, na Fundação de Artes de Montenegro (RS). Posteriormente, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde prosseguiu seus estudos com Marcio Malard e Alceu Reis, obtendo o grau de Bacharel em violoncelo na classe desse professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO). Concluiu o Mestrado e o Doutorado em Música nesta instituição, onde hoje atua como docente. Possui relevante atuação no cenário da música erudita como integrante de orquestras, solista e camerista. Integra o quarteto Radamés Gnattali, destacado grupo de câmara brasileiro que se dedica a difundir o repertório brasileiro para esta formação, notadamente a obra de Villa-Lobos. Como solista, estreou importantes obras no Brasil e América do Sul, como o concerto para violoncelo e orquestra *Pro et Contra*, de Arvo Pärt, além da obra *Tout um Monde Lontain*, de Henri Dutilleux. Desenvolve pesquisa sobre a obra para violoncelo de Villa-Lobos, com importantes resultados publicados, tanto em formato escrito quanto em registros fonográficos. (PILGER, 2014)

À semelhança de muitos violoncelistas, sua carreira também tem uma vertente voltada para a música popular. Realizou inúmeras gravações e shows com renomados artistas da Música Popular Brasileira, como Gal Costa, Zélia Duncan, Wagner Tiso, Alcione,

Caetano Veloso, Caymmi, Chico Buarque, Djavan, Francis Hime, Elba Ramalho, dentre outros. Também tem participação relevante em gravações de trilhas sonoras de filmes e novelas. Sua atuação mostra-se bastante eclética, não estando circunscrita a um gênero específico da música popular brasileira, antes abrangendo um grupo bastante diverso de artistas.

1.1.8. *Marcus Ribeiro*

Iniciou seus estudos com Eugen Ranevsky, na Escola de Música da UFRJ, prosseguindo com o professor Alceu Reis, na classe de quem graduou-se na UNIRIO. Posteriormente, cursou o mestrado com o renomado violoncelista brasileiro Antonio Meneses, na *Musikakademie Basel*, na Suíça. Vencedor de diversos concursos no Brasil, participou também de muitos cursos e festivais de música, onde teve a oportunidade de estudar com nomes como Raphael Wallfish, Márcio Carneiro, Maria Alice Brandão, Marcio Malard, entre outros.

É bastante atuante no campo da música erudita, integrando a Orquestra Sinfônica Nacional, no Rio de Janeiro, além de atuar como camerista e solista. Excursionou pela Europa com diversos grupos de câmara, como *Zürcher Kammer Orchester*, *Neues Orchester Basel*, *Basel Festival Orchester* e *Camerata Stuttgart*. É frequentemente convidado a ministrar cursos e *masterclasses* no Brasil. De forma semelhante a muitos músicos residentes no Rio de Janeiro, Ribeiro também participa de gravações e shows de música popular. (RIBEIRO, 2014)

1.1.9. *Jorge Kundert Ranevsky*

Conhecido no meio artístico como Iura Ranevsky, graduou-se na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na classe de Eugen Ranevsky, tendo ainda frequentado cursos com nomes da importância de Daniel Xafran, Paul Tortelier, Antonio Janigro e Janos Starker. Atualmente, leciona na UFRJ e desenvolve intensa atividade como violoncelista, tanto na vertente erudita como na popular. Foi primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica Brasileira, de 1973 a 1990; da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, entre 1990 e 1993; e da Orquestra de Câmara da Rádio MEC, no período de 1980 a 1990. Foi integrante do grupo

musical ARS Musica e integrante do Trio Musical Trindade-Daltro-Ranevsky. Integrou o Quarteto Oficial da UFRJ em turnês no Brasil e na América do Sul. Atuou como solista e recitalista no Brasil e no exterior. (RANEVSKY, 2018)

Possui vasta experiência na área de música popular. Colaborou com artistas de diversas tendências da música popular, demonstrando uma atuação eclética, sem se restringir a um estilo específico de música. Dentre estes, citamos: Gal Costa, Caetano Veloso, Roberto Carlos, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Tom Jobim, Ivan Lins, Rildo Hora, Hermeto Pascoal, Sivuca, Gonzaguinha, Rita Lee, Egberto Gismonti, Gilson Peranzetta, Toninho Horta, Tim Maia, Djavan, Marisa Monte, Ana Carolina, Cássia Eller, Padre Fábio de Melo, Diogo Nogueira, grupos como MPB 4, Titãs, Roupas Nova e artistas internacionais como Rick Wakeman, Julio Iglesias, Michel Legrand, Stevie Wonder, Henri Salvador, George Benson, dentre outros.

Também atua como arranjador e diretor musical de grupos como *Cia das Cordas* e de cantoras como Virgínia Rodrigues e Ana Carolina. Participa ainda de gravações de trilhas de filmes e novelas, além de peças de teatro e programas de televisão. Recentemente, foi indicado ao prêmio de melhor trilha musical pela Comissão de Críticos de Arte de São Paulo, no projeto Itaú/Unibanco “É Tudo Verdade”, pela Direção Musical do Documentário *Dino Cazzola – Uma filmografia de Brasília*.

1.1.10. *Saulo de Almeida*

Nascido no Rio de Janeiro, iniciou seus estudos de violoncelo aos 13 anos de idade. Graduou-se em violoncelo na classe do professor Alceu Reis, na UNIRIO, e obteve um mestrado em violoncelo na Florida International University (Miami), e um em *jazz*, na University of Louisville (Kentucky), onde frequentou o James Aebersold Jazz Program. Atualmente, é professor de violoncelo e de improvisação no *jazz* na Campbellsville University, Kentucky (EUA).

À semelhança de muitos violoncelistas já citados, Saulo desenvolve sua carreira com trabalhos que contemplam tanto a música erudita como a popular. Enquanto ainda residia no Brasil, atuou no cenário orquestral do Rio de Janeiro, notadamente na Orquestra Sinfônica Nacional. Atualmente, apresenta-se como solista e camerista nos

Estados Unidos e no Brasil. Na área da música popular, realiza performances com o Almeida Duo no Brasil, EUA e Rússia. Seu repertório e seu estilo de performance, embora sejam compostos por muitas peças de música brasileira, mostram muita influência do *jazz*. (VENTORIM, 2011)

1.1.11. *Gustavo Tavares*

Vindo de uma família de músicos, interessou-se pelo violoncelo devido à influência de seu tio, Mário Tavares, importante violoncelista e maestro brasileiro. Ainda jovem, atuou como primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, em Brasília. Posteriormente, transferiu-se para a Alemanha a fim de aperfeiçoar-se com Antonio Janigro, na Escola Superior de Música de Stuttgart. Cursou o doutorado na Rutgers University, nos Estados Unidos. Atualmente é solista na Orquestra da Ópera de Oslo, Noruega, além de estar engajado em atividades didáticas e de pesquisa, colaborando para divulgação da música brasileira ao redor do mundo.

Desenvolve relevante trabalho como solista e regente, destacando-se, entre outras, a Orchestra d'Archi Italiana, as Filarmônicas de Johannesburgo e de Maribor, a Orquestra de Câmara de Oslo, a Orquestra Sinfônica de Tromsø, a Orquestra Sinfônica Nacional, a Orquestra da Ópera da Noruega, a European Art Orchestra e a Princeton Chamber Symphony

Integra o trio Triangulo ao lado do clarinetista e saxofonista Paquito d’Rivera e do pianista Pablo Zinger, grupo que se dedica ao repertório de música latino-americana. Já com o duo Tavares & Faria, Gustavo, juntamente com o violonista Nelson Faria, ocupa-se do repertório de música brasileira, tanto erudita como popular. Atuando nessas duas vertentes, desenvolve ainda as facetas de arranjador e compositor, escrevendo arranjos para nome de peso, como o violoncelista Yo-Yo Ma. (TAVARES, 2018)

1.1.12. *Marco Antônio Guimarães*

Violoncelista, compositor e arranjador, nasceu na cidade de Belo Horizonte, em 1948. Na década de 1960, transferiu-se para Salvador, a fim de estudar regência nos

Seminários de Música da UFBA (Universidade Federal da Bahia). A época era de grande experimentação na capital baiana, onde o jovem pôde absorver muitas influências, especialmente dos músicos suíços Walter Smetak e Ernst Widmer. Este ambiente de experimentalismo e constante inovação motivou o delineamento futuro de sua carreira, estimulando-o na criação, em 1978, do *Grupo UAKTI*. Em sua longa carreira, que perdurou até o ano de 2015, o grupo ganhou notoriedade pelo uso de instrumentos não-convencionais, especialmente construídos para suas performances por Marco Antônio Guimarães. Antes de dedicar-se integralmente ao seu trabalho com o *UAKTI*, Marco Antônio foi violoncelista de algumas orquestras, como a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Minas Gerais, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e Orquestra Sinfônica de Minas Gerais.

Guimarães apresentou-se com o *Grupo UAKTI* no Brasil e exterior, em países como Espanha, França, Alemanha, Bélgica, Inglaterra, Estados Unidos, Canadá e Japão. Também desenvolveu trabalhos em colaboração com importantes artistas e grupos de música popular, como Milton Nascimento, Paul Simon, *The Manhattan Transfer*, Ney Matogrosso, Zélia Duncan, Maria Bethânia, Robertinho Silva, dentre outros. Dentre os prêmios que recebeu, constam: o Prêmio Sharp de Música, como melhor arranjador e melhor grupo de música instrumental em 1990; Prêmio Sucesso Mineiro da Prefeitura de Belo Horizonte em 1995; Prêmio Ministério da Cultural para melhor grupo de música instrumental em 1996. Prêmio Santista para melhor grupo de Música Popular Brasileira em 1997; e Prêmio Multicultural Estadão em 1999. Teve importante atuação como compositor de trilhas para balé e cinema. (ANDRÉS; BORÉM, 2011)

1.1.13. *Luciano Correia*

Com formação em violoncelo e violão, é membro da Orquestra Sinfônica Nacional e do Ensemble Jocy de Oliveira, especializado na performance de música contemporânea, além de já ter atuado junto à Orquestra Sinfônica Brasileira, à Orquestra Petrobrás Sinfônica, dentre outras. Tem um trabalho bastante eclético, que congrega várias tendências, como o erudito, o regional, o rock, o jazz e o pop.

Foi o primeiro brasileiro a participar dos importantes eventos *NY Cello Night* e *New Directions Cello Festival*, ambos em Nova York, onde apresentou-se e ministrou

workshops sobre a utilização do violoncelo como instrumento rítmico e harmônico no contexto da música popular brasileira. Apresentou-se ao lado de importantes nomes do cenário popular no Brasil, como Guinga, Elza Soares, Ana Carolina, Os Cariocas, Wagner Tiso, Paulo Moura, Francis Hime, Cristóvão Bastos, Teresa Cristina, Jamelão, Armando Lobo e Victor Biglione, dentre outros. Compõe trilhas para cinema, teatro, dança e circo; além de produzir CDs. (CORREIA, 20??)

1.1.14. *José Ocelo Mendonça Ferreira*

Nascido em Fortaleza (CE), possui bacharelado em violoncelo pela Universidade de Brasília (UnB). Além de violoncelista, é flautista arranjador e compositor. Dedicou-se ainda ao campo da pesquisa, possuindo Mestrado em Música pela UNIRIO, com dissertação cuja temática aborda a performance do violoncelo no choro. Desenvolve sua carreira tanto no campo da música erudita quanto no da popular. É membro da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro e professor da Escola de Música de Brasília. No âmbito popular, já colaborou com diversos artistas, como Geraldo Azevedo, Tetê Espíndola e Elomar. Integra o Alma Brasileira Trio e a Banda de Elba Ramalho. Ocelo Mendonça também compõe e atua como improvisador. (MENDONÇA, 2012)

1.1.15. *Cid Ornellas*

Natural de Belo Horizonte (MG), graduou-se em violoncelo na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Atuou ativamente no mercado da música erudita na capital mineira, integrando a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Orquestra de Câmara da UFMG e Orquestra de Câmara da UNI-BH, além do Quarteto de Cordas Belo Horizonte e do Quarteto de Cordas da UNI-BH.

Desenvolve seu trabalho principalmente no campo da música popular, também é violonista e cantor. Em suas performances, utiliza tanto o violoncelo acústico quanto o elétrico. Colaborou com importantes nomes da música popular brasileira, além de ter 6 álbuns próprios gravados, a saber: *Caçador de Lua* (1998), *Cid Ornellas e Mozart Terra* (1995), *Emanações da Águia* (1999), *Cristais* (2001), *Bentealtas* (2004) e *Cid Ornellas ao vivo* (2005). (ORNELLAS, 2018)

1.1.16. *Lui Coimbra*

Cantor e multi-instrumentista, construiu toda sua carreira na música popular. Sua iniciação no violoncelo deu-se tardiamente, aos 19 anos, e, segundo o próprio Coimbra (*apud* MENDONÇA, 2006, p. 165-166), seu contato com o repertório de música erudita para esse instrumento ocorreu apenas após essa idade. Estudou violoncelo no Rio de Janeiro, com os professores Watson Clis, Alceu Reis e Marcio Malard. (MENDONÇA, 2006, p. 36)

Fez parte do grupo *Aquarela Carioca*, cujos integrantes conheceu enquanto estudava na Escola de Música da UNIRIO, grupo de referência na música instrumental brasileira na década de 1980. Mendonça (2006) ressalta a relevância deste trabalho de Coimbra junto ao *Aquarela Carioca* como capital na divulgação do violoncelo como um instrumento de destaque em grupos de música popular brasileira.

Apesar de seu trabalho com este grupo, não deixou de se dedicar à sua carreira solo e também de estabelecer parcerias diversas com artistas como Zeca Baleiro, Wagner Tiso, Caetano Veloso, Ivan Lins, Elza Soares, dentre outros. Alcançou reconhecimento internacional, apresentando-se em Montreux e Nova Iorque. Em 2004, lançou seu primeiro disco solo, *Ouro e Sol*, com composições próprias e também arranjos nos quais canta e toca violoncelo. Juntamente com Jaques Morelenbaum, sua carreira é emblemática, pois são os primeiros violoncelistas que optaram por dedicar-se exclusivamente ao trabalho com música popular, sem ter que buscar meios de sobrevivência em mercados voltados para a performance da música erudita. (AMARANTE, 2007)

1.1.17. *Novos horizontes*

Os violoncelistas apresentados até aqui já têm sua carreira consolidada e figuram nesta relação por terem se tornado referência na performance do violoncelo na música popular brasileira, tendo desenvolvido seu percurso exclusivamente na música popular ou, ainda, concomitantemente à atuação no mercado da música erudita. Pode-se dizer que, nesta trajetória de consolidação do instrumento no contexto da

música popular, eles iniciaram um trabalho que vem cada vez mais se diversificando e ganhando novas possibilidades. À semelhança dos casos de diversos artistas citados, ao longo dos anos foram muitos os violoncelistas que dedicaram suas carreiras à música erudita sem deixar, contudo, de participar de shows e gravações junto a artistas populares, prática que se verifica até os dias atuais. O trânsito desses músicos entre esses dois mercados distintos é habitual.

Também é possível verificar que o número de instrumentistas que opta pelo gênero popular como o principal e único foco de suas carreiras tem aumentado de maneira significativa. Desta nova geração de violoncelistas, destacamos os trabalhos de Dom La Nena⁸, Marcelo Vieira⁹, Di Freitas¹⁰, Federico Puppi¹¹ e Felipe José¹², a partir dos

⁸ Iniciou seus estudos de violoncelo em sua cidade natal, Porto Alegre (RS). Ainda na infância, mudou-se para Paris, onde viveu por cinco anos. Regressando ao Brasil, residiu um breve período no Rio Grande do Sul antes de transferir-se para Buenos Aires, a fim de concluir seus estudos de violoncelo sob a orientação de Christine Walevska. Posteriormente, regressou a Paris, onde vive atualmente. Foi na capital francesa que iniciou sua carreira na música popular, trabalhando tanto em parcerias como sozinha. Já lançou dois álbuns, além de ter realizado outras gravações também, nos quais apresenta obras autorais. Embora reconheça a música brasileira como uma de suas fontes de inspiração, seu estilo é próprio e mescla as diversas influências que sofreu durante a vida nos países em que viveu. Em seus álbuns, Dom La Nena faz uso de recursos eletrônicos, como pedais de *looping*, além de tocar diversos instrumentos e cantar. (NENA, 20??)

⁹ Graduou-se em violoncelo na Universidade Estadual de Campinas, obtendo o mestrado em violoncelo e jazz na Louisiana State University, nos EUA. É membro da Mississippi Symphony Orchestra e atua no sul dos Estados Unidos tanto na área erudita como na popular. Compõe trilhas para teatro e dança, além de trabalhar como produtor. Dentre os artistas com os quais trabalhou, destacam-se: Orquestra Popular de Câmara, Luiza Possi, Falamansa, dentre outros. Dedicou-se à prática da improvisação e à performance do violoncelo em conjunto com a voz. Tem sido convidado como artista e professor de importantes festivais, como *Rio Cello Encounter* (Brasil) e *New Directions Cello Festival* (EUA). (VIEIRA, 20??)

¹⁰ Natural de Fortaleza, Francisco Ferreira de Freitas Filho, conhecido como Di Freitas, estudou violoncelo e violão clássico. Atuou por alguns anos como violoncelista erudito, tendo integrado a Filarmônica de Goiás. Há oito anos, mudou-se para Juazeiro do Norte (CE), onde atualmente dedica-se à construção de instrumentos de cabaça (rabecas, violoncelos, violas, etc.), além de lecionar no SESC local. Criou a Orquestra de Rabecas SESC - Cego Oliveira, a qual dirige e coordena. Dedicou-se ainda à performance dos instrumentos que constrói, tendo gravado um álbum autoral, *O Alumioso*, pelo Selo SESC. (FREITAS FILHO, 20??)

¹¹ Italiano, reside no Brasil há cerca de três anos. Iniciou seus estudos de violoncelo aos 4 anos de idade. Formou-se em violoncelo na Itália, onde atuou no mercado da música de concerto. Durante um breve período, estudou jazz e *World Music* em Barcelona, Espanha. Ao radicar-se no Brasil, criou um duo com a cantora Mari Blue. Posteriormente passou a integrar a banda da cantora Maria Gadú, atuando inclusive na coprodução de seu álbum mais recente, *Guelã*, lançado em 2015. (PUPPI, 201?)

¹² Nascido em São João Del Rei (MG), graduou-se em composição musical na Universidade Federal de Minas Gerais. Apesar de o violoncelo ocupar lugar de destaque em sua carreira, é multi-instrumentista e desenvolve trabalho autoral, tendo lançado recentemente seu primeiro álbum: *CIRCULAR MVSICA*. Já integrou o Grupo RAMO e a Itiberê Orquestra Família, além de ter tocado com importantes nomes da música brasileira, como Egberto Gismonti. Leciona no curso de música da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. (JOSÉ, 20??)

quais é possível constatar que o violoncelo não ocupa mais o papel de coadjuvante que ocupou outrora; ao contrário, tem ganhado cada vez mais destaque e valorização na música popular brasileira nos grupos que integra.

1.2. Jaques Morelenbaum

1.2.1. Formação musical e primeiras experiências

Nascido em 18 de maio de 1954, Jaques Morelenbaum descende de uma família tradicional de músicos de origem judaica, que imigraram para o Rio de Janeiro a fim de escapar de guerras e perseguições na Europa. Seu pai, Henrique Morelenbaum, era de origem polonesa e teve destacada atuação no cenário carioca, onde foi professor da Escola Nacional de Música (posteriormente transformada em Escola de Música da UFRJ), violinista, violista e maestro, tendo regido por muitos anos a Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Sua mãe, Sarah Morelenbaum, era de origem russa e lecionava piano, instrumento no qual graduou-se na Escola Nacional de Música. Além de Jaques, o casal Morelenbaum teve ainda mais dois filhos que seguiram a carreira da música: Eduardo, que atua principalmente como regente, embora seja clarinetista e arranjador, e Lúcia, que é clarinetista da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Além de seu núcleo familiar mais próximo, Morelenbaum (2014) também relata o envolvimento de primos e tios com a música. Jaques e Henrique Niremborg, irmãos de sua mãe, tocavam violino e viola, respectivamente, e integraram por muitos anos o Quarteto Brasileiro da UFRJ, de destacada atuação nacional e internacional, ao lado de Santino Parpinelli e Eugen Ranevsky.

Jaques Morelenbaum iniciou os estudos formais de música aos três anos de idade, em um curso de formação musical com a professora Ester Scliar, ingressando, em 1959, no Curso de Iniciação Musical da Escola Nacional de Música da UFRJ (MORELENBAUM, 2015). Posteriormente, aos seis anos de idade, ingressou na classe de piano da professora Saloméa Gandelman, nos Seminários de Música Pro-Arte, escola de música localizada na Zona Sul do Rio de Janeiro. A convivência neste

último espaço, segundo o próprio instrumentista, foi de fundamental importância durante todo seu período de formação, desde a infância até o princípio da juventude (MORELENBAUM, 2012).

Além dos estudos de música em casa, supervisionados de perto pela mãe, Jaques relata que frequentava, desde muito jovem, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, local que, por muitas vezes, servia como palco de brincadeiras, mas, ao mesmo tempo, onde ele podia escutar balés, óperas e os mais variados espetáculos musicais, familiarizando-o com o ambiente orquestral desde a mais tenra infância. (MORELENBAUM, 2012) A escolha pelo violoncelo retrata o impacto causado pelo ambiente familiar em sua trajetória:

Para mim foi muito natural porque meu pai tocava violino e eu nasci numa casa de músicos. Meu pai trabalhava no Theatro Municipal do Rio e aquilo era a minha segunda casa. [...] quando tinha 12 anos resolvi estudar [...] um instrumento melódico. Eu cheguei a pensar em oboé, mas eu estava andando de carro com meu pai e ouvi uma sonata de Brahms para violoncelo e piano. Naquele momento deu um estalo: “não, acho que é esse instrumento”, porque ele tem um timbre que se assemelha muito com a voz humana e tem uma certa melancolia e ao mesmo tempo tem uma certa agressividade e eu me identifiquei com esses dois predicados. (MORELENBAUM, 2012)

No ano de 1966, Jaques Morelenbaum inicia seus estudos de violoncelo com a professora Nydia Soledade Otero, com quem estudou por sete anos. Dona Nydia, como era conhecida, teve destacada atuação como pedagoga no Rio de Janeiro, lecionando para diversas gerações de violoncelistas, dentre os quais destacam-se os internacionalmente reconhecidos Antonio Meneses e Márcio Carneiro. Em entrevista, Morelenbaum (2015) relata que a metodologia de ensino era convencional e sistemática, abrangendo tanto o repertório padrão do instrumento como os métodos de estudos melódicos e técnicos tradicionais. Márcio Carneiro corrobora essa afirmativa, apontando como características marcantes da professora a “preocupação com a postura ao violoncelo; a rigurosidade [*sic*] com o cumprimento dos livros de estudos, principalmente os de Dotzauer (113 estudos); e a organização das aulas em grupo” (CARNEIRO *apud* NABLE; PRESGRAVE, 2014, p. 1). Apesar da metodologia tradicional empregada, a abordagem de Nydia no ensino do instrumento era menos formal, sempre incentivando brincadeiras e experimentações no instrumento. Nas palavras de Morelenbaum: “era uma professora muito interessante. O estudo do violoncelo para ela era uma coisa divertida. [...] Ela tinha uma didática muito boa e um

jeito muito bacana. [...] de transformar o aprendizado do violoncelo numa brincadeira, numa coisa bastante divertida. (MORELENBAUM, 2015)

Jaques desenvolveu-se rapidamente no instrumento e, após dois anos do início de seus estudos, ingressou na Orquestra Juvenil do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, passando a desempenhar a função de chefe de naipe a partir do ano de 1970. Em 1974, foi selecionado para integrar a Orquestra Mundial *Jeunesses Musicales*, realizando concertos na Áustria, Inglaterra, Estados Unidos e Canadá.

Ainda no período de sua adolescência, integrou o *Quarteto D'Ambrosio*, ao lado de Eduardo Hack e Bernardo Bessler (violinos) e Ernani Aguiar (viola). O quarteto, que tinha seu nome em homenagem à Paulina D'Ambrosio¹³, era orientado por Santino Parpinelli, primeiro violino do *Quarteto Brasileiro da UFRJ* à época. A formação chegou a ser agraciada com o primeiro lugar no Concurso Sociedade Artística Villa-Lobos, ocorrido na cidade de Petrópolis no ano de 1973.

As formações camerísticas e orquestrais eram as preferidas do jovem violoncelista, que demonstrava um interesse amplo e difuso em diversas áreas da música, não se concentrando somente no estudo do violoncelo.

Na verdade eu nunca fui um aluno muito aplicado, porque meu interesse, desde pequeno, era sempre muito dividido. Então eu não dedicava horas e horas por dia para o estudo específico do violoncelo. Eu estudava o que era necessário [...] mas eu me dedicava muito também a aprender sozinho o violão, a escrever arranjos, a tocar piano. [...] como minha mãe era pianista e tinha muitos livros em casa, eu me divertia muito pelo descompromisso [...] de poder pegar partituras, botar na frente do piano e ler [...]. Eu queria conhecer peças novas, conhecer as linguagens de vários compositores. Acho que eu achava que eu ia ser compositor. [...] Eu gostava muito de música de câmara. Adorava tocar na orquestra, mas sempre meu interesse era conhecer repertório novo, e talvez por isso eu gostasse da orquestra, porque na orquestra a gente nunca ficava muito tempo batendo um só repertório. (MORELENBAUM, 2015)

A multiplicidade de interesses de Morelenbaum fica patente em toda sua trajetória musical, desde sua formação. Ainda nesta época, o violoncelista participou de

¹³ Paulina D'Ambrosio foi grande pedagoga do violino no Brasil, tendo formado muitas gerações de instrumentistas, dentre os quais podemos citar: Santino Parpinelli, Ernani Aguiar, Natan Schwartzman, Guerra-Peixe, Henrique Morelenbaum, dentre outros (Bosisio, 1995, p. 31).

diversos cursos e festivais com temáticas bastante diversas, como violoncelo, música de câmara, regência coral, técnica vocal, composição e análise musical.

Entre 1972 e 1975, Morelenbaum integrou o grupo *Pro-Arte Antiqua*, que tinha entre seus integrantes nomes como Rosana Lanzelotte, Homero de Magalhães Filho, Bernardo Bessler e Leo Gandelman. O grupo tinha como foco a performance de repertório de música barroca e renascentista, e ele teve a oportunidade de tocar viola da gamba, além de reger e escrever arranjos. (MORELENBAUM, 2015) A atividade do conjunto foi intensa e incluiu gravação de discos e concertos em todo o Brasil. Ainda na década de 1970, Morelenbaum envolveu-se também com a atividade de regência coral, estando à frente de corais de escolas, empresas e do *Coral Pro-Arte*, grupo ligado aos Seminários de Música Pro-Arte que teve destacada atuação entre os anos de 1975 e 1978.

Os Seminários de Música Pro-Arte, primeira escola de música frequentada por Jaques, tiveram papel relevante neste período por serem um espaço onde ele pôde ter vivências as mais diversas, contribuindo para a construção de um arcabouço musical e artístico. O próprio violoncelista afirma que foi ainda durante a infância que seu interesse foi despertado para a criação e para questões como harmonização e encaminhamento de vozes. (MORELENBAUM, 1999). Pode-se inferir, a partir da análise de sua trajetória, que as experiências que ele teve com os mais diversos contextos, estilos e espaços de fazer musical acabaram por forjar tanto seu conhecimento quanto sua prática. Percebemos, durante o período analisado que, não obstante o jovem Jaques tenha passado por uma formação que pode ser considerada sistemática, em muitos momentos a prática veio antes da sistematização do conhecimento.

1.2.2. Primeiras aproximações com a música popular

A música desempenhou papel importante durante a infância do violoncelista, mas, durante sua formação, predominou a influência da música erudita em face da popular, possivelmente devido à atuação profissional, formação e origem de sua família, principalmente seus pais, conforme podemos depreender de sua fala:

Durante a infância conheci muito pouco da música popular brasileira. O universo era completamente voltado para a música clássica. Os meus pais ignoravam a música pop. Não fazia parte do cotidiano [sic] das conversas, dos discos que se ouvia na rádio. [...] Comecei a ouvir música popular brasileira, mas de uma qualidade inferior, no rádio das empregadas. Eu estudava piano, meus pais saíam de casa, e muitas vezes deixava o piano e ia para a cozinha ouvir sambas, baiões, e canções com influência americana e inglesa. (MORELENBAUM, 2001)

Apesar dessa experiência com a música popular brasileira, na verdade o rock foi o primeiro gênero que despertou o interesse de Jaques pela música popular. A exemplo de muitos jovens de sua geração, o movimento do rock inglês encabeçado por bandas como *The Beatles* e *Rolling Stones* atraiu Morelenbaum não só por razões musicais, mas também por todo o contexto que trazia consigo, como novos costumes e maneiras de pensar e agir. Ele relata que, em 1964, aos 10 anos de idade, descobriu os *Beatles*, sinalizando uma importante ampliação em seus horizontes do fazer musical.

O contexto político brasileiro, à época, contribuiu para despertar o interesse e fortalecer a construção de significado atribuída por Jaques a essas novas descobertas. A ditadura militar que vigorava no Brasil acabou por motivar a busca do jovem violoncelista por meios de expressão e contestação frente ao regime, visto que este atingiu diretamente sua família. Sobre este período, o músico relata:

Por parte de minha mãe a família é comunista, gente russa que veio para cá depois da revolução devido a perseguições [...] mas eles foram educados em princípios comunistas. Então a ditadura caiu sobre a minha cabeça ao mesmo tempo em que os Beatles me trouxeram fantasia e a vontade de fazer a minha música, eu que nasci em um berço cheio de música. Havia pessoas que manipulavam essa arte com muito talento e abriam muitos caminhos e muitas cabeças e tudo isso era muito estimulante e interessante, eram coisas a se seguir. (MORELENBAUM, 2012)

O caráter contestatório destes movimentos musicais levou o instrumentista a procurar novas possibilidades para sua arte, estimulando sua busca por novas possibilidades de expressão musical.

Através dos Beatles, acabei por estar completamente envolvido pelos tropicalistas; não só eles, mas também os mineiros: Milton Nascimento, Clube da Esquina, que refletiam toda essa influência, refletiam os movimentos de transformação e revolução dos anos 60. Vivíamos em período de ditadura militar, e o tropicalismo era uma afronta a isso, uma maneira contestatória possível. (MORELENBAUM, 2001)

Este contexto revolucionário e de experimentação apontado pelo jovem violoncelista ajudou a tornar mais intenso o desejo de criar e de se exprimir de maneira original, o que acabou por criar um conflito no qual Morelenbaum foi reforçando, cada vez mais, a ideia de afastar-se do papel de ser apenas um intérprete que executa obras alheias, que, naquele momento, parecia ser para ele o objetivo do músico erudito. Embora reconhecesse a importância que o estudo acadêmico e sistemático do instrumento teve em sua formação, sua inquietação no sentido de buscar uma voz própria, uma expressão artística mais livre, acabou por direcionar sua trajetória posterior, conforme relatado pelo artista:

O método acadêmico é importante para colocar os dedos e as mãos no instrumento, mas desde sempre eu me interessei por poder expressar com meu instrumento o que se passava aqui dentro. É muito importante para o crescimento do músico conhecer o que pensam os outros músicos [...], mas muita gente passa toda sua vida procurando saber o que os outros pensam e se esquece de tentar dizer o que nós mesmos pensamos através do instrumento. (MORELENBAUM, 2008)

Apesar destes componentes de questionamento e inquietude emergirem no discurso do violoncelista desde fases precoces de sua carreira, nesse momento de juventude ainda havia muito a ser construído em sua visão musical e de mundo, o que acabou por gerar, na ocasião, um certo conflito entre os ambientes da música erudita e popular com os quais ele estava envolvido diretamente. Sobre esta questão, ele afirma que “era uma barreira que não queria que existisse mas que existia [...], forjada pelas circunstâncias da minha vida.” (MORELENBAUM, 1999)

Essa divisão entre música erudita e popular apontada por Jaques acabou por se materializar justamente no uso que ele fazia do violoncelo. Enquanto ele se permitia experimentar com outros instrumentos, o violoncelo continuou, durante um certo tempo, com utilização restrita apenas ao meio erudito, conforme narrado em entrevista:

Nessa mesma época em que eu comecei a estudar violoncelo, eu comecei a me interessar pela música popular. Na escola eu tinha um conjunto, tocava piano. No ano seguinte que eu comecei a estudar violoncelo eu pedi um violão de presente de aniversário pro meu pai. Comecei a aprender sozinho e formei um conjunto de música popular na escola, mas com o violoncelo não. Então eu vivia, de certa maneira, dois mundos [...] só alguns anos mais tarde, quando eu tinha uns 18 anos e já tinha quase 6 anos de estudo de violoncelo

que eu comecei a me aventurar a tentar tocar música popular no violoncelo. Eu conheci um pessoal que resolveu formar um conjunto e aí eu tomei coragem de usar. (MORELENBAUM, 2015)

Ao se permitir experimentar com o violoncelo em novos contextos, Morelenbaum inicia um percurso, ou processo, que culminará, anos mais tarde, em sua aclamada carreira na música popular. É nesse momento de transição para a vida adulta que o violoncelista resolve, em suas palavras, “desfazer os laços acadêmicos” com o violoncelo, motivado por um forte desejo de criar e improvisar com o instrumento que ele mais gostava e dominava. (MORELENBAUM, 2015)

Foi durante um curso de verão na cidade de Curitiba, em 1974, que Jaques Morelenbaum teve este primeiro contato com a música popular enquanto violoncelista. Apesar de ter ganhado uma bolsa para o curso de violoncelo erudito, ele descobriu que ocorria, concomitantemente, um curso de música popular ministrado por Dori Caymmi e Egberto Gismonti, o que despertou prontamente sua curiosidade. Ele narra que, na primeira aula que assistiu, houve uma identificação e que ele logo foi convidado pelo grupo que estava tocando para integrar a banda chamada *A Barca do Sol*. (MORELENBAUM, 2015) Egberto Gismonti foi peça fundamental nesse momento de virada na carreira de Morelenbaum, pois, além de tê-lo apresentado aos integrantes da *Barca do Sol*, era também figura de referência para o jovem violoncelista, principalmente porque lograva conjugar os universos das músicas popular e erudita. Em suas palavras:

Uma grande referência nessa época minha de guinada foi o Egberto Gismonti, que para mim representava o seguidor direto do Villa-Lobos, porque tinha toda essa inspiração muito clara na música folclórica, na música brasileira, na música de rua, e tinha todo um estudo, toda uma preparação técnica e teórica. Eu era fã do Egberto e assistia todos os shows dele. Ele era um grande estímulo pra eu me dedicar dessa forma à música e foi um grande estímulo pra *Barca do Sol* seguir o seu caminho. (MORELENBAUM, 2015)

Egberto Gismonti foi presença constante durante a curta carreira do grupo, chegando a produzir e participar como instrumentista em duas faixas de seu primeiro disco, também denominado *A Barca do Sol*, lançado ainda no ano de 1974. O grupo teve duas formações, a primeira, entre os anos de 1973 e 1975, contava com Nando Carneiro (violão e vocal), Muri Costa (violão, viola, percussão e vocal), Beto Rezende (guitarra, violão, viola e percussão), Marcelo Costa (bateria e percussão), Rui Mota

(bateria), Marcos Stull (baixo) e Marcelo Bernardes (flauta), além de Jaques Morelenbaum (violoncelo, violino e vocal). Na segunda formação, a partir de 1976, acontece a saída de Marcos Stull para a entrada de Alan Pierre, no baixo, e a de Marcelo Bernardes, dando lugar a Ritchie, e, posteriormente, a David Ganc, na flauta.

A Barca do Sol foi classificada, na época, como um grupo de rock progressivo. Muito embora a influência do rock fosse de fato prevalente, os músicos não se fecharam a outras influências dos muitos movimentos que ocorriam naquele período. A música mineira do Clube da Esquina, o movimento tropicalista e até mesmo a bossa nova foram ingredientes importantes na construção do estilo peculiar da banda, que, devido à juventude dos integrantes, era altamente aberta a novas tendências e experimentações. Conforme comenta Morelenbaum (2001): “A gente tinha um comportamento muito definido, um estilo não tão definido assim. [...] O comportamento era *rock and roll*: cabelos longos, calças rasgadas [...] todas as experiências possíveis. E na música, uma mistura de influências.”

O repertório do grupo era quase todo composto por músicas autorais e havia um grande espaço para improvisação. Segundo Morelenbaum (2015), os músicos conviviam quase que diariamente e o processo de criação tinha um forte componente coletivo. Este ambiente auxiliou o jovem violoncelista a romper com o academicismo no qual estava envolta sua relação com o violoncelo, encorajando-o a criar, seja por meio de composições e/ou improvisação. Nessa fase, ele utilizava sonoridades diferentes e inesperadas, conjugadas com a sonoridade tradicional do instrumento, lançando mão de recursos como técnicas não convencionais, ou técnicas estendidas, e até mesmo distorções.

Jaques integrou a *Barca do Sol* durante quatro anos, período em que a banda gravou dois álbuns: *A Barca do Sol* (1974) e *Durante o Verão* (1976). Também participou do álbum *Corra o Risco* (1978), da cantora carioca Olívia Byington, todos pela gravadora Continental. Em 1979, o grupo lançou ainda o álbum *Pirata*, que continha composições de Jaques Morelenbaum, muito embora ele já não integrasse o conjunto.

A Barca do Sol alcançou certo reconhecimento, como demonstram a crítica ao seu primeiro álbum veiculada no jornal O Estado de São Paulo: “as qualidades do conjunto

fazem dele uma exceção, a partir do nível revelado por cada um dos sete instrumentistas” (KUBRUSLY, 1975); e a crítica do Jornal Opinião ao segundo álbum, *Durante o verão*:

momentos como o solo instrumental de "Belladonna, Lady of the Rocks" (destaque para o cello elétrico de Jaquinho) e o diabólico "Pilares da Cultura" (de Jaques Morelenbaum & Geraldo Carneiro) confirmam A Barca do Sol como uma certeza de que os jovens músicos das cidades brasileiras já pararam de engolir passivamente os "rocks" da vida e estão desenvolvendo música [...] de forma nova, inteira, viva (BAHIANA, 1976)

O trabalho com *A Barca do Sol*, além de ampliar suas possibilidades de expressão por meio do violoncelo, também abriu caminho para seu reconhecimento enquanto intérprete na música popular brasileira, trazendo destaque para o violoncelo nesse contexto, como podemos ver nesta crítica do jornalista Nelson Motta:

Sem a menor dúvida um dos mais brilhantes instrumentistas que testemunhei nos últimos muitos anos de música brasileira [...] emprestando seu talento original e sua técnica à música popular, através de um instrumento que até hoje teve escassa valorização nesse campo. Trata-se de um músico raro, capaz de criar as mais surpreendentes sonoridades e efeitos com seu instrumento, como demonstrou nesses anos de forma total e definitiva. (MOTTA, 1978)

Embora agradasse à crítica, o conjunto não se manteve por muito tempo, pois não conseguiu angariar um grande público, pelo fato de o repertório não ter apelo comercial, de maneira que a venda dos discos gravados e a realização de shows não se mostraram suficientes para garantir a sobrevivência dos integrantes. Eles se mantiveram juntos ainda por três anos após a saída de Morelenbaum, ocorrendo, a seguir, a dissolução da banda.

Esta experiência marcou o início da carreira musical profissional de Jaques. Na ocasião, o jovem músico cursava a graduação em Economia há um ano, mas, devido ao projeto da *Barca*, trancou sua matrícula para dedicar-se integralmente à música. A decisão tomada por ele aparentemente não agradou sua família, especialmente seu pai, que se preocupava com seu futuro, em um ambiente incerto como o cenário musical brasileiro da época. Sobre este período, Morelenbaum relata:

Causei um grande questionamento em casa, causei desgosto ao meu pai. Ele tinha medo que me dedicasse à música profissionalmente. Para ele, o

que importava era o universo da música erudita, e [...] no Brasil, nessa época, a vida profissional do músico erudito – a não ser que se revelasse um grande solista e saísse do Brasil – era difícil. Então, ele queria que eu buscasse outra profissão. Quando entrei para a Barca do Sol, percebeu que aquilo era uma opção de vida. Tivemos um período conturbado... Mas também já era época de sair de casa, buscar o meu próprio rumo. (MORELENBAUM, 2001)

Jaques, apesar da discordância de seus familiares, seguiu em sua escolha, pois sentia “uma paixão muito grande [...] por esse movimento, por esse direcionamento de música”. (MORELENBAUM, 2014) Pelo relatado, podemos perceber que uma série de eventos concorreram para alavancar o violoncelista em sua busca por novos entendimentos e significados, seja em sua arte, ou mesmo em sua vida, ampliando seus horizontes de fazer artístico e musical, iniciando um processo de quebra de barreiras, artificialmente construídas por sua formação, entre os universos erudito e popular.

1.2.3. Formação acadêmica nos Estados Unidos

O projeto da *Barca do Sol*, apesar de marcante, teve duração muito curta na carreira de Jaques. Embora ele narre ter havido divergências com seu pai, foi este quem acabou por direcionar sua escolha em seu último período de formação. Sobre sua saída da *Barca do Sol*, Jaques relembra:

Eu já [...] tinha 24 anos, e senti que aquilo não ia ter muito futuro. [...] Em conversas com meu pai eu concluí que eu tinha que retomar os estudos, [...] me aprofundar mais para ter uma profissão sólida. [...] Entrei na Escola Nacional de Música, mas para a cadeira de regência. [...] Eu regia coral desde os 17 anos [...] sem ter nenhuma aula, nenhuma formação, a não ser ficar observando meus maestros das orquestras que eu tocava e meu pai também. Então eu tinha essa vontade e entrei no curso de regência. Quando fiz 24 anos resolvi voltar a ter aulas de violoncelo e me matriculei no *New England Conservatory*. Eles me admitiram no 3º ano, de 4. Eu mandei fitas minhas tocando e mandei meus créditos que tinha na Escola Nacional de Música. Cheguei lá, fiz testes e eles me aceitaram no 3º ano. Eu estudei lá 2 anos, fiz um recital de graduação e me formei bacharel em violoncelo. Lá eu tive a oportunidade de estudar com a Madeline Foley, que foi discípula do Pablo Casals. (MORELENBAUM, 2015)

O período de estudos no *New England Conservatory* marcou o fim de sua formação violoncelística acadêmica. Segundo Morelenbaum (2015), a abordagem de Foley no ensino do instrumento diferia da de sua primeira professora, sendo aquela muito mais rígida. Ele considera que esse foi um período de muito aprendizado, destacando a oportunidade de ter contato com a didática e as ideias de Pablo Casals, por meio da

atuação de sua professora, uma ex-aluna do grande violoncelista. Além dos estudos de violoncelo, Jaques pôde, nessa escola, dar continuidade à prática orquestral e de música de câmara que já desenvolvia no Brasil, tendo participado de formações diversas no período em que lá esteve. Ele residiu em Boston por dois anos, até o fim de sua graduação em violoncelo.

A saída do Brasil trouxe a Jaques novas perspectivas na medida em que possibilitou uma maior identificação com a cultura brasileira. Sendo sua família composta por imigrantes europeus, o violoncelista foi o primeiro brasileiro em sua casa, o que suscitava questões de identidade importantes para ele. Em suas palavras: “sou nascido no Brasil, sou um músico brasileiro, mas quanto há de brasileiro na minha cultura e quanto eu sou uma mescla da cultura na minha casa da rua, que é o Brasil, e de dentro da minha casa que é um pedaço da Europa? [...] Eu posso tocar samba?” (MORELENBAUM, 2012).

As respostas a essas questões começaram a se delinear durante sua estadia na cidade de Boston. A distância e as saudades de sua terra natal levaram Morelenbaum a aproximar-se cada vez mais das coisas tipicamente brasileiras nos mais diversos âmbitos, inclusive musical. Além da forte relação que já havia desenvolvido com a música instrumental brasileira, tendo como referências nomes como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, Jaques começou a encarar de maneira diferente a bossa nova e compositores como Tom Jobim, a partir da admiração que ele percebeu nos americanos e em pessoas de diversas partes do mundo por este gênero da música brasileira (MORELENBAUM, 2001).

Neste íterim, além das atividades relacionadas à performance da música erudita já descritas anteriormente, envolveu-se com diversos grupos de música popular e música étnica, como *Grupo Zanzibar*, *Grupo Yemanjá*, *Orquestra Fantasma*, dentre outros, com repertório bastante abrangente, incluindo a música popular brasileira. Muitas vertentes influenciaram o jovem violoncelista durante essa fase de sua trajetória, notadamente a música indiana e seus conceitos de desenvolvimento mental e espiritual, além de técnico, que vieram ao encontro da visão mais holística que o artista possuía sobre o fazer artístico e musical. (MORELENBAUM, 2015)

A abertura encontrada no *New England Conservatory* acabou por favorecer sua formação multifacetada. Foi nessa instituição que Morelenbaum teve a oportunidade de frequentar, durante um semestre, o curso de composição com o compositor e pianista de *jazz* Thomas McKinley. Sobre a metodologia empregada, ele descreve:

Todo o curso se baseava em grafia musical. Meu professor, Tom McKinley, compositor, grande improvisador e pianista de jazz [...], dizia que composição não se ensinava e que o mais importante era você expressar, o melhor possível, as suas ideias através de uma grafia musical clara para facilitar a leitura e o entendimento do músico que fosse tocar. Tudo isso voltado para o desenvolvimento do ouvido interno. Ele botava a gente na sala de aula escrevendo para uma determinada formação, cordas ou sopros, durante uma hora, sem instrumento nenhum. Depois, na segunda hora, entrava o grupo de instrumentistas para executar o que escrevíamos e o professor comentava com a turma. (MORELENBAUM, 1999)

O interesse na criação, manifestado cedo por Jaques, fez com que ele se envolvesse desde muito jovem com as atividades de compositor e arranjador, que puderam ser aprimoradas durante sua estada em Boston. Segundo ele, o fator que foi determinante para seu aprendizado, na metodologia empregada por McKinley, foi a oportunidade que era dada aos alunos de ouvirem seus trabalhos sendo interpretados por músicos que, por vezes, ainda davam um retorno sobre questões técnicas e musicais próprias de seus instrumentos para a turma. Esse processo de aprendizado, a partir da escuta do resultado sonoro de seus arranjos e composições, prosseguiu durante toda sua carreira, levando-o a afirmar que seu maior aprendizado nesta área se deu, de fato, com o ofício, ou seja, o aprimoramento e o aprofundamento surgiram a partir de sua experiência. (MORELENBAUM, 2015)

Além dos relevantes departamentos de música clássica e de *jazz*, cuja influência é evidente na formação de Morelenbaum, havia, durante o período de sua estada naquela instituição, um departamento cujo objetivo era mesclar essas duas vertentes do fazer musical, denominado *Third Stream*, termo que pode ser traduzido por terceira corrente. O termo foi criado pelo trompista Gunther Schuller na década de 1950, a partir de suas experiências tanto com a música clássica quanto com o *jazz*:

O seu livre trânsito e sua admiração por ambas as esferas musicais contribuíram para sua concepção de uma música que reúne “a espontaneidade improvisacional e a vitalidade rítmica do jazz com os procedimentos e técnicas composicionais adquiridas na música ocidental durante 700 anos de desenvolvimento.” (SCHULLER, 1986, p.115). Sua ideia

inicial não era deflagrar um movimento ou criar um slogan, mas descrever um tipo de música que já existia, e carecia de denominação. O compositor vislumbrava um cenário onde a música de concerto do século XX e o jazz seriam as duas principais correntes estilísticas correndo paralelamente, e que em algum ponto começaria a haver uma troca mútua de elementos, daí nascendo a tal terceira corrente. (PINTO, 2011, p. 47)

Logo em seguida, Schuller, juntamente com o pianista e compositor Ran Blake, fundaram o departamento de *Third Stream* no *New England Conservatory*. Blake ampliou a concepção do termo cunhado por Schuller, incluindo também a vertente da música étnica nos estudos desenvolvidos neste departamento (BLAKE, 1981). Blake (1976) descreve o desenvolvimento de uma metodologia própria de ensino, por meio da qual o processo de aprendizagem natural do aluno era estimulado. Todo o curso tinha duração de quatro anos e, durante esse tempo, os alunos eram encorajados a realizar viagens e pesquisas de campo a fim de buscarem informações e compreenderem melhor o gênero musical e o estilo que se propuseram a estudar. Durante o primeiro ano de curso, a tutoria de um professor era mais presente, sendo encorajada a autonomia do aprendiz à medida de seu avanço no percurso. Ainda segundo Blake (1976), os alunos aprendiam ao menos cinco melodias por semana e deviam, obrigatoriamente, cantá-las e memorizá-las, antes de tocá-las com seus instrumentos.

Um dos focos principais descritos por Blake (1976) é o desenvolvimento no aluno de um estilo pessoal de performance, improvisação e composição. A escuta e apreciação musicais, a improvisação e as transcrições são fundamentais no processo de aprendizagem. (BLAKE, 1981) Apesar de ter desenvolvido um currículo de estudos de quatro anos, Blake (1976) deixa claro que esse processo de busca do estilo pessoal é ininterrupto e deve prosseguir durante toda a carreira do músico.

A proposta de Schuller e, principalmente, de Blake veio ao encontro dos anseios de Morelenbaum, que vislumbrou possibilidades de unir as diversas vertentes musicais que o interessavam na busca da construção de sua identidade enquanto *performer*. Esta abordagem mais ampla da música, sem fronteiras delimitadas entre o erudito e o popular, foi de extrema relevância na formação do violoncelista. Durante os dois anos que esteve em Boston, participou de oito concertos, com diversas formações, ligados ao Departamento de *Third Stream*. Embora não tenha cursado integralmente

o programa, a metodologia ali aprendida fez-se presente durante toda sua carreira, o que pode ser aferido em diversas entrevistas do artista. Ele descreve sua experiência da seguinte forma:

Eu pegava músicos que admirava, principalmente dentro da área de jazz, onde você vai encontrar um número muito grande de improvisadores, ou então na música brasileira também, e transcrevia as coisas que eles faziam, os improvisos deles. Eu pegava gravações do Miles Davis, que é um músico que eu admiro muito, [...] ou do Charlie Parker, ou do Hermeto Paschoal, e começava a escrever [...] Eu analisava aquilo tanto lendo, quanto tentando tocar no violoncelo. Baseado nisso eu tinha a mesma experiência que eles tinham quando improvisavam em cima de uma série harmônica, de um tema. Eu conseguia, através disso, ver como o Miles Davis, por exemplo, reagia em relação a certos caminhos musicais, a certos temas, a certas harmonias. Isso foi uma coisa que eu fiz bastante, tanto tentar escrever improvisos de grandes músicos em cima de temas que eu conhecia, como tentar tocar aquilo e tentar solfejar. (MORELENBAUM, 2015)

Percebemos que Morelenbaum praticou a metodologia desenvolvida por Blake em todos os estágios propostos, quais sejam: audição, entoação, improvisação e transcrição. É razoável conjecturar que ele tivesse maior desenvoltura na realização de algumas etapas desse processo devido ao histórico de seu processo de formação, entretanto, pode-se afirmar que a experiência com essa metodologia, conjuntamente com as demais experiências vividas durante seu período em Boston, contribuíram para solidificar habilidades e, principalmente, conceitos do jovem violoncelista sobre seu próprio instrumento, sobre a música e também sobre a arte. Ele destaca a habilidade de ouvir como a mais relevante para a prática da música: “ouvir é muito mais importante que qualquer coisa para o músico, saber ouvir é muito mais importante do que saber tocar. Não adianta a sua técnica ser a melhor possível se você não ouve, não afina, não toca junto com ninguém.” (MORELENBAUM, 2015). Embora este conceito possa ser entendido quase como que um senso comum, é muito provável que a relevância dada por Morelenbaum a esta habilidade tenha sido reforçada por sua experiência com a metodologia do *Third Stream*.

Suas vivências nas aulas de Blake, bem como nas aulas de composição de McKinley, ajudaram a reforçar seus conceitos sobre a performance do instrumento. Embora durante toda a sua formação o enfoque tenha sido predominantemente instrumental, seja por meio do piano, ou do violoncelo, a prática do canto é encarada por Jaques como primordial na busca de uma expressão musical mais efetiva. Este conceito, que

é relativamente recorrente em discursos de grandes pedagogos de diversos instrumentos, é também valorizado por Morelenbaum, que descreve o processo desta forma:

A expressão musical mais natural para o ser humano é o canto. É uma expressão que não depende de nenhum fator externo ao seu próprio corpo, o instrumento já mora dentro de você. [...] O professor de composição [Tom McKinley] pedia pra gente evitar usar algum instrumento para compor para não perder os horizontes da nossa mente, que são muito mais amplos que os da nossa técnica, por melhor que ela seja. Eu acabei concluindo que qualquer instrumentista na verdade é um cantor que usa o instrumento para cantar. [...] Trocando o assunto de ângulo, eu acho que se você literalmente canta através do instrumento, vai transmitir aquilo que você tem para dizer para o ouvinte de uma forma muito mais verdadeira, porque você está materializando aquilo que o compositor quer, na verdade. É a expressão musical da forma mais pura e mais natural possível. Como a voz está dentro de você, o comando mental em cima da arte que você vai fazer é muito direto, [...] é uma forma de comunicação absoluta, da tua mente pra tua voz. [...] a fala e o canto são atitudes muito mais naturais do que aquela que você tem que desempenhar quando você toca um instrumento. Baseado nessa premissa, eu penso que no desenvolvimento do teu lado de improvisação, se você buscar cantar aquilo que você toca, [...] você vai desempenhar melhor essa função. (MORELENBAUM, 2015)

A expressão é, na verdade, o fator mais relevante para Morelenbaum, que encara o canto como a forma de expressão musical mais direta, com menos interferências, disponível para o ser humano. O paralelo traçado por ele entre canto e instrumento coloca em perspectiva sua compreensão mais ampla e global da experiência musical, deixando claro que a técnica do instrumento deve estar sempre a serviço da intenção expressiva que se deseja transmitir. Disso decorre que, em sua visão, a técnica jamais será um elemento limitador do fazer musical, estando ele disposto a realizar quaisquer ajustes que julgar necessários para consecução de seus objetivos artísticos e musicais. Se por um lado é inegável que a natureza de um instrumento musical, seu funcionamento e sua técnica definem muito do que é ou não possível executar, por outro, a disposição de Morelenbaum em flexibilizar e ampliar estes limites, sempre que necessário, expande significativamente a gama de possibilidades de expressão no violoncelo.

É possível perceber, nos relatos do artista, que o mote da construção de um estilo próprio de se expressar musicalmente proposto pelo *Third Stream* potencializou as questões sobre as quais Morelenbaum já refletia, e a expressão musical e artística tornaram-se, cada vez mais, questões de importância para ele. A quantidade e

diversidade de projetos com os quais se envolveria mais tarde demonstram sua compreensão mais abrangente do fazer musical. Não obstante este trabalho proponha-se a analisar primordialmente sua atuação enquanto violoncelista, é imprescindível destacar que, para ele, importa de fato a música como um todo, sendo o violoncelo apenas um veículo de expressão:

Na verdade o violoncelo é apenas um instrumento. [...] O instrumento é um meio, na verdade o que o artista diz não importa a ferramenta, o que importa é o que ele quer dizer, o que está no interior do artista. A minha vontade é de ser completamente camaleônico [...] e tentar me ajustar como artista, não pelo violoncelo, mas eu mesmo, a todas as situações que me aparecem na vida e na música. [...] Evidentemente a gente sempre deixa uma marca nossa que é impossível escapar, mas a minha intenção é sempre essa: entender o mais profundamente a música que eu estou fazendo e me adaptar a ela, dançar conforme a música. (MORELENBAUM, 2014)

1.2.4. Retorno ao Brasil e consolidação do trabalho na Música Popular Brasileira

O período em que Morelenbaum esteve estudando no *New England Conservatory*, em Boston, foi extremamente profícuo para ele, não só pelo seu desenvolvimento técnico no violoncelo, mas também por todas as oportunidades de ter contato com novas tendências e diferentes vertentes da música, o que contribuiu para ampliar e embasar suas visões e convicções sobre a música. Após sua formatura, por considerar que o desenvolvimento cultural e artístico era sobremaneira avançado nos Estados Unidos, mais especificamente na cidade em que se encontrava, ele julgou, à época, que poderia contribuir mais se regressasse ao Brasil (MORELENBAUM, 2015). Em 1980, ele retorna ao Rio de Janeiro e volta a integrar o meio musical rapidamente.

Nesse período, a atuação em orquestras tornou-se sua principal atividade, sem que ele, contudo, abandonasse seus outros interesses, como a música popular, a composição e os arranjos. Jaques integrou, durante oito anos, a Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde ocupava a cadeira de segundo solista, substituindo o violoncelista Alceu Reis, chefe de naipe, em suas folgas. Participou da montagem de diversas óperas e de relevantes concertos, como a performance das *Bachianas Brasileiras nº 5*, de Heitor Villa-Lobos, sob a direção do renomado violoncelista e maestro Mstislav Rostropovich. A destacada posição que ocupava no grupo rendeu a Morelenbaum certo reconhecimento, possibilitando novas oportunidades de trabalho, como participações eventuais, na Orquestra Sinfônica Brasileira e na Orquestra

Sinfônica do Estado de São Paulo, e mais rotineiras, em gravações de música popular (MORELENBAUM, 2015). Sua relação próxima com Norton Morozowicz¹⁴ também lhe rendeu participações junto à Orquestra de Câmara de Blumenau.

Semelhantemente ao ocorrido antes de sua saída do Brasil, o violoncelista também esteve muito envolvido com o trabalho de música de câmara nesse período. Os concertos dos quais participou ocorreram predominantemente no Rio de Janeiro. Tocou com diversas formações e grandes nomes do cenário da música erudita brasileira, como Paulo Bosísio, Rosana Lanzelotte, Mauro Senise, Norton Morozowicz, Helena Jank, dentre outros. Além da música de câmara, Morelenbaum retomou sua atividade como regente, fundando o Coral da Shell em 1982, conjunto que dirigiu até o ano de 1992. Ainda no campo da música vocal, trabalhou com o grupo *Céu da Boca*¹⁵ como arranjador, violoncelista e produtor.

Entre os anos de 1980 e 1985, Morelenbaum participou de algumas performances de música popular como violoncelista, acompanhando artistas como Xangai, Mário Adnet e Milton Nascimento. O número de gravações em que tomou parte foi muito maior, abrangendo uma gama extremamente variada de gêneros dentro do universo da música popular brasileira. Ele atuou como violoncelista nos discos de artistas como Milton Nascimento, Zé Ramalho, Robertinho Silva, Gonzaguinha, Gilberto Gil, Wagner Tiso, Alceu Valença, Nara Leão, Simone, Martinho da Vila, Nelson Gonçalves, Francis Hime, Edu Lobo, Benito de Paula, Alcione, Fagner, Elomar, Fafá de Belém, Roberto Carlos, Maria Bethânia, Gal Costa, Elba Ramalho, Nana Caymmi, Moraes Moreira, Plebe Rude, Marco Antônio Araújo, dentre outros. Nesse período, Jaques ainda não era integrante fixo de nenhuma banda, fazendo apenas participações a convite dos artistas, em sua maioria, como integrante de orquestras ou do naipe de cordas.

¹⁴ Flautista e maestro brasileiro com destacada carreira. Fundou a Orquestra de Câmara de Blumenau e o Festival de Música de Londrina. Atuou como professor na Escola de Música da Universidade Federal de Goiás.

¹⁵ Grupo vocal misto atuante no Rio de Janeiro entre os anos de 1979 e 1984. O grupo mantinha a divisão de vozes tradicional do coral, embora tivesse um número de integrantes reduzido. Surgiu a partir do trabalho desenvolvido pelo Coral dos Seminários de Música Pró-Arte e tinha em seu repertório a música brasileira, popular e erudita.

Antes de sua ida aos Estados Unidos, em 1978, Morelenbaum já havia adquirido alguma experiência na escrita de arranjos e composições para o grupo *A Barca do Sol*, do qual era integrante, além dos corais que regia e alguns trabalhos mais ligados à música erudita. Após seu retorno ao Brasil, esse envolvimento com o segmento de gravação em estúdio rendeu a ele muitos contatos e oportunidades, que propiciaram a consolidação de sua carreira também nessa área. Tal como ocorreu com suas performances em gravações, a maioria dos arranjos e composições que escreveu nesse período foram sob encomenda para artistas e trabalhos específicos, também abrangendo gêneros musicais variados.

Certamente que razões financeiras e de sustento foram motivadoras para o engajamento de Jaques nesses projetos. Todavia, para além desses aspectos mais pragmáticos, podemos afirmar que sua visão ampla, sem preconceitos e aberta à experimentação, também foram fatores relevantes, que não podem ser desconsiderados nesta análise. Mesmo em períodos posteriores, nos quais sua carreira já estava mais consolidada, ele manteve-se aberto a perfis bastante distintos de trabalhos, o que propiciou grande aprendizado e relevante experiência. Após completar seu período de formação, durante a graduação em Boston, o músico pôde usufruir de um verdadeiro laboratório ao realizar esses diferentes projetos, levando-o a afirmar que considera que o maior aprendizado que teve nesta área foi de fato poder tocar com músicos de destaque, além da oportunidade de poder sempre ouvir seus arranjos e composições sendo executados.

Este ambiente de múltiplas possibilidades motivava o artista. Ele deixa claro seu interesse na música de forma vasta e considera que a atividade como arranjador e também produtor é mais um modo de se envolver com ela amplamente (MORELENBAUM, 2001). Para ele, as atividades que desempenha no campo musical não são excludentes entre si; na verdade, são complementares e análogas:

São atividades muito semelhantes, compor ou fazer arranjo e tocar. A diferença básica está no tempo que você tem para cada uma dessas atividades. Quando você toca, tem que fazer aquilo na hora. Quando você compõe ou arranja, você tem um tempo muito maior [...] Quando você improvisa, tem que se conformar com aquilo que acabou de fazer, porque você não pode mudar o passado. Quando você faz o arranjo, tem o tempo que depende só de você, ou dos limites da vida, o que te permite procurar uma solução melhor. [...]. Por exemplo, reger me desenvolve como

compositor. Acho que o maestro, assim como o instrumentista, tem que ser dono da música, tem que conhecer a música como se ele a tivesse composto. Para isso você acaba mergulhando dentro da música e conhecendo ela como o compositor. Então reger me ajuda a compor, compor a tocar e tocar me ajuda a reger e compor também. (MORELENBAUM, 2015)

Além dessa forma de encarar as diferentes facetas da prática musical, vale ressaltar que, igualmente, ele não demonstrava preferência entre gêneros e estilos musicais, sendo aberto a todo tipo de música e influência, não importando se de origem erudita ou popular. Tal posição fica evidente quando ele se refere aos nomes de Tom Jobim, Villa-Lobos, Brahms e Stravinsky, como os compositores que mais admira. Já dentre os arranjadores, destaca o nome de George Martin, arranjador dos *Beatles* que, em sua opinião, unia o universo sinfônico e a linguagem da música erudita com o rock em seus arranjos. Outro músico admirado por ele é o brasileiro Rogério Duprat, violoncelista, compositor e arranjador que desempenhou importante papel no movimento da Tropicália, e que, nas palavras de Morelenbaum (2015), “tinha esse caminho que ultrapassava e quebrava as fronteiras” entre os universos erudito e popular.

Ainda durante esse período inicial de seu retorno ao Brasil, Jaques também dedicou-se à composição de trilhas, ramo em que se destacaria posteriormente. Em 1985, ele compôs a trilha sonora para a peça *Carmem com filtro*, de Gerald e Daniela Thomas, que foi premiada com o Troféu Governador do Estado (SP) e com o Prêmio Mambembe (SP). Já em 1989, compôs a trilha do desenho animado *Contem Comigo*, de Ziraldo, juntamente com Antonio Pinto. Esta última parceria viria a ser duradoura, rendendo a Jaques muitos frutos.

É possível perceber que o período de regresso ao Rio de Janeiro trouxe para o músico uma série de oportunidades de realizar atividades que ele tinha iniciado antes de sua saída do país, quando integrava o grupo *A Barca do Sol*. Além de todas as citadas anteriormente, Morelenbaum teve oportunidade de produzir álbuns de alguns grupos e artistas, como o *Céu da Boca*, Elomar, Xangai e o disco *Entre um silêncio e outro*, do violoncelista mineiro Marco Antônio Araújo. No decorrer de sua carreira, as atividades de produção e direção artística ganharam cada vez mais relevância.

Percebe-se, pelos fatos narrados, que, embora houvesse algum direcionamento e interesses definidos por parte do violoncelista, Morelenbaum não esteve fechado às oportunidades:

Na verdade, minha vida nunca foi muito organizada, porque eu sempre tive um interesse muito grande por campos distintos da música. Eu não queria ser só um violoncelista, só um maestro, só um arranjador, só um compositor. Eu queria fazer de tudo, porque eu achava que era assim que eu ia me satisfazer. As oportunidades foram surgindo. Eu toquei muito, durante toda minha formação acadêmica como violoncelista, em orquestras, quartetos, grupos de câmara. Quando eu voltei dos Estados Unidos, me dediquei cada vez menos à música erudita, mas mesmo assim eu continuava tocando. (MORELENBAUM, 2015)

Seu interesse amplo na música e as circunstâncias de sua história de vida acabaram por direcioná-lo para uma carreira que se desenvolveria exclusivamente na área da música popular. Foi em 1985, quando ainda era componente da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e realizava participações eventuais em projetos de música popular, que recebeu o convite de Tom Jobim para integrar sua banda.

Após a morte de Vinícius de Moraes, Jobim fez uma pausa, durante a qual esteve afastado de performances para o público, e em 1984 retomou as apresentações, formando este novo grupo chamado *Nova Banda*, também conhecido como *Banda Nova*. A formação inicial incluía Paulo Jobim (violão), Danilo Caymmi (flauta e vocal), Paulo Braga (bateria), Tião Neto (baixista), Ana Jobim, Simone Caymmi e Beth Jobim (vocais). Retornando ao Brasil, Tom Jobim sentiu necessidade de ampliar o grupo vocal feminino, convidando Maúcha Adnet e Paula Morelenbaum, cujos trabalhos conheceu por meio do grupo vocal *Céu da Boca*. A entrada de Jaques no conjunto seguiu-se à das duas cantoras, e o convite deu-se de forma muito peculiar:

Era verão no Rio de Janeiro, e eu recebi o convite de Jobim, na verdade, muito informal, pois eu estava a uma hora e meia do Rio, em uma casa de montanha que eu alugava naquela época [...], num lugar muito bonito chamado São José do Rio Preto, Poço Fundo, e uma visita bateu em minha porta. Quando eu abri, era Antônio Carlos Jobim! Por acaso, nesse momento tocava Villa-Lobos no meu aparelho de som e Jobim entrou em minha casa e falou: “Ó, que beleza, Villa-Lobos! Que bom! Vamos tomar uma cerveja?”, alguma coisa assim. Bebemos e conversamos e ele me convidou para ir à noite em sua casa para tocar. Ele estava também em uma casa perto de onde eu estava. Então, nesta noite, nós tocamos juntos. Ele me deu a partitura de *Meu amigo Radamés*, uma peça muito complexa que ele gravou no seu último disco, *Antonio Brasileiro*, e no final ele perguntou à sua mulher e à

minha mulher, Paula: “que tal termos um violoncelo em nossa banda?” E as duas, graças a Deus, disseram: “Ah, é uma boa ideia.” (MORELENBAUM, 2012)

A este convite casual, feito em dezembro de 1984, seguiram-se as duas primeiras apresentações de Morelenbaum com o grupo, ocorridas nos dias 29 e 30 de março de 1985, no Carnegie Hall, na cidade de Nova Iorque. Jaques integrou a banda por aproximadamente dez anos, desde 1985 até a morte de Jobim. Segundo o violoncelista, a convivência desse grupo foi bastante intensa nos primeiros quatro ou cinco anos. Embora a agenda de shows não fosse repleta, os ensaios ocorriam quase todos os dias na casa de Tom e transcorriam sempre em um ambiente familiar.

Era uma banda muito familiar: tinha o filho dele, a filha dele, a mulher dele, alguns casais, eu e a Paula Morelenbaum, minha mulher, o Danilo Caymmi e a mulher dele. Tinha um clima muito gostoso e atraente. Nos primeiros anos de *Nova Banda*, a gente se reunia todos os dias, sábado, domingo, de segunda a sexta, para tocar. Quando tinha show e quando não tinha. A gente se reunia todas as noites, ficava em volta do piano... Era uma festa. Era muito rico pra gente estar lá bebendo aquela inspiração toda das músicas dele mesmo e das músicas que ele curti de outros compositores. Foi uma época muito fértil e maravilhosa para mim. Eu tive oportunidade não só de tocar nos concertos com ele, mas de gravar uma série de discos e projetos, trilhas que ele fez, e de arranjar pra ele, de produzir discos dele também e de conviver diariamente com um mestre, uma figura humana muito especial. (MORELENBAUM, 2014)

Essa verdadeira imersão no universo de Tom Jobim experimentada por Jaques foi muito marcante e trouxe diversos desdobramentos positivos em sua carreira. A *Nova Banda* foi o primeiro grupo de sucesso na música popular brasileira do qual ele teve a oportunidade de fazer parte. Além do aprendizado musical, as oportunidades de envolvimento em outros projetos também cresceram bastante, à medida que sua exposição na mídia e sua rede de contatos ia crescendo. A confiança de Jobim em seu trabalho, trouxe novas possibilidades para Morelenbaum nas diversas funções que o interessavam na música, fosse como violoncelista, arranjador, compositor ou produtor.

A proximidade e a familiaridade da relação dos dois foram construídas ao longo do tempo. Nos primeiros momentos, contudo, Jaques encontrou certa dificuldade em se aproximar daquele ambiente, pelo fato de Jobim já representar para ele, à época, uma referência musical importante. Sobre o início dos ensaios com o grupo, o músico relata:

O desafio primeiro foi a desmistificação. Eu nunca vou esquecer o primeiro ensaio. [...] Eu cheguei na casa dele, tirei o instrumento, sentei ali e eles começaram a tocar e eu fiquei meio parado. [...] Quando terminou a primeira música, eu falei: “Maestro [...], o que você quer que eu toque?”. E ele falou: “Ah, toca o que você quiser.” E aí bateu a responsabilidade de ferir aquele universo [...] de sonho, tão perfeito pra mim, que é a composição do Tom, com a minha pobre musiquinha [...]. Chegar com o meu *cello* lá e dar uma nota no meio daquele negócio que era o paraíso pra mim. Quem sou eu para dizer alguma coisa, para inventar alguma coisa dentro daquele negócio perfeito? (MORELENBAUM, 2012)

Para além do fato de Tom Jobim ser um músico de carreira consolidada internacionalmente, é possível que o envolvimento mais próximo com a bossa nova também possa ter sido um fator que exigiu adaptações do violoncelista, que até então não possuía uma experiência tão amíúde com este gênero. Os grupos que havia integrado anteriormente tinham estética bem diversa, embora ele já tivesse trabalhado como *freelancer* em projetos que envolviam a bossa nova. A simplicidade e acessibilidade de Jobim, no entanto, facilitaram a aproximação dos dois, o que contribuiu para a rápida integração de Morelenbaum ao grupo.

O violoncelista descreve Tom como uma pessoa inteligente e curiosa, muito interessada em aprender coisas novas. (MORELENBAUM, 2014) Semelhante a Morelenbaum, Jobim também possuía uma visão ampla da música, realizando atividades diversas (pianista, cantor, compositor, arranjador) e demonstrando interesse tanto pela música erudita quanto pela música popular. Tais características tornaram a convivência de ambos bastante próxima e fizeram com que Jaques considerasse o período em que conviveu com Jobim de extrema importância em sua vida e carreira.

Cantávamos e tocávamos não somente as músicas do Jobim, mas também as músicas que ele gostava. Por exemplo, ele gostava muito de cantar Carlos Lyra e Johnny Alf. Ele mencionava muito os compositores russos. Tinha livros de Chopin, que não é russo, é polonês; tinha Rachmaninov, os concertos para piano, as partituras. Era uma convivência muitíssimo interessante. Era um homem muito brilhante que falava assim: “Eu não gosto de falar sobre o que eu sei, me interessa falar sobre o que eu não sei.” Ele tinha atrás de si, em seu estúdio [...], uns 40, 50 ou 60 dicionários de todos os tipos: português-francês, inglês, russo, todas as línguas; dicionários de verbos; dicionários de tupi-guarani [...]; dicionários de pássaros; dicionários de todos os tipos. Um homem de muita riqueza interior, de muita consciência da natureza; um homem inteligente. (MORELENBAUM, 2012)

Morelenbaum integrou a *Nova Banda* até a morte de Tom Jobim, em 1994. Juntamente com o grupo, excursionou por várias localidades do Brasil, como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Salvador, Belo Horizonte, Brasília, dentre outros, apresentando-se nos mais importantes teatros e casas de shows do país. Devido ao prestígio de Jobim, a carreira internacional do grupo foi relevante, atuando em diversos países, a saber: Estado Unidos, França, Espanha, Bélgica, Alemanha, Itália, Japão, Suíça, Canadá e Israel, local onde ocorreu a última performance do grupo, em 19 de maio de 1994. Nesses países, eles exibiram-se em grandes teatros, casas de shows, clubes e festivais de *jazz*.

A discografia da formação inclui 4 álbuns: *Passarim* (1986), *Inédito* (1987), *Família Jobim* (1989) e *Antonio Brasileiro* (1994); nos quais Jaques pôde atuar como produtor, arranjador e regente, além de ser o responsável pelas partes de violoncelo solo. *Passarim*, o primeiro disco de Jobim produzido por Morelenbaum em parceria com Paulo Jobim, filho de Tom e também integrante da *Nova Banda*, recebeu o Disco de Ouro e o prêmio de Melhor Álbum de MPB no 1º Prêmio Sharp de Música, ambos no ano de 1988. A parceria com Jobim não se limitou apenas ao trabalho com a banda, abrangendo também outros projetos, como trilhas sonoras de filmes, minisséries, filmes publicitários, participação em programas de rádio e TV, além de parcerias com outros artistas. Por tudo já relatado, podemos afirmar que a parceria com Tom Jobim levou a carreira de Morelenbaum a um outro patamar de reconhecimento e abriu inúmeras oportunidades na medida em que seu trabalho era difundido e tornava-se cada vez mais conhecido no meio da música popular brasileira.

Apesar da intensa agenda com o conjunto de Tom Jobim, Morelenbaum envolveu-se em vários projetos de música popular desde seu retorno ao Brasil. A parceria com Egberto Gismonti iniciou-se ainda durante a existência do grupo *A Barca do Sol* e foi retomada posteriormente. Em 1988, o pianista convida Jaques para integrar o *Egberto Gismonti & Grupo*, que se dedicava à performance de música instrumental brasileira composta ou arranjada por Gismonti. Nesse momento, o violoncelista ainda desempenhava suas funções na Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no entanto, o convite de Egberto foi fator motivador para seu desligamento da orquestra, passando a dedicar-se exclusivamente à sua carreira na música popular brasileira, conforme relata:

Eu tocava na Orquestra do [Theatro] Municipal; comecei a tocar com o Tom Jobim [...] e ao mesmo tempo fui convidado pelo Egberto Gismonti para tocar com ele, quer dizer, ao mesmo tempo não, alguns anos depois. Foi quando eu vi que não dava mais pra eu tocar no Municipal porque eu não queria perder essas duas oportunidades fantásticas de tocar com o Tom Jobim e com o Egberto e realmente as três coisas... Mas teve um ano que eu aguentei firme: tocar no Municipal, tocar com Tom Jobim e começar a tocar com Egberto, mas aí não tinha mais como conciliar. (MORELENBAUM, 2015)

Embora o interesse de Morelenbaum pela música popular fosse patente e considerando que seu envolvimento com esta vertente cresceu gradativamente ao longo do tempo, não é possível perceber que tenha havido um movimento planejado de mudança de seu meio de atuação do erudito para o popular. As circunstâncias da vida levaram o músico a ter um envolvimento cada vez maior com a música popular, fazendo com que esta fosse a tendência dominante em sua carreira.

O trabalho com o grupo de Gismonti era bastante distinto do realizado pela *Nova Banda*. Enquanto, com Jobim, o foco era a música cantada, o grupo de Egberto dedicava-se à música brasileira instrumental, com forte influência do *jazz*. Entre 1988 e 1990, Morelenbaum excursionou com Gismonti pelo Brasil, Europa e Estados Unidos, apresentando o espetáculo *Egberto Gismonti e Academia de Danças*. Sobre a formação do grupo e escolha dos músicos que o integraram, Gismonti comenta:

Quando formo um grupo como o 'Academia de Danças', os músicos me ajudam muito na composição. É sempre música feita para eles. São músicos capazes de acrescentar. Não escolho os instrumentos e sim as pessoas, pelas contribuições que elas podem trazer. Os músicos que tocam comigo atualmente - Zeca Assumpção (contrabaixo), Nando Carneiro (violão) e Jaques Morelenbaum (cello) - tem uma participação, uma interferência grande. Somos quatro solistas tocando juntos. (GISMONTI, 1992)

Enquanto no trabalho desenvolvido com Tom Jobim havia uma hierarquia clara entre o cantor e os demais integrantes da banda, o grupo de Egberto trouxe maior protagonismo para Morelenbaum. Essa diferença de concepção na formação do conjunto deixa claro que a opção de Gismonti em convidar o violoncelista não tinha apenas relação com seu trabalho como instrumentista; antes, demonstra a afinidade musical entre ambos em diversos níveis, não obstante Morelenbaum (2015) considerar o repertório deste grupo mais desafiador, em termos técnicos, enquanto violoncelista. As sugestões, ou intervenções de Jaques eram bem acolhidas no

momento de concepção dos arranjos do grupo, quando eles definiam a estrutura da peça e alguns trechos que eram escritos. Ele ressalta que, dentre os músicos com quem trabalhou, a música de Gismonti representava para ele o maior desafio técnico. Embora houvesse espaço para improvisação e criação, era Egberto que escrevia a versão final de cada instrumento, o que, muitas vezes, trazia uma dificuldade técnica maior para Jaques, devido ao virtuosismo do compositor. Havia sempre uma parte da música escrita e outra aberta à improvisação. A busca por novas sonoridades também era uma constante na rotina de trabalho desse grupo. (MORELENBAUM, 2015)

O grupo manteve uma programação de shows e apresentações em diversas localidades do Brasil e também em importantes casas e festivais de *jazz* na Europa, sendo que alguns foram gravados e transmitidos por importantes cadeias de rádio europeias e redes de televisão no Brasil. Morelenbaum integrou o grupo de Egberto entre os anos de 1988 e 1993, período em que gravou os seguintes álbuns: *Feixe de Luz* (1988), *Kuarup* (1989), *Infância* (1990), *Amazônia* (1991), *Casa das Andorinhas* (1991) e *Música de Sobrevivência* (1992). Além dos projetos vinculados ao conjunto, Jaques trabalhou com Gismonti em diversos outros, como trilhas para cinema, seriado, novela, balés, dentre outros. Embora o *Egberto Gismonti & Grupo* tenha se desfeito, a boa relação e a parceria entre os dois músicos prosseguiu e muitos outros trabalhos foram realizados conjuntamente ao longo da carreira de ambos.

1.2.5. Outras parcerias

Em 1992, quando já integrava os grupos de Tom Jobim e Egberto Gismonti, Morelenbaum iniciou outra parceria relevante e duradoura em sua carreira, com o cantor, violonista e compositor Caetano Veloso. Ele relata que o primeiro encontro de ambos se deu da seguinte forma:

Conheci o Caetano pessoalmente como integrante da banda do Tom. Admirava Caetano desde a minha adolescência, desde o tempo da Barca do Sol. Conheci-o num programa de televisão, em 89, ou por aí, que ele tinha com o Chico Buarque, numa noite em que o Tom Jobim e o Astor Piazzolla eram os convidados. Não sei se foi nesse momento que o Caetano prestou atenção no meu trabalho, ou se ele já me conhecia antes – nunca conversei com ele sobre isso. (MORELENBAUM, 2001)

Percebe-se, na fala do violoncelista, a identificação que ele tinha com o trabalho de Caetano. O envolvimento deste no movimento da Tropicália, ainda na década de 1960, sem dúvida, teve impacto durante o período de formação de Morelenbaum, que, na adolescência e início da juventude, admirava muitos artistas e músicos com posturas questionadoras e transgressoras.

O primeiro projeto que realizaram juntos foi o álbum e a turnê *Circuladô*, com duração de três anos. Nesse período, Jaques pôde adaptar-se ao estilo de Caetano, que, segundo ele, outorgava-lhe muita liberdade de escolha durante a performance. Morelenbaum aproveitou essa característica para desenvolver uma maior autonomia com relação à partitura, que até então era peça fundamental em suas performances, tanto com Jobim quanto com Gismonti. (MORELENBAUM, 2015) Enquanto nos outros grupos a improvisação era o único momento de variação, com Caetano havia maior liberdade de modificar os arranjos entre uma apresentação e outra, o que trouxe maior liberdade ao violoncelista.

Além da performance do violoncelo, o trabalho com Caetano Veloso possibilitou o crescimento de Morelenbaum em outras áreas, como produção, direção musical e arranjos, além de contribuir para estabelecer ainda mais a carreira do violoncelista, por tratar-se de um artista mundialmente reconhecido e com grande entrada junto ao público brasileiro. Embora já tivesse trabalhado por muitos anos com Tom Jobim, a responsabilidade de acompanhar Veloso foi sentida por Jaques, já que o cantor delegava a ele muitas funções além de tocar violoncelo. Em 1994, foi lançado o álbum *Fina Estampa*, com arranjos e produção de Morelenbaum. Sobre este, ele relata:

O *Fina Estampa* foi o primeiro disco que eu tive inteiro para arranjar, então eu desenvolvi muito esse lado de arranjador, e com a reponsabilidade enorme de escrever para um artista que eu prezava tanto e que era tão conhecido também. Cada momento que eu tive com o Caetano me desenvolveu e me deu a oportunidade de desenvolver em outras áreas. (MORELENBAUM, 2015)

A relação entre ambos era de confiança, o que criava um ambiente propício para a criação. Ela também foi bastante frutífera, indo muito além dos projetos do cantor e sua banda. O aspecto mais relevante para Morelenbaum foi a liberdade de criação e experimentação. Embora estivesse subordinado às ideias de Veloso, dentro de certos

parâmetros colocados, Jaques possuía autonomia para elaborar arranjos, composições e performances em geral, fato que foi valorizado por ele, como depreendemos de seus relatos:

Caetano sabe muito o que quer, ao mesmo tempo sempre me deu muita liberdade. [...] Por muitas vezes ele me dava liberdade completa. “Toma a música e faz o que quiser”. Na maioria das vezes tinha uma ideia muito clara do que queria em termos de instrumentação. [...] Ele sempre me deu total liberdade e não me recordo de nenhuma vez que ele modificou algo que eu havia feito. É um estímulo muito grande e uma responsabilidade muito grande também, porque é um artista que eu gosto muito e tocar em sua obra é uma grande responsabilidade. (MORELENBAUM, 2008)

A parceria entre ambos durou 14 anos, entre os anos de 1992 e 2005. Nesse período, Jaques participou da gravação dos álbuns do cantor, desempenhando diversas funções além da performance do violoncelo, como produção, arranjos, regência, performance vocal, dentre outros. Foram lançados os seguintes CDs: *Circuladô* (1992), *Circuladô Vivo* (1992), *Fina Estampa* (1994), *Fina Estampa Ao Vivo* (1995), *Livro* (1997), *Prenda Minha* (1998), *Noites do Norte* (2000), *Noites do Norte Ao Vivo* (2001), *A Foreign Sound* (2003). Ao lançamento desses discos, seguiram-se turnês extensas por várias partes do mundo, incluindo países da Europa, Estados Unidos, Canadá, México, Japão, América do Sul, Israel e quase todos os Estados brasileiros.

A crítica musical especializada aclamou esses trabalhos nacional e internacionalmente, proporcionando ainda mais projeção ao trabalho de Morelenbaum, não só como instrumentista, mas principalmente como compositor, arranjador e produtor. Em 1993, foi agraciado com o Prêmio Sharp de melhor disco de Música Popular Brasileira, pela produção de *Circuladô*, e em 1998 ganhou o mesmo prêmio por *Fina Estampa*, na categoria melhor disco produzido em língua estrangeira. No ano 2000, o álbum *Livro* foi premiado com o Grammy de melhor disco na categoria World Music, e em 2001 *Noites do Norte* venceu o Grammy Latino como melhor disco na categoria Música Popular Brasileira. Como violoncelista, foi premiado pela Associação paulista de Críticos de Arte (APCA) como Melhor instrumentista do ano, em 1992.

Outra vertente profícua dessa parceria foram as composições de trilhas sonoras para o cinema. É de autoria de Veloso e Morelenbaum a trilha do premiado filme *O*

Quatrilho (1995), de Fábio Barreto, vencedora do prêmio de melhor trilha sonora do Festival de Cinema de Havana, em 1995. Jaques participou ainda de outros projetos, como as trilhas de *Tieta do Agreste* (1996) e *Orfeu do Carnaval* (1999), ambos dirigidos pelo cineasta Cacá Diegues, tendo desempenhado diversas funções, como arranjador, orquestrador, produtor e instrumentista. Ambas as trilhas foram premiadas no Brasil. Internacionalmente, destaca-se a participação do violoncelista, juntamente com Caetano Veloso, no filme *Fale com ela* (2001), do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Esse episódio angariou muita projeção ao instrumentista, pois Morelenbaum aparece em cena durante o filme, executando a peça *Cucurucucu Paloma*, acompanhando a performance vocal de Veloso.

Especificamente no que tange a performance do violoncelo na música popular brasileira, sem, contudo, desconsiderar a riqueza do aporte musical e técnico das experiências vividas nos mais diversos contextos já citados, pode-se perceber que a parceria duradoura com Caetano Veloso trouxe novos aspectos na formação do estilo de performance de Morelenbaum, contribuindo para reforçar seu caráter mais diversificado e abrangente. O alto grau de liberdade presente no processo de criação e performance de Caetano Veloso acabou por influenciar Jaques, que se permitiu viver novas experiências, sendo a liberação do uso de partituras durante a performance a mais significativa delas, conforme narra:

Eu geralmente era dependente das partituras, eu nunca desenvolvi muito o lado da memória. [...] Com o Tom Jobim por exemplo, eu fazia meus arranjos, evidentemente que tinham alguns momentos de improvisação, mas uma grande parte do que tocava, eu mesmo escrevia e sempre tocava a mesma coisa. [...] Com o Egberto [...], ele escrevia grande parte do material que eu tocava e tinha o lado da improvisação. Com o Caetano eu resolvi, desde o primeiro ensaio, a desenvolver essa independência da partitura. [...] Esses meus primeiros 3 anos, que foi o quanto durou esse projeto do *Circuladô*, foram bastante ricos pra mim nesse lado, de primeiro eu desenvolver mais a minha memória fazendo arranjos e lembrando deles de cor, e, por outro lado, tinham várias situações no repertório em que eu nunca fazia um mesmo arranjo, que eu me propunha, a cada vez que fosse tocar aquela música, a inventar alguma coisa nova. (MORELENBAUM, 2015)

A quebra da dependência em relação à partitura escrita, incentivada e reforçada durante esse longo período de trabalho com Veloso, foi relevante para fortalecer ainda mais a vertente criativa do trabalho do artista. Diferentemente do observado na prática de grande número de músicos populares, Morelenbaum, embora tenha sempre

prezado e buscado a criação e improvisação, tinha na escrita musical um importante apoio para sua performance, possivelmente devido à sua formação ter se dado no meio da música orquestral de concerto. O contato com Caetano impulsionou Jaques a buscar maior liberdade na performance do instrumento, auxiliando no delineamento de seu estilo pessoal.

Como citado, a participação de Morelenbaum como integrante da banda destes renomados artistas brasileiros lhe proporcionou bastante visibilidade na mídia nacional e internacional, levando-o a firmar outras inúmeras parcerias com artistas brasileiros e estrangeiros. No Brasil, destacam-se grandes nomes da Música Popular Brasileira, como Gal Costa, Gilberto Gil, Wagner Tiso, Milton Nascimento, Tim Maia, Xangai, Elomar, Hamilton de Holanda, dentre outros. No âmbito internacional, realizou trabalhos com Mariza (Portugal), Cesária Évora (Cabo Verde), Juana Molina (Argentina), Sting (Grã-Bretanha), Ryuchi Sakamoto (Japão), dentre outros. A parceria com Sakamoto foi a mais longa, incluindo turnês pelo Japão, Europa e Estados Unidos, com diversas formações; gravação de trilhas de filmes; bem como a criação do grupo *Morelenbaum2/Sakamoto*, que incluía o violoncelista brasileiro, o pianista e compositor japonês e a cantora Paula Morelenbaum, contando com dois álbuns gravados, a saber: *Casa* e *A Day in New York*.

Finalmente, destacamos o trabalho de Jaques com o *Quarteto Jobim Morelenbaum*. Este grupo, formado em 1995, após a morte de Tom Jobim, tinha como objetivo a performance e releitura de obras do grande pianista e compositor, e era formado por Jaques e Paula Morelenbaum, além de Paulo e Daniel Jobim, filho e neto de Tom, respectivamente. O grupo teve intensa atividade, apresentando-se em turnês no Brasil, Europa, Estados Unidos e Ásia, além de lançarem um álbum no ano de 1999. O grupo se manteve em atividade até 2003.

1.2.6. *Cello Samba Trio*

Durante o desenrolar da carreira de Jaques Morelenbaum, percebe-se a predominância do trabalho em parceria com cantores, sendo o grupo de Egberto Gismonti, uma exceção. Pode-se afirmar que tal fato ocorreu muito mais pelas circunstâncias do que propriamente por uma escolha deliberada do artista. A música

instrumental foi alvo do interesse do violoncelista desde muito cedo, bem como o desejo de desenvolver um trabalho próprio, em que o violoncelo fosse o protagonista. Sobre a música instrumental, Morelenbaum afirma:

A música instrumental tem um predicado bastante interessante, que é a abstração total. [...] A música cantada tem um grande valor, mas eu acho que o sentido básico, fundamental, da música é o aprofundamento espiritual, e a música instrumental, por não ter um elemento que chame a atenção por uma poesia mais concreta, que chame pra um raciocínio em um outro campo, ela leva o ouvinte a uma abstração total, e me interessa muito esse tipo de aprofundamento artístico-espiritual. (MORELENBAUM, 2014)

Podemos perceber, de forma recorrente no discurso do artista, a vinculação entre o fazer musical e artístico e outras esferas de percepção, notadamente a componente espiritual. Seu envolvimento com a música indiana, já citado, é um dos fatores que podem explicar esta visão. No início do século XXI, seus trabalhos com o *Quarteto Jobim Morelenbaum* e principalmente com Ryuichi Sakamoto já demonstravam com maior relevância essa vertente da música instrumental, bastante valorizada por ele.

Além dessa busca por outros níveis de significação em sua música, outra questão sempre presente para o violoncelista foi a construção de uma carreira solo. Devido à grande demanda de trabalhos em parceria, seja como instrumentista, produtor, compositor, arranjador, etc., Morelenbaum acabou por postergar o momento de dedicar-se a um trabalho solo, por meio do qual pudesse explorar todas as possibilidades de seu instrumento.

Foi somente a partir de 2005 que Jaques começou a realizar este antigo desejo por meio de um novo projeto, denominado *Cello Samba Trio*. Além de Morelenbaum, estão envolvidos neste projeto os músicos Lula Galvão, violonista, e Rafael Barata, baterista e percussionista. Embora possamos dizer que este trabalho tenha sido derivado de uma vontade do artista, seu início se deu quase que por casualidade, conforme narra:

O *Cello Samba Trio* surgiu de um convite que eu recebi de um empresário alemão para fazer uma turnê na Europa. Eu não tinha nenhum projeto, mas disse para ele que tinha. [...] Minha vontade foi de tocar samba no violoncelo, porque samba, para mim, é o estilo musical brasileiro que mais sintetiza o que é a música brasileira. Se você puder definir a música brasileira em uma palavra, eu diria que é o samba. [...] No decorrer da minha carreira eu tive a chance e a sorte de tocar com tantos artistas que eu admirava e acabei não

dedicando muito tempo para a minha carreira solo. O *Cello Samba Trio* foi esse momento de resolver me dedicar ao meu caminho pessoal. Como violoncelista brasileiro, eu queria tocar música brasileira. Música boa brasileira, ou música brasileira de uma forma boa, que me agradasse. (MORELENBAUM, 2015)

Embora tenha declarado em outras ocasiões (MORELENBAUM, 2014) que a ideia de formar um grupo em que pudesse mostrar sua própria voz já existisse desde o final de sua parceria com Caetano Veloso, em 2004, foi apenas na ocasião relatada que o projeto pôde se concretizar. De todas as influências que sofreu durante sua diversificada trajetória, Jaques elegeu João Gilberto como referência para construir o estilo do grupo recém-criado, principalmente por identificar-se com a voz do cantor e com a delicadeza de suas interpretações (MORELENBAUM, 2010). Inspirado no álbum *João Gilberto*, de 1973, cuja instrumentação resume-se a voz, violão e percussão, ele estrutura o *Cello Samba Trio*, visando a alcançar um resultado musical completo, da mesma forma que Gilberto no referido álbum. Além da correspondência clara com o trabalho de Gilberto, o violoncelista também demonstra sua admiração pelo cantor e sua maneira inovadora de cantar o samba (MORELENBAUM, 2014).

Utilizando-se do ferramental desenvolvido a partir do seu contato com o movimento do *Third Stream*, Morelenbaum relata que transcreveu algumas canções do referido álbum a fim de pesquisar a forma de Gilberto cantar o samba para, a partir daí, construir seu próprio estilo de tocar o samba no violoncelo.

O samba que eu sempre gostei era um samba mais sofisticado, e ele se personalizava muito nas figuras de Tom Jobim e João Gilberto. Como intérprete, o João Gilberto era a grande sonoridade que me encantava. Eu admirava muito o balanço [...], a forma com que ele dividia o samba. Uma forma que eu encontrei pra aprender o samba foi transcrever [...] gravações [...] e tentar tocar no violoncelo com aquela mesma divisão que ele fazia. Esse foi o meu primeiro momento com o *Cello Samba Trio*: pegar um repertório que eu admirava, que me encantava – várias dessas canções me encantavam especialmente pela forma que o João Gilberto fazia – e começar a anotar nota por nota, ritmo por ritmo o que ele fazia. Eu comecei a estudar isso como uma peça clássica, como um desafio de tentar tocar daquela forma. Cada vez mais aquilo foi entrando no sangue e eu comecei a praticar articulações na mão direita do violoncelo que eu só comecei a fazer porque eu estava tentando ler aquelas divisões do João Gilberto. Aí eu comecei a ampliar isso e ampliar a minha liberdade também de como tocar aquilo. Comecei a sair um pouco do estilo do João Gilberto e passei a encontrar meu próprio estilo. (MORELENBAUM, 2015)

O relato do violoncelista descreve claramente o processo pelo qual passou na busca por realizar o samba no violoncelo de uma maneira que se aproximasse da performance de Gilberto, sem, contudo, deixar de refletir seu próprio estilo pessoal. Interessante notar que, embora já tivesse cerca de 40 anos de carreira na música popular, trabalhando com as mais diversas vertentes, Morelenbaum afirma ter encontrado seu próprio estilo a partir deste processo. Apesar de expor o desejo de mostrar sua própria voz, deixando de ser apenas mais um músico integrante de um grupo, pode-se dizer que é apenas quando inicia esse projeto do *Cello Samba Trio* que ele reúne as condições necessárias para construir de forma mais sistemática e consistente seu próprio estilo pessoal, ou sua voz no violoncelo, como ele mesmo a denomina.

Não obstante as recorrentes afirmações do artista em entrevistas e o próprio nome do grupo – *Cello Samba Trio* –, analisando o repertório tocado, há muito mais influências presentes do que somente o samba. Morelenbaum faz, na verdade, uma mescla de obras e canções a partir de seu gosto pessoal e de suas experiências, cujas performances sempre apresentam uma roupagem inspirada no estilo de performance de Gilberto, bem como do *jazz*. Sobre o repertório do grupo, ele afirma:

Procurei trazer canções que eu gosto, [...] e fazer uma homenagem aos músicos com quem eu venho tocando. Então tem música do Tom Jobim; tem músicas, como o *Eu vim da Bahia*, do Gilberto Gil [...]; tem música do Caetano Veloso, *Coração Vagabundo*; tem composição do Egberto Gismonti, *Salvador* [...]. A ideia [...] é essa: trazer o universo da música, do samba, que eu gosto, e especialmente mencionar esses amigos, grandes músicos brasileiros. (MORELENBAUM, 2010)

As influências de variadas tendências da música popular brasileira, agregadas a características marcantes do *jazz*, que podem ser percebidas na forma por meio da qual o grupo realiza as improvisações, permitem que o estilo seja classificado no conceito que Bastos e Piedade (2005) denominam música instrumental, ou *jazz* brasileiro.

O *Cello Samba Trio* é, atualmente, o principal trabalho desenvolvido por Jaques Morelenbaum enquanto violoncelista, sendo que ele mantém também sua carreira como produtor, compositor, arranjador e maestro em parceria com outros artistas nacionais e internacionais. Semelhantemente ao ocorrido com os demais grupos dos

quais participou ao longo de sua carreira, o *Cello Samba Trio* apresentou-se em importantes palcos no Brasil, Argentina e Europa, além de ter lançado, no ano de 2014, seu primeiro álbum: *Saudade do Futuro – Futuro da Saudade*.

Jaques Morelenbaum é um músico versátil, que se dedicou aos mais diversos campos do fazer artístico e musical durante sua longa carreira. Desde seu início, na música erudita, e mesmo após sua opção por trabalhar exclusivamente com a música popular, o violoncelo sempre foi sua principal ferramenta de expressão, permanecendo da mesma forma até o presente momento. Dedicou-se predominantemente à performance do instrumento, bem como à composição, regência e elaboração de arranjos. Embora tenha algumas poucas experiências didáticas em seu currículo, não desenvolveu muito esse lado, optando por estar mais envolvido com o fazer musical em si.

Ao longo de sua carreira, foram diversas as influências que sofreu e inúmeras as parcerias que realizou, o que trouxe uma vasta experiência nos mais diversos gêneros da música popular, seja ela nacional, ou internacional. Esta pluralidade de ambientes trouxe ao músico versatilidade e desenvoltura para transitar em muitos meios, colaborando para a construção do que viria, posteriormente, a se transformar em seu estilo próprio de interpretar a música popular brasileira, como veremos a seguir.

2. Entre o erudito e o popular: questões relevantes para a compreensão da performance do violoncelo no contexto da música popular brasileira

O capítulo anterior traz um breve panorama e contextualização histórica acerca do violoncelo na música popular brasileira, construídos com base nas biografias de artistas relevantes da área, com maior destaque para Jaques Morelenbaum, objeto deste estudo. A escassez de literatura sobre a performance do violoncelo nos meios populares torna necessária a busca de informações e conceitos em áreas tangenciais ao tema a fim de se construir, em conjunto com os dados históricos e biográficos, as análises que serão realizadas. Neste capítulo, apresentaremos uma breve revisão de literatura, apresentando esses conceitos e informações a fim de completar o referencial a partir do qual procederemos as análises.

2.1. Técnica erudita e técnica popular no violoncelo

O violoncelo é um instrumento bastante estabelecido no contexto da música erudita atual. Considerando o seu uso na música popular, as referências ao violino e instrumentos similares são mais numerosas, mesmo em épocas remotas. Os autores que se dedicam a relatar o processo de estabelecimento do violoncelo na Europa, em sua fase inicial, demonstram que, embora houvesse repertório solista relevante desde os primórdios, como as Suítes de J. S. Bach, concertos de Vivaldi, dentre outros, ele é um instrumento muitas vezes relegado a segundo plano no tocante ao contexto da música de concerto de tradição europeia e vinculado a práticas musicais mais populares, entendidas aqui como práticas musicais realizadas fora do ambiente das cortes. Esta informação, contudo, é de difícil verificação em face a escassez de registros históricos que retratem em que ambientes, sob quais condições e de que forma este instrumento era utilizado.

Destarte, a história oficial, da qual se tem registro, narra quase que exclusivamente a construção do que conhecemos hoje como a técnica erudita do instrumento. Nesse contexto, a partir da atuação dos italianos, desenvolvem-se algumas escolas nacionais na Europa, que têm grande influência e relevância por terem lançado as

bases técnicas do que é praticado até os dias atuais, como a Escola Francesa, com Berteau, Bréval, os irmãos Duport e, posteriormente, a fundação do Conservatório de Paris, no século XIX; a Escola Alemã, onde destacaram-se nomes como Romberg, Dotzauer; e a Escola Inglesa, que se desenvolveu muito a partir da criação da Academia Real de Música, em 1822. (Walden, 2004)

Pode-se afirmar que a pedagogia do violoncelo se estabeleceu de maneira mais definitiva na segunda metade do século XIX, com o auxílio dos conservatórios e escolas de música, bem como com a colaboração da atuação dos grandes virtuosos do instrumento por toda a Europa no período. Após 1850, percebe-se um grande aumento na publicação de métodos sobre o instrumento voltados tanto para músicos profissionais como para amadores. (WALDEN, 1999, p. 179). Apesar de a técnica do instrumento estar, de certa maneira, subordinada tanto à viola da gamba quanto ao violino nos séculos XVII e XVIII, a autora aponta que “o desenvolvimento de práticas de performance idiomáticas, contudo, exigiram que a técnica do violoncelo se libertasse do violino e da viola da gamba.”¹⁶ (WALDEN, 1999, p. 178)

Ainda no século XIX, houve uma proliferação de escolas de violoncelo por toda Europa, alcançando países que até então tinham papel inexpressivo no ensino do instrumento, como Holanda, Bélgica, Rússia e Hungria, além do fortalecimento das já estabelecidas escolas italiana, francesa, alemã e inglesa. O século XX testemunhou uma maior internacionalização deste movimento, até então restrito ao continente europeu. A atuação de grandes virtuosos e pedagogos do instrumento, como Casals, Piatigorsky, Pleeth, Tortelier, Navarra, Rostropovich, Yo-Yo Ma, dentre outros, contribuiu para a disseminação do instrumento em um nível nunca visto anteriormente, destacando-se ainda o aparecimento de mulheres entre os *performers* de maior destaque, como Jacqueline Du Pré, Zara Nelsova, Natalia Gutman, Guilhermina Suggia e Sol Gabetta. (CAMPBELL, 1999)

16 Tradução da autora a partir do original em inglês: The development of idiomatic performance practices, however, also required the fundamentals of cello technique to be disengaged from those of the violin and, for pre-nineteenth-century players, the viola da gamba. (WALDEN, 1999, p. 178)

O violoncelo chegou ao Brasil trazido pelos europeus, tanto portugueses quanto imigrantes de outras nacionalidades, sendo que o ensino do instrumento tornou-se mais comum após a vinda da família real portuguesa para o Rio de Janeiro. Augusto (2008) descreve a atuação das sociedades musicais no século XIX, na então capital do país, e a posterior fundação do Conservatório de Música nesta cidade. O ensino do violoncelo no século XIX deu-se primordialmente por meio de aulas particulares. Apesar de o Conservatório de Música ter sido fundado em 1848, somente a partir de 1855 são encontrados registros de uma classe regular de violoncelo na instituição, sendo o professor José Martini o responsável por ensinar este instrumento e também o contrabaixo. (AUGUSTO, 2008, p. 140) Este mesmo autor aponta que, após a transformação do Conservatório em Instituto Nacional de Música, a classe de violoncelo ficou a cargo de Frederico Nascimento. (AUGUSTO, 2008, p. 30)

A partir do relato histórico de Cernichiaro (1926), percebemos que, durante a segunda metade do século XIX e início do século XX, floresceram sociedades de concerto, orquestras e pequenas formações musicais, bem como estabelecimentos de ensino em todo país. Embora sejam encontradas poucas referências a violoncelistas em sua narrativa, sua obra fornece uma boa perspectiva do ambiente musical no país à época, considerando o contexto da música erudita.

O Rio de Janeiro destacou-se como o grande polo de ensino do instrumento no início do século XX, pois, além de abrigar as maiores instituições de ensino e performance de música do país, também recebia regularmente artistas vindos de outros países, o que contribuía para o fortalecimento do meio musical. Os trabalhos de Babini, no nordeste do país, e Corazza, em São Paulo, foram referência nesta época, contribuindo para a construção de uma classe de violoncelo no Brasil. Ao longo do século XX, o país produziu *performers* de alto nível, inclusive com reconhecimento internacional, além de importantes pedagogos, como Iberê Gomes Grosso, Tomaso Babini, Calixto Corazza, Aldo Parisot, Márcio Carneiro, Antonio Meneses, Alceu Reis, Watson Clis, Cláudio Jaffé, dentre outros. Não obstante este processo, há pouquíssimos registros sobre a técnica do violoncelo da maneira como é aplicada no Brasil, destacando-se o fato de que quase a totalidade do que se encontra descrito é extremamente recente, como os trabalhos de Presgrave (2009), (2008), Pilger (2013), (2015), Suetholz (2011), Nable e Presgrave (2014), por exemplo.

Durante o século XX, a técnica do instrumento foi consideravelmente ampliada a fim de obter novos recursos e sonoridades que passaram a ser exigidas pelas novas correntes composicionais que se sucederam ao longo do tempo. Como adverte Karttunen (*apud* PRESGRAVE, 2009, p. 11): “O intérprete é chamado a descobrir novas formas de tocar a partir do impossível. Neste momento o papel do intérprete é crucial, o momento de tentar novas maneiras de abordagem do instrumento.” A relação entre compositor e intérprete, no contexto da música erudita, mostrou-se profícua, na medida em que abriu muitas novas possibilidades, como descreve Uitti (1999, p. 211):

A mão esquerda ficou liberada de sua posição costumeira e da estrutura diatônica tradicional, graças ao aumento do uso do cromatismo, tons inteiros, microtons e outros padrões de escalas, *glissandos* e cordas duplas não-consonantes e cordas múltiplas em padrões não usuais. Aplicações extremas do vibrato foram prescritas [...] e usos tradicionais foram subvertidos. [...] Uma grande variedade de efeitos de *pizzicato* foram desenvolvidos [...] e os harmônicos e *scordaturas* foram explorados em seu potencial de gerar cores distintas. A técnica de arco se desenvolveu no século XX como resultado das demandas impostas aos intérpretes pelos compositores. [...] Efeitos percussivos em várias partes do instrumento e sons estranhos ao violoncelo, como efeitos vocais e eletrônicos, também foram adicionados à linguagem contemporânea, que complicou-se ainda mais devido a fatores notacionais e extra-musicais.¹⁷ (UITTI, 1999, p. 211)

Todos estes recursos e meios de expressão peculiares do violoncelo definem o que designamos comumente como *idiomatismo*. Este termo, por vezes controverso, é definido por Pilger (2013) a partir de sua raiz etimológica:

A palavra “*idiomático*” vem do grego (*idiomatikós*), que significa “particular”, especial. Ao trazer esse conceito para o instrumento, entendemos por *idiomatismo* tudo o que lhe é particular [...]. Ao analisarmos instrumentos de uma mesma família como o violino, a viola e o violoncelo, percebemos traços particulares, ainda que muitas vezes possam ser deveras semelhantes. O

¹⁷ Tradução da autora a partir do original em inglês: The left hand became liberated from its customary position-sense and the traditional diatonic framework, thanks to increased chromaticism, whole-tone, microtone and other scale patterns, glissandi and unusual non-consonant double and multiple-stopping. Extreme applications of vibrato have been prescribed [...] and traditional usages have been reversed [...] A wide variety of pizzicato effects has been developed [...] and harmonics and scordatura have been exploited for their colouristic potential. Bowing technique developed in the twentieth century as a result of composers' demands on players [...] Percussive effects on various parts of the instrument and sounds extraneous to the cello, such as vocal and electronic effects, have also been added to the contemporary language, which has been further complicated by various notational and extra-musical factors. (UITTI, 1999, p. 211)

idiomatismo de um instrumento se desenvolve de acordo com o tratamento que os compositores dispensam a esse instrumento em suas composições, portanto, ele evolui constantemente. (PILGER, 2013, p. 169)

Os elementos idiomáticos diferem entre os variados instrumentos e acabam por caracterizá-los, de certa forma, visto que determinado conjunto de características não poderá se repetir entre dois instrumentos distintos. Pilger (2013) prossegue sua conceituação, classificando o idiomatismo de duas formas distintas: o idiomatismo direto e o idiomatismo indireto. O primeiro termo refere-se àquilo que é próprio do instrumento, enquanto este último abarca elementos que são desencadeados pelo processo composicional. Nas palavras do autor:

[...] O **idiomatismo indireto**, pode ser exemplificado pelo uso sistemático por parte do compositor, das teclas brancas e pretas do piano como processo composicional. Esta fórmula não foi usado por causa do violoncelo, mas sim em função de um processo composicional, mas que traz consequências diretas para o desenvolvimento idiomático do instrumento. Portanto, [...] um determinado elemento somente será considerado **idiomatismo indireto**, quando influir na técnica do violoncelo, interferindo e/ou reforçando, em função disso, o idiomatismo do instrumento. (PILGER, 2013, p. 175)

Ampliando o conceito proposto por Pilger (2013), no contexto da música popular, consideramos pertinente verificar a possibilidade de ocorrência de idiomatismos indiretos que resultem de práticas de performance, e não da interferência do compositor.

Por outro lado, a música contemporânea abriu todo um leque de novos meios de expressão até então não explorados pelos violoncelistas, ampliando as possibilidades idiomáticas do instrumento. Presgrave (2009, p. 1) levanta uma interessante questão em sua tese, que aborda a performance do violoncelo na música contemporânea, quando questiona: “como fazer um instrumento nascido no Século XVI ter vida nos dias de hoje?” Ele mesmo responde à indagação, apontando novos e diversos caminhos para a performance do instrumento:

As respostas têm se multiplicado de formas interessantes e surpreendentes. [...] Artistas têm explorado as possibilidades do violoncelo em meios “populares”, nas mais variadas mídias, incluindo o cinema – exemplos podem ser vistos no disco “Fina Estampa”, de Caetano Veloso, onde Jacques [*sic*] Morelembaum cria uma nova sonoridade para o violoncelo popular e no filme “Naqoyqatsy” de Philip Glass, com Yo-Yo Ma, onde o violoncelo e o próprio filme se confundem. Uma outra vertente de violoncelistas busca, na chamada

“Música Nova”, diferentes possibilidades para o instrumento. (PRESGRAVE, 2009, p. 1)

Nesse processo de busca de novas formas de expressão no violoncelo, não é tarefa fácil delimitar fronteiras claras entre diversos campos e contextos possíveis para a performance. Por tratar-se do mesmo instrumento, que transita em situações distintas, é natural que haja momentos em que, do ponto de vista técnico e idiomático, conseguimos traçar muitas semelhanças e paralelos. A música erudita contemporânea, designada por Presgrave (2009, p. 1) como “Música Nova”, por exemplo, abriu grande espaço para improvisação livre, o que também ocorre na música popular. Embora fosse um costume comum no período barroco, por exemplo, ao longo da história da música erudita ocidental, a prática da improvisação perdeu força ao longo dos anos, retornando à cena somente no século XX, no contexto já citado. Como explana Uitti (1999, p. 222):

O número de músicos praticando a livre improvisação aumentou nos últimos anos, à medida em que a audiência também cresceu. Eles abriram novos horizontes musicais e adicionaram ideias novas para o desenvolvimento da técnica por meio de experimentos livres com a linguagem e o som. A composição espontânea pode resultar em um elemento de surpresa, com a criação de novos temas e formas. Os meios eletrônicos revolucionaram a improvisação através da amplificação, ferramentas de modificação do som, *sampling* ao vivo e programas de computador. Atualmente é possível produzir o som de uma orquestra completa com apenas um violoncelo, com um espectro de dinâmica que pode competir até com uma banda de rock.¹⁸ (UITTI, 1999, p. 222)

Em seu texto que aborda o uso do violoncelo no contexto do *jazz*, mais especificamente do *bebop*, Isaacson (2007) reforça o importante papel da música improvisada nas últimas décadas, deixando transparecer a ligação entre os contextos de performance eruditos e populares que esta proporciona:

Atualmente há várias gerações de violoncelistas que dedicam-se à performance de formas diferentes de música improvisada, seja em grupos ou como solistas. Eugene Friesen e David Darling foram os violoncelistas improvisadores mais notáveis da geração anterior. Na década de 1980, a

¹⁸ Tradução da autora a partir do original em inglês: The number of musicians participating in free improvisation has increased in recent years, as has the audience for it. These musicians open new musical horizons and add fresh insights into technical development with unconstrained experiments in language and sound. Instant composition may result in the element of surprise, with spontaneous creation of new themes and forms. Electronics have revolutionised improvisation through the use of amplification, sound-modifying tools, live sampling and computer programs. It is now possible for a single cello to produce all the sounds of the orchestra, with a dynamic range rivalling that of a rock band.

revista *Strings* começou a publicar artigos sobre a performance dos instrumentos de cordas de maneira não-tradicional ou alternativa e o quarteto de cordas *Turtle Island* levou obras de *jazz* ao público *mainstream*. A geração mais atual de violoncelistas improvisadores inclui muitos que tocam sozinhos com auxílio de eletrônica ou em pequenos grupos, dentre eles: Matt Turner, Hank Roberts, David Eyges, Matt Brubeck, Erik Friedlander, dentre outros. [...] Muitos desses violoncelistas [...] fizeram algum tipo de estudo do *jazz* como forma de expandir seu vocabulário de improvisação.¹⁹ (ISAACSON, 2007, p. 4-5)

O histórico do violoncelo no *jazz* é mais antigo que na música popular brasileira, não sendo, contudo, muito longo, pois data da década de 1940 seu uso mais sistemático como instrumento solista. Nesse período, o avanço de dispositivos eletrônicos, como o microfone, propiciaram que instrumentos com menor projeção sonora, como o violoncelo, pudessem ser incorporados aos conjuntos de *jazz* que dispunham de seções de instrumentos de metal com grande projeção sonora. (NORMAN, 2002, p. 41)

Na época, muitos contrabaixistas chegaram a experimentar o violoncelo como opção de instrumento solista. A partir de 1960, houve um aumento do interesse de músicos da tradição clássica pela música improvisada, notadamente o *jazz*. (ISAACSON, 2007, p. 4). De uma forma ou de outra, fica claro que, mesmo no *jazz*, não é possível distinguir ainda o que seria uma escola de violoncelo baseada totalmente na música popular, como ocorre com outros instrumentos, como o violino, por exemplo. Embora seja possível encontrar métodos de ensino de *jazz* específicos para o violoncelo, como o método de Baker (1995), não há ainda um *corpus* consistente de material escrito sistematizado no contexto da música popular que consiga abarcar todos os parâmetros necessários à performance e ao ensino do instrumento. O próprio Baker (1995) adverte, no prefácio de seu livro, que

Embora a informação contida neste livro [...] garanta ao instrumentista certa dose de sucesso na aplicação, de maneira nenhuma ela pretende substituir

19 Tradução da autora a partir do original em inglês: Today there are several generations of cellists performing various types of improvised music, both as soloists and in groups. The most notable of the earlier generation of cello improvisers are Eugene Friesen and David Darling. In the 1980's, *Strings* magazine began to publish articles on non-traditional or alternative string styles and the *Turtle Island* String Quartet brought jazz works for string quartet to mainstream audiences. The later generation of cello improvisers includes many who play as soloists with electronics or in small groups. Players of this new generation include Matt Turner, Hank Roberts, David Eyges, Matt Brubeck, Erik Friedlander and others. Many of these cellists, however, have undertaken some form of jazz study in order to expand their improvisational vocabulary. (ISAACSON, 2007, p. 4-5)

a riqueza de excelentes materiais disponíveis para o aprendizado de cordas voltados primordialmente para a formação do instrumentista clássico. Os materiais de estudo de música clássica devem ser trabalhados em conjunto com os que são apresentados neste livro.²⁰ (BAKER, 1995, p. 1)

Isaacson (2007) concorda com o proposto e aponta que

A maioria dos violoncelistas se aproxima da improvisação como músicos clássicos treinados que estão aprendendo um novo estilo posteriormente. No currículo tradicional de educação musical, os caminhos de aprendizado do violoncelo e do *jazz* não estão integrados. Essa integração do ensino do *jazz* ou técnicas de improvisação com o treinamento tradicional de cordas é uma tendência atual.²¹ (ISAACSON, 2007, p. 5)

Percebemos que, mesmo em contextos de música popular que já foram mais estudados e sistematizados, o violoncelo ainda ocupa um espaço de transição no tocante à descrição e consolidação de técnicas e práticas de performance dentro de uma linguagem específica da música popular, como o *jazz* ou a música popular brasileira. Semelhante ao que ocorre no Brasil, o número de violoncelistas que se dedica exclusivamente à performance da música popular tem aumentado significativamente em todo mundo, haja vista movimentos como o que deu origem ao *New Directions Cello Festival*, evento que ocorre anualmente nos Estados Unidos e tem por objetivo discutir e apresentar abordagens não convencionais da performance do instrumento, no qual a participação de violoncelistas populares é significativa. Não obstante haja instrumentistas hoje que se dedicam exclusivamente à música popular, a base da formação técnico-musical ainda ocorre prioritariamente a partir dos métodos tradicionais de ensino do instrumento, que tem suas origens nos séculos XVII e XVIII.

Tal conjuntura contribui para que haja um amálgama entre os estilos clássico e popular de performance, resultando em diferentes abordagens e formas de tocar o

20 Tradução da autora a partir do original em inglês: While the information in this book [...] guarantees the prospective player a certain measure of success, it is by no means intended to replace the wealth of excellent available string materials aimed primarily at producing a classical player. The materials from classical studies should work in conjunction with the materials and information presented in this book. (BAKER, 1995, p. 1)

21 Most cellists approach improvising as classically trained musicians who are learning this style later. In a traditional music education curriculum, the paths of learning the cello and jazz are not integrated. This integration of jazz education or improvisational techniques with traditional string training is a current trend. (ISAACSON, 2007, p. 5)

instrumento. (ISAACSON, 2007, p. 5) Como já exposto, há uma escassez de bibliografia sobre o uso do instrumento na música popular, fato que se acentua se levarmos em conta o contexto da música popular brasileira. Considerando que também há pouquíssimo material sobre técnica do violoncelo produzido no Brasil, utilizaremos como base para as análises, neste trabalho, métodos e tratados tradicionais do instrumento, como os trabalhos de Alexanian (2003), Walden (2004) e Stowell (1999), bem como referenciais sobre a execução do instrumento no contexto da música popular em outros países, dentre eles Isaacson (2007) e Baker (1995).

Finalmente, há que se destacar que, em termos de produção e sistematização de conhecimento na área de cordas no Brasil, o violino encontra-se em posição de destaque frente aos demais instrumentos de sua família, no contexto da música erudita. Por ser a técnica de mão direita essencial para a construção do estilo de performance destes instrumentos, e considerando a semelhança existente entre as técnicas de arco do violino e violoncelo, destacam-se a seguir questões relevantes encontradas na bibliografia nacional acerca do uso do arco na música brasileira.

Salles (2004, p. 20) define a arcada como sendo “o ato de ir e vir, [...] a direção do movimento do arco em relação às notas”. Não há, portanto, qualquer ligação deste termo com outras “marcações, como acentuação, articulação ou sonoridade”. No trabalho da autora, o termo arcada é empregado também para designar um agrupamento de golpes de arco. O golpe de arco, por sua vez, é conceituado como “o tipo de movimento composto no qual a ação de grupos distintos de músculos definem determinado tipo de sonoridade” (SALLES, 2004, p. 20). Este segundo conceito é mais amplo que o primeiro, abarcando questões interpretativas e não somente mecânicas do funcionamento do arco.

Dourado (2009), corroborando Salles (2004), define o golpe de arco como o “repertório de maneiras diferentes de se articular uma única nota ou grupo de notas em determinada célula musical por meio de um gesto técnico específico, passível de ser identificado e denominado por uma expressão particular” (DOURADO, 2009, p. 13), e a arcada como “a maneira com que o arco deve executar determinado trecho musical” (DOURADO, 2009, p. 13). O autor apresenta ainda um terceiro conceito, o de articulação, que é partilhado por todos os instrumentos musicais e “serve para

designar [...] maneiras de se imprimir diferentes características de ataque à execução de um ou mais sons, independente das particularidades físicas ou da natureza do instrumento” (DOURADO, 2009, p. 14).

Sabemos que cada estilo musical tem uma linguagem idiomática que depende do instrumento, uma maneira de tocar que diferencia os instrumentos entre si. A música popular brasileira, por sua vez, apresenta também um “vocabulário” específico. Assis (2010) afirma que “a manipulação do arco está relacionada com as necessidades do repertório em conjunto com seus aspectos culturais, sendo possível, portanto, uma organização dos golpes, arcadas e nomenclaturas mais adequados a um contexto musical” (ASSIS, 2010, p. 23).

O trabalho de Salles (2004) confirma a visão de Assis (2010), discorrendo sobre algumas técnicas de arco específicas do Brasil, na sua proposta de definições e classificações de arcadas e golpes de arco, baseada nas fontes canônicas de Carl Flesch, Ivan Galamian, Marcos Salles e Max Rostal. A autora traça um estudo comparativo da técnica violinística da mão direita empregada no século passado e seu aproveitamento no Brasil, além da padronização da nomenclatura dos golpes de arco e seu correto uso na música brasileira por parte de intérpretes, compositores e maestros. Outro objetivo secundário da autora é sugerir orientações acerca da execução dos golpes de arco, assim como suas respectivas marcações gráficas, com observações direcionadas a compositores e maestros. Em sua sistematização de golpes de arco, Salles (2004, p. 66,82) introduz três golpes de arco que considera típicos da música brasileira: *Gran-détaché porte*, *Détaché duro* e *Spiccato duro*. Embora a autora identifique estes golpes no âmbito da música erudita, consideramos relevante verificar seu emprego ou não por Morelenbaum para a performance da música popular brasileira.

2.2. Práticas de performance na música popular brasileira

Tendo em vista uma análise mais completa do fenômeno estudado, será de extrema relevância considerarmos as práticas de performance realizadas por outros instrumentistas, bem como por cantores, na interpretação deste tipo de repertório. É certo que Morelenbaum, além do arcabouço técnico do instrumento construído a partir

da sua formação erudita, sofreu, durante sua trajetória, diversas influências e, por não haver muitos violoncelistas que se dediquem à prática da música popular, torna-se relevante verificar em que medida estas foram utilizadas e/ou adaptadas em seu estilo de performance.

Quando ampliamos o conjunto de instrumentos considerados, podem ser encontradas muitas referências sobre práticas de performance da música popular tanto no Brasil quanto em outros países. É certo que para diferentes instrumentos, ou famílias de instrumentos, que consideremos, o volume, a qualidade e a característica das informações irão variar. A primeira e mais óbvia opção de recorte possível é considerar a bibliografia que trata da performance dos instrumentos da mesma família do violoncelo na música popular brasileira e suas respectivas influências de outras partes do mundo. Em segundo lugar, temos a relação não menos perceptível da performance do violoncelo com o canto, explicitada por Morelenbaum (2015) a todo momento em sua fala, afirmando ser o violoncelo a sua voz. Por fim, tomaremos alguns referenciais que tratam de outros instrumentos quando estes demonstrarem algum vínculo musical e/ou metodológico com o objeto estudado.

Dado o volume de informações conceituais e práticas contidas na bibliografia considerada, optamos por trazer, neste momento, uma abordagem mais panorâmica a esta revisão de literatura, que servirá de base para a construção de um referencial teórico para análise das peças selecionadas. Os detalhes mais específicos das práticas de performance estudadas serão explicitados durante as análises nos capítulos subsequentes.

Dentre os pontos de tangência que serão aqui considerados, o mais próximo e evidente são os instrumentos da mesma família do violoncelo, quais sejam, o violino a viola e o contrabaixo. Não foi possível identificar bibliografia que tratasse especificamente da performance da viola na música popular, considerando a realidade brasileira e internacional. Embora seja possível encontrar violistas que se dediquem a esta prática, seu número é muito inferior aos demais instrumentos da família das cordas friccionadas, carecendo de maior representatividade e expressão, bem como de maior documentação e estudos. Demonstrando a deficiência citada, Zeitlin e Bratt (2001) apontam alguns métodos e arranjos de *jazz* para viola, sendo que a maior parte

deles são livros genéricos, que podem ser usados por qualquer instrumento de cordas, ou ainda pelo violino e pela viola.

O violino, por sua vez, tem uma trajetória mais bem definida e relevante no contexto da música popular brasileira. Silva (2005, p. 1-2) destaca o momento propício vivido pelo violino no cenário popular no Brasil na atualidade. No entanto, chama a atenção que o período das rádios, entre as décadas de 1940 e 1950, também foi de extrema efervescência para o instrumento, destacando o papel de Fafá Lemos neste momento histórico. O autor analisa o estilo de performance de Lemos em faixas selecionadas, buscando encontrar paralelos com o estilo de Grappelli, principalmente no tocante a estruturas de frase; convenções jazzísticas; uso de elementos interpretativos, como *rubatos*, *glissandos*, harmônicos; e outros. Adicionalmente, ele ainda identifica as características de performance tipicamente brasileiras utilizadas por Fafá, como: ritmos característicos, alusão a instrumentos da música brasileira, articulação e elementos que diferem do estilo de Grappelli. O autor ainda analisou elementos da técnica do instrumento empregados pelo violinista. (SILVA, 2005)

Fafá Lemos é, indubitavelmente, um dos nomes de maior expressão do violino na música popular brasileira. Dentre os precursores nesta área, construiu um estilo que aliava características da música popular brasileira com influências do *jazz* norte-americano, contribuindo para delinear o que viria a ser uma tendência nas gerações subsequentes. Conforme sublinha Silva (2005, p. 14)

[...] a contribuição de Fafá [...] foi de grande importância, pois soube criar um estilo pessoal híbrido, sintetizando traços jazzísticos e nacionais inteligentemente. Sua desenvoltura no instrumento propiciou a criação de uma linguagem rica, exploratória de efeitos que denotam uma preocupação grande com timbre e equilíbrio nos arranjos, qualidades por si só muito bem-vindas na longa luta de libertação do instrumento de sua tradição erudita no Brasil. Ao colocar o arsenal técnico e rico vocabulário erudito a serviço de uma nova linguagem, refez os passos da história do violino em outras músicas populares do mundo. (SILVA, 2005, p. 14)

Lemos, à semelhança de Morelenbaum, também realizou sua formação no violino em um contexto erudito, tendo inclusive atuado em orquestras antes de optar por dedicar-se exclusivamente a sua carreira na música popular. O amplo domínio que ele possuía do instrumento possibilitou a busca por formas diferentes de expressão no violino,

levando à construção de um estilo próprio, em um processo assim descrito por Silva (2005, p. 15):

Quando Fafá lança mão de sua formação erudita na construção de seu estilo, aponta na direção de um caminho mais comum, tirando proveito de séculos de tradição violinística na elaboração de sua voz particular dentro da música popular brasileira, afinal, fazendo o mesmo que muitos outros instrumentistas de instrumentos da tradição erudita, hoje consagrados dentro da música popular, o fizeram. (SILVA, 2005, p. 15)

Este caminho trilhado por Lemos e Morelenbaum, da música erudita de tradição europeia até a música popular brasileira, passando obrigatoriamente pela influência marcante do *jazz* norte-americano, parece, de fato, ser ponto comum na trajetória da maioria dos instrumentistas de cordas friccionadas, sejam violinistas, violoncelistas ou contrabaixistas.

A importância de Fafá Lemos para o violino na música popular brasileira pode ser aferida por meio da quantidade de estudos que têm, como temática, o instrumentista. Não obstante a literatura sobre o assunto ainda seja restrita, grande parte dos estudos tem, como objeto, o violinista, podendo ser encontrados os mais diversos tipos de abordagens. Além do artigo de Silva (2005), há também o trabalho de Müller (2011), que faz um breve relato biográfico do artista, destacando sua atuação como cantor, seguido da análise das práticas de performance empregadas no repertório da música popular brasileira, denominadas pelo autor de ferramentas de interpretação. Por meio de transcrições, ele faz uma análise comparativa entre versões da mesma música cantadas e tocadas ao violino por Fafá Lemos, buscando justificar as escolhas técnicas e interpretativas do violinista a partir da relação da melodia tocada com a letra da música. O autor busca explicitar as escolhas interpretativas efetuadas por Lemos a partir da aproximação da sonoridade do violino com a voz, relação que mais uma vez encontra paralelo com o praticado por Morelenbaum. Por fim, Müller (2011) destaca elementos idiomáticos próprios dos instrumentos de cordas friccionadas utilizados pelo violinista, a fim de imprimir o caráter da música brasileira em suas interpretações.

Werneck (2013) traz um panorama do uso violino na música popular urbana carioca entre 1850 e 1950. A autora narra a trajetória do instrumento, dentro do recorte

proposto, desde sua inserção na música de barbeiros no século XIX, passando pelo choro, até sua consolidação no meio popular na época das rádios, nas décadas de 1940 e 1950. O texto tem um tom predominantemente histórico, contudo traz, em sua parte final, discussões e análises sobre o estilo interpretativo de Irany Pinto e Fafá Lemos, dois importantes expoentes da Rádio Nacional, além de traçar breve biografia e discografia destes artistas.

Trazendo um olhar mais voltado às práticas interpretativas, a dissertação de Isidoro (2013) compara duas gravações da peça *Fafá em Hollywood*, uma executada por Fafá Lemos, em 1955, e outra por Nicolas Krassik, no ano de 2004. O autor busca identificar elementos típicos das práticas de performance do choro em cada uma das versões desta obra, escrita originalmente para violino pelo próprio Fafá Lemos, além de realizar uma análise comparativa entre as duas performances, buscando verificar as diferenças e semelhanças entre elas. Como nos demais trabalhos, há um breve relato biográfico dos intérpretes. O recorte desse texto é mais específico que os demais, trazendo as particularidades de performance do gênero choro no violino. Outro ponto que merece destaque é o fato de o autor incluir um violinista contemporâneo em sua análise, ampliando o escopo de sua pesquisa e enriquecendo o *corpus* de bibliografia existente.

O trabalho de Vieira (2013) destaca-se pelo mesmo motivo. Este autor analisa a performance e a metodologia de ensino do violino na música popular brasileira a partir do trabalho de Ricardo Herz, um dos mais relevantes intérpretes em atividade na atualidade. À semelhança dos demais, o autor também traz um relato biográfico a fim de compreendermos de que maneira o violinista em questão estabeleceu seu estilo de performance. Herz não foge à regra dos demais instrumentistas de música popular, tendo realizado sua formação em contexto erudito para, posteriormente, integrar-se à performance da música popular. O violinista cunhou o termo “violino popular brasileiro”, pelo qual designa seu estilo de performance, e criou uma metodologia de ensino desta linguagem baseada nos métodos utilizados pelos conservatórios, “traduzidos” para o estudo de ritmos brasileiros. Neste trabalho, não há análise de uma performance específica; antes, são investigados os exercícios e conceitos trabalhados por Ricardo.

Pode-se afirmar que a investigação sobre o uso do contrabaixo na música popular brasileira encontra-se em estágio similar à do violino, ou seja, há mais estudos e referenciais sobre a temática quando comparamos com o violoncelo. Enquanto o violino exerce primordialmente a função de solista na música instrumental, o contrabaixo tem uma função historicamente mais vinculada ao acompanhamento, tendo se estabelecido neste cenário, no Brasil, na década de 1930:

Na música popular brasileira, estima-se que até meados dos anos de 1920 o contrabaixo não era utilizado, os baixos (linhas melódicas de tessitura mais grave) eram executados por formações instrumentais que não contemplavam o instrumento, normalmente essas linhas melódicas eram feitas pelo violão ou por algum instrumento de sopro. [...]é provável que uma participação mais efetiva do instrumento na música popular brasileira ocorreria por volta da década de 1930, onde o contrabaixo acústico começaria a ser utilizado de maneira mais assídua como instrumento de base (acompanhamento) em gravações, formações instrumentais e grupos regionais. (RIBEIRO, 2014, p. 32–33)

Neste ponto, é importante fazer uma ressalva, uma vez que, embora o papel de acompanhamento relegado ao contrabaixo seja predominante, o instrumento vem ganhando força ultimamente também como solista.

A diferença de papéis entre esses dois instrumentos pode ser um indício relevante para compreendermos as diferentes abordagens encontradas nos textos pesquisados. Nos textos sobre o violino, por mais que os autores analisem questões variadas, como contexto histórico, práticas de performance, dentre outros, os trabalhos acabam focando em um artista específico, ou no máximo dois, buscando encontrar o estilo específico de performance de determinado sujeito em um repertório ou gênero específico. O enquadramento proposto pelos autores que abordam as práticas interpretativas do contrabaixo é deveras distinto, uma vez que se preocupam mais em descrever elementos e questões técnicas sem, contudo, delimitarem suas discussões em torno de um contrabaixista específico. A maior presença do contrabaixo em grupos de música popular também deve ser levada em conta, pois indica que há um maior número de *performers* envolvidos com a atividade.

O violoncelo parece ocupar, de fato, uma posição intermediária entre essas realidades. Suas próprias características de construção e sonoridade o situam neste local, onde tanto tem facilidade de atuar como solista quanto como acompanhador,

podendo seu comportamento se assemelhar a qualquer um destes dois instrumentos. Isso torna o estudo desta bibliografia um importante ponto de apoio para a análise proposta neste trabalho.

Embora pareça estar mais vinculado ao contexto da música popular devido à grande representatividade que tem no *jazz*, o contrabaixo compartilha, com os demais instrumentos da família do violino, algumas questões, principalmente no tocante à formação e metodologias de ensino e aprendizagem. Sobre a formação dos instrumentistas no Brasil, repete-se o panorama encontrado para os outros instrumentos, considerando-se os contextos erudito e populares:

Grande parte do material utilizado para a formação de instrumentistas no Brasil está alicerçada em referências europeias e norte-americanas refletindo a, ainda necessária, atenção de pesquisadores para gerar material didático que explore a realidade de ensino e o uso de repertórios brasileiros. [...] Contudo, apesar de o repertório brasileiro para contrabaixo ter aumentado significativamente nos últimos anos, o material didático em língua portuguesa tem recebido pouca atenção por pesquisadores (RAY e NEGREIROS *apud* RIBEIRO, 2014, p. 22)

Tratando somente da música popular, encontramos ainda o seguinte relato sobre a situação no país:

No Brasil, observa-se uma carência de produção acadêmica que discute o desempenho do contrabaixo no uso na música popular e que apresentem propostas de estudo para o contrabaixo na MPBI [música popular brasileira instrumental]. Embora haja um número crescente de publicações que têm promovido avanços na área pedagógica ligada ao contrabaixo no Brasil [...] a produção acadêmica que aborda especificamente o contrabaixo na música popular apresenta, até o momento, apenas três dissertações (ASSIS, 2010, p. 17)

Apesar de os autores consultados não parecerem muito otimistas quanto à situação das pesquisas sobre o instrumento no país, comparativamente aos demais instrumentos de sua família, pode-se afirmar que o contrabaixo dispõe de quantidade razoável de pesquisas disponíveis. Borém (2006) aponta que a dedicação dos instrumentistas à sua prática e sua rotina de trabalho fazem com que eles acabem por não produzir textos escritos sobre sua prática, optando por repassarem seus conhecimentos oralmente, colaborando para a carência de estudos sobre a performance e suas práticas. Este argumento nos parece razoável e esclarecedor. Nota-se, atualmente, que este cenário vem mudando gradativamente com o aumento

das pesquisas e textos produzidos por instrumentistas, como os abordados neste capítulo.

Dentre as referências encontradas sobre a performance do contrabaixo no Brasil, chamou-nos a atenção a ênfase dada pelos autores em relação à técnica e à forma de execução de variados gêneros. Em artigo que trata do repertório orquestral para o contrabaixo, Borém (2006) descreve uma série de técnicas do instrumento empregadas na interpretação do repertório erudito, porém destaca, em pontos da análise, sua relação com os gêneros da música popular. Além de descrever como uma série de efeitos aplicados no *jazz* podem ser aplicados no repertório erudito, também faz um breve resumo de questões estilísticas, rítmicas e de fraseado típicas da música popular que não se encontram descritas na partitura, mas que devem ser consideradas quando da execução de uma peça erudita com inspiração em gêneros populares. A aplicação prática na performance dos elementos explicitados por meio da análise é uma preocupação constante do autor.

Em um viés mais histórico, Teixeira (2000) apresenta um panorama do uso do contrabaixo no samba, buscando demonstrar como o instrumento evoluiu no papel de acompanhador nesse gênero musical específico. Nesta função, ele ressalta que o elemento rítmico é primordial na performance, descrevendo estilos diferentes de samba, com suas respectivas realizações, visando a imitar instrumentos de percussão geralmente envolvidos na performance deste gênero musical.

O trabalho de Assis (2010) tem foco bastante específico, tendo por objetivo tratar da utilização do arco nas seções de improvisação realizadas pelo contrabaixo no contexto da música popular brasileira instrumental, ou *jazz* brasileiro. O autor parte das definições e conceitos da técnica de arco trazidos pela escola erudita e da análise de diversos métodos de estudo de improvisação para contrabaixo no *jazz*, a fim de traçar características próprias e práticas de performance que podem ser aplicadas durante a realização de improvisos na música brasileira.

A estreita relação entre o *jazz* e a música instrumental no Brasil, além da associação entre práticas de performance eruditas e populares, também é discutida no artigo de Ribeiro (2014). A abordagem geral do artigo é ligeiramente diferente da adotada por

Assis (2010), contudo há múltiplos pontos de contato entre os dois trabalhos. Ribeiro (2014) tem por objetivo demonstrar que arranjos de música popular brasileira podem ser um recurso útil na ampliação do repertório e material didático do instrumento. O autor também faz uma extensa revisão bibliográfica de textos e métodos estrangeiros que versam sobre a utilização do contrabaixo no *jazz*, a partir da qual descreve uma série de recursos e efeitos que podem ser empregados na interpretação da música popular brasileira.

A despeito de apresentar lacunas, vimos que a literatura sobre a performance de violino e contrabaixo na música popular brasileira já apresenta quantidade significativa de textos. Contudo, a estreita relação das práticas interpretativas da música popular brasileira com o *jazz* são por demais relevantes para serem desconsideradas. Assim sendo, adicionalmente às referências aqui abordadas, quando se fizer necessário e se demonstrar relevante, poderá ser consultada bibliografia complementar que verse sobre a utilização destes instrumentos no contexto do *jazz*. Adicionalmente também recorreremos a textos que debatem a influência do *jazz* na performance da música brasileira em outros instrumentos, como os da família dos sopros, por exemplo. Como referencial secundário, o trabalho de Almeida (1999), que trata da performance do choro no piano, completará o quadro, fornecendo dados mais específicos de práticas mais presentes na música popular brasileira.

Se nos aproximarmos do objeto de estudo por outro ângulo, considerando a categorização proposta para análise das obras selecionadas, percebemos que a voz, ou a execução vocal, também é um importante ponto de referência a partir do qual a performance de Morelenbaum deve ser analisada. Jaques, como muitos outros instrumentistas populares, acabam adaptando, com frequência, canções, originalmente escritas para voz, para seus instrumentos. Além disso, há um processo de tentativa de aproximação da performance vocal por parte destes instrumentistas, descrito por Morelenbaum da seguinte forma:

Eu canto quando eu toco. Na verdade, todo instrumentista procura a voz no seu instrumento. [...] Eu acho [...] que quando a gente articula as nossas notinhas, os nossos ritmos, a gente está passando intenções, [...] praticando um discurso. Acho que a música, como toda arte, é uma espécie de discurso, onde o artista fala a maneira que ele vê o mundo e tenta transmitir através da

sua arte para as pessoas, de uma forma abstrata. É isso que a gente faz.
(MORELENBAUM, 2014)

A concepção de Jaques, expressa em sua fala, denota a importância do referencial vocal na construção de sua performance. Além disso, destaca-se o fato de ele ter trabalhado, na maior parte do tempo, integrando a banda de diversos cantores, exceção feita ao seu trabalho com Gismonti, Sakamoto e, mais recentemente, com o *Cello Samba Trio*. O próprio violoncelista ressalta o papel capital da performance de João Gilberto na composição de seu estilo pessoal ao violoncelo. Foi a partir da transcrição, análise e estudo de obras selecionadas do cantor, que Morelenbaum relata ter aprendido a tocar o samba.

Pelo exposto, julgamos ser de grande valia acrescentar mais este eixo ao referencial de análise, a fim de enriquecer o processo. Para tal, considerando que a análise da performance vocal e das canções seja uma das áreas mais desenvolvidas quando tratamos de música popular brasileira, optaremos por embasar nossas discussões em textos que discorram sobre as práticas de performance de João Gilberto, por ser a principal referência declarada pelo violoncelista. Por tratar-se de um marco e grande referencial do movimento da bossa nova no Brasil, João Gilberto é tema de inúmeras pesquisas, sob os mais diferentes vieses, em distintas áreas do conhecimento. Considerando o enquadramento deste estudo, serão de grande utilidade os trabalhos que versarem sobre sua performance vocal.

O trabalho de Garcia (1999) parte do referencial da Literatura e enquadra-se na temática do estudo da canção. O autor preocupa-se em tratar questões que vão além da simples narrativa dos fatos históricos e biográficos, analisando mais profundamente, por meio de canções selecionadas, a maneira do cantor executar o violão e também de cantar. Na segunda parte de seu estudo, que aborda questões acerca da performance vocal, encontraremos subsídios para compreender melhor o que Morelenbaum (2015) designa como “a divisão diferente do samba” proposta por Gilberto. Garcia (1999) trata da realização rítmica da voz em si por meio do que ele denomina de “canto-falado”, da relação de deslocamentos e acentuações entre a voz e o violão, que, em sua visão, geram a batida inovadora da bossa nova, além de abordar outras questões adjacentes, como a influência do *jazz* e a nova estética de equilíbrio entre a voz solista e os instrumentos do acompanhamento.

Seguindo no viés dos estudos literários, a dissertação de Pianta (2010) também aborda elementos da performance de Gilberto, como o cantar-falado, proposto por Garcia (1999). Embora o autor se aprofunde menos nas práticas de performance em si e dê mais ênfase à relação entre letra e música, o comparativo traçado entre o estilo de João Gilberto e de Tom Jobim trará contribuições na medida em que, além da referência clara que Gilberto representa para Morelenbaum, este foi também bastante influenciado por Jobim, devido ao tempo em que trabalharam juntos, contribuindo, dessa forma, para a formação do seu estilo de performance não só na bossa nova, como também no samba.

Baseando-se no referencial do campo da Musicologia, encontramos dois trabalhos de Enrique Menezes (2010, 2012) cujo enfoque é exclusivo nos parâmetros musicais que regem a performance de João Gilberto. Em seu artigo publicado em 2010, o autor analisa uma performance do cantor da obra *Águas de Março*, demonstrando diversos deslocamentos rítmicos realizados pelo cantor e o modo como estes geram sensação de polirritmia em relação ao acompanhamento do violão. A dissertação de 2012 é complementar a este primeiro texto, trazendo uma análise mais aprofundada sobre parâmetros da performance como timbre, durações, alturas e intensidades. O autor utiliza metodologias e conceitos que serão igualmente relevantes para a análise aqui proposta, como a métrica derramada (ULHÔA, 2006).

2.3. Considerações sobre o referencial de análise

Em termos gerais, quando se pensa na análise de qualquer objeto, seja ele musical ou não, está implícito o conceito de interpretação. Tomando um fenômeno musical como exemplo, uma dada análise a seu respeito pode ser compreendida como uma das inúmeras interpretações possíveis para aquele evento. Neste caso, mesmo considerando o rigor necessário à pesquisa acadêmica, fica claro que este processo está sujeito a uma série de condicionantes que não podem ser desconsideradas, como as escolhas do analista, os propósitos da análise e sua aplicação, dentre outros. Como problematizado por Walser (2003):

A análise é uma atividade relacional; seu sucesso está relacionado aos seus objetivos, que o analista deve se sentir obrigado a deixar claros [...] Qualquer análise pressupõe uma série de escolhas feitas pelo analista [...] de maneira que as análises são, invariavelmente, respostas a outras análises ou a ausência destas em determinadas comunidades intelectuais.²² (WALSER, 2003, p. 25)

Partindo desta perspectiva, de que a análise é a interpretação de um dado texto musical, é relevante destacar que a participação do analista por meio de suas escolhas não pode ser desprezada.

Quando submetemos um som à análise, na verdade estamos fazendo uma interpretação das relações aparentes entre ele e sons antecedentes, simultâneos e consequentes, uma atividade na qual é impossível manter-se imparcial pois tais relações somente se tornam evidentes na presença de um receptor. Portanto, uma análise é somente uma possibilidade dentre muitas.²³ (MOORE, 2003, p. 8)

Por esta razão, a fim de que restem claras as razões e justificativas que motivaram a escolha do referencial de análise que será empregado neste trabalho, consideramos relevante proceder uma breve discussão sobre o assunto.

Na bibliografia da área, é recorrente a discussão da aplicabilidade dos conceitos tradicionais da análise derivados da música erudita no campo da música popular. A Musicologia foi um campo que enveredou por esta seara, obtendo resultados parciais por aplicar métodos e recursos derivados da análise da música erudita, deixando patente a preferência pelo texto musical, notadamente a partitura e as relações nela descritas, em detrimento de outros elementos de cunho sociológico e cultural. No outro extremo, encontramos os trabalhos de viés etnomusicológico, que podem focar somente no contexto, sem se preocupar em dar conta do sentido intra-musical de

²² Tradução da autora do original em inglês: Analysis is a relational activity; its success is relative to its goals, which analysts should feel obliged to make clear [...] Any analysis presupposes a host of choices that have been made by the analyst [...] so analyses are invariably responses to other analyses or to their absence within particular intellectual communities. (WALSER, 2003, p. 25)

²³ Tradução da autora do original em inglês: By subjecting this sound to analysis, we are in fact making an interpretation of the relationships apparent between it and antecedent, simultaneous, and consequent sounds, an activity into which it is impossible not to insert the self, because such relationships only become apparent in the presence of a perceiver. Thus, an analysis is only one among a number of possibilities. (MOORE, 2003, p. 8)

determinada obra. Essa dicotomia tem ganhado contornos mais fluidos na medida em que as fronteiras entre as disciplinas têm se desconstruído, dando espaço para pesquisas mais apuradas dentro da área que se denomina estudos da música popular. (BASTOS e PIEDADE, 2006)

Neste campo, encontramos inúmeros debates sobre esta temática. Por ser um objeto de estudo rico, admite variadas interpretações e abordagens, que partem de áreas distintas do conhecimento, sendo que não é incomum encontrarmos trabalhos com caráter interdisciplinar. Os tratamentos são os mais diversos e variam conforme o referencial a partir do qual as pesquisas são delineadas. Há trabalhos que se baseiam mais em evidências empíricas, muitas se aproximando de uma abordagem quantitativa, enquanto outros, mais ancorados nos referenciais das ciências humanas, discutem questões mais conceituais, comportamentais e de interação. As possibilidades, como dito, são infindáveis, o que confirma a versatilidade e complexidade do tema.

No presente estudo, optou-se por delimitar o foco da investigação em questões diretamente ligadas à performance do violoncelo a partir de um estudo de caso, baseado em análises de gravações selecionadas de Jaques Morelenbaum. Gerling e Santos (2010, p. 98) chamam a atenção para que “um dos desafios do pesquisador consiste em avaliar a gama de significados que o intérprete confere à construção da obra”. Nessa perspectiva, procuraremos identificar os elementos que o violoncelista utiliza em sua interpretação e que lhe conferem características e significados próprios. Dentre as múltiplas alternativas viáveis de análise, a escolha em enfatizar aspectos mais práticos da execução musical encontra espaço, pois a temática foi pouco estudada até o presente momento, havendo, portanto, conveniência para esta discussão mais descritiva e pragmática do objeto.

Devido à escassez de bibliografia já citada, os referenciais empregados nas análises serão tomados de temas transversais já explanados neste capítulo. Considerando a importância que a técnica erudita possui na formação dos instrumentistas populares de cordas friccionadas, consideramos razoável adaptar parâmetros de avaliação da performance erudita na análise da interpretação da música popular.

Rink (2012, p. 37–38) elabora uma lista de elementos que são passíveis de análise no contexto da música erudita, que compreendem: notação, articulação, inflexão melódica, acentuação, tempo e alterações rítmicas, aspectos da técnica relacionados à estrutura física dos instrumentos e a questões de produção sonora instrumental e vocal, ornamentações e improvisação de maneira geral. Em maior ou menor escala, todos esses parâmetros encontram-se presentes também no contexto da música popular e podem ser analisados.

Tagg (2003, p. 21), por sua vez, também elenca uma série de critérios vinculados à expressão musical que podem ser considerados no decorrer de uma análise, quais sejam: a) aspectos rítmicos: pulso, tempo, métrica, periodicidade, textura rítmica, etc.; b) aspectos melódicos: registro, vocabulário tonal, contorno, timbre, etc.; c) aspectos de orquestração: tipo e número de vozes, instrumentos, partes, aspectos técnicos de performance, timbre, fraseado, acentuação; d) aspectos de tonalidade e textura: centro tonal e tipo de tonalidade, idioma harmônico, ritmo harmônico acordes alterados, relação entre vozes, etc.; e) aspectos de dinâmica: níveis de intensidade sonora, acentuação, dentre outros; f) aspectos acústicos: características do local de performance; grau de reverberação, distância entre a fonte sonora e o ouvinte; g) aspectos eletromusicais e mecânicos: *panning*, filtros, compressão, *mute*, *pizzicato*, etc. O autor destaca que não é necessário que todos os itens constantes deste rol sejam avaliados em todos os casos, mas vê a utilidade deste instrumento como uma forma de garantir que nenhum aspecto relevante seja negligenciado.

Percebemos que, embora a nomenclatura e organização das listas sejam ligeiramente diferentes entre os autores, os parâmetros passíveis de observação levantados por ambos são, de maneira geral, coincidentes. Dentre estes, considerando o viés da performance, que é o foco deste trabalho, optou-se por analisar três categorias distintas, a saber: a) elementos da técnica do violoncelo empregados nas performances; b) efeitos e expressões característicos dos gêneros samba e *jazz*; e c) realização rítmica das obras analisadas. Tal escolha encontra respaldo no fato de que há material de referência suficiente para levar a cabo análises comparativas em cada um desses eixos, conforme demonstra a revisão de literatura constante deste capítulo.

Como fonte primária de pesquisa, utilizaremos gravações em áudio e/ou vídeo. Para proceder a análise dos materiais audiovisuais, empregaremos a metodologia desenvolvida por Borém (2016), que propõe duas ferramentas – *MaPA (Mapa de Performance Audiovisual)* e *EdiPA (Edição de Performance Audiovisual)* – que visam a facilitar e tornar mais claro o trabalho do analista, bem como a aplicação da análise na performance. Visto que a análise deste trabalho atém-se mais a aspectos técnicos do instrumento e de realização musical, optamos por utilizar a *EdiPA*, que, segundo Borém (2016), pode conter “anotações de práticas de performance que podem revelar dados técnicos ou estilísticos de uma composição ou interpretação”, além de poder ser “construída a partir da transcrição de uma gravação de áudio apenas pois, ao final, poderá trazer elementos analíticos audiovisuais que auxiliam na compreensão da composição e sua performance”. (BORÉM, 2016, p. 23-24)

A utilização de gravações em análises de música popular é metodologia recorrente, diferentemente da análise da música erudita, conquanto esta privilegia, via de regra, a análise do texto musical representado pela partitura notada. A transmissão oral das práticas de performance e o idiomatismo inerente à execução de cada gênero popular e de cada instrumento fazem com que a partitura seja um mero guia, bastante resumido, do que é realizado pelo instrumentista em cada interpretação. Como problematiza Warner (2016, p. 138):

Todavia, enquanto que a maioria dos analistas de música clássica utiliza a partitura como fonte primária, as partituras de música popular tendem a ser tanto raras quanto bastante redundantes, sendo a gravação um registro mais completo e preciso da intenção musical. Na verdade, a notação padrão raramente é considerada uma parte importante do processo de produção de um registro de música popular, e quando esta é apresentada em formato de partitura [...] os resultados não capturam satisfatoriamente as sutilezas musicais e de sonoridade presentes na gravação.²⁴ (WARNER, 2016, p. 138)

Ainda que a gravação seja um retrato mais fiel de determinada obra neste contexto, estamos cientes de que a escolha de determinado fonograma para análise não

²⁴ Tradução da autora do original em inglês: However, while most classical music analysts focus on the score as the primary text, scores of popular music tend to be both rare and largely redundant, since the recording represents a far more complete and accurate ‘record’ of musical intention. Indeed, standard notation rarely figures as an important part of the popular music record production process, and when popular music is rendered as a score [...] the results do not satisfactorily capture the musical and sonic subtleties of the recording. (WARNER, 2016, p. 138)

garante que todos os elementos possíveis que o instrumentista possa usar para interpretar aquela obra estejam disponíveis naquele registro. Por maior que seja a regularidade na performance, cada nova interpretação trará novas possibilidades. Nesse sentido, assumimos que esta escolha possa ser representativa e indicar possíveis tendências, sem contudo abranger todo o universo de sutilezas que possa existir, funcionando mais como uma amostra dentro de um amplo conjunto de possibilidades. Como adverte Nascimento (2004, p. 4)

O fonograma é uma atualização específica da música, que situa a composição nalgum ponto entre ela mesma e, muitíssimo variável, o que dela já se conheça. [...]Os materiais são processados numa recriação como tensivos vetores de forças, uns tendendo à permanência outros à diferença, situando cada aspecto da atualização nalgum ponto desse movimento pendular interpretativo. (NASCIMENTO, 2004, p. 4)

Considerando o exposto, procederemos a análise auditiva do material, com o apoio das imagens quando for aplicável, a fim de identificar como Morelenbaum utiliza os elementos da técnica do violoncelo na interpretação da música popular, tomando como base o referencial teórico descrito anteriormente. Também serão feitas análises comparativas de efeitos e expressões empregadas que não encontrem paralelo na bibliografia da técnica do violoncelo, a fim de verificar em que medida estas são adaptações de elementos utilizados por outros instrumentos ou pela voz, ou ainda se são inovações propostas pelo instrumentista.

Olhando um pouco para além das questões instrumentais envolvidas na performance do violoncelista, serão tratadas ainda questões de estilo, em que procuraremos identificar a presença ou não de um estilo pessoal de interpretação. A transcrição das obras selecionadas, ou de parte delas, será ferramenta fundamental nesta análise, visto que, por meio da partitura resultante, será possível comparar, de maneira mais objetiva, a proposta original do compositor, quando se tratar de uma adaptação de uma canção para o violoncelo, por exemplo, com a realização de Morelenbaum.

Neste ponto, o principal item a ser investigado diz respeito à realização rítmica proposta pelo intérprete. Sobre esta questão, Gramani (*apud* VIEIRA, 2013, p. 31) esclarece:

Existe um termo em ritmo, em música, que é muito usado em música popular, mas parece que em música erudita é quase proibido: “balanço”, *swing*. O balanço, a meu ver, é a possibilidade de, mesmo dentro de uma métrica rígida, conseguir fazer fluir uma idéia [sic] musical, seja ela de que caráter for, bastando que se consiga interpretar um ritmo não somente como um conjunto de durações ou uma frase, não como uma sequência de alturas, dinâmicas, articulações, mas sim como uma idéia [sic] inteira, com significado possível de ser trocado entre o intérprete e o ouvinte. A partir de então começa o reino da arte, podendo até terminar o reino da técnica. (GRAMANI *apud* VIEIRA, 2013, p. 31)

Este balanço característico descrito acima é um conceito ainda muito discutido, que não possui uma definição estrita, podendo ser encarado como uma maneira própria de se realizar o ritmo na música popular brasileira. Embora seja uma expressão de uso corrente, cujo significado é compreendido tacitamente pelos músicos da área, não há ainda como mensurar de maneira detalhada este parâmetro, mas é fato que ocorre e que é o que dá o diferencial estilístico entre gêneros e *performers* diferentes. Sobre a questão, Gomes (2003, p. 79) contribui da seguinte forma:

De fato, ginga, suingue, balanço, bossa, jogo de cintura, são todas expressões usualmente empregadas no Brasil em inúmeros contextos tais como futebol, música e, até mesmo, na maneira de lidar com a vida e as situações que ela oferece. Tem-se a impressão também de que existe uma compreensão disso. Principalmente entre os músicos populares, a expressão é empregada como sendo um fator objetivo: determinado músico tem suingue, outro não. [...] Ginga poderia ser colocada como a distância entre escrita e execução, no que tange aos ritmos populares. Mas isso não é o suficiente. Que distância é essa? Como mensurá-la? E no caso de ser apenas uma questão de acentuação, e não de métrica? (GOMES, 2003, p. 79)

A distância entre a escrita e a performance, como afirma o autor, é dada pelo conhecimento e vivência do intérprete sobre o gênero e a cultura na qual está inserida a música que este se propõe a realizar. A transmissão do conhecimento por via oral tende a reforçar as idiosincrasias contidas na performance, pois, nesse tipo de relação, não há uma preocupação excessiva em quantificar e cristalizar padrões e formas de tocar que se tornem inflexíveis com o passar do tempo. Embora existam regras claras para a interpretação de determinada célula rítmica no samba, por exemplo, pequenas variações são admitidas, abrindo espaço para que o intérprete possa contribuir com seu estilo pessoal para a performance, sem que isso descaracterize aquele gênero musical. O papel do intérprete neste processo é de extrema relevância, como é o caso da interpretação do padrão rítmico conhecido como síncope brasileira (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), por exemplo:

O que acontece é uma aprendizagem dessas figuras via imitação, e com isso, a preservação de qualidades sutis e ancestrais dessas células que simplesmente “acontecem” no tempo. A tentativa de escrevê-las será sempre uma aproximação. Um músico que conhece determinado ritmo, ao lê-lo, sabe transpô-la de volta à vida com seu “sabor” original. (GOMES, 2003, p. 80)

Para além de modificações literais nos ritmos em arranjos, a realização rítmica de uma peça envolve necessariamente questões de métrica e acentuação. Essas três possibilidades são muito exploradas por Morelenbaum em sua performance, razão pela qual serão objeto de análise. Para questões de métrica e acentuação, utilizaremos como referencial Lerdahl e Jackendoff (1985), que trabalham estes conceitos a partir de uma perspectiva cognitiva do que pode ser inferido pelo ouvinte. Para os autores, a métrica pode ser compreendida como um padrão regular no qual se organizam tempos fortes e fracos, e com o qual o som proveniente da execução musical se relaciona. A acentuação, na visão de Lerdahl e Jackendoff (1985), é um dos fatores que auxiliam na compreensão da estrutura rítmica de uma obra. Os autores definem três tipos de acentuações possíveis, quais sejam: a) acentos extraordinários²⁵, que são aqueles que ocorrem na superfície da música, notadamente na linha melódica, quando o *performer* enfatiza pontos específicos do discurso musical; b) acentos estruturais, que guardam relação direta com aspectos melódicos e, principalmente, harmônicos de organização da música; e c) acentos métricos, que relacionam-se ao padrão métrico estabelecido de tempos fortes e fracos.

Utilizaremos ainda o conceito de métrica derramada, proposto por Uihôa (2006), a fim de investigar a flexibilidade na interpretação do violoncelista em obras escritas originalmente para voz e adaptadas para o violoncelo. A metodologia de análise de música cantada, proposta pela autora, busca identificar a forma como os cantores de música popular brasileira exercem a liberdade rítmica em suas interpretações, sem, contudo, fugir da métrica delimitada pelo acompanhamento. Ela demonstra que há uma certa flexibilização das fronteiras do compasso, trazendo maior interesse e movimentação à performance sem que haja grandes alterações rítmicas propriamente ditas.

²⁵ Optou-se pela tradução de *phenomenal accents* como acentos extraordinários por entender-se que são eventos que ocorrem a partir da escolha do *performer* e que fogem ordinário, ou do esperado.

Procuramos, ao longo deste capítulo, problematizar questões relevantes para a compreensão tanto do objeto de estudo quanto da metodologia escolhida para realização das análises, a fim de subsidiar as escolhas realizadas no escopo desta pesquisa. Por não haver referencial específico na temática, as considerações realizadas tornam-se necessárias, pois nos auxiliam a localizar tanto o tema de estudo em relação às suas fronteiras como a demonstrar como se dará a aplicação ou adaptação de ferramentas de análise no decorrer do texto.

3. Violoncelo como instrumento acompanhador

Neste capítulo, analisaremos como o violoncelo é utilizado por Jaques Morelenbaum no contexto de acompanhamento. A diversidade de estilos e artistas com os quais trabalhou durante a carreira torna esta uma difícil tarefa, em face ao enorme número de gravações disponíveis. Para este fim, seguindo a categorização proposta, selecionamos algumas gravações de artistas ou projetos mais representativos com os quais Morelenbaum trabalhou durante a carreira, os quais ele próprio afirmou terem sido importantes na construção de seu estilo pessoal de performance. As gravações analisadas neste capítulo são as mesmas que serão analisadas no capítulo subsequente, que versa sobre o tratamento dado ao violoncelo na condução de vozes.

3.1. Violoncelo como baixo em grupos e bandas

As primeiras incursões de Jaques Morelenbaum na música popular ocorreram como integrante de bandas. Em seus trabalhos com *A Barca do Sol*, *Egberto Gismonti e Grupo*, Tom Jobim e Caetano Veloso, apesar da variedade de gêneros, não havia obrigatoriedade de realização das linhas de baixo pelo violoncelo, pois todas essas bandas contavam com o contrabaixo elétrico em sua formação. Dessa forma, o violoncelista estava mais livre para desempenhar outros papéis nos arranjos.

O trabalho com *A Barca do Sol* é marcante, pois todos os músicos da banda estavam envolvidos no processo de criação, incluindo Jaques. A partir da audição dos dois álbuns lançados pelo violoncelista com o grupo – *Barca do Sol* (1974) e *Durante o Verão* (1976) –, foi possível perceber que o violoncelo desempenha muito mais uma função melódica, executando contracantos juntamente com a flauta, do que a de baixo propriamente dito. No entanto, é possível identificar alguns recursos empregados pelo instrumentista no acompanhamento, como: utilização de cordas duplas com rítmica no arco, que remete aos *riffs* de guitarra no contexto do rock; *sul ponticello*; trêmolos; glissandos; dentre outros. Estes elementos de efeito, com caráter mais experimental, neste contexto, aproximam a sonoridade do violoncelo da estética do rock, muito embora o violoncelista prossiga aplicando-os durante toda sua carreira nos mais

diversos contextos musicais, como, por exemplo, em seu trabalho de música instrumental com Egberto Gismonti.

Não obstante ser uma fase importante na carreira de Morelenbaum, seu trabalho com a *Nova Banda*, de Tom Jobim, não traz muitos avanços no tocante ao uso do violoncelo enquanto baixo. Acreditamos que isso se dá devido à presença do baixo elétrico na banda, que é o instrumento responsável durante todo o tempo pelas linhas de acompanhamento de baixo nos arranjos. Novamente, o violoncelo desempenha papel predominantemente melódico, complementando o arranjo vocal da banda por meio de seus contracantos com a flauta. O mesmo ocorre com a banda de Caetano Veloso, embora as linhas de violoncelo nos arranjos sejam mais arrojadas, sendo possível encontrar Morelenbaum empregando diversos efeitos no acompanhamento, como os já identificados em seu trabalho na *Barca do Sol*.

O final da década de 1990, marca o início do envolvimento de Jaques com grupos menores, de formação instrumental menos tradicional, como o *Quarteto Jobim Morelenbaum*, por exemplo. Posteriormente, seu trabalho com o pianista Ryuichi Sakamoto, em conjunto com a cantora, e sua esposa, Paula Morelenbaum, e também o lançamento do *Cello Samba Trio*, confirmaram essa tendência em sua carreira. Todos estes grupos têm em comum a ausência do contrabaixo elétrico ou acústico em suas formações, o que possivelmente motivou o violoncelista a executar com maior frequência linhas de baixo em suas performances.

Os músicos do *Quarteto Jobim Morelenbaum*, que eram, em sua maioria, ex-integrantes da *Nova Banda*, de Tom Jobim, tinham por objetivo manter a memória do compositor após sua morte, razão pela qual os arranjos utilizados são praticamente os mesmos da banda de Tom, com poucas variantes. Através da análise auditiva do único álbum gravado pelo grupo – *Quarteto Jobim Morelenbaum* (1999) – identificamos o acréscimo de algumas linhas ou notas de baixo no acompanhamento do violoncelo, que, nos arranjos da *Nova Banda*, ficavam a cargo do piano ou do contrabaixo elétrico. Apesar de haver maior presença do violoncelo realizando a linha do baixo, podemos afirmar que a predominância ainda é da realização de contracantos à voz.

Ao lado de Ryuichi Sakamoto e Paula Morelenbaum, Jaques formou, em 2001, o trio *Morelenbaum2/Sakamoto*, com o qual gravou os álbuns *Casa* (2002) e *A Day in New York* (2003) (MORELENBAUM2/SAKAMOTO, 2012). O repertório do grupo era formado predominantemente por obras de Tom Jobim, com arranjos que remetem ao *jazz*. Nesse contexto, Morelenbaum passa a desenvolver mais as linhas de baixo em sua performance, de maneira a suprir a ausência do contrabaixo no grupo. Os arranjos são mais fechados, não havendo muito espaço para improvisação, mesmo assim encontramos o violoncelo realizando linhas de baixo em diversos momentos.

Tanto neste trio, como mais tarde, no *Cello Samba Trio*, o violoncelo apresenta comportamento muito semelhante ao contrabaixo acústico, como veremos a seguir. Sobre a performance do contrabaixo no contexto do *jazz* brasileiro, ou música instrumental, segundo a definição de Bastos e Piedade (2006), Assis (2010) comenta:

No jazz brasileiro, o contrabaixo acústico possui atribuições semelhantes a sua utilização no jazz norte americano no que tange a técnica instrumental e a sua função. É parte integrante da seção rítmica onde desenvolve tanto a função de acompanhador quanto a de solista nos momentos reservados para tal finalidade. Neste contexto, ocorre o predomínio do uso da técnica de *pizzicato* (cordas dedilhadas). (ASSIS, 2010, p. 16)

Os acompanhamentos em linhas de baixo realizados por Morelenbaum são executados no violoncelo de maneira semelhante ao descrito sobre o contrabaixo. Prevalece o uso da técnica de *pizzicato*, e a realização das notas do baixo ocorre à maneira do *jazz*.

Dentre os fonogramas selecionados para análise, *Fotografia* é uma gravação do trio *Morelenbaum2/Sakamoto* que apresenta o violoncelo realizando linhas de baixo em *pizzicato* como acompanhamento da voz. A instrumentação utilizada compreende voz, violoncelo e piano. Enquanto o piano é responsável por toda base harmônica e de acompanhamento do arranjo, o violoncelo alterna-se entre a interpretação de linhas melódicas em contracanto à voz, que serão analisadas no capítulo seguinte, e linhas de baixo em *pizzicato*, que analisaremos a seguir.

Considerando a totalidade da gravação, percebe-se que o arranjo elaborado é seguido pelos *performers* sem grandes variações e espaços para improvisos, como inserção

de notas, por exemplo. Nesse sentido, embora estejamos tratando de uma música popular, sua abordagem de performance aproxima-se bastante da música erudita. Morelenbaum (2015) aponta que a ligação do compositor e pianista Sakamoto com a música erudita é presente, dividindo espaço com seu interesse também pelo repertório popular.

Tratando especificamente das linhas de baixo executadas pelo violoncelo, é possível identificar um padrão de construção, no qual o instrumento executa sempre as notas fundamentais do acorde nas mudanças de harmonia, preenchendo o restante do compasso com outras notas pertencentes ao acorde, como entre [00:50:40] e [01:00:15] (Ex. 1).

Ex. 1- Violoncelo em *pizzicato* dobrando a mão esquerda do piano executando as notas fundamentais dos acordes em *Fotografia* (c. 21-24)

Este procedimento ocorre em todo o arranjo, exceto na *Introdução*, [00:00:00] a [00:10:27], quando o violoncelo executa uma figuração de quatro semínimas por compasso, iniciando sempre na nota Dó 2 (Ex. 2).

Ex. 2-Violoncelo em *pizzicato* na *Introdução* de *Fotografia* (c. 1-4)

As linhas de baixo executadas pelo violoncelo servem, portanto, para sublinhar e reforçar o caminho harmônico, sem maiores elaborações rítmicas e melódicas, procedimento semelhante ao observado por Almeida (1999) na performance do choro, denominado baixo condutor harmônico. Percebe-se que há uma relação de dependência entre o violoncelo e o piano no tocante à rítmica realizada. Os momentos de maior variação na linha do violoncelo sempre coincidem com a mesma movimentação no piano, ou na mão esquerda deste, como entre [02:31:12] e [02:38:65] (Ex. 3).

The image shows a musical score for measures 61-63. The top staff is for the Cello (Vc.) in bass clef, and the bottom two staves are for the Piano (Pno.) in grand staff. Two blue boxes highlight parallel rhythmic patterns: one in measures 61-62 and another in measure 63. The piano part includes chord markings F7 and C.

Ex. 3- Movimento rítmico paralelo do violoncelo e do piano em *Fotografia* (c. 61-63)

A linha do baixo executada pelo violoncelo caminha primordialmente por meio de saltos, no entanto, em certos momentos, são empregadas notas de passagem em graus conjuntos ou cromatismos, como entre [02:41:20] e [02:56:0] (Ex. 4). Percebe-se, mais uma vez, a relação de subordinação entre o baixo executado pelo violoncelo e a mão esquerda do piano.

The image shows a musical score for measures 65-70. The top staff is for the Cello (Vc.) in bass clef, and the bottom two staves are for the Piano (Pno.) in grand staff. Blue boxes highlight passing notes in the Vc. part. The piano part includes chord markings Em, A7b9, Dm, B dim, E7, Am7, and D7.

Ex. 4- Notas de passagem no baixo realizado pelo violoncelo em *Fotografia* (c. 65-70)

A análise auditiva da gravação apontou a aplicação de poucos elementos técnicos e interpretativos relevantes nas linhas de baixo. Morelenbaum limita-se a executar as alturas e ritmos propostos, sem maiores alterações. Identificamos apenas um *glissando* ascendente no compasso 71, instante [02:57:33] (Ex. 5).

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) and Piano (Pno.) in measure 71. The Vc. part is in the bass clef and shows a glissando ascending in pizzicato, highlighted with a blue box. The Pno. part is in the grand staff (treble and bass clefs) and shows chords Dm11 and Fm/Ab.

Ex. 5- *Glissando* ascendente no violoncelo em *pizzicato* em *Fotografia* (c. 71-72)

O *Cello Samba Trio* é, sem dúvida, o momento da carreira do violoncelista em que ele teve maior oportunidade de desenvolver essa vertente de baixo acompanhador, sem ficar restrito somente à realização de melodias principais ou secundárias. Em suas próprias palavras:

No *Cello Samba Trio* eu tenho mais de uma função, porque [...] a gente se dedica à improvisação em uma forma que poderia ser comparada à forma do *jazz* – geralmente a gente apresenta o tema, improvisa sobre esse tema e volta ao tema. Então, no momento da apresentação do tema, eu estou fazendo a voz principal. No momento da improvisação eu também estou fazendo a voz principal, mas no momento da improvisação do violonista eu viro o baixista do grupo e aí eu estou fazendo um acompanhamento, estou sustentando a voz principal que passa a ser do violonista. Então estou me dedicando a esses dois lados. (MORELENBAUM, 2015)

A influência do *jazz*, citada pelo violoncelista, é visível não somente na maneira de se executarem os improvisos, mas também na própria formação do grupo. A sonoridade alcançada pelo grupo é bastante suave, devido ao fato de ser o violoncelo a voz principal, o que contribui para que as linhas de baixo executadas em *pizzicato* sejam facilmente ouvidas no contexto geral.

A abordagem que Jaques faz na realização do baixo, de maneira geral, é mais livre do que o descrito no arranjo de *Fotografia*. Percebe-se que não há um arranjo definido *a priori*, há um caminho harmônico estabelecido, a partir do qual ele elabora suas frases de acompanhamento, conforme explana:

Quando estou fazendo as linhas de baixo, tem uma liberdade enorme [...] improvisando o tempo todo. Existe um caminho harmônico a ser seguido, mas a escolha da nota e do ritmo que você vai tocar a cada instante e a cada segundo é totalmente facultativo, é totalmente livre [...]. Como solista ou como acompanhador, acho que sempre existe essa liberdade. Eu acho que a música depende tanto de um quanto de outro, então eu não dou importância maior, na hora que estou tocando, quando estou solando ou quando estou acompanhando, porque sempre existe esse lado criativo. (MORELENBAUM, 2015)

Novamente, notamos, no discurso do artista, uma grande valorização da vertente criativa do trabalho. O improviso nas linhas de baixo é característico em alguns gêneros da música popular brasileira, como o choro e o samba. Como pontua Teixeira (2000, p. 18) sobre a execução do acompanhamento do samba pelo contrabaixo: “ao contrário de instrumentistas solistas harmônicos ou melódicos, o papel do contrabaixo é sempre executado de improviso no que tange a escolha das notas.”

Com o intuito de ampliar suas possibilidades, Jaques recentemente passou a utilizar um violoncelo de 5 cordas, sendo as quatro primeiras afinadas nas alturas tradicionais (Lá, Ré, Sol e Dó), e uma última corda mais grave, afinada na nota Fá -1. Este instrumento foi fabricado sob encomenda, assim como a corda grave. Morelenbaum descreve que “nunca podia imaginar que 3 tons e meio [...] poderiam mudar tanto a vida de um músico”, e que mudou “bastante a minha maneira geral de tocar por conta de ter mais esse grave”. (MORELENBAUM, 2012) Ainda sobre a adoção do violoncelo de cinco cordas, o violonista Lula Galvão, integrante do *Cello Samba Trio*, comenta:

No começo do nosso encontro, era [o violoncelo] com quatro cordas só, e agora essa quinta corda dá a sensação do contrabaixo. Tem um semitom só de diferença da tessitura do baixo acústico, então mudou tudo. Eu fiquei com mais liberdade porque, quando estou improvisando, não tem uma harmonia por trás, e quando tem essa nota mais grave parece que ela abrange [...], dá toda a atmosfera harmônica, fica uma coisa mais completa. (GALVÃO, 2015)

A partir da audição do único álbum disponível do *Cello Samba Trio*, identificamos que o tratamento dado por Jaques às linhas de baixo são similares, seguindo um padrão

que agrupa influências do *jazz*, bossa nova e do choro. A realização do baixo é similar tanto nas execuções com o violoncelo tradicional como nas com o violoncelo de cinco cordas, sendo que, com este último, o instrumentista opta por tocar um número maior notas mais graves, abaixo do Dó 1 (última corda do violoncelo tradicional), quando está acompanhando o improviso do violão, possivelmente pelo motivo exposto por Galvão (2015).

Devido à padronização da abordagem descrita, analisaremos somente a gravação de *Samba de Uma Nota Só*, que trará uma visão geral da utilização do violoncelo neste contexto. Nesta gravação, há duas seções centrais de improviso, sendo que, na primeira, a melodia fica a cargo do violoncelo e, na segunda, este realiza o acompanhamento enquanto o violão assume o papel de destaque.

Na segunda seção, o grupo executa duas repetições completas da forma original da música (ABA) e, em todo o tempo, o violoncelo é o responsável pela condução do baixo, liberando o violão para realizar seu improviso. A harmonia não sofre alteração em relação à proposta original de Tom Jobim (JOBIM; MENDONÇA, 1961), mantendo o mesmo caminho e encadeamentos. O *Cello Samba Trio* executa esta seção nas tonalidades de Lá Maior, Dó Maior e Si_♭ Maior, uma alteração de uma 2ª maior acima em relação às tonalidades do arranjo de Paulo Jobim (JOBIM; MENDONÇA, 1987). A opção pela tonalidade de Lá Maior possibilita ao violoncelo a realização de um baixo mais idiomático nas cordas Sol e Dó, mais graves.

A harmonia proposta por Jobim segue um caminho cromático descendente na Seção A, que é mantido no arranjo em questão. Pianta (2010, p. 74) aponta que é comum encontrarmos, nas composições de Tom Jobim, a condução de vozes em graus conjuntos, tanto nas melodias quanto na condução dos baixos. Ele argumenta que um dos principais diferenciais entre a música de Tom Jobim e os *standards* de *jazz* é justamente essa progressão por graus conjuntos, cromáticos ou diatônicos, na linha do baixo. (PIANTA, 2010, p. 77)

violão opta por acordes, Morelenbaum procura cobrir essa função de prover o *groove* do samba, optando por uma realização do baixo menos elaborada melodicamente, limitando-se a enfatizar as notas da harmonia.



Ex. 8- Baixo melódico provendo *groove* em *Samba de uma nota só* (c. 183-189)

Como parte da seção de acompanhamento, o violoncelo mantém, juntamente com a bateria, a regularidade de andamento. Garcia (1999) destaca que os baixos apresentam regularidade no contexto da bossa nova. O autor divide a execução do violão de João Gilberto em duas partes, acordes e baixos, sendo que este último é regular, podendo, por vezes, “descrever síncopes emprestadas do padrão de ataques dos acordes”. (GARCIA, 1999, p. 31) O tratamento dado por Morelenbaum ao baixo assemelha-se ao descrito por Garcia (1999), pois identifica-se a regularidade proposta, embora ele se utilize da síncope para quebrar essa proposta, sem incorrer em irregularidade rítmica ou de andamento.

A síncope é um elemento muito presente em toda música brasileira, principalmente nos gêneros afro-brasileiros como o samba e o choro (ALMEIDA, 1999). O autor descreve o uso da figuração básica da síncope brasileira (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), com sua maneira típica de interpretação; bem como de formas de alusão à síncope, figurações rítmicas que valorizam a segunda semicolcheia de um tempo, considerando-se a semínima como a unidade de tempo de um dado compasso. Embora Morelenbaum faça uso de síncopes em todo o trecho analisado, a transcrição não apontou a ocorrência desta em sua figuração tradicional na música brasileira (semicolcheia-colcheia-semicolcheia). Não identificamos também alusões à síncope, pois não há valorização do segundo quarto do tempo. As síncopes empregadas pelo violoncelista abrangem, geralmente, mais de um tempo do compasso, e são utilizadas para gerar a sensação de deslocamento e liberdade do tempo, embora este não se altere. A figuração rítmica de colcheia pontuada, seguida de semicolcheia, é recorrente e está frequentemente associada a ligaduras de valor e antecipação do primeiro tempo do compasso seguinte (Ex. 9).



Ex. 9- Síncopes e antecipações em *Samba de uma nota só* (c. 203-208)

No campo da técnica do instrumento, é possível identificar uma série de recursos aplicados pelo violoncelista. Todo trecho em questão é executado em *pizzicato* na parte inferior do espelho, mais próximo ao cavalete. Alexanian (2003, p. 99) adverte que o *pizzicato* realizado na porção final do espelho tem uma sonoridade mais forte e enérgica. Borém (2006, p. 656), por sua vez, discorrendo sobre a performance do contrabaixo no repertório erudito com influências populares, ressalta que o acompanhamento em *pizzicato* usualmente apresenta uma sonoridade mais percussiva, com o ataque mais presente, que é característica da música popular. Morelenbaum faz esta escolha a fim de conseguir uma dinâmica mais forte, além de conseguir uma sonoridade mais definida, agressiva e com maior projeção sonora, aproximando-se de um caráter mais percussivo, pertinente à execução do baixo na música popular brasileira.

Em relação à técnica de mão esquerda, os dedilhados aplicados não apresentam inovações, situando-se principalmente na 1ª posição, com extensões. Por meio da análise do vídeo e do áudio, foi possível identificar portamentos e *glissandos* na linha do baixo. O espectrograma não se mostrou eficiente para detectar esses efeitos do violoncelo, possivelmente devido ao baixo volume sonoro do *pizzicato* em relação a sonoridade global do grupo.

Fabris(2005) e Kernfeld (2002) apontam diversos tipos de *glissandos* e portamentos que são práticas de performance comuns no *jazz*. Este faz uma diferenciação entre o portamento e o *glissando*, ressaltando, contudo, que, no contexto do *jazz*, ambos os efeitos são comumente conhecidos pelo termo *glissando*, ou sua abreviatura *gliss*. Tomando como base a descrição feita por estes autores, observamos a presença proeminente do *pitch bend*, ataque um pouco acima ou abaixo da nota real, deslizando até a mesma (FABRIS, 2005, p.14), na performance de Morelenbaum. Seu uso é recorrente no sentido ascendente, principalmente na execução com o 4º dedo da nota

Dó 2 (Ex. 10), mas também pode ser encontrado na versão descendente, por exemplo, no ataque da nota Sol# 2 no compasso 204. Neste caso, apesar de a nota anterior (Ré 2) ser executada como corda solta, o violoncelista realiza o *glissando*, embora não haja nenhum movimento necessário de mudança de posição da mão esquerda, denotando ser esta uma decisão puramente interpretativa (Ex. 11).



Ex. 10- *Pitch Bend* ascendente em *Samba de uma nota só* (c. 169-171)



Ex. 11- *Pitch Bend* descendente em *Samba de uma nota só* (c. 203-204)

Além do *pitch bend*, detectamos ainda o *lift*, ou *doit*, que é o portamento ascendente no final de uma nota. (KERNFELD, 2002) Ele ocorre de forma recorrente na execução da nota Dó# 1, seguida da nota Dó# 2, como no compasso 177 (Ex. 12). A primeira nota é executada com o 1º dedo na meia posição e, ao invés de realizar o salto de oitava por meio da abertura da mão, Morelenbaum opta por realizar uma mudança de posição para alcançar o Dó# 2, com o quarto dedo na 2ª posição. cremos que a escolha do dedilhado visa a valorizar o *glissando*, dando origem ao *lift*, pois o violoncelista deixa o primeiro dedo pressionando a corda Dó, de maneira que é possível ouvir o *glissando* ascendente ao final da primeira nota.



Ex. 12- *Lift* ascendente em *Samba de uma nota só* (c.177-178)

Como demonstrado, as escolhas técnicas e interpretativas de Jaques Morelenbaum na interpretação de linhas de baixo demonstram a construção de seu estilo de performance ao longo de sua carreira. Indubitavelmente, o trabalho com o *Cello Samba Trio* é o momento de sua carreira em que ele reúne todas essas experiências

em um estilo próprio de performance, em um estética que se aproxima muito da performance do contrabaixo no *jazz* e na música instrumental brasileira. Embora tenhamos analisado somente uma pequena amostra de seu trabalho, foi possível enumerar influências do samba, do choro e do *jazz*, sem contar efeitos mais experimentais ao violoncelo, que o acompanham desde os primórdios de sua carreira na banda *A Barca do Sol*. Não foi possível verificar nenhum avanço significativo em relação a uma utilização idiomática do instrumento; antes, sua inovação reside no fato de empregar a técnica tradicional do instrumento de maneira diversa, buscando sonoridades que melhor se adaptem ao contexto da música popular brasileira.

3.2. Violoncelo como único acompanhamento da voz

Pode-se dizer que a experiência de Jaques Morelenbaum como violoncelista, arranjador e compositor o levou a experimentar muitas possibilidades para o uso do instrumento na música popular. Além de utilizar o violoncelo como instrumento acompanhador em bandas ou grupos, também encontramos registros de obras para voz, acompanhadas unicamente do instrumento. Foram encontrados registros de arranjos para quarteto de violoncelos, ou outras formações com mais de um violoncelo e voz, além da formação voz e violoncelo, não muito usual, seja no contexto popular ou mesmo na música erudita.

Morelenbaum utilizou-se dessa formação moderadamente ao longo de sua carreira. Há um registro, de uma gravação ao vivo em vídeo, da peça *Serenata do Adeus*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, de 1995, na qual o violoncelista apresenta-se com sua esposa, Paula Morelenbaum. Encontramos também essa formação na parceria com Caetano Veloso, como na faixa *Mano a Mano*, do álbum *Circuladô Vivo*; na obra *O último romântico*, de Lulu Santos, que fez parte do repertório do show *Noites do norte*; além de *Cucurucucu Paloma*, registrada no filme *Hable com ella*, do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Recentemente, no ano de 2015, o violoncelista realizou um projeto em parceria com a cantora Zélia Duncan, no qual apresentaram um show completo com obras de Milton Nascimento, unicamente com essa formação.

Além dos registros citados, há ainda um vídeo da peça *Canto Triste*, de Edu Lobo, interpretada por Gal Costa e Jaques Morelenbaum, exibida no programa *Ensaio* da

TV Cultura, em 1994. Esta peça foi escolhida para a análise por tratar-se de gravação de música brasileira cujo áudio tem maior qualidade que o registro de *Serenata do Adeus*. Ademais, a parceria do violoncelista com a cantora Gal Costa é longa e representativa em sua carreira. As peças integrantes do show de Zélia Duncan e Jaques Morelenbaum não foram selecionadas, pois este projeto ocorreu quando esta pesquisa já estava em curso.

A versão de Gal Costa e Morelenbaum (COSTA; MORELENBAUM, 1994) mantém a tonalidade original de Ré menor e não apresenta inovações em relação à forma da versão original proposta na partitura de Edu Lobo (LOBO, 1967), mantendo o seguinte esquema formal (Fig. 1):

INTRO |: A :| B | A' ||

Fig. 1- Esquema formal de *Canto Triste* (LOBO, 1967), versão de Gal Costa e Jaques Morelenbaum

Neste ponto, vale destacar que as gravações de Edu Lobo (LOBO, 2013) para esta canção apresentam outro esquema formal, a saber (Fig. 2):

INTRO |: A :| B |: A' :||

Fig. 2- Esquema formal de *Canto Triste* (LOBO, 1967), versão de Edu Lobo (LOBO, 2013)

Gal Costa interpreta a canção de forma livre e quase declamatória, de maneira que, embora seja possível aferir aproximadamente um andamento global para toda a peça, ele não se mantém por muito tempo durante a performance. As *Seções A* e *A'*, assim como a *Introdução*, apresentam um andamento mais lento, enquanto a *Seção B* apresenta maior amplitude de variação de andamento, iniciando-se mais lento, seguido de um acelerando para a parte central, mais agitada, e finalizando mais calmo.

A escolha dos andamentos parece ter estreita relação com a letra da música, que, na Seção B, mostra o personagem desiludido amorosamente, pedindo auxílio ao luar para que encontre sua amada e narre para ela seu sofrimento:

Ah, luar sem compaixão

Sempre a vagar no céu

Onde se esconde a minha bem-amada

Onde a minha namorada

Vai, diz a ela minhas penas

E que eu peço

Esta inquietude é retratada no violoncelo por meio de acordes arpejados, que preenchem e trazem mais intensidade e dramaticidade ao acompanhamento, finalizando com notas longas, de maneira a dar liberdade para que a cantora realize calmamente a frase final, quase que como um estilo recitativo (Ex. 13).

30 **Agitado**

con - de_a mi - nha bem a - ma da

30 Vc.

32 *rall.*

on - de_a mi - nha na - mo - ra da

32 Vc.

34 **Calmo**

vai e diz a e - la_as mi - nhas pe - nas e que_eu pe - ço. Pe - ço_a -

34 Vc.

Ex. 13- Relação texto-música na *Seção B* de *Canto Triste*, versão Gal Costa e Jaques Morelenbaum (c. 30-35)

O tratamento dado por Morelenbaum ao violoncelo no decorrer da peça pode ser dividido em três categorias: a) trechos com elementos que enfatizam o caráter harmônico (acordes arpejados, *bariolage* e cordas duplas); b) linhas melódicas em contracanto com a voz; e c) linhas melódicas com características de baixo. Tais tendências são sintetizadas pelo intérprete na *Introdução*, onde, antes da entrada da voz, ele apresenta os recursos técnicos e interpretativos dos quais irá lançar mão no restante da canção (Ex. 14).

Introdução

Voz

Violoncello

4

Rubato

Vc.

5

Vc.

6

Vc.

Ex. 14- Linhas melódicas, acordes arpejados e cordas duplas no violoncelo na *Introdução* de *Canto Triste* (c. 1-8)

A flexibilidade do andamento já é exposta neste momento, em que percebemos que o violoncelista usa de muita liberdade rítmica. Considerando os conceitos da métrica derramada, (ULHÔA, 2006) e ainda dos deslocamentos métricos conforme proposto no trabalho de Menezes (2012), consideramos que esta interpretação não se

enquadra em ambos, pois não há um acompanhamento métrico, ou, ainda, os deslocamentos que ocorrem não seguem necessariamente um padrão mensurável. Entendemos que tanto a cantora quanto o violoncelista fazem modificações agógicas e empregam o *rubato* a fim de valorizar o caráter quase declamatório desta versão. Enquanto na *Introdução* as variações de andamento ficam a cargo do violoncelista, no restante da canção, ele está sempre subordinado à interpretação proposta pela cantora.

Morelenbaum parece estruturar seu acompanhamento considerando os *rubatos* aplicados por Gal Costa, pois escolhe linhas melódicas secundárias com rítmica similar ao canto (Ex. 15), ou ainda linhas de baixo mais simples (Ex.16), nos momentos de maior liberdade da cantora, enquanto aplica as cordas duplas e principalmente os acordes arpejados nas passagens realizadas com andamento mais estrito (Ex. 17).

The image displays a musical score for the piece "Canto triste" (c. 15-16). At the top, a spectrogram shows the vocal line in green and the cello line in blue. A red oval highlights the secondary melodic line of the cello, which is rhythmically similar to the vocal line. Below the spectrogram, the musical notation shows the voice line in treble clef and the cello line in bass clef. The lyrics are "tan - to mais... ah quan - to tem - po faz par -". The tempo marking "rall." is present above the voice line, and "col canto" is written below the cello line.

Ex. 15- Linha melódica secundária do violoncelo em *rubato* junto com a voz em *Canto triste* (c. 15-16)

vis - te que es - tou so - zi - nho que só e - xis - te meu can - to tris - te na so - li - dão!

Ex. 16- Linhas de baixo do violoncelo em *Canto triste* (41-44)

Por - que sem - pre fos - te a pri - ma - ve - ra em mi - nha vi - da
vol - ta pa - ra mim des - pon - ta no - va - men - te no meu

Ex. 17- Arpejos, *bariolage* e cordas duplas em *Canto Triste* (c. 9-12)

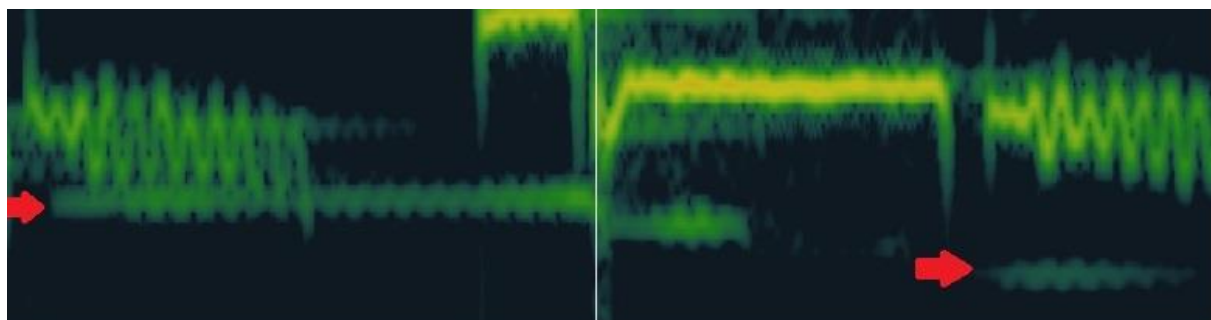
Através do espectograma contido na EdiPA (Ex. 15), podemos perceber claramente a subordinação das melodias do violoncelo ao canto, como, por exemplo, nas três últimas colcheias do compasso 15, onde o violoncelo atinge a nota Fá 2 antes da cantora, ampliando sua duração de maneira a realizarem juntos o restante do *rallentando* nesta figuração.

Mais adiante, nos compassos 18 e 19, os intérpretes modificam o ritmo proposto por Edu Lobo, e o violoncelo está novamente subordinado ao canto, sublinhando, em terças, a voz. Além da modificação rítmica, percebe-se uma ligeira defasagem dos ataques do violoncelo em relação à voz (Ex. 18), possivelmente decorrente da defasagem no tempo de reação do violoncelista no acompanhamento.

The image displays a spectrogram at the top, showing the frequency spectrum of a vocal line. Three red ovals highlight specific harmonic components, and a red arrow points downwards from the spectrogram to the corresponding musical notation below. The musical score consists of two staves: a vocal line (top) and a cello line (bottom). The vocal line is marked '18 a tempo' and contains the lyrics 'Co - mo_a pri - ma - ve - ra que tam - bém te viu par - tir sem'. The cello line is marked 'Vc. 18' and 'col canto', indicating it is to be played with a singing tone. The notation shows a melodic line with various intervals and a cello accompaniment with sustained notes and some rhythmic movement.

Ex. 18- Realização rítmica e defasagem de ataques em *Canto Triste* (c. 18-19)

Outro aspecto interpretativo digno de nota é o vibrato. Ambos os músicos empregam o recurso com parcimônia, notadamente nas notas com maior duração. Em toda a canção, percebe-se auditivamente, de maneira mais efetiva, o vibrato realizado pelo canto em comparação ao violoncelo. Entretanto, pode-se afirmar que o violoncelista busca, em muitos momentos, aproximar-se do timbre da voz, imitando seu vibrato, como nos compassos 25 e 26, por exemplo, onde Gal aplica um vibrato gradual, partindo da nota lisa e intensificando o vibrato na porção final da nota, movimento reproduzido por Morelenbaum no violoncelo (Ex. 19).



25

ri - so teu tão tris - te.

Vc. 25

pp

The image shows a musical score for voice and cello. The voice part is in the upper staff, starting at measure 25, with lyrics 'ri - so teu tão tris - te.' The cello part is in the lower staff, also starting at measure 25, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). Two blue boxes highlight specific notes in the cello part: the first box is around a note with a sharp sign, and the second box is around a note with a flat sign. A red arrow points to the end of the cello part.

Ex. 19- Notas longas no violoncelo com vibrato em *Canto Triste* (c. 25-26)

Tal uso do vibrato vai ao encontro da visão de Ricardo Herz sobre esse recurso no âmbito da música popular brasileira. Para o violinista, “o vibrato é uma espécie de ornamento, que serve para matizar/adornar uma melodia [...] Ricardo comenta que busca aproximar o vibrato ao som dos instrumentos que os acompanham ou que dobram uma melodia, a fim de se obter uma sonoridade mais homogênea.” (VIEIRA, 2013, p. 43). Na gravação em questão, Morelenbaum busca aproximar o som do violoncelo da sonoridade alcançada pela voz da cantora por meio do vibrato.

Para alcançar os resultados expressivos citados, Morelenbaum lança mão de uma gama de recursos técnicos que analisaremos a seguir. A tessitura do violoncelo utilizada no arranjo não é muito ampla, indo da nota Dó 1 até o Lá 3, sendo que os contracantos à voz são mais agudos, realizados em alturas muito próximas às utilizadas pela cantora.

Devido à escolha de dedilhados, a execução concentra-se nas posições da região do braço do instrumento, entre a primeira e a quarta posição, à exceção de dois harmônicos naturais, nas notas Lá 3 e Ré 2, que são executados no nodo central das cordas Lá e Ré, respectivamente. Tal fato deixa o violoncelista confortável em relação à escolha de dedilhados, por ser uma região vastamente utilizada na literatura do instrumento. Morelenbaum opta por soluções sem grandes inovações, exceto em

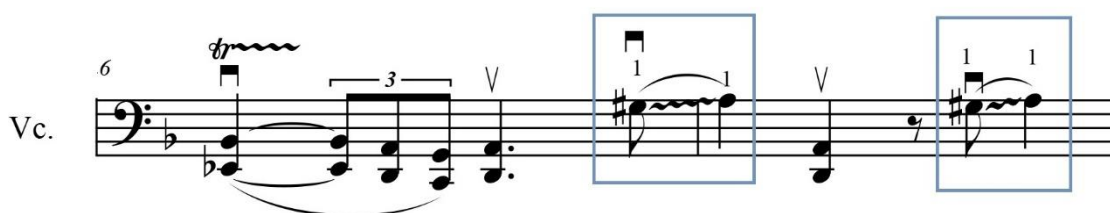
trechos em que deseja valorizar determinados intervallos com *glissandos* ou portamentos.

No compasso 3, Jaques opta por um dedilhado não convencional ao realizar a escala cromática descendente, a partir do Ré 2, somente com o primeiro dedo (Ex. 20). Como resultado, temos um portamento contínuo ligando todas as notas que, conjuntamente com a corda Ré solta em corda dupla, resulta em um *legato* mais efetivo, além de valorizar o cromatismo presente, transmitindo ao ouvinte o sofrimento sobre o qual versa a letra da música. Baker (1995) pontua a importância da experimentação de novos dedilhados a fim de conseguir resultados expressivos, como o realizado por Morelenbaum na referida passagem.



Ex. 20- Dedilhado não convencional em escala cromática descendente, em *Canto Triste* (c. 2-3)

Os portamentos são largamente empregados durante toda música, embora sejam mais valorizados quando aplicados em intervallos cromáticos (Ex. 20), chegando mesmo a caracterizarem-se como *glissandos* em certos trechos, como no final da *Introdução*, por exemplo (Ex. 21).



Ex. 21-*Glissandos* no violoncelo em *Canto Triste* (c. 6-7)

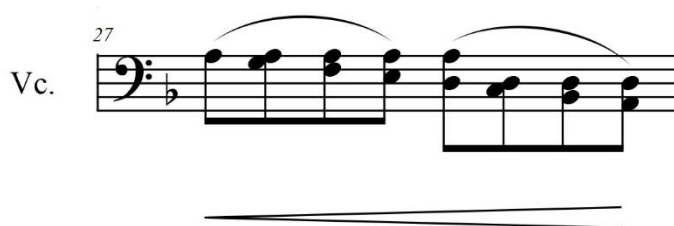
É possível perceber que o portamento é um elemento interpretativo estrutural na interpretação de Morelenbaum, não sendo decorrente apenas de razões técnicas, pois ele o utiliza a fim de valorizar o contorno melódico da frase e conferir o caráter da interpretação. No compasso 24, por exemplo, ele escolhe realizar uma mudança de

posição entre as notas Lá 2 e Fá 2, nas duas vezes em que o intervalo aparece sucessivamente, embora elas pudessem ser executadas em uma mesma posição (Ex. 22). O dedilhado aplicado pelo intérprete é mais um indicativo da forte relação texto-música presente nesta performance. No trecho em questão, é valorizado o movimento de terça descendente, aproximando a sonoridade do violoncelo do contorno realizado pela voz e traduzindo, para o som, a tristeza proposta pela letra da música.



Ex. 22- Mudança de posição com portamento em *Canto Triste* (c. 24)

As cordas duplas são um elemento idiomático (PILGER, 2013) presente nesta interpretação. O violoncelista escolhe, em certos momentos, realizar uma das vozes em corda solta, à semelhança de um pedal, como no início da *Seção B* (Ex. 23). Acreditamos que esta solução, de aplicar as cordas soltas, tenha como objetivo ampliar o volume sonoro, dando mais densidade ao acompanhamento, pois, como afirma Pilger (2013, p. 208), “o espectro harmônico de uma corda solta é muito maior que o de uma presa”, fazendo com que o instrumento vibre mais e produza um volume de som maior.



Ex. 23- Cordas duplas realizadas com cordas soltas em *Canto Triste* (c. 27)

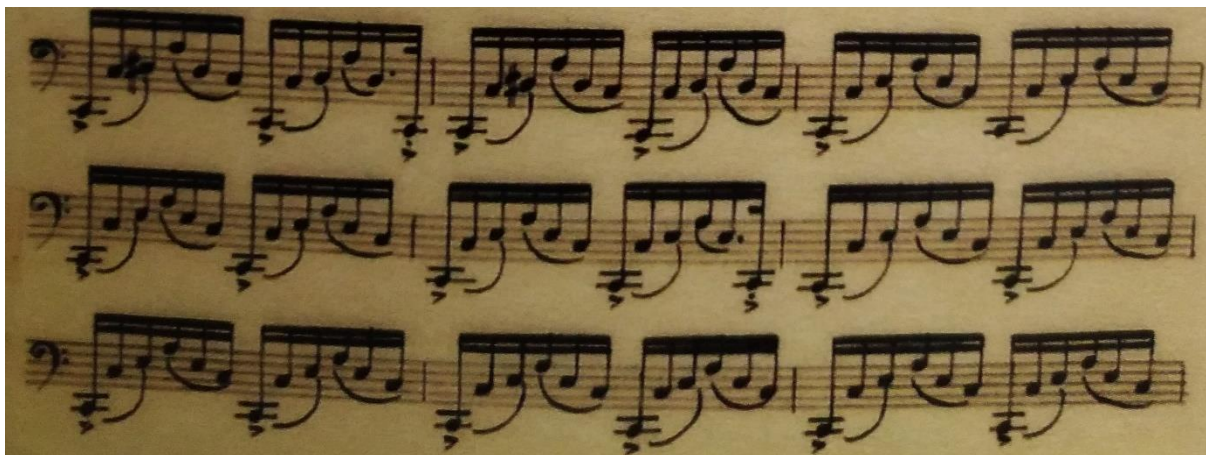
Os acordes arpejados utilizados por Morelenbaum neste arranjo são uma solução recorrente encontrada em diversas fases de sua carreira. Encontramos este mesmo procedimento em outras gravações do artista, com a mesma formação. De fato, este é um dos recursos técnicos disponíveis no violoncelo que mais facilmente transmitem ao ouvinte a percepção da harmonia. É um elemento idiomático vastamente explorado na literatura do instrumento, sendo encontrado em diversos métodos e livros de

estudos, como Dotzauer, Duport, Feuillard, dentre outros, além de obras importantes, como a *Suíte nº 3*, de Johann Sebastian Bach. Também encontramos este recurso presente na literatura de música brasileira para violoncelo. A realização proposta por Morelenbaum (Ex. 24) aproxima-se muito da escrita de Villa-Lobos, na peça *Trenzinho do Caipira* (Ex. 25).

The image displays a musical score for Violoncello (Vc.) and Voice. It is divided into three systems, each with a vocal line and a cello line.

- System 1 (Measures 29-30):** The vocal line starts at measure 29 with the lyrics "gar no céu on - de se es -". The cello line features sixteenth-note arpeggios with sixteenth rests, marked with a '6' above the notes.
- System 2 (Measures 30-31):** The tempo is marked "Agitado" with a note equal to a quarter note. The vocal line has the lyrics "con - de_a mi - nha bem a - ma da". The cello line continues with sixteenth-note arpeggios, marked with a '3' above the notes.
- System 3 (Measures 32-33):** The tempo is marked "rall.". The vocal line has the lyrics "on - de_a mi - nha na - mo - ra da". The cello line continues with sixteenth-note arpeggios, marked with a '3' above the notes.

Ex. 24- Arpejos em *Canto Triste* (c. 29-33)



Ex. 25- Arpejos em *Trenzinho do Caipira*, de H. Villa-Lobos (c.138-147)
Fonte: PILGER (2013, p. 215)

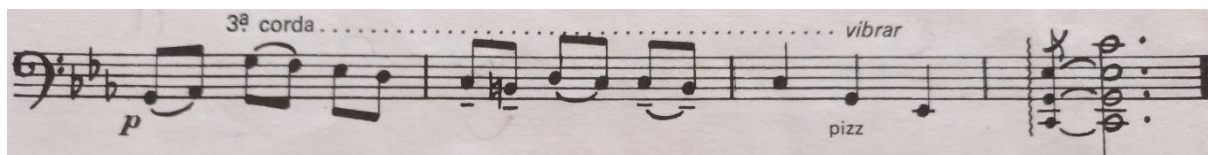
A influência do repertório erudito nas soluções propostas pelo instrumentista fica patente ao compararmos a transcrição de *Canto Triste* com a partitura de Villa-Lobos. O compositor é uma das grandes referências de Jaques, conforme ele mesmo descreve: “eu adoro o trabalho de uma série de compositores eruditos, especialmente Villa-Lobos, que tem uma ligação muito flagrante [...] com a música popular brasileira. É um cara que andou nas ruas, nos bares, pelo Brasil afora bebendo dessas fontes populares e trouxe claramente essa música [...] pra sua pauta.” (MORELENBAUM, 2010)

Outro recurso utilizado que encontra paralelo nas composições brasileiras eruditas para violoncelo são os *pizzicatos* ao final da peça. Em seu arranjo, Morelenbaum realiza um arpejo descendente do acorde de Ré menor, aproveitando-se das cordas soltas, como que imitando um violão (Ex. 26)



Ex. 26- *Pizzicato* imitando o violão em *Canto Triste* (c. 44)

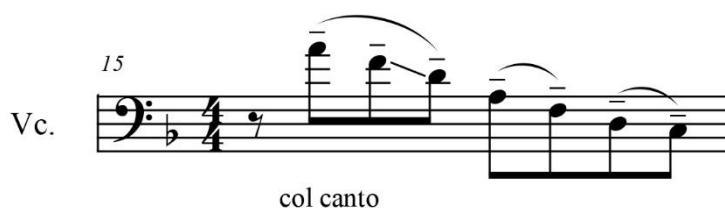
Procedimento semelhante é encontrado também no último acorde de *Valsa Seresteira*, a primeira peça do conjunto das *Cenas Cariocas*; contudo o compositor Guerra Vicente propõe o arpejo ascendente do acorde de Dó menor (Ex. 27).



Ex. 27- Pizzicato imitando violão em *Valsa Seresteira*, de J. Guerra Vicente

Fonte: J. Guerra Vicente, *Cenas Cariocas*, c.53-56

O andamento lento e o caráter mais melódico do arranjo levam à aplicação de golpes de arco e articulações que se aproximam muito do *legato*, que é o golpe mais utilizado em toda peça. É possível perceber inflexões de acentuação discretas e também *portatos*, que podem ocorrer de duas formas distintas, a saber: a) mais largos e em uma mesma direção de arco (Ex. 28), soando quase que como um *legato*, ou b) mais curtos e com arcadas em direções distintas (SALLES, 2004, p. 72), utilizados por Jaques para realçar os baixos (Ex. 29)



Ex. 28- *Portatos* na arcada *legato* em *Canto Triste* (c. 15)



Ex. 29- *Portatos* em arcadas separadas em *Canto Triste* (c. 20-21)

Morelenbaum ainda lança mão do efeito de *sul ponticello*, nos compassos 40 e 41. Este efeito, conjugado com o pianíssimo do violoncelo e as acentuações propostas pelo intérprete, mais uma vez buscam retratar o significado da letra entoada pela cantora (Ex. 30).



Ex. 30- *Sul Ponticello em Canto Triste* (c. 39-41)

A predominância do *Cantabile*, elemento idiomático muito característico do violoncelo (PILGER, 2013, p. 200), requer do instrumentista um manejo muito preciso do arco, a fim de manter as linhas homogêneas e executar o fraseado desejado. A partir da análise do vídeo, percebemos claramente que o intérprete planeja a distribuição do arco de forma eficiente para atingir seus objetivos, além de executar as trocas de arco de maneira cuidadosa, mantendo o *legato* mesmo em arcadas diferentes.

São diversos os elementos técnicos aplicados por Morelenbaum em *Canto Triste*, entretanto, não detectamos nada que pudesse ser considerado uma inovação em relação à técnica do violoncelo. Ele faz uso de diversos elementos idiomáticos do instrumento (PILGER, 2013), como *Cantabile*, arpejos, acordes, cordas duplas, harmônicos, pedal, dentre outros. O contexto interpretativo mostra alguns traços de influência da música popular, como a liberdade nos andamentos e *rubatos*, escolha de dedilhados mais expressivos e uso de portamentos de maneira não convencional. O contexto geral de performance, contudo, é bem próximo da estética da música erudita, o que aponta para um estilo de performance *crossover*. É marcante, na interpretação, a valorização do caráter melódico do violoncelo, o que é corroborado pelo discurso do violoncelista, que afirma pensar no instrumento como sendo sua voz. (MORELENBAUM, 2015)

4. As vozes do violoncelo na carreira de Jaques Morelenbaum

Após o detalhamento do uso que Jaques Morelenbaum faz do violoncelo em contextos de acompanhamento, complementaremos a análise com a discussão dos elementos presentes em suas performances de linhas melódicas, tanto da voz principal quanto de vozes complementares a esta na textura musical.

É patente a relação que o artista constrói entre seu instrumento e sua voz, chegando a afirmar que “o cello é só um instrumento [...] é a minha voz”. (MORELENBAUM, 2010) Considerando este prisma, ao olharmos para a carreira de Morelenbaum, é possível perceber, ao longo dos anos, um processo de construção desta voz em várias direções, que é uma característica central de seu estilo de performance. Ele afirma:

Cada músico com quem eu toquei tinha alguma coisa nova para acrescentar no meu aprendizado, no meu estilo, na minha técnica. Cada estilo de música que você toca te exige alguma coisa que você tem que buscar, tem que criar, tem que inventar pra você poder se ajustar [...]. Tocar com um músico com um virtuosismo como o do Egberto te estimula e te chama a ser de uma forma mais avançada do que onde você já está. Assim como tocar com Tom Jobim me ensinou uma série de outras coisas também. (MORELENBAUM, 2015)

Desta fala, depreende-se que houve, durante toda sua trajetória, uma intensa troca com os mais diversos artistas com quem trabalhou. Aliada a isso, a prática de estudo do *Third Stream* também o auxiliou a absorver elementos do estilo de performance de músicos com os quais não teve a possibilidade de tocar, mas pôde somente ouvir. Descrevendo seu processo de estudo, o violoncelista narra:

[...] uma das grandes escolas era tocar com músicos melhores do que eu. Eu pegava discos que eu gostava, botava para tocar e saía tocando junto, do jeito que dava. Alguns discos [...] eu voltava a tocar várias vezes [...] buscando me desenvolver no improviso. [...] Podia ser música clássica também, eu botava para tocar e tocava junto. Então, acabava que eu tocava junto com o Miles Davis, com o Hermeto, com o Bach, com Brahms, com Stravinsky... A partir daí, com toda a dificuldade que eu tinha, cada vez eu ia tentando diminuir essa distância entre eu e esses feras. (MORELENBAUM, 2015)

Procuraremos, a seguir, identificar, descrever e analisar os elementos técnicos, interpretativos e musicais presentes nas performances de Jaques Morelenbaum. Conforme categorização proposta nesta tese, discutiremos inicialmente o uso do violoncelo em linhas melódicas secundárias, para posteriormente detalhar de que

maneira o violoncelista aborda a melodia principal em arranjos de músicas escritas originalmente para voz e também em composições escritas originalmente para violoncelo.

4.1. Considerações sobre o uso do violoncelo em linhas melódicas secundárias

Jaques Morelenbaum atuou como integrante de bandas ou grupos instrumentais durante toda sua carreira. A realização de linhas melódicas secundárias foi tarefa recorrente neste período. Conforme relata, ele considera esta função tão importante como outra qualquer na música, não havendo para ele ordem hierárquica entre os diferentes papéis executados pelos instrumentos em um dado arranjo:

Eu não vejo essa diferença porque [...] cada elemento que compõe a música contribui de uma maneira imprescindível para o resultado final. Quando eu toco uma segunda voz, eu estou tocando com tanta emoção, com tanta profundidade e com tanta busca pela perfeição ou pela beleza quanto quando eu faço a parte principal. (MORELENBAUM, 2015)

A visão holística do artista em relação à música demonstra a relevância de todas as vozes e papéis desempenhados neste contexto para a compreensão de seu estilo de performance. Para a análise, será considerado o período a partir do qual se dedicou somente à performance da música popular, ressalva feita ao trabalho junto ao *Egberto Gismonti & Grupo*, que não foi incluído nos dados selecionados para a análise devido à afirmação do próprio violoncelista, de que era Egberto quem escrevia quase a totalidade dos arranjos de violoncelo na ocasião, deixando pequenos espaços para criação e improvisação (MORELENBAUM, 2015). Foram selecionadas gravações de períodos representativos de sua carreira, nas quais teve participação ativa no processo de criação, que serão detalhadas em ordem cronológica a seguir, iniciando com a *Nova Banda*, de Tom Jobim, seguido por seu trabalho com Caetano Veloso, *Quarteto Jobim Morelenbaum* e o trio *Morelenbaum2/Sakamoto*.

4.1.1. Nova Banda

Após seu retorno de Boston, em 1980, a *Nova Banda*, de Tom Jobim, foi o primeiro grupo do qual participou de forma permanente. Apesar de já possuir alguma

experiência na música popular, Morelenbaum relata certa insegurança no princípio de seu trabalho com um músico de tamanha envergadura:

O Tom me convidou para a banda dele [...]. Eu perguntei: “Maestro, o que eu toco?”, e ele falou: “toca o que você quiser”. Isso pra mim foi um desafio gigantesco [...] porque era um músico que eu venerava, que eu colocava num pedestal. A música que ele fazia era, para mim, de um preciosismo inatingível e de repente eu tinha a responsabilidade de fazer o que eu queria ali. De que forma eu poderia me inserir naquele contexto sem atrapalhar aquilo que eu considerava tão maravilhoso? (MORELENBAUM, 2015)

O diálogo descrito por Morelenbaum revela a confiança depositada por Tom Jobim em seu trabalho, ao mesmo tempo que indica a dificuldade inicial do violoncelista em integrar-se ao grupo. A intensa convivência dos integrantes da banda decerto auxiliou Jaques a absorver mais rapidamente a concepção musical de Jobim e a inserir-se neste contexto. O papel que desempenhou na *Nova Banda* foi primordialmente de interpretação de linhas secundárias à voz. Neste trabalho, analisaremos uma pequena amostra a partir dos vídeos de três músicas: *Passarim* (JOBIM, 198?), *Água de Beber* (JOBIM, 1986a) e *Wave* (JOBIM, 1986b).

Passarim, canção homônima do álbum lançado em 1987, com produção de Jaques Morelenbaum, demonstra o tratamento vocal dado ao violoncelo no contexto dos arranjos da *Nova Banda*. A formação do grupo era bastante peculiar e dava muita ênfase às vozes do canto, possuindo um quinteto vocal feminino, acompanhado pelas vozes masculinas do próprio Tom Jobim, de Danilo Caymmi e de Paulo Jobim. O violoncelo de Jaques Morelenbaum e a flauta de Danilo Caymmi complementam a seção melódica, enquanto o piano, o violão, o baixo e a bateria fornecem base rítmica e harmônica.

O violoncelo está presente em quase todos os momentos, e o esquema formal da canção, nesta gravação, pode ser resumido da seguinte maneira (Fig. 3):

A B Interlúdio A B A C Coda

Fig. 3- Esquema Formal de *Passarim*, na gravação de Tom Jobim e Nova Banda (198?)

Na *Seção A*, o violoncelo executa uma linha melódica cromática descendente, repetida em todas as ocorrências desta seção na música. A linha do violoncelo é pensada como um contraponto melódico ao conjunto de vozes que realiza a melodia, recebendo a companhia das vozes masculinas no contracanto ao final da primeira frase e em todas as demais repetições (Ex. 31).

Vozes Femininas

Vozes Masculinas

Solo

Pas-sa rim quis pou sar não deu vo ou Por que o tí ro par tíu mas não pe gou

Cello

V. F.

me diz Por que que eu tam bém não fui fe liz

V. M.

Pas sa ri nho me con ta en tão

Vc.

V. F.

Me diz o que eu fa ço da pai xão Que me de vo ra o co ra ção Que me de

V. M.

Ah Ah Ah Ah Ah

Vc.

Ex. 31- Linha cromática descendente no violoncelo e nas vozes masculinas em *Passarim* (c. 1-13)

O caráter *Cantabile* do violoncelo é valorizado, e a aproximação do instrumento com a voz humana é ressaltada pelo intérprete por meio da escolha de dedilhados e da articulação em *legato* nos compassos 5 e 6. Embora a passagem possa ser facilmente executada com mudanças de corda entre a primeira e a segunda cordas, Morelenbaum opta por realizar o trecho todo na corda Ré, o que mantém o mesmo timbre mais aveludado e resulta em um leve portamento, que minimiza o aspecto mais

“duro”, próprio da mudança de corda, conforme explicado por Pilger (2015, p. 110). O portamento resultante, entretanto, não remete a alguma prática de performance específica, como do *jazz*, por exemplo, caracterizando-se apenas como uma mudança de posição usual no instrumento com um *legato* expressivo.

Percebe-se, no arranjo de Jobim, a relevância do aspecto vocal, marcante em toda a canção, pois até mesmo o interlúdio é executado pelas vozes. O violoncelo, mais uma vez, pode ser ouvido em uníssono com as vozes masculinas, em [01:02:45], realizando um contraponto de pergunta e resposta em relação às vozes femininas (Ex. 32).

The image displays a musical score for three parts: Violoncello Feminino (V.F.), Violoncello Masculino (V.M.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into two systems, starting at measure 33 and 37 respectively. The key signature is B-flat major (two flats). The V.F. part features a melodic line with triplets and lyrics: "An da ia An da ia An da ia An da ia" (measures 33-36) and "ia An da ia An da ia An da ia An da ia AH Ah Ah" (measures 37-40). The V.M. and Vc. parts play a rhythmic accompaniment with triplets, mirroring the V.F. part's melody. The Vc. part has lyrics: "Pas sa rim quis pou sar não deu vo ou" (measures 37-40).

Ex. 32- Violoncelo em contraponto com vozes femininas e uníssono com vozes masculinas no Interlúdio de *Passarim* (c. 33-41)

Nas demais seções, o violoncelo também apresenta linhas melódicas complementares ao arranjo vocal. A proximidade entre o registro do violoncelo e da voz humana é ressaltada por meio da tessitura de uma oitava utilizada neste arranjo, indo do Si₁ até o Si₂, intervalo facilmente entoado por uma voz masculina. A

exceção ocorre na *Coda*, onde vemos o instrumento realizando uma sequência de quintas à guisa de baixo.

Os aspectos interpretativos aplicados por Morelenbaum aproximam-se muito da estética erudita, não sendo possível identificar, nesta gravação, nenhum recurso específico da performance da música popular. A identificação do estilo de performance do violoncelista com o praticado na música erudita encontra paralelo na atuação do próprio Tom Jobim, que também trabalhava a vertente erudita em sua carreira, notadamente em sua parceria com Claus Ogerman. O andamento, bem como a realização rítmica das partes de violoncelo, é estável, não apresentando flutuações. A aplicação do vibrato também não demonstra nenhum tratamento específico, apresentando-se mais constante, à maneira em que comumente ocorre na música erudita.

Água de Beber (JOBIM, 1986a), composição de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, revela uma abordagem semelhante do violoncelo em seu arranjo. Novamente, ele interpreta melodias em contracanto ao arranjo vocal, funcionando como um complemento a este, em conjunto com a flauta transversa, como no baixo cromático descendente, um procedimento tipicamente Jobiniano, encontrado no refrão da canção, a partir do instante [00:50:26] (Ex. 33):



Ex. 33- Baixo cromático descendente do violoncelo em *Água de Beber* (c. 25-33)

Em relação ao arranjo de *Passarim*, pode-se dizer que há mais autonomia do violoncelo em relação às vozes. Na *Introdução*, encontramos uma figuração ritmada em colcheias, secundária à melodia realizada pelas vozes femininas (Ex. 34):

Ex. 34- Violoncelo na *Introdução de Água de Beber* (c. 1-9)

No exemplo anterior, chama a atenção a valorização do contratempo que se repete em todos os compassos por meio da acentuação discreta realizada pelos intérpretes. A parte executada pelo violoncelo e pela flauta apresenta um perfil que valoriza o terceiro tempo do compasso em sua execução. A articulação escolhida aproxima-se do *staccato*, sendo realizada por Morelenbaum na região do talão e com o golpe de arco *spiccato*. Estes fatores contribuem, em conjunto com a linha realizada pelo baixo e pelos instrumentos harmônicos, para conferir a característica percussiva do samba.

Em todo o arranjo, é possível notar tais peculiaridades, que também estão presentes na parte do violoncelo. Encontramos o uso recorrente de síncopes, próprias do choro e do samba (cf. ALMEIDA, 1999), remetendo às levadas do tamborim ou do pandeiro, como em [00:35:04] (Ex. 35).

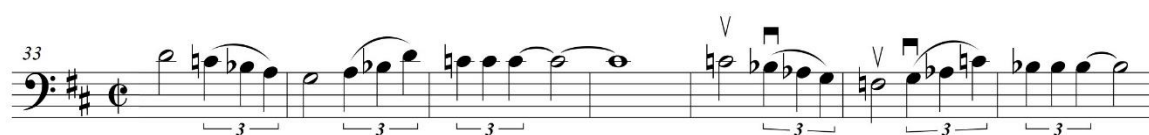
Ex. 35- Síncopes na linha do violoncelo em *Água de Beber* (c. 15-24)

O cromatismo é, outra vez, um elemento marcante no arranjo, sendo predominante na parte do violoncelo. Nota-se que os intervalos cromáticos são executados com o golpe de arco *legato*, ou ainda em arcos diferentes, mas com a mudança de direção realizada de forma discreta, de maneira que a sonoridade resultante aproxima-se do

legato. Morelenbaum emprega acentos discretos com o arco para valorizar as síncopes e, conseqüentemente, os deslocamentos que estas provocam.

Nesta obra, encontramos maior variedade de elementos técnicos e interpretativos aplicados por Morelenbaum. Entretanto, não foi possível detectar nenhum recurso técnico ou prática de performance específicos da música popular. Novamente a tessitura explorada é restrita, embora seja mais ampla do que a encontrada em *Passarim*. O violoncelo executa notas dentro de um intervalo que vai do Lá 1 até o Fá# 3, novamente uma tessitura muito próxima da voz humana.

Por fim, a versão de *Wave* (JOBIM, 1986b) escolhida para análise apresenta-se somente em versão instrumental, com a banda composta por: piano, violoncelo, flauta, violão, baixo e bateria. O violoncelo, a flauta e o piano ficam a cargo das melodias, que, na composição original, foram escritas para voz. O violoncelo é utilizado para tanto realizar solos nas melodias, como em [00:53:87] (Ex. 36), quanto duetos com a flauta, neste caso, em uníssonos (Ex. 37). Embora seja prática comum na performance instrumental deste gênero musical, não encontramos seções de improviso nesta versão. Os intérpretes seguem estritamente o arranjo proposto, sem maiores liberdades. Somente o piano apresenta flutuações rítmicas pontuais em suas linhas melódicas.



característica idiomática *cantabile* (PILGER, 2015) é ressaltada nos arranjos da *Nova Banda*.

Em contraste com estas seções em *legato*, a seção central do arranjo apresenta-se mais rítmica, com o emprego de síncopes e contratempos que reforçam essa ideia. O violoncelo e a flauta adicionam também acentos, em [1:26:65] que buscam valorizar os dois tempos do compasso de forma igual (Ex. 38), regularidade característica da bossa nova. (GARCIA, 1999)

The image displays three staves of musical notation for a cello (Vc.) part. The first staff, labeled '53', shows a sequence of eighth notes with accents and slurs. The second staff, labeled '57', continues with similar eighth notes and slurs. The third staff, labeled '61', features eighth notes with slurs and accents, indicating a rhythmic pattern with syncopation and accents.

Ex. 38- Contratempos, síncopes e acentuações na linha do violoncelo na seção central de *Wave* (c.53-64)

Não obstante as gravações analisadas diferenciem-se entre si em muitos aspectos, pode-se afirmar que há uma uniformidade no tratamento do violoncelo durante estas performances. As linhas realizadas pelo instrumento são construídas como se fossem uma voz na textura do arranjo, o que interfere diretamente em algumas questões técnicas e interpretativas. Assim, a tessitura encontrada nos três arranjos é restrita, considerando-se as possibilidades do instrumento. A predominância da articulação *legato* também se deve a este paralelo, pois as vozes empregam esta articulação nos arranjos analisados.

O estilo dos cantores de bossa nova influenciou claramente Morelenbaum em suas escolhas interpretativas. Sobre a execução vocal na bossa nova, Brito (1993, p. 35) expõe:

Jobim definiu a concepção do canto na BN como consistindo em se cantar cool. [...] Isto quer dizer: cantar sem procura de efeitos contrastantes, sem arroubos melodramáticos, sem demonstrações de afetado virtuosismo, sem malabarismos. O *cool* coíbe o personalismo em favor de uma integração do canto na obra musical [...] O canto flui como na fala normal. (BRITO, 1993, p. 35)

Esta maneira mais contida de cantar surgiu na década de 1960, em contraposição ao estilo eloquente de performance dos cantores das rádios. Tal mudança de paradigma, ainda segundo Brito (1993), traz consigo uma reorganização hierárquica dentro dos conjuntos musicais.

Na bossa-nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais [...] O intérprete igualmente se integrará na obra como um todo, seguindo o conceito de que ele existe em função da obra e não apesar dela. A valorização do cantor surgirá na medida em que ele participa da elaboração musical e não na medida em que se procura afirmar sobre a própria obra [...]. É uma forma de sobrepor o interesse da realização final ao da afirmação individual. [...] (BRITO, 1993, p. 21-26)

Na *Nova Banda*, de Tom Jobim, fica clara esta relação em que o conjunto da obra está acima de qualquer individualismo do intérprete. O papel de Tom Jobim é um pouco destacado dos demais, sendo ele o responsável pela condução musical do grupo. Nas três gravações analisadas, Jobim rege as entradas a fim de garantir que o grupo soe em conjunto. Possivelmente, esta prática deve-se ao fato de a banda ser composta por um número grande de pessoas, porém também denota a ascendência de Jobim sobre o grupo.

É insignificante, neste contexto, a execução de linhas de baixo pelo violoncelo, pois a banda conta com um contrabaixo elétrico, que é o responsável por esta função durante todo o tempo. Nesta formação, o violoncelo detém um papel secundário, estando sempre subordinado ao arranjo vocal. O posicionamento de palco da banda, com o violoncelo no extremo do lado esquerdo, juntamente com os instrumentos de base, é um retrato da configuração musical desta. O violoncelo está sempre em segundo plano em relação às vozes, em conjunto com o violão (Figs. 4 e 5).



Fig. 4- Violoncelo no extremo do lado esquerdo na gravação de *Água de Beber* e *Wave* da *Nova Banda*



Fig. 5- Violoncelo ao lado dos instrumentos de base em *Passarim*

As linhas melódicas realizadas pelo violoncelo têm a função de contraponto ao quinteto vocal feminino, principalmente. Brito (1993) aponta que a execução de contrapontos e segunda voz é prática comum nos arranjos para canções da bossa nova, em relação ao acompanhamento. Sobre as características desta prática ele explana:

o emprego do contraponto. [...] pode ocorrer nas orquestrações escritas ou ficar sob a responsabilidade do cantor, que o executará em relação a um instrumento acompanhante, à orquestra ou a outro co-intérprete. [...] o contraponto se processa não apenas de conformidade com a concepção musical geral do movimento, mas segundo o plano de estruturação surgido para a e pela realização de uma composição em particular, cujo material muitas vezes lhe sugere diretrizes. (BRITO, 1993, p. 32-33)

O violoncelo pode ser encarado como uma voz dentro dos arranjos analisados, e o contraponto por ele realizado se enquadra nas características descritas por Brito (1993). Percebemos que a linha interpretada por Morelenbaum é pensada, tanto levando em conta o contexto da obra como as peculiaridades de cada peça, tendo relação direta com os materiais musicais apresentados, principalmente nos arranjos vocais.

Nas peças analisadas, percebemos uma valorização do elemento idiomático *cantabile* (PILGER, 2015), presente na maioria das intervenções do instrumento. Quase a totalidade das melodias identificadas movem-se por meio de graus conjuntos, principalmente cromáticos, o que ressalta ainda mais a qualidade melódica do instrumento. As linhas do violoncelo são musical e tecnicamente simples, se comparadas a outras realizadas por Morelenbaum, em contextos diversos. Segundo o violoncelista, seu principal aprendizado durante o tempo de trabalho na *Nova Banda* foi justamente a busca pela expressão por meio da simplicidade, como narra:

Com o Tom eu aprendi a buscar a beleza na simplicidade, a tentar exprimir, com poucos elementos, muita coisa. Ele tinha esse talento específico, de fazer uma música com muita profundidade, com muito conteúdo, uma música muito significativa, mas ao mesmo tempo simples. [...] Isso tem um valor muito grande para mim [...]. Isso acabou influenciando não só minha forma de escrever música como de tocar também, de achar que a beleza, a virtude da música não está só no virtuosismo, na destreza, na velocidade, mas está no lirismo também, na beleza pura e simples. (MORELENBAUM, 2015)

A simplicidade presente na performance manifesta-se não somente no nível do arranjo, mas também nos elementos técnicos e interpretativos empregados por Morelenbaum. Não foram encontrados efeitos diferenciados e/ou práticas interpretativas peculiares de outros gêneros musicais, como o *jazz*, por exemplo. Nenhuma das interpretações analisadas apresenta inovações técnicas. As arcadas, dedilhados, vibrato e demais elementos interpretativos são utilizados de maneira análoga à música erudita, sem maiores inovações.

4.1.2. Caetano Veloso

Na década de 1990, a carreira de Jaques Morelenbaum é marcada pela longa parceria estabelecida com Caetano Veloso. À época, ele já desfrutava da condição de cantor

renomado mundialmente, semelhante a Tom Jobim quando da entrada de Morelenbaum na *Nova Banda*. Pontuamos que, embora já tivessem carreiras consolidadas quando Jaques iniciou seu trabalho com eles, ambos os cantores haviam sido expoentes de movimentos musicais distintos na década de 1960. Enquanto Tom Jobim foi líder da bossa nova, Caetano liderou a Tropicália. As origens distintas desses cantores ajudam a explicar a abordagem diversa encontrada nas performances de Morelenbaum, tanto nas obras selecionadas para análise quanto na totalidade de seu trabalho como integrante das referidas bandas. Cotejando a abordagem musical da bossa nova e da Tropicália, Naves (2000) comenta:

Ao contrário da bossa nova, que se orienta por um modelo de contenção, a tropicália recorre ao excesso [...]. Os baianos inauguraram, portanto, com a tropicália, uma nova relação com a *diferença*, assumindo uma postura afirmativa e comprometendo-se de modo indiferenciado com todos os aspectos captáveis do universo brasileiro, como o *brega* e o *cool*, o *nacional* e o *estrangeiro*, o *erudito* e o *popular*, o *rural* e o *urbano*, e assim por diante. (NAVES, 2000, p. 43)

Embora os caminhos trilhados por esses grupos sejam divergentes, Augusto de Campos (1993) ressalta uma mesma motivação para a ação dos dois grupos, qual seja, a de propor novas fronteiras para a realização da música popular brasileira que não estivesse subordinada aos sistemas vigentes à época. Sobre *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, canções icônicas da Tropicália, o autor esclarece:

Pode-se dizer que *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* representam duas faces complementares de uma mesma atitude, de um mesmo movimento no sentido de tirar a música nacional do “sistema fechado” de preconceitos supostamente “nacionalistas”, mas na verdade apenas solipsistas e isolacionistas, e dar-lhe, outra vez, como nos tempos áureos da bossa-nova, condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação. (CAMPOS, 1993, p. 152)

Fato é que a vivência com o Movimento Tropicalista trouxe para Caetano Veloso maior abertura a experiências e maior versatilidade, que podem ser percebidas ao olharmos para toda sua obra.

Morelenbaum (2015) relata que, dos catorze anos de parceria com o cantor, os três primeiros anos, durante os quais ocorreu o projeto *Circuladô*, foram os mais ricos, devido ao contraste percebido em relação ao trabalho que vinha desenvolvendo com Jobim e Gismonti. Com estes, os arranjos eram pré-definidos e interpretados sempre

com partituras, havendo pouco ou quase nenhum espaço para improvisação. Embora os arranjos de Veloso também fossem pensados previamente, o cantor incentivou o violoncelista a tocar sem partituras, o que conferiu maior liberdade ao instrumentista. Sobre a diferença da performance com e sem partitura, o artista comenta:

Na verdade, mesmo a música estabelecida e a música escrita, quando você consegue se desvencilhar da partitura, é porque você virou dono daquela música, senhor daquela música, você conhece aquela música como se você fosse o compositor dela. Acho que isso te dá mais liberdade para você ousar, não só em termos da improvisação [...] como da interpretação também. Você tem conhecimento de causa para tentar buscar caminhos novos em cada momento musical. Eu acho que isso é uma boa prática, você aprender a música a ponto de sabê-la de cor. (MORELENBAUM, 2015)

Além da liberdade na performance, desvencilhar-se da partitura proporcionou a Morelenbaum outras possibilidades, não estando mais limitado a “apenas” executar a sua parte. Como exemplo disso, destacamos a abertura do show *Circuladô*, no qual o violoncelo inicia sozinho no meio do palco, para depois ganhar a companhia de Caetano Veloso, com seu violão, e, por fim, de toda a banda (Fig. 6). O tratamento cênico dado ao violoncelo e ao instrumentista diverge diametralmente do encontrado na disposição de palco das bandas anteriores em que Jaques trabalhou.

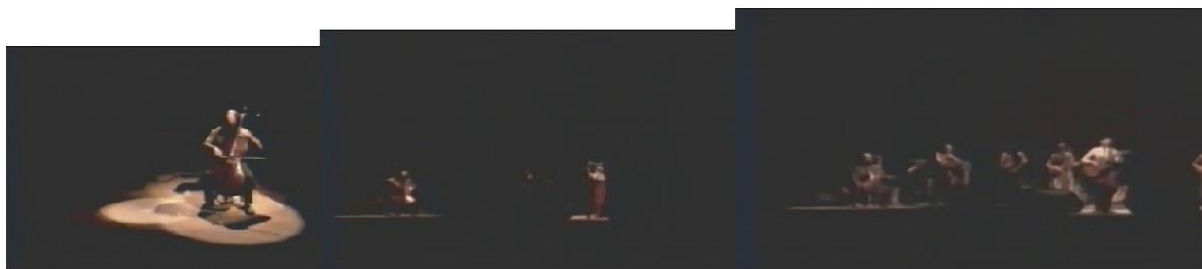


Fig. 6- Tratamento cênico dado ao violoncelo na abertura do show *Circuladô*, de Caetano Veloso

Devido ao significativo papel do projeto *Circuladô*, relatado por Morelenbaum, analisaremos a seguir duas canções que o integram: *Circuladô de Fulô* (VELOSO, 2012), peça que dá nome ao projeto; e *Os mais doces bárbaros* (VELOSO, 2009), música escolhida para a abertura do show em questão.

Circuladô de Fulô, canção de 1991, dá nome ao álbum que marca o início da parceria de Caetano Veloso e Jaques Morelenbaum. O texto é de autoria de Haroldo de

Campos, um dos principais expoentes da poesia concreta, e foi extraído do livro *Galáxias*. No livro, não há títulos nem divisões de versos ou parágrafos, e coube ao cantor selecionar trechos da obra para musicá-los. O texto de Campos não possui a estrutura regular de um poema, contudo apresenta-se mais regular do que a fala. Conforme argumenta Lima (2013), Caetano Veloso optou por ressaltar algumas características e trechos do texto de maneira a criar recorrências que facilitassem a tarefa de acrescentar música a ele.

A música estrutura-se em torno de um refrão construído pelo cantor sobre a seguinte parte do texto:

*Circuladô de fulô
Ao deus ao demo dará
Que deus te guie
Porque eu não posso guiar
E viva quem já me deu
Circuladô de fulô
E'ainda quem falta me dá.*

Após uma breve introdução instrumental, inicia-se uma alternância entre refrão e estrofe até a finalização, com uma *Coda*, também instrumental. Essa sucessão reiterada de refrão e estrofe reforça a estrutura circular presente na letra de Campos. Caetano Veloso também opta por valorizar este aspecto por meio do contorno melódico que cria, além de outros aspectos do arranjo, como a nota do berimbau que se repete do início ao fim da música e elementos da linha do violoncelo.

Na *Introdução*, é estabelecido um ostinato de um berimbau, que seguirá até o final da obra. Somado a isso, o violoncelo realiza um *glissando* em harmônicos, combinado com o efeito *sul ponticello* no arco, que se estende até o final da apresentação do refrão. A sonoridade metálica e com alturas indefinidas, resultante da combinação desses dois efeitos, contrastam com o ostinato. Os dois elementos empregados por Morelenbaum são idiomáticos do instrumento (PILGER, 2013) e são encontrados em peças de referência do repertório erudito. Considerando a carreira do violoncelista, esses efeitos, ou semelhantes, também são encontrados em performances com

outros grupos, como *A Barca do Sol*, *Egberto Gismonti & Grupo* e, mais recentemente, com o *Cello Samba Trio*.

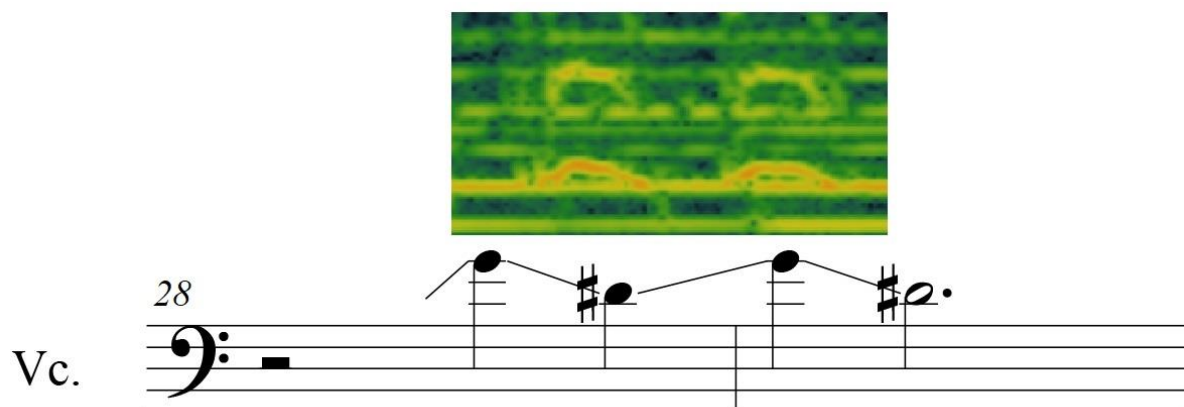
A gravação analisada (VELOSO, 2012) ressalta a influência nordestina presente no texto por meio de diversos recursos sonoros. Na peça, são utilizados os modos lídio e mixolídio, característicos da música desta região do Brasil. Além do já citado ostinato, as intervenções do violoncelo aludem à sonoridade da rabeca. Ademais, à exceção da primeira ocorrência, em todas as outras repetições do refrão, o violoncelo executa cordas duplas no segundo e quarto tempos dos compassos, fazendo menção à sonoridade de uma sanfona.

A primeira e a segunda estrofes são marcadas por intervenções do violoncelo que soam como comentários à melodia entoada pelo cantor. As linhas melódicas possuem uma certa liberdade e remetem a melodias improvisadas, comuns na música nordestina, como em [01:44:09] (Ex. 39).



Ex. 39- Intervenção do violoncelo na segunda estrofe de *Circuladô de Fulô* (c. 44-50)

De maneira geral, a sonoridade escolhida por Jaques Morelenbaum tem característica anasalada em toda a peça. O instrumentista lança mão de diversos recursos que reforçam a relação texto-música, tão presente neste arranjo. Como exemplo, identificamos os *glissandos* aplicados na palavra “doendo”, no instante [01:08:27] (Ex. 40).



28

Vc.

Ex. 40- *Glissando* no violoncelo evidenciando a relação texto-música em *Circuladô de Fulô* (c. 28-29)

A respeito da interpretação de Caetano Veloso, Lima (2013) ressalta o contraste existente entre o refrão e as estrofes:

As estrofes da canção possuem estruturas rítmicas bastante distintas daquela apresentada no refrão. Ao passo em que o refrão se desenvolve com notas “longas” e bem definidas e curvas melódicas acentuadas, as estrofes são construídas como um jorro de fala que pouco variam rítmico-melodicamente e, não fosse pela recorrência dos acentos textuais com os acentos musicais, talvez se identificasse mais com a fala do que com o canto. (LIMA, 2013, p. 35)

Percebe-se que Morelenbaum escolhe contrastar o caráter mais rítmico presente nas estrofes entoadas por Caetano com linhas melódicas que valorizam mais a dimensão horizontal, enquanto, no refrão, ele opta por marcar regularmente os tempos fracos do compasso. A exceção ocorre na última estrofe, onde o violoncelo realiza uma melodia mais rítmica e articulada, a partir de [02:19:14], acompanhando a sonoridade da letra, que, neste trecho, contém uma recorrência mais expressiva de consoantes oclusivas (Ex. 41).

Voz

Des-gui-e queeu te pe-ça pro-mes-sa queeu te fi-e me dei-xe mees-

Vc.

Voz

que-ça me lar-gue me de-sa-mar-gue que no fim eu a-cer-to, que no fim eu re-ver-

Vc.

Ex. 41- Linha melódica mais ritmada do violoncelo na última estrofe de *Circuladô de Fulô*

Finalizando, o violoncelo realiza a melodia do refrão acompanhado pelo ostinato do berimbau na *Coda*. A densidade do acompanhamento é mais rarefeita que nas demais partes do arranjo, sendo igual à da *Introdução*. O ostinato segue obstinado no mesmo pulso apresentado em toda peça, enquanto o violoncelo desloca a frase do refrão em relação a esta base. A melodia do refrão é interpretada na metade do andamento, e o intérprete utiliza-se dos recursos do glissando e do *portato* no arco, a fim de conferir um caráter “preguiçoso” à frase final. Por fim, como último gesto, o instrumento realiza um *glissando* lento para o grave, no qual não se distingue a nota de chegada, dando ao ouvinte a impressão de que a obra fica por finalizar (Ex. 42).

Vc.

Vc.

Ex. 42- Linha do violoncelo na *Coda* de *Circuladô de Fulô* [02:57:65]

O violoncelo, neste arranjo, desempenha um papel complementar ao canto, tanto musicalmente como em relação à letra e à ambientação geral da peça. Vemos que Morelenbaum opta por determinadas soluções interpretativas que visam a reforçar o discurso entoado pelo cantor, em uma clara valorização da relação texto-música. Suas intervenções, que soam como se fossem linhas improvisadas, remetem à música

nordestina, trazendo esta atmosfera à tona durante a performance. O uso de *glissandos* e outras técnicas e efeitos também auxiliam nessa construção.

Seguindo o mesmo caminho de experimentação proposto em *Circuladô de Fulô, Os Mais Doces Bárbaros* (VELOSO, 2009) é a canção escolhida por Caetano para a abertura do show *Circuladô ao Vivo*, em 1992. Foi composta para ser a música de abertura do show *Doces Bárbaros*, grupo formado por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa, que excursionou pelo país em 1976.

Na versão de 1992, o violoncelo tem função de destaque tanto em relação à peça em si como a todo contexto do show. A *Introdução* realizada pelo violoncelo solo pode ser considerada como um introito de todo o show, não só desta música. Morelenbaum escolhe o registro mais grave do instrumento nesta seção, que se inicia com uma sequência de cordas duplas tocadas com a dinâmica forte, cuja sonoridade nos remete aos *riffs* das guitarras no rock, recurso já identificado nas performances do violoncelista junto à banda *A Barca do Sol*. A sonoridade angulosa, resultante da combinação do tipo de arcada aplicado com as cordas duplas, remete ao caráter primitivo presente nos elementos visuais do show.

A seguir, inicia-se a *Introdução* da canção propriamente dita, no instante [00:12:18], com o violoncelo interpretando a mesma linha que o cantor entoará em vocalize mais adiante. O registro utilizado ainda é o grave, a melodia é toda tocada na corda Sol e há o emprego de uma nota pedal, a corda solta Dó (Ex. 43). A escolha desta combinação de registro com a corda solta no grave auxilia no volume sonoro emitido pelo violoncelo, que tem mais potência em suas cordas graves. Além disso, segue na mesma atmosfera e caráter propostos pela sequência inicial de cordas duplas.

Cello

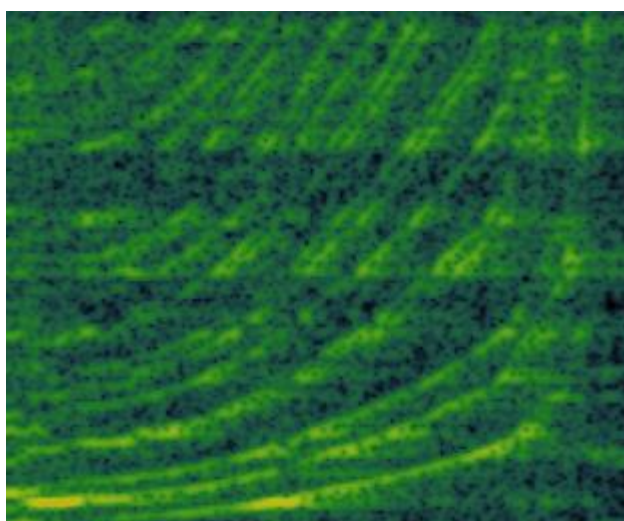
The musical notation shows a cello part in 4/4 time with a key signature of one flat. The melody is written on a single staff with a bass clef. It begins with a circled 'C' below the staff, indicating a pedal point on the C string. The melody consists of eighth and quarter notes, with trills marked above some notes.

Ex. 43- Melodia acompanhada de nota pedal no violoncelo na *Introdução* de *Os mais doces bárbaros* em [00:00:12]

O intérprete usa o *glissando* de maneira recorrente em toda esta passagem. A velocidade aplicada é lenta, o que permite que todo caminho percorrido pelos dedos

sobre as cordas seja ouvido. A sonoridade resultante nos remete à afinação das cordas soltas do violoncelo, reforçando a ideia de princípio de todo o espetáculo, como se os músicos estivessem ainda nos preparativos finais para o início de tudo.

Segue-se a isso, um novo trecho em cordas duplas, mais especificamente quintas, que são executadas tanto em arcadas *legato* quanto em *détaché*. O ritmo proposto nos dá a impressão de um *acellerando*, que culmina em um *glissando* amplo, do grave para o agudo no instante [01:03:22], facilmente identificável por meio do espectrograma (Ex. 44). Este efeito marca a transição do registro grave, em que o violoncelo toca na *Introdução*, para o mais agudo, que será utilizado pelo cantor. Caetano Veloso escolhe o final deste gesto musical para fazer sua entrada no palco, demarcando o fim desta seção e o início de seu diálogo com o violoncelo, que ocorre durante toda a música.



Ex. 44- Espectrograma demonstrando *glissando* do violoncelo no final da *Introdução* de *Os mais doces bárbaros*

Doravante, o violoncelo passa a ter um tratamento semelhante ao encontrado na voz neste arranjo, executando contrapontos e segundas vozes complementares ao canto (Ex. 45 e 46). Logo, podemos dizer que a função primordial do violoncelo é interpretar uma linha melódica em complemento ao canto, e não somente ser mais um instrumento de base, integrando a banda.



Ex. 45- Linha do violoncelo na *Introdução* de *Os mais doces bárbaros* [01:07:00]

Ex. 46- Linha do violoncelo acompanhando a voz na *Introdução* de *Os mais doces bárbaros* [01:23:00]

As linhas melódicas realizadas pelo violoncelo neste contexto são também baseadas primordialmente em graus conjuntos e apresentam tessitura mais restrita, muito semelhante à da voz humana. Tal tratamento melódico realizado por Morelenbaum é similar ao encontrado nas performances analisadas da *Nova Banda*, de Tom Jobim, embora a sonoridade final resultante seja deveras distinta.

Apesar de o tratamento dado às alturas ser semelhante, a estética desses dois momentos da carreira do violoncelista diferem-se muito, o que pode ser aferido na forma em que o arco é utilizado. Em *Os mais Doces Bárbaros*, encontramos muito mais ataques definidos no arco e uma sonoridade mais dura em relação à prática na banda de Tom Jobim. As diferentes articulações trabalhadas na mão direita permitem ao intérprete transitar entre estes dois contextos distintos, bem como nos diversos outros em que se envolveu durante sua longa carreira.

A versatilidade e a capacidade de adaptação de Jaques Morelenbaum na performance de gêneros musicais variados são características de seu trabalho. Sobre as múltiplas

parcerias aparentemente incongruentes com as quais se envolveu durante esse tempo, Morelenbaum pontua: “Essa é a minha profissão. Me diverte, como na vida inteira, transitar por vários estilos e ser apropriado, ou tentar ser apropriado. Me desafia poder exercer a minha arte nos mais diversos campos. A não ser que eu odeie alguma forma ou estilo de música, não vou negar.” (MORELENBAUM, 2001)

Considerando a totalidade do trabalho desenvolvido por Morelenbaum em conjunto com Caetano Veloso, percebemos que o ecletismo é marcante na produção. O período inicial desta parceria, aqui analisado, apresenta uma diferença muito grande de estilo em relação ao praticado por Morelenbaum em sua parceria com Jobim. Como dito, o papel do violoncelo ganha outra relevância junto à banda de Caetano Veloso, abrindo maior espaço para experimentações por parte do violoncelista.

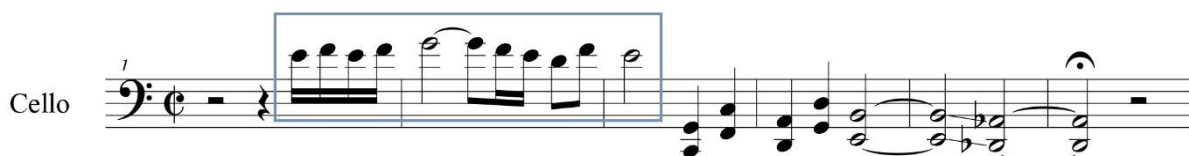
Nas peças analisadas, percebe-se uma preocupação do intérprete em criar uma atmosfera, além de pontuar referências até mesmo visuais por meio de sua performance. Enquanto seu papel na *Nova Banda* consistia em sublinhar o que era entoado por Jobim e pelos outros cantores, Caetano abre espaço para Jaques experimentar e propor novas ideias. A sonoridade alcançada pelo violoncelista nas peças analisadas, bem como os recursos interpretativos e os efeitos escolhidos, remetem-nos aos seus trabalhos anteriores com a *Barca do Sol* e com o *Egberto Gismonti & Grupo*, o que indica uma contribuição efetiva de Morelenbaum na construção dos arranjos e da proposta das performances. Apesar do maior experimentalismo, nenhuma inovação técnica foi encontrada nestas gravações.

4.1.3. Outros grupos de câmara

Durante as décadas de 1980 e 1990, Morelenbaum dedicou-se a parcerias mais duradouras com grandes nomes da música popular, conforme descrito. Foi apenas no final da década de 1990 e no início do século XXI que se inicia a sua busca por estabelecer um trabalho próprio. Ressaltamos que trata-se aqui apenas da parte de sua carreira em que atua como violoncelista, pois, como produtor, arranjador, compositor, etc, esteve envolvido todo o tempo com os mais diversos tipos de música.

Após a morte de Tom Jobim, Jaques e Paula Morelenbaum uniram-se a Daniel e Paulo Jobim, neto e filho do compositor, com a finalidade de seguir interpretando o repertório do mestre. O grupo, formado em 1995, lançou um único álbum em 1999, denominado *Quarteto Jobim Morelenbaum*. Com formação camerística, o conjunto tinha por objetivo perpetuar o estilo de Tom Jobim por meio da interpretação de arranjos muito próximos aos originais.

A canção *A Correnteza* (JOBIM *et al.*, 2013), interpretada pelo grupo, é um bom exemplo disso. Composta por Tom Jobim, em parceria com Luiz Bonfá, integrava o repertório da *Nova Banda*, com o arranjo assinado por Paulo Jobim (JOBIM; BONFÁ, 2000). A versão do *Quarteto Jobim Morelenbaum* mantém a mesma forma e tonalidade, além de o arranjo ser bastante similar. Devido à diferença na formação e instrumentação dos dois grupos, percebem-se algumas adaptações, como a adaptação para o violoncelo de partes que, no arranjo original, ficavam a cargo da flauta transversa. Logo na *Introdução*, há uma ocorrência, a partir de [00:02:10] (Ex. 47).



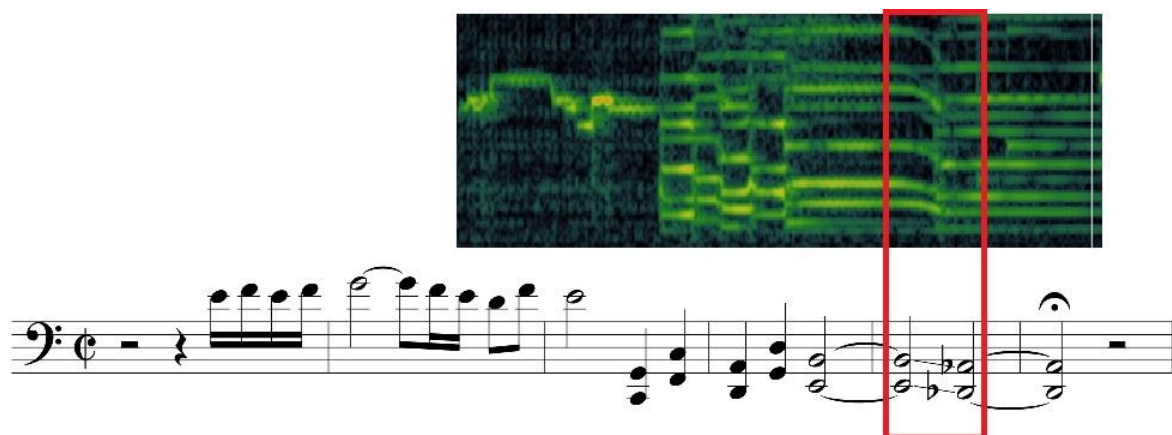
Ex. 47- Adaptação da melodia da flauta para o violoncelo no arranjo de *A Correnteza* (c. 1-6)

Tanto a *Introdução* quanto a *Coda* são instrumentais, e ficam a cargo do piano e do violoncelo. Este interpreta a mesma melodia em ambos os momentos, apresentando uma pequena diferença somente no final do trecho em quintas (Ex. 15).



Ex. 48- Modificação na linha do violoncelo na *Coda* de *A Correnteza* (c. 50-53)

No tocante às práticas de performance empregadas nestes excertos, destacamos apenas um *glissando* realizado pelo violoncelista ao final da *Introdução*. Por meio do espectrograma, é possível visualizar essa escolha interpretativa de Morelenbaum, que valoriza a preparação para a entrada da voz, além de assinalar uma relação texto-música, pois o *glissando* traz a conotação do movimento das águas do rio (Ex. 49).



The image displays a musical score for a cello part in the key of C major, 4/4 time. The score shows a sequence of notes: a quarter rest, followed by eighth notes (C2, D2, E2, F2), a half note (G2), and a quarter note (A2). A red box highlights the final measure, which contains a glissando effect. Above the score is a spectrogram showing the frequency spectrum of the sound. A vertical red box in the spectrogram highlights the glissando effect, showing a continuous sweep of frequencies from approximately 100 Hz to 200 Hz over the duration of the glissando.

Ex. 49- *Glissando* intencional entre cordas duplas na *Introdução* de *A Correnteza* (c. 1-6)

A peça é estruturada em duas seções contrastantes. Na *Seção A*, embora a cantora tenha liberdade na interpretação, o andamento é provido pela base do acompanhamento e se mantém estável. O violoncelo soma-se ao piano, ao violão e à percussão, contribuindo para reforçar a métrica regular por meio de uma sequência de notas em contratempo, a partir do instante [00:20:19]. Identificamos, neste ponto, uma semelhança com a prática de performance comum no choro, denominada por Almeida (1999) de alusão à síncope (Ex. 50).



The image shows a musical score for a cello part, labeled 'Vc.' on the left. The score is in 4/4 time and starts with a measure rest. The notes are: a quarter note (C2), a quarter note (D2), a quarter note (E2), a quarter note (F2), a quarter note (G2), a quarter note (A2), a quarter note (B2), a quarter note (C3), a quarter note (B2), a quarter note (A2), a quarter note (G2), a quarter note (F2), a quarter note (E2), a quarter note (D2), a quarter note (C2). The notes are marked with accents and slurs, indicating syncopation.

Ex. 50- Alusão à síncope na linha do violoncelo na *Seção A* de *A Correnteza* (c. 7-11)

A *Seção B* apresenta instrumentação reduzida, contando apenas com a voz, o violoncelo, o violão e o piano, e possui caráter contrastante com a anterior. O andamento é flexibilizado por meio de *rubatos* e modificações propostas pela cantora,

prontamente seguidos pelos instrumentos. A interpretação assume maior liberdade rítmica, como um recitativo. O violoncelo, neste contexto, abandona o acompanhamento com o elemento rítmico mais presente e passa a executar uma linha melódica com notas mais longas em *legato*, entre [00:46:60] e [01:09:94], valorizando mais o aspecto horizontal que o vertical e facilitando a sincronização com a cantora (Ex. 51).

The image shows a musical score for a vocal line and a cello accompaniment. The vocal line is in treble clef and the cello line is in bass clef. The lyrics are: "E choveu u ma se ma na — E eu não ví o meu a mor O bar-ro fi cou marca do a onde abo ia da pas-". The cello line features long, sustained notes in the lower register, corresponding to the vocal line's phrasing.

Ex. 51- Acompanhamento do violoncelo em notas longas na Seção B de *A Correnteza* (c. 18-23)

Em relação aos elementos técnicos e interpretativos aplicados por Morelenbaum, a performance analisada segue, de fato, o mesmo padrão encontrado em suas performances com a *Nova Banda*, de Tom Jobim. O estilo interpretativo aproxima-se muito da estética erudita, tanto no tocante à técnica de mão esquerda quanto à técnica de arco. Novamente, percebe-se que o violoncelo recebe tratamento semelhante ao dispensado à voz neste tipo de arranjo. Tal fato acaba por determinar desde as articulações impostas ao arco, o tipo de dedilhado e vibrato escolhidos, até mesmo a tessitura em que o instrumento toca – sempre em uma região compatível com a voz humana.

O *Quarteto Jobim Morelenbaum* teve curta duração, porém o envolvimento de Jaques Morelenbaum em formações menores de câmara tornou-se cada vez mais frequente a partir de então. Nessa conjuntura, destaca-se o trio denominado *Morelenbaum2/Sakamoto*, formado no início dos anos 2000 pelo violoncelista e sua esposa, Paula Morelenbaum, juntamente com o pianista japonês Ryuichi Sakamoto. O grupo especializou-se no repertório de bossa nova, com grande ênfase na obra de Tom Jobim, e gravou dois CDs: *Casa* (2002) e *A day in New York* (2003), este último aclamado pela crítica internacional como um dos principais álbuns de *jazz* lançados naquele ano.

A gravação de *Fotografia* (MORELENBAUM *et al.*, 2014), selecionada para análise, integra o primeiro álbum do grupo, cujo repertório é integralmente dedicado às composições de Tom Jobim. A canção, composta por Jobim em 1959, foi gravada pelo compositor juntamente com orquestra, em 1967, com arranjo de Claus Ogerman (JOBIM, 1967). A versão proposta por *Morelenbaum2/Sakamoto*, entretanto, baseia-se no arranjo de Paulo Jobim (JOBIM; GILBERT, 2000), com o qual guarda muitas semelhanças.

Quanto à forma, o trio opta por repetir integralmente a canção, a primeira vez com a letra em português, e a segunda com a letra em inglês, intermediada por uma estrofe solo do violoncelo. Enquanto o arranjo original apresenta-se na tonalidade de Dó Maior, a gravação analisada alterna entre as tonalidades de Dó Maior e Ré_♭ Maior, nas estrofes cantadas, enquanto o interlúdio, realizado pelo violoncelo, ocorre na tonalidade de Dó Maior. Percebe-se, ainda, um padrão de alternância entre arco e *pizzicato* na performance do violoncelo, descrito a seguir (Quadro 1):

Seção	Idioma	Tonalidade	Violoncelo
Introdução	Instrumental	Dó Maior	<i>Pizzicato</i>
Estrofe 1	Português	Dó Maior	Arco
Estrofe 2	Português	Ré _♭ Maior	<i>Pizzicato</i>
Estrofe 3	Instrumental	Dó Maior	Arco
Estrofe 4	Inglês	Dó Maior	<i>Pizzicato</i>
Estrofe 5	Inglês	Ré _♭ Maior	Arco

Quadro 1- Resumo da forma e detalhes de performance de *Fotografia*

O modo como o violoncelista tange as cordas do instrumento (arco ou *pizzicato*) demarca os dois papéis distintos que assume no arranjo em questão, a saber: 1) atuar como instrumento melódico complementar à linha vocal, trechos que analisaremos a seguir, e 2) atuar como baixo nos trechos interpretados em *pizzicato*, cujas especificidades já foram discutidas no capítulo 3.

Na primeira e na quinta repetições da estrofe, o violoncelo executa um desenho melódico complementar à linha do canto, que pode ser dividido em dois momentos. Nos oito primeiros compassos, o ritmo de ambos é igual, e as alturas tocadas pelo violoncelo guardam uma relação intervalar de terça com a voz, entre os instantes [00:14:97] e [00:28:30] (Ex. 52).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Voz' and the bottom staff is labeled 'Violoncello'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The vocal line starts with a measure rest followed by a series of eighth notes. The cello line starts with a measure rest followed by a series of eighth notes, each a third above the corresponding vocal note. The word 'arco' is written below the first measure of the cello line. A measure rest is indicated by a '5' above the first measure of the vocal line.

Ex. 52- Linhas melódicas em terças da voz e do violoncelo em *Fotografia* (c. 5-10)

Nos oito compassos seguintes, a partir de [00:30:36], a rítmica do violoncelo diverge do canto, apresentando uma sequência de notas longas em movimento cromático descendente, elemento característico do estilo Jobiniano. Destaca-se o fato de o instrumento reforçar, juntamente com a voz, as antecipações do primeiro tempo do compasso através das síncopes (Ex. 53).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Voz' and the bottom staff is labeled 'Vc.'. The key signature has one flat. The time signature is 4/4. The vocal line continues with eighth notes. The cello line features a descending chromatic line of long notes. Blue boxes highlight the first beat of each measure in both staves, indicating syncopation. A measure rest is indicated by a '13' above the first measure of the vocal line.

Ex. 53- Linha cromática descendente do violoncelo com antecipações do primeiro tempo do compasso em *Fotografia* (c. 13-18)

A semelhança da versão do trio *Morelenbaum2/Sakamoto* com o arranjo de Paulo Jobim (JOBIM;GILBERT, 2000) é clara e pode ser observada por meio da presença do desenho melódico em terças na mão direita do piano (Ex. 54), que, na gravação em questão, foi adaptado para as linhas da voz e do violoncelo, como apresentado anteriormente (Ex. 52).

Moderato Cmaj7(9) C⁹ Cm7(9) F7(13)

Eu, vo - cê, nós dois — A - qui nes - te ter - ra - ço à bei - ra - mar — O sol já vai ca -
 Eu, vo - cê, nós dois — So - zi - nhos nes - te bar, à me - ia - luz — E u - ma gran - de
 You and I, we two — A - lone here in this ter - race by the sea — The sun is go - ing
 You and I, we two — A - lone here in this bar With dim - ming lights — A full and ri - sing

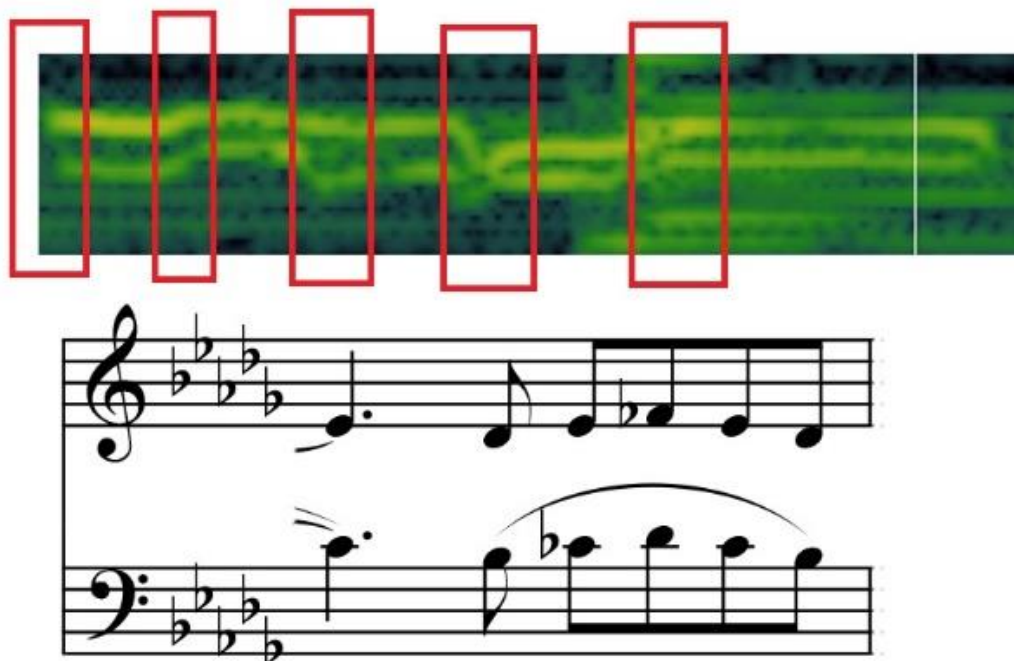
Ex. 54- Presença de linhas melódicas em terças na mão direita do piano no arranjo de *Fotografia*, de Paulo Jobim (c. 1-4)

Embora a notação do ritmo resultante da transcrição da gravação (Ex. 52) seja igual à proposta do arranjo de Paulo Jobim (JOBIM; GILBERT, 2000) (Ex. 54), a cantora usa uma certa dose de liberdade, fazendo com que o ritmo que de fato é executado tenha ligeiras diferenças em relação à notação. Ulhôa (2006, p.1) aponta que a flexibilidade é “um dos elementos mais possantes de expressividade na canção popular brasileira” (ULHÔA, 2006, p. 1). A autora propõe o conceito de métrica derramada a fim de descrever esta prática interpretativa característica da música popular brasileira:

A noção de métrica derramada tem a ver com a relação entre canto e acompanhamento, onde o canto – regido pela divisão silábica prosódica da língua portuguesa – e o acompanhamento – regido pela lógica métrica musical – parecem às vezes “descolados” um do outro, numa sincronização relaxada. Esta flexibilidade rítmica entre canto e acompanhamento nem sempre é anotada nas versões transcritas, e quando o é aparece como sínopes, que na realidade não expressam bem a escansão da letra, de fato feita pelos intérpretes. [...] Na métrica derramada acontece uma superposição da divisão das sílabas e encaixe frouxo dos padrões de acentuação da língua portuguesa à brasileira aos compassos musicais regulares da tradição ocidental consagrada. (ULHÔA, 2006, p. 2)

Este tipo de processo é identificado na performance de Paula Morelenbaum, na gravação do trio. A cantora usa essa liberdade de maneira tímida, se compararmos com outras gravações da mesma canção, como, por exemplo, a gravação de 1967, com Tom Jobim cantando e com o arranjo orquestral de Claus Ogerman (JOBIM, 1967).

Considerando o escopo desta pesquisa, é relevante perceber que o violoncelo acompanha a cantora nessa sincronização rítmica mais relaxada. Nota-se ainda, em alguns momentos, como em [03:24:57], uma pequena defasagem entre os ataques realizados pela cantora e pelo violoncelista, evidenciada pelo espectrograma (Ex. 55).



Ex. 55- Pequenas defasagens entre os ataques da voz e do violoncelo em *Fotografia* (c. 82)

Nos trechos em que o violoncelo é responsável pela segunda voz, é natural que acompanhe a cantora em suas inflexões e escolhas interpretativas. Contudo, verificamos também a presença do processo de flexibilização rítmica na estrofe instrumental que funciona como um interlúdio entre a versão em português e inglês da canção. Percebemos que, embora não se entoe nenhuma letra, Jaques Morelenbaum realiza sua melodia com flexibilidade compatível com o conceito de métrica derramada de Ulhôa (2006). A autora argumenta que “derramar’ a métrica não é uma idiosincrasia numa interpretação singular; é um traço estilístico marcante, principalmente entre intérpretes de samba. Ou seja, a métrica derramada mais do que um gesto de estilo individual [...] é uma característica cultural mais ampla.” (ULHÔA, 2006, p. 8) Ampliando a discussão, embora o conceito da autora não abarque a performance instrumental, se considerarmos a estreita relação estabelecida por Jaques Morelenbaum entre o canto, ou a voz, e seu instrumento, o violoncelo, podemos afirmar que a performance do violoncelista leva em conta esta característica

cultural denominada por Ulhôa (2006) de métrica derramada, visto ser um estilo de performance partilhado por todo um conjunto de cantores da música popular brasileira, no qual o intérprete se espelha. Desta forma, pode-se afirmar que o violoncelista emprega a métrica derramada nesta gravação de *Fotografia*.

Além do estilo de performance, identificamos outros recursos técnicos e interpretativos empregados pelo violoncelista, a fim de conferir maior homogeneidade à sua interpretação da melodia principal, aproximando-a esteticamente da proposta da cantora. O uso do *glissando* é recorrente neste trecho, contribuindo para a construção de uma sonoridade que remete à voz humana. Tal correlação encontra paralelo no estilo de performance do violinista Fafá Lemos, que aplicava largamente este artifício a fim de aproximar o som de seu violino da voz (WERNECK, 2013, p. 126). Morelenbaum utiliza *glissandos* ascendentes e descendentes em intervalos diversos, como, por exemplo, a partir do instante [02:07:86] (Ex. 56).

The image displays a musical score for cello (Vc.) in 4/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#). The score includes several measures with slurs and glissando markings. Above the score, a spectrogram visualization shows the frequency spectrum of the sound, with three red ovals highlighting specific glissando events. Red arrows point from these ovals down to the corresponding notes in the score.

Ex. 56- *Glissandos* ascendente e descendentes em *Fotografia* (c. 52-53)

A quantidade e os tipos de *glissandos* encontrados aproximam-se mais de práticas da música popular, notadamente do *jazz*, do que da estética da música erudita; contudo, neste caso, relacionam-se mais com a performance vocal do que com a instrumental

propriamente dita. A influência do *jazz* presente nesta gravação revela-se de outras maneiras, como a ocorrência de *ghost notes* na melodia do violoncelo em [01:48:57] (Ex. 57).



Ex. 57- Ocorrência de *ghost notes* na melodia do violoncelo em *Fotografia* (c. 43-45)

O vibrato é empregado com parcimônia, de um modo que também nos remete à prática vocal na música popular brasileira. Alexanian (2003, p. 96) define o vibrato como uma ondulação expressiva na afinação que permite ao instrumentista moldar a frase, aproximando o som do violoncelo ao da voz. Atualmente, o vibrato é largamente empregado no contexto da música erudita, sendo defendido o seu uso constante por parte representativa dos pedagogos. Neste contexto, o *performer* lança mão de tipos distintos de vibrato, utilizando a variação de sua amplitude, bem como de sua taxa, para conseguir resultados sonoros diferentes.

Por outro lado, percebe-se um uso diverso deste recurso entre os cantores da música popular brasileira, que não mantêm o vibrato constante; antes, iniciam as notas sem vibrato, para aplicá-lo posteriormente no final da nota. Morelenbaum opta por esta solução em *Fotografia*, o que traz um diferencial na performance em relação ao encontrado em suas gravações com a *Nova Banda*, analisadas previamente. A amplitude empregada por Jaques não é grande, sendo que ele varia a taxa do vibrato dentro de uma mesma nota, já que ele principia a nota sem vibrato para posteriormente adicioná-lo, como, por exemplo, em [01:50:18] (Ex. 58).

The image displays a musical score for Violoncello (Vc.) in 4/4 time, starting at measure 43. The score features a melodic line with slurs and vibrato markings. An inset spectrogram above the score shows the frequency spectrum of the notes, with two red ovals highlighting the vibrato effect on the final notes of the phrases. Red arrows point from these ovals down to the corresponding notes in the score.

Ex. 58- Aplicação do vibrato nos finais das notas em *Fotografia* (c. 43-45)

Quanto aos elementos técnicos e idiomáticos, nenhuma inovação foi constatada. Novamente o elemento idiomático *cantabile* (PILGER, 2013) destaca-se dos demais, em uma clara referência à voz, seja quando o violoncelo acompanha a cantora, ou quando está sozinho a cargo da melodia. A articulação *legato* é predominante em toda a canção, exceto nas seções em que o violoncelo faz o acompanhamento em *pizzicatos*. Morelenbaum aplica ligaduras em muitos momentos, valendo-se especialmente de inflexões de arco (*portato*) e dinâmica (*crescendos* e *decrescendos*) para moldar as frases.

Os dedilhados escolhidos assemelham-se aos padrões de dedilhado usuais do instrumento. Há uma preferência do intérprete em tocar sobre a corda Ré, o que acarreta um maior número de mudanças de posição, utilizadas com fins interpretativos, pois permitem a realização dos *glissandos*. Ademais, tal escolha justifica-se também pelo timbre mais aveludado conferido por esta corda em relação à corda Lá.

De maneira geral, a partir da análise de *Fotografia*, pode-se aferir que há, na performance de Morelenbaum, uma aproximação de práticas interpretativas da música popular. O estilo adotado pelo violoncelista no trio *Morelenbaum2/Sakamoto* remete ao utilizado por ele enquanto integrante da *Nova Banda*. Tal fato pode ser explicado por tratar-se de repertório idêntico, canções compostas por Tom Jobim. Diferente da proposta do *Quarteto Jobim Morelenbaum*, que buscava recriar

literalmente os arranjos da *Nova Banda*, neste trio há maior liberdade de interpretação, abrindo espaço para experimentações por parte do violoncelista, baseando-se em práticas do *jazz* e do canto na música popular brasileira. O resultado final da performance distancia-se pouco da sonoridade alcançada por ele na *Nova Banda*, podendo ser considerado um passo importante na construção de seu estilo pessoal, principalmente na interpretação do samba e da bossa nova.

4.2. Considerações sobre o uso do violoncelo em linhas melódicas principais

O violoncelo de Jaques Morelenbaum desempenhou distintos papéis em sua diversificada carreira. No âmbito da música popular, construiu seu percurso por meio de parcerias que moldaram seu estilo, contribuindo na prática para seu aprendizado de como utilizar o violoncelo neste contexto. Nas gravações já analisadas, podemos constatar o gradativo deslocamento de seu referencial de performance da estética erudita para a popular.

Morelenbaum (2015) considera difícil descrever o estilo de um músico e tem o mesmo problema em delimitar o que considera ser seu próprio estilo. Apesar da formação acadêmica, aborda o fazer musical de uma forma bastante intuitiva, privilegiando muitas vezes o sensorial em detrimento da teoria. Nesse sentido, sobre seu próprio estilo, ele apenas nos dá pistas de elementos que reconhece em sua performance:

O que eu reconheço em mim como estilo é justamente procurar cantar no instrumento [...]. Do meu estilo, eu encontro definida também uma vontade e uma determinação em ser brasileiro na música que eu faço. Apesar de achar que a música não deve ter fronteiras muito delimitadas, eu acho interessante a gente não perder essa ideia de nacionalismo, sem ser xenófobo, sem excluir outros tipos de música. [...] Eu procuro ouvir sempre tudo, mas quando eu toco, eu gosto de sentir a brasilidade na minha música. [...] Eu não toco só samba, mas baião, músicas, ritmos brasileiros, atmosferas brasileiras. (MORELENBAUM, 2015)

A formação do *Cello Samba Trio* possibilitou a Morelenbaum um espaço mais adequado para consolidar características estilísticas que foram construídas durante sua trajetória. Diferentemente dos demais trabalhos em que se envolveu, o violoncelo transita do segundo plano para a cena principal neste trio, ampliando as possibilidades de performance. Jaques opta por um repertório exclusivamente de músicas

brasileiras, adaptando canções originalmente escritas para voz e também compondo peças para essa formação, as quais analisaremos a seguir.

4.2.1. *Adaptações de linhas vocais no violoncelo*

4.2.1.1. *Eu vim da Bahia*

João Gilberto é apontado por Morelenbaum como uma de suas principais referências no samba, e suas gravações tiveram papel relevante na formação do estilo de Jaques ao violoncelo. Seu estudo da performance de Gilberto tomou como base o LP *João Gilberto*, gravado em 1973, que inclui uma versão de *Eu vim da Bahia*, de autoria de Gilberto Gil (GIL, 1992). A partir da metodologia de estudo do *Third Stream*, que visa a dissecar o estilo de performance de determinado artista, o violoncelista transcreveu e estudou a peça, e posteriormente a inseriu no repertório do *Cello Samba Trio*, razão pela qual foi escolhida para esta análise.

Para além das práticas de performance, a instrumentação escolhida por João Gilberto (voz, violão e percussão) também inspirou a escolha de Morelenbaum, tanto nesta gravação específica, quanto na própria formação de seu grupo. O rigor de João Gilberto com suas escolhas e com as condições de performance e gravação é amplamente conhecido. A opção deste por uma formação instrumental mais enxuta no álbum de 1973 colabora para manter a performance vocal e suas nuances em primeiro plano, evidenciando, ao mesmo tempo, uma série de outros sons e ruídos característicos da performance que não podem ser ouvidos com instrumentações mais pesadas. Este outro plano sonoro é denominado por Menezes (2012) como o plano dos timbres.

O plano dos timbres compõe-se de uma seleção de ruídos ou alturas não harmônicas incorporados à composição e dispostos ao longo da peça, um plano sonoro inteiro formado pelos “barulhos” do próprio intérprete. [...] O disco no qual essa dimensão está melhor captada seja o LP “João Gilberto” gravado em 1973, também conhecido como o “disco branco”. Nesse disco podemos ouvir com muita clareza todos os ruídos gerados pelas articulações da fala, bem como ruídos gerados nas cordas vocais e garganta (fry, cochicho, respiração) e unhas nas cordas, que compõem um plano de alturas não-harmônicas com as vassourinhas em cesto de lixo gravadas por Sonny Carr. (MENEZES, 2012, p.117-118)

Pianta (2010) também aponta para a importância que cada detalhe presente nas performances de João possuiu na construção de suas interpretações, afirmando que “o estilo vocal de João Gilberto é único. Caracteriza-se, basicamente, pela ausência quase total de vibrato, pelo volume baixo da emissão sonora e pela incorporação de detalhes de articulação que somente audições atentas revelam.” (PIANTA, 2010, p. 57)

A delicadeza da instrumentação é ressaltada por Morelenbaum, que, ao mesmo tempo, considera completa a formação escolhida por Gilberto (MORELENBAUM, 2014). O *Cello Samba Trio* aproxima-se da instrumentação do cantor, mantendo o violão como instrumento harmônico, acompanhado da bateria e percussão, substituindo a voz pelo violoncelo na interpretação das melodias. Semelhante ao que ocorre no álbum de João Gilberto, tal proposta de instrumentação, embora não seja fator determinante para esta escolha, colabora para manter o violoncelo, instrumento com pouca projeção sonora se comparado a outros comumente utilizados na música popular, em primeiro plano, mesmo considerando que todos estejam amplificados. A instrumentação também torna possível a audição de todo esse plano de timbres, o que auxilia na percepção das articulações de arco empregadas por Morelenbaum. Nota-se a preocupação do violoncelista com a sonoridade e as articulações de mão direita no *Cello Samba Trio*, pois ele passa, posteriormente, a utilizar um arco barroco em suas performances, possivelmente buscando novas formas de se expressar. Esclarecemos que as gravações analisadas neste trabalho são anteriores a esta prática, razão pela qual não será objeto de análise no escopo desta pesquisa.

Quanto à forma, a performance em questão mantém semelhança com a estrutura original da *lead sheet* de Gilberto Gil (1992), ||:A B:||, onde a *Seção A* corresponde à estrofe, e a *Seção B*, ao refrão, sendo introduzida uma seção intermediária de improviso do violoncelo sobre a harmonia das *Seções A e B*. A versão do *Cello Samba Trio* também reduz o tamanho das pontes entre as seções e adiciona uma pequena *Coda*, repetindo o refrão duas vezes, uma com o violoncelo no registro médio-grave e outra, uma oitava acima. A tonalidade da peça também é alterada de Lá menor para Mi menor, mesma tonalidade escolhida por João Gilberto, possibilitando que a tessitura fique restrita às posições do braço do violoncelo, notadamente na primeira posição, e facilitando o uso de cordas soltas, principalmente a primeira e a segunda

cordas, Lá e Ré. O Quadro 2, a seguir, demonstra as similaridades e diferenças entre as versões de Morelenbaum e João Gilberto em relação à *lead sheet* de Gilberto Gil (1992):

Versões	João Gilberto (1973)	Jaques Morelenbaum (2010)	Gilberto Gil - <i>lead sheet</i> (1992)
Tonalidade	Mi menor	Mi menor	Lá menor
Instrumentação	Voz, violão e percussão	Violoncelo, violão, bateria	----
Forma	: A B : (4 repetições) :coda :	A B improviso (AB) A B <i>coda</i>	: A B : <i>coda</i>
Pulsação	♩= 80	♩= 90	----
Duração	5'50"	3'15"	----

Quadro 2- Análise comparativa entre as versões de João Gilberto e Jaques Morelenbaum em relação à *lead sheet* de *Eu vim da Bahia*

Além de elementos como tonalidade e instrumentação, a maior influência de João Gilberto na performance de Morelenbaum está em seu estilo interpretativo. Pianta (2010, p. 15) adverte que o estilo de João é hermético, encerrando-se em si mesmo, razão pela qual deve ser copiado como um todo, e não somente algumas partes. Embora tenha essa característica, dialoga com outros modos de tocar samba, sendo uma construção realizada pelo intérprete, tomando como base toda uma geração de sambistas que o antecedeu, segundo informa Menezes (2012). Conceituando este estilo, Naves (2000) comenta:

Nos vários relatos sobre a bossa nova, João Gilberto sempre aparece como o “autor” de um estilo: a “batida” que cria ao violão e a sua maneira única de interpretar. Se tudo indica, por exemplo, que ele captou o gosto emergente pelo jazz camerístico, não há dúvida, por outro lado, de que a nova forma musical da bossa nova em muito se deveu à sua obsessão por um ritmo e

uma harmonia inteiramente novos, compatíveis com a sua interpretação dos tempos modernos [...]. Assim, João Gilberto incorporou repertórios tradicionais, recriando, rítmica e harmonicamente, sambas de diversos autores por meio da fusão com o jazz. Por outro lado, ele rompeu com os gêneros associados ao excesso em várias de suas manifestações na música popular, como o “exibicionismo operístico” (expressão cunhada por Augusto de Campos, 1968) e os arranjos que recorriam a orquestrações grandiosas. (NAVES, 2000, p. 37)

A autora ainda aponta a contenção como um aspecto chave em sua performance. Nas performances do *Cello Samba Trio*, é possível perceber diversas características estilísticas próprias de João Gilberto que são aplicadas por Morelenbaum. Seu método de estudo, baseado em audição, transcrição e performance, derivado de sua experiência com o *Third Stream*, ajudou-o a apropriar-se destes elementos musicais e interpretativos presentes em João, trazendo essas influências para seu estilo pessoal de interpretação.

Na versão de Morelenbaum de *Eu vim da Bahia*, o violoncelo inicia sozinho, realizando uma síncope no segundo tempo do compasso. A acentuação utilizada, valorizando a nota da síncope que está no contratempo do segundo tempo, gera ambiguidade em relação ao posicionamento do tempo forte do compasso, uma vez que é enfatizado o contratempo do tempo mais fraco. Esta incerteza é amenizada com a entrada do violão e da bateria marcando o primeiro tempo do compasso 2, tornando clara, para o ouvinte, a hierarquia do compasso binário (Ex. 59).

Violoncello

The image shows a musical staff for Cello in 2/4 time. The first measure contains a syncopated rhythm starting on the second half of the first beat. A blue box highlights the first two notes of this syncopated phrase. A blue arrow points to the first note of the second measure, which is accented (>). The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first measure has a repeat sign and a fermata over the first note. The second measure has a fermata over the first note and an accent (>) under the second note. The third measure has an accent (>) under the first note. The fourth measure has an accent (>) under the first note. The fifth measure has an accent (>) under the first note. The sixth measure has an accent (>) under the first note. The seventh measure has an accent (>) under the first note. The eighth measure has an accent (>) under the first note. The ninth measure has an accent (>) under the first note. The tenth measure has an accent (>) under the first note. The eleventh measure has an accent (>) under the first note. The twelfth measure has an accent (>) under the first note. The thirteenth measure has an accent (>) under the first note. The fourteenth measure has an accent (>) under the first note. The fifteenth measure has an accent (>) under the first note. The sixteenth measure has an accent (>) under the first note. The seventeenth measure has an accent (>) under the first note. The eighteenth measure has an accent (>) under the first note. The nineteenth measure has an accent (>) under the first note. The twentieth measure has an accent (>) under the first note. The twenty-first measure has an accent (>) under the first note. The twenty-second measure has an accent (>) under the first note. The twenty-third measure has an accent (>) under the first note. The twenty-fourth measure has an accent (>) under the first note. The twenty-fifth measure has an accent (>) under the first note. The twenty-sixth measure has an accent (>) under the first note. The twenty-seventh measure has an accent (>) under the first note. The twenty-eighth measure has an accent (>) under the first note. The twenty-ninth measure has an accent (>) under the first note. The thirtieth measure has an accent (>) under the first note. The thirty-first measure has an accent (>) under the first note. The thirty-second measure has an accent (>) under the first note. The thirty-third measure has an accent (>) under the first note. The thirty-fourth measure has an accent (>) under the first note. The thirty-fifth measure has an accent (>) under the first note. The thirty-sixth measure has an accent (>) under the first note. The thirty-seventh measure has an accent (>) under the first note. The thirty-eighth measure has an accent (>) under the first note. The thirty-ninth measure has an accent (>) under the first note. The fortieth measure has an accent (>) under the first note. The forty-first measure has an accent (>) under the first note. The forty-second measure has an accent (>) under the first note. The forty-third measure has an accent (>) under the first note. The forty-fourth measure has an accent (>) under the first note. The forty-fifth measure has an accent (>) under the first note. The forty-sixth measure has an accent (>) under the first note. The forty-seventh measure has an accent (>) under the first note. The forty-eighth measure has an accent (>) under the first note. The forty-ninth measure has an accent (>) under the first note. The fiftieth measure has an accent (>) under the first note. The fifty-first measure has an accent (>) under the first note. The fifty-second measure has an accent (>) under the first note. The fifty-third measure has an accent (>) under the first note. The fifty-fourth measure has an accent (>) under the first note. The fifty-fifth measure has an accent (>) under the first note. The fifty-sixth measure has an accent (>) under the first note. The fifty-seventh measure has an accent (>) under the first note. The fifty-eighth measure has an accent (>) under the first note. The fifty-ninth measure has an accent (>) under the first note. The sixtieth measure has an accent (>) under the first note. The sixty-first measure has an accent (>) under the first note. The sixty-second measure has an accent (>) under the first note. The sixty-third measure has an accent (>) under the first note. The sixty-fourth measure has an accent (>) under the first note. The sixty-fifth measure has an accent (>) under the first note. The sixty-sixth measure has an accent (>) under the first note. The sixty-seventh measure has an accent (>) under the first note. The sixty-eighth measure has an accent (>) under the first note. The sixty-ninth measure has an accent (>) under the first note. The seventieth measure has an accent (>) under the first note. The seventy-first measure has an accent (>) under the first note. The seventy-second measure has an accent (>) under the first note. The seventy-third measure has an accent (>) under the first note. The seventy-fourth measure has an accent (>) under the first note. The seventy-fifth measure has an accent (>) under the first note. The seventy-sixth measure has an accent (>) under the first note. The seventy-seventh measure has an accent (>) under the first note. The seventy-eighth measure has an accent (>) under the first note. The seventy-ninth measure has an accent (>) under the first note. The eightieth measure has an accent (>) under the first note. The eighty-first measure has an accent (>) under the first note. The eighty-second measure has an accent (>) under the first note. The eighty-third measure has an accent (>) under the first note. The eighty-fourth measure has an accent (>) under the first note. The eighty-fifth measure has an accent (>) under the first note. The eighty-sixth measure has an accent (>) under the first note. The eighty-seventh measure has an accent (>) under the first note. The eighty-eighth measure has an accent (>) under the first note. The eighty-ninth measure has an accent (>) under the first note. The ninetieth measure has an accent (>) under the first note. The hundredth measure has an accent (>) under the first note.

Ex. 59- Acentuação deslocada do violoncelo e polarização ao primeiro tempo do compasso na entrada do acompanhamento em *Eu vim da Bahia* (c. 1-3)

Considerando apenas o violoncelo, poder-se-ia interpretar que ele inicia a música no tempo forte, e não em uma anacruse, entretanto, na entrada dos demais instrumentos, pode ser sentida uma forte polarização para o primeiro tempo do compasso, embora Morelenbaum continue deslocando algumas acentuações. O procedimento empregado pelo violoncelista remete ao realizado por João Gilberto em sua gravação de *Eu Vim da Bahia*, de 1973 (GILBERTO, 1973). Este fonograma inicia com o violão

realizando dois tempos de acompanhamento, seguido pela entrada da voz, que, a princípio, parece estar no primeiro tempo do compasso, mas, posteriormente, outros elementos, principalmente ligados ao perfil melódico e à acentuação das sílabas das palavras cantadas, fazem-nos perceber que, de fato, a voz inicia em uma anacruse.

Baseando-se nas definições de Lerdahl e Jackendoff (1985) para acentuações, percebemos que os acentos estruturais e métricos levam o ouvinte a perceber e agrupar compassos e ritmo conforme notados na *lead sheet* de Gil. Entretanto, o violoncelo de Jaques está a todo momento realizando ênfases e acentuações em seu discurso musical, que criam ambiguidades e assincronias com o acompanhamento, seja por meio de golpes de arco mais percussivos, ou de efeitos de mão esquerda, como o *glissando*.

Essa série de deslocamentos rítmicos na voz principal é muito utilizada por João Gilberto, o que demonstra a influência do cantor na performance de Morelenbaum. Menezes (2010, p. 530), em artigo que aborda as elaborações rítmicas na performance de João Gilberto, aponta que ele provoca pequenos deslocamentos na frase original da música, causando novos acentos, o que leva a uma leve sensação de polirritmia. Menezes (2010, p. 531) complementa, argumentando que

Sua experimentação é essencialmente rítmica: seus padrões re-estruturados e agrupados de maneira diversa regem novas concepções de timbre, durações, alturas e intensidades [...] ao mover a estrutura rítmica da melodia inicial, o intérprete cria um jogo de tensão entre a estrutura tradicional do compasso de dois por quatro e a nova acentuação que se origina com o deslocamento. (MENEZES, 2010, p. 531)

Morelenbaum também lança mão desses recursos, seja propondo novas inflexões, articulações, ou novos arranjos dos padrões rítmicos originais. São introduzidos muitos ritmos sincopados, característicos do samba, como, por exemplo, em [00:07:39], trecho transcrito a seguir (Ex. 60).

Ex. 60- Inserção de síncopes em *Eu vim da Bahia* na performance de Jaques Morelenbaum (c. 5-8)

Keil (2005), em seu texto que trata das discrepâncias que ocorrem durante a performance devido à participação dos músicos envolvidos, aponta que são justamente essas assincronias que trazem interesse a uma dada versão de uma obra. Essas pequenas alterações e diferenças podem acontecer em diversos momentos e níveis, sendo mais presentes durante a performance devido à interação entre os instrumentistas. Durante a transcrição, foi possível perceber, para além dos ritmos alterados, que Morelenbaum, em certos momentos, adianta ligeiramente o ataque de determinada nota, como nos compassos 12 ([00:16:82]), 20 e 26, valorizando ainda mais o caráter sincopado de sua execução (Ex. 61). Modificações deste tipo ocorrem durante toda a gravação, com Morelenbaum lançando mão dos deslocamentos rítmicos, de maneira similar ao realizado por João Gilberto.

Ex. 61- Nota com ataque adiantado na interpretação de Morelenbaum de *Eu vim da Bahia* (c. 12)

Além de ter o cantor como referência, Jaques afirma pensar sua performance ao violoncelo sempre a partir do que seria realizado pelo canto (MORELENBAUM, 2015). Müller (2011) destaca que instrumentistas com conhecimento da língua e da cultura em que a canção foi escrita têm maior facilidade em adaptar os fonemas e fazer alusões às letras das canções por meio de sons instrumentais. Para tanto, podem utilizar recursos como adaptação na “duração das notas, acentos, direções de frases, agógicas, glissandos e até mesmo diferentes ataques para diferentes consoantes.” (MÜLLER, 2011, p. 31) Morelenbaum lança mão desses recursos em sua adaptação

de *Eu vim da Bahia*, tornando relevante a análise da letra da música para o melhor entendimento de suas escolhas interpretativas. Percebemos que a acentuação da língua portuguesa influencia o instrumentista na utilização das acentuações do arco. Os maiores apoios são posicionados nas sílabas tônicas, mesmo que estas não coincidam com o apoio métrico do compasso binário em todas as ocorrências, podendo ser antecipados ou atrasados devido ao ritmo sincopado realizado pelo violoncelista (Ex. 62).

The image shows a musical score for the song 'Eu vim da Bahia'. It consists of two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Violoncello' (Cello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line is in treble clef and the cello line is in bass clef. The lyrics are: 'Eu vim da Bahia cantar Eu vim da Bahia cantar'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Blue boxes highlight specific notes in both parts, indicating accents. In the vocal part, there are accents on the notes corresponding to the syllables 'Eu', 'Ba', and 'hi'. In the cello part, there are accents on the notes corresponding to the syllables 'Eu', 'Ba', and 'hi'. The cello part also features a triplet of eighth notes under the first 'Eu' and a 'V' marking above the final 'hi'.

Ex. 62- Acentuações de arco em notas correspondentes às sílabas tônicas na interpretação de Morelenbaum de *Eu vim da Bahia* (c. 1-4)

No exemplo acima, também é possível perceber que as síncopes adicionadas por Morelenbaum, na verdade, flexibilizam os limites do compasso. Tal procedimento, que poderia remeter à métrica derramada (ULHÔA, 2006), está muito mais relacionado ao processo de deslocamentos de frase e sincopação derivados interpretação de João Gilberto. Em seu texto, Menezes (2012, p. 73-74) discorre longamente sobre essa questão, apontando que a prática aplicada pelo cantor difere do conceito cunhado por Ulhôa (2006), pelo fato de não apresentar “encaixes frouxos”; antes, estes são deslocados. As durações e subdivisões permanecem proporcionais, mas ele altera o lugar da frase no discurso musical. Adicionalmente, o autor descreve o processo de sincopação realizado por Gilberto da seguinte forma:

O intérprete não só realiza a síncopa presente na composição que vai interpretar, mas *joga* com ela em nível composicional, trazendo aquele aspecto rítmico sedimentado culturalmente a uma reelaboração pessoal. Após a tradição da síncopa atingir uma estabilidade que uma acumulação cultural e temporal pode dar, observável na tradição dos cantores, João Gilberto alça seu funcionamento a um novo patamar: realiza novamente o deslocamento sincopado a seu gosto e sobre uma música já sincopada tradicionalmente, que resulta em algo como uma “síncopa sobre síncopa”, realizada com caráter improvisativo. (MENEZES, 2012, p. 73-74)

Morelenbaum apropria-se do processo de João Gilberto e cria sua versão da canção, baseando-se nos mesmos princípios utilizados pelo cantor. Neste ponto, há que se diferenciar as abordagens utilizadas pelo violoncelista na interpretação de gêneros musicais distintos. De maneira geral, suas performances de samba, principalmente as realizadas com o *Cello Samba Trio*, apresentam um estilo muito similar à proposta de João Gilberto. Em outros gêneros, por exemplo, uma bossa nova de andamento mais lento, como *Fotografia*, analisada anteriormente, ele opta por realizar os deslocamentos de outro modo, identificado com a métrica derramada (ULHÔA, 2006), pois transgredir os limites do compasso por meio de uma maior flexibilização da linha melódica, cujos encaixes não resultam ritmicamente precisos.

Em *Eu vim da Bahia*, os limites dos compassos são transgredidos por esses deslocamentos rítmicos mais precisos, descritos por Menezes (2012), na voz principal. Morelenbaum escolhe principalmente as sílabas que possuem as consoantes mais presentes para valorizar as acentuações no arco e empregar as síncopes. Na letra da música, podemos perceber que há uma predominância das consoantes mais marcadas, como as letras “t”, “q” e “c”, por exemplo, conferindo-lhe um caráter rítmico acentuado, como podemos ver no trecho transcrito abaixo:

Eu vim/Eu vim da Bahia canttar/Eu vim da Bahia contar tanta coisa bonita que tem/Na Bahia que é meu lugar/Tem meu chão, tem meu céu/Tem meu mar/A Bahia a que vive pra dizer/Como é que faz pra viver/

Garcia (1999, p. 126) aponta que João Gilberto mantém, em sua performance, o ritmo da voz no limite entre a fala e o canto, demonstrando a importância que a pronúncia do português falado tem para o intérprete. O próprio cantor expressa sua preocupação em manter a coerência poética da letra ao cantar, procurando, para tal, pronunciar as palavras da maneira mais natural possível (GILBERTO *apud* GARCIA, 1999, p. 127-128). Brito (1993, p.38), discorrendo sobre o papel da palavra na bossa nova, indica:

Os textos cantados não são valorizados apenas pelo que conteriam como expressão de idéias [*sic*], pensamentos, ou por obedecer o verso a uma forma determinada. Incorpora-se a esses aspectos o valor musical portado pela palavra. Os atributos psicológicos que surgem ao se cantar a sílaba, o vocábulo, são considerados em sua totalidade e complexidade. A palavra

ganha assim um valor pelo que representa como individualidade sonora. (BRITO, 1993,p. 38)

Morelenbaum, em sua versão, mantém o balanço proposto por João, respeitando o valor musical da letra por meio de inflexões, articulações e acentuações, tanto de arco quanto de mão esquerda. O violoncelista lança mão, dentre outros recursos, de acentos, *staccatos* e *glissandos* para construir as frases, remetendo à versão cantada, como no trecho transcrito a seguir, que ocorre a partir de [00:12:76] (Ex. 63).



Ex. 63- Acentos, *staccatos* e *glissando* em *Eu vim da Bahia* (c. 9-13)

Considerando ainda os parâmetros da performance instrumental da música brasileira, Borém (2006) sublinha que as partituras não costumam trazer notações referentes à articulação, ficando a cargo do intérprete realizar as escolhas que julgar convenientes. O autor recorda que “é muito comum a tradição de se acentuar os tempos fracos ou partes fracas do tempo, e não o tempo forte, como ocorre na música erudita. No samba (e gêneros associados, como a bossa nova), é tradicional fazer-se o primeiro tempo mais curto e o segundo mais longo e mais forte” (BORÉM, 2006, p. 655). Neste ponto, é importante ressaltar que há alguns gêneros e/ou momentos na música erudita que apresentam acentuação no segundo tempo do compasso, como a Sarabanda, por exemplo, mas, de maneira geral, ocorre o assinalado por Borém (2006). Sobre a maneira de se tocar a síncope no contexto da música popular brasileira, o autor esclarece:

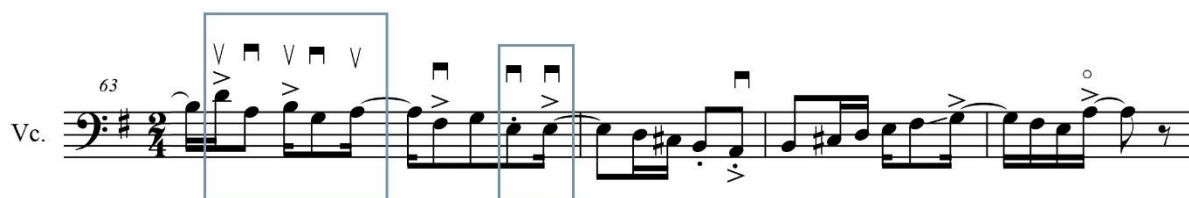
Na chamada síncope brasileira (semicolcheia + colcheia + semicolcheia), por exemplo, a nota que antecede a síncope é geralmente encurtada e a nota sincopada é acentuada. Em síncopes sucessivas, também muito comuns na música brasileira é importante não só os acentos, mas também a separação entre cada uma delas (por meio de seu encurtamento). As anacruses são também comumente acentuadas. (BORÉM, 2006, p. 655-656)

Morelenbaum leva em conta a tradição, acentuando partes fracas do tempo e valorizando mais o segundo tempo. Também é possível perceber, em toda a gravação, as acentuações em anacruses e os encurtamentos aplicados nas síncopes,

por meio do uso da articulação *staccato*, como nesta passagem no instante [01:11:43] (Ex. 64).

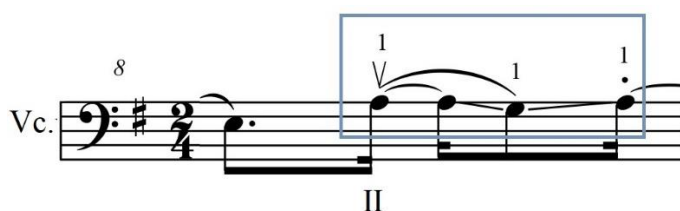


valorizar os ataques, ele também se vale de outros recursos, como retomadas de arco e aproveitamento da acentuação natural do arco para cima, em notas mais rápidas, a fim de prover o balanço necessário em sua interpretação, como em [01:22:85] (Ex. 65).



Ex. 65- Acentuações em arcadas para cima e retomadas de arco em *Eu vim da Bahia* (c. 63-67)

Podemos dizer que o violoncelista aproveita-se do idiomatismo do instrumento e também, por outro lado, manipula-o, com a finalidade de obter o resultado sonoro desejado. O mesmo processo pode ser observado na mão esquerda, onde o vibrato quase não é utilizado, novamente em um procedimento que remete à voz cantada no contexto da música popular brasileira, notadamente no movimento da bossa nova, e a escolha de dedilhados justifica-se devido a elementos musicais e interpretativos. Morelenbaum restringe os dedilhados às posições do braço do instrumento, com exceção da *Coda*, que apresenta tessitura mais aguda. A corda solta é largamente empregada, possivelmente devido à ressonância que possui e ao decaimento que apresenta após o ataque do arco. Encontramos ainda alguns dedilhados não usuais, como uma sequência de duas mudanças de posição com o 1º dedo em [00:11:84], aplicados a fim de possibilitar a inserção de *glissandos* na linha melódica (Ex. 66).



Ex. 66- Sequência de mudanças de posição com o 1º dedo em *Eu vim da Bahia* (c. 8)

Os *glissandos* são elementos interpretativos importantes na versão de Morelenbaum de *Eu vim da Bahia*. Em relação às peças já analisadas neste trabalho, eles são mais recorrentes nessa obra, além de apresentarem características que os identificam com os tipos de *glissandos* praticados no contexto do *jazz*. O *lift*, *glissando* ascendente

para o início de uma nota (KERNFELD, 2002), é um dos mais presentes. É utilizado mormente em combinações com as acentuações realizadas pelo arco, como em [00:14:13] (Ex. 67).



Ex. 67- Lift combinado com acentuação do arco em *Eu vim da Bahia* (c. 10-11)

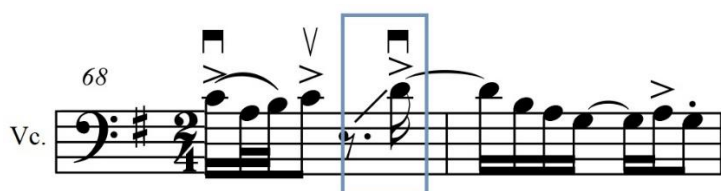
Encontramos ainda exemplos de *drop* (KERNFELD, 2002) – *glissando* descendente em [01:10:10] (Ex. 68) –, *pitch bend* (FABRIS, 2006), composto de movimento descendente seguido por movimento ascendente em [01:02:47] (Ex. 69), e *Slide*, em [01:29:31] (KERNFELD, 2002), apresentando duas notas curtas tocadas antes da nota principal (Ex. 70). Como regra geral, a aplicação dos *glissandos* ocorre, sobretudo, quando as notas são tocadas com dedilhado de 1º ou 4º dedos, sendo comum encontrá-los após ou antes de pausas e/ou cordas soltas.



Ex. 68- Drop em *Eu vim da Bahia* (c. 53-56)



Ex. 69- Pitch bend em *Eu vim da Bahia* (c. 47-48)



Ex. 70- Slide em *Eu vim da Bahia* (c. 68-69)

Outro elemento interpretativo característico do *jazz*, presente na gravação, são as *ghost notes*, como em [00:59:86] (Ex. 71). A presença deste recurso não é expressiva, contudo, destacamos seu uso por tratar-se de uma adaptação de uma prática de performance do *jazz* no contexto da música popular brasileira.



Ex. 71- *Ghost note* em *Eu vim da Bahia* (c. 44-45)

Finalmente, identificamos ainda uma última característica que aproxima a proposta de Jaques Morelenbaum das performances de *jazz*, qual seja, a presença de uma seção de improviso. Este procedimento não é comum nas performances de João Gilberto, conforme explicita Menezes (2012):

Sua filiação à história da música popular brasileira o difere dos cantores de *Jazz*: o cantor não altera nada no parâmetro das alturas, que normalmente é o único *obligato* na música popular do Brasil, mas altera muita coisa nos outros parâmetros. [...] Sendo também compositor, João Gilberto assume sua posição de intérprete, respeitando as alturas e a letra da canção. Por outro lado, a concepção rítmica de sua música deixa-o à vontade para fantasiar com liberdade nos parâmetros do timbre e da intensidade, que tradicionalmente não são indicados pelo compositor popular. (MENEZES, 2012, p. 89-90)

Mesmo estando clara a influência de João Gilberto sobre Morelenbaum, e mais especificamente sobre as performances do *Cello Samba Trio*, o violoncelista não se limita a uma única fonte, abrindo-se para outras possibilidades. Enquanto Gilberto improvisa com o ritmo, propondo novas realizações a cada repetição da música, Morelenbaum é mais contido neste sentido, apresentando pouquíssimas variações na repetição da melodia principal em *Eu vim da Bahia*. O intérprete opta por modificar alturas e ritmo em uma seção inteira de improviso, à maneira do *jazz*.

A admiração de Morelenbaum pelo *jazz*, bem como seu papel de referência em sua formação musical, é conhecida, principalmente devido ao apreço que o violoncelista tem pela improvisação, característica muito marcante neste contexto. Ele, inclusive, admite a prática de estudo de escalas de *jazz*, com a finalidade de se preparar para o momento do improviso (MORELENBAUM, 2008). Muito embora a forma seja baseada

na música norte americana, a síncope, elemento característico da música brasileira, é componente estruturante do improviso realizado pelo violoncelista em *Eu vim da Bahia*. É durante a improvisação, que tem perfil melódico baseado em escalas, que ele desenvolve mais a ideia da síncope, resultando em divisões rítmicas com maiores deslocamentos em relação ao apresentado na melodia principal da música na Seção A, como, por exemplo, a partir do instante [01:44:50] (Ex. 72).



Ex. 72- Aplicação da síncope e deslocamentos rítmicos em seção de improviso do violoncelo em *Eu vim da Bahia* (c. 80-85)

Como vimos, Morelenbaum utiliza-se novamente da técnica tradicional do instrumento na construção de uma sonoridade diversa, típica do samba. A influência das práticas de performance de João Gilberto são, de fato, patentes. A presença de elementos característicos do *jazz* traz sua contribuição para a modelagem do estilo de Jaques, que, ao mesmo tempo em que encontra referências nas experiências que teve em sua carreira, também apresenta peculiaridades que tomam maior vulto a partir de seu trabalho com o *Cello Samba Trio*, no qual está responsável pela voz principal do grupo.

4.2.1.2. *Samba de uma nota só*

Samba de uma nota só, de autoria de Tom Jobim e Newton Mendonça, também integra o repertório do *Cello Samba Trio*, fazendo referência ao período em que Morelenbaum integrou a *Nova Banda*, de Jobim. Comparativamente, a instrumentação do *Cello Samba Trio* apresenta grande redução em relação à da *Nova Banda*. A tonalidade escolhida é outro ponto de divergência: enquanto Tom Jobim (JOBIM, 1986c) opta pela tonalidade de Sol Maior, Jaques Morelenbaum realiza sua versão em Lá Maior (MORELENBAUM, 2010). Ambas as tonalidades estão presentes em *lead sheets* da obra. O arranjo mais atual (1987), de Paulo Jobim, é escrito em Sol Maior (JOBIM; MENDONÇA, 2000), enquanto uma partitura mais antiga (JOBIM; MENDONÇA, 1961), publicada na França, cuja autoria do arranjo não está clara, traz

a tonalidade de Lá Maior. A escolha da tonalidade novamente justifica-se por questões idiomáticas do instrumento, pois, em Lá Maior, o violoncelista tem maior facilidade de aplicar recursos como harmônicos naturais e cordas soltas, considerando o perfil melódico da música.

A tessitura restringe-se, mormente, às posições do braço do instrumento. De maneira geral, a seção de improviso do violoncelo apresenta maior variedade de alturas, situando-se, na maior parte do tempo, no registro médio do instrumento. Já durante o improviso do violão, a tessitura mais grave é explorada, conforme abordado no capítulo 3.

No tocante à forma, o arranjo de Paulo Jobim traz apenas uma repetição da canção (ABA), enquanto a partitura mais antiga apresenta a forma ABABA. Olhando para as performances da peça, vemos que há ampliação em relação à forma. A versão da *Nova Banda* repete três vezes toda a canção, |:ABA:|, sendo que, na última repetição, a melodia e letra originais da música são substituídas por vocalizes entoados pelas vozes femininas e masculinas. O *Cello Samba Trio* inova em relação à forma, pois acrescenta uma introdução realizada pelo violoncelo solo, seguida de seis repetições da forma completa da canção. Na primeira dessas repetições, a melodia é apresentada em seu formato original, seguida por duas repetições, nas quais o violoncelo improvisa, e, logo após, mais duas, em que o violão é o responsável pelo improviso. Finalizando, Morelenbaum faz uma referência clara à *Nova Banda*, utilizando a melodia do vocalize realizado naquela gravação para finalizar também sua versão.

As diferenças apresentadas na forma explicam as durações distintas apresentadas pelas gravações. A interpretação da *Nova Banda* perfaz um total de 2'50", ao passo que a performance do *Cello Samba Trio* tem duração total de 5'28". A pulsação adotada é outro ponto divergente, uma vez que a versão de Morelenbaum apresenta pulso mais rápido ($\downarrow=100$). O Quadro 3 resume o comparativo entre as versões consideradas até o momento:

Versões	<i>Nova Banda</i> (1986)	Jaques Morelenbaum- <i>Cello Samba Trio</i> (2010)	Paulo Jobim - 2000 (<i>lead sheet</i>)	Tom Jobim - 1961 (<i>lead sheet</i>)
Tonalidade	Sol Maior	Lá Maior	Sol Maior	Lá Maior
Instrumentação	5 vozes femininas, 3 vozes masculinas, piano, flauta, violoncelo, violão, contrabaixo elétrico, bateria	Violoncelo, violão, bateria	----	----
Forma	: A B : (3 repetições)	Intro. ABA Improv. Cello (:ABA:) Improv. violão (:ABA:) ABA	A B	ABABA
Pulsação	♩ = 85	♩ = 100	----	----
Duração	2'50"	5'28"	----	----

Quadro 3- Análise comparativa entre as versões da *Nova Banda* e do *Cello Samba Trio* em relação às *lead sheets* de *Samba de uma nota só*.

A *Introdução* e a *Seção A* da peça são programáticas, pois são construídas com base em repetições de uma mesma nota. Morelenbaum opta por realizá-las apenas com o violoncelo solo, valorizando a ideia contida na letra da música, que é a de construir um samba com apenas uma nota. Durante a *Introdução*, pode-se dizer que o violoncelo recebe tratamento de instrumento rítmico, e não de melódico. A nota Mi 2 é predominante, e a construção rítmica baseada em síncopes remete não apenas à melodia da *Seção A* da música, como também aos instrumentos de percussão utilizados no samba. A imitação de outros instrumentos e sonoridades específicas é prática comum, tanto no repertório erudito para cordas (PONTES, 2012) como também nas práticas de performance da música popular, notadamente no violino (SILVA, 2005; VIEIRA, 2013).

No vídeo em questão, Morelenbaum lança mão de padrões rítmicos que aludem aos instrumentos de percussão, a fim de montar seu samba com apenas um instrumento. Ele faz uso recorrente de arcadas para baixo com intuito valorizar os acentos que

pretende destacar, encurtando, ao mesmo tempo, a nota anterior ao acento, por meio de retomadas de arco em diversos trechos. Em determinadas passagens, como a partir de [00:07:63], vemos a articulação sendo levada ao extremo, produzindo um som resultante, no qual não é possível distinguir altura específica, mas, antes, um ruído que remete à sonoridade dos instrumentos de percussão (Ex. 28).

Ex. 73- Retomadas de arco valorizando acentuações e notas com efeito percussivo na *Introdução de Samba de uma nota só* (c. 4-9)

Na versão do *Cello Samba Trio*, identificamos a presença tanto das *ghost notes*, como é o caso do compasso 4, no exemplo acima, como dessas notas percussivas. A diferenciação entre estas se dá por meio da sonoridade e do papel que desempenham no arranjo de Morelenbaum. Enquanto as *ghost notes* apresentam sua sonoridade tradicional e ocorrem durante todo o arranjo, essas notas de caráter percussivo ocorrem somente na *Introdução*, e com sonoridade bem presente e característica. Na prática, elas não são notas “engolidas”, cuja sonoridade pode-se apenas intuir, elas são bastante presentes e precisamente colocadas a fim de conferir caráter percussivo à introdução, simulando a presença de outros instrumentos de percussão.

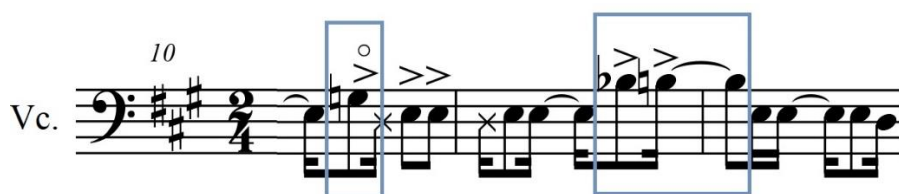
O resultado percussivo conseguido por Morelenbaum assemelha-se a um efeito muito comumente encontrado nas performances de *jazz* e *blues* com instrumentos de cordas, denominado *chop*. Este é definido como um efeito percussivo no qual se deixa cair o arco na corda verticalmente, resultando em um ruído pronunciado, seguido de uma arcada curta para cima, que pode ter altura definida ou não, a depender da escolha do intérprete. (RISK, 2013, p. 429) Lieberman (1997) aponta que a sonoridade resultante é bastante curta, *stacatto*. A aplicação desta técnica foi amplamente difundida nos últimos anos por meio das performances do famoso quarteto americano

*Turtle Island*²⁶, notadamente pelo violinista Darol Anger, ex-integrante deste grupo. Strange e Strange (2001, p. 21) descrevem a técnica do *chop* de acordo com Anger, o que inclui um movimento de rolamento do arco com o polegar direito, a fim de garantir que este caia em um ângulo tal na corda que possibilite a produção deste ruído.

Por meio da análise do vídeo, percebemos a influência desta prática de performance do *jazz*; contudo, essas notas com efeito percussivo são produzidas mais por uma pressão exacerbada do arco do que por uma queda vertical deste na corda em um ângulo desfavorável. O afrouxamento dos dedos da mão esquerda garante que não se escute uma nota com altura definida. Consideramos, também neste caso, que Morelenbaum não faz o uso estrito de uma técnica existente, antes adapta seus princípios a fim de conseguir uma sonoridade que o interessa, neste caso, um som ruidoso.

Os ruídos presentes na gravação, em sua maioria derivados dos processos de articulação descritos, são estruturantes na performance e ganham destaque devido à instrumentação reduzida na versão do *Cello Samba Trio*, assemelhando-se ao que Menezes (2012) denomina de plano dos timbres na performance de João Gilberto.

Além das notas com caráter percussivo, encontramos ainda outras alturas durante a *Introdução* proposta por Morelenbaum, por exemplo, em [00:12:79]. Longe de representar uma melodia diferente da repetição da nota Mi 2, característica da *Seção A* da peça, percebemos que elas representam mais uma alusão à sonoridade da cuíca, outro instrumento de percussão integrante dos grupos de samba (Ex. 74).



Ex. 74- Alusão à cuíca na linha do violoncelo na *Introdução* de *Samba de uma nota só* (c. 10-12)

²⁶ Grupo americano com a formação tradicional do quarteto de cordas clássico, mas que se dedica à performance do *jazz* e de outros gêneros populares.

A síncope, elemento estruturante presente na *Seção A* da canção, é também fundamental na construção da *Introdução*. Morelenbaum realiza distintos arranjos deste padrão rítmico, apresentando variantes possíveis para ele, sempre buscando simular a seção da percussão no acompanhamento do samba. A acentuação do contratempo é recorrente na performance. Silva (2005, p. 12) aponta procedimento semelhante realizado por Fafá Lemos na interpretação do repertório brasileiro, valorizando as síncopes e empregando células rítmicas características de instrumentos acompanhadores.

Em um processo semelhante ao realizado em *Eu vim da Bahia, Samba de uma nota só* inicia com um ritmo acéfalo com figuração de síncope. A ausência de som no início do tempo, em conjunto com a acentuação realizada no contratempo da síncope, traz novamente ambiguidade em relação à rítmica realizada pelo violoncelo. Enquanto na versão de *Eu vim da Bahia* há uma rápida polarização para o tempo forte do compasso com a entrada dos demais instrumentos, no caso de *Samba de uma nota só*, a sensação de incerteza é mantida durante os dois primeiros compassos, nos quais o violoncelo realiza a mesma figuração rítmica. É apenas com a variação do ritmo, apresentada a partir da metade do segundo compasso, que sentimos a polarização da acentuação em direção ao primeiro tempo do terceiro compasso, tornando mais clara, para o ouvinte, a organização do ritmo ouvido até então (Ex.75).

The image shows a musical score for a cello (Vc.) in 2/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation consists of a single staff with a bass clef. The rhythm is characterized by a syncopated pattern. Above the staff, there are several markings: a square with a vertical line (accent), an 'x' with a greater-than sign (>), and a square with a vertical line (accent). A blue arrow points down to the first note of the third measure, which is a quarter note. The notes are quarter notes, and the overall feel is that of a samba rhythm.

Ex. 75- Ambiguidade rítmica em *Samba de uma nota só* (c. 1-3)

Durante a *Introdução*, Morelenbaum tem outros momentos de liberdade na performance, atrasando ou antecipando alguns tempos. Já na *Seção A*, vemos o ritmo sendo interpretado de maneira mais estrita, não fugindo do proposto pelo compositor e nem apresentando liberdades ou ambiguidades. A *Seção B* da peça, embora haja contraste com a primeira, por apresentar uma linha melódica com maior variação de notas construída principalmente sobre estruturas de graus conjuntos, também é

interpretada sem maiores liberdades pelo violoncelista, embora o elemento melódico seja mais preponderante que o rítmico.

A precisão da realização rítmica; a valorização das articulações, das síncopes e alusões à síncope (ALMEIDA, 1999); a incorporação de ruídos como parte integrante da sonoridade resultante; e os deslocamentos de frases realizados são fatores que demonstram a influência do estilo de João Gilberto na performance de Morelenbaum. Neste sentido, podemos perceber, de fato, indícios da construção do estilo próprio do violoncelista, pois sua performance distancia-se do estilo de Tom Jobim e da *Nova Banda*, apresentando uma mescla de elementos identificáveis nas interpretações de João Gilberto e também dos demais artistas com quem Morelenbaum estabeleceu parcerias, além de referências do *jazz*, que abrangem efeitos, práticas de performance e a improvisação.

A maneira como o violoncelista lida com o improviso em sua performance é próprio do que Bastos e Piedade (2006, p. 935) denominam de *música instrumental*, ou *jazz brasileiro*. Baseando-se mais nas práticas da bossa nova e do samba do que nas do choro, Morelenbaum apresenta uma interpretação que realça o diálogo entre esses gêneros musicais brasileiros e o *jazz* norte-americano, referência importante em sua formação. A delimitação de duas seções de improviso, uma do violoncelo e outra do violão, como solistas, demonstram a influência do *jazz*. As elaborações do material melódico e rítmico apresentadas durante o improviso, principalmente do violoncelo, apontam para os gêneros da música brasileira.

O violoncelo é um instrumento com pouca tradição quando falamos em improvisação no contexto da música popular. Mesmo se considerarmos ambientes mais estruturados, como o do *jazz* norte-americano, ainda temos poucos violoncelistas que se dedicam a este tipo de abordagem do instrumento, sendo que a grande maioria realiza sua formação baseando-se na pedagogia tradicional, vinculada à música erudita, para, somente em um segundo momento, dedicar-se a apreender este novo estilo de música (ISAACSON, 2007, p. 5). Assis (2010, p. 40) aponta Jaques Morelenbaum como o único violoncelista engajado neste tipo de prática na performance da música brasileira. No entanto, encontramos outros violoncelistas que também se ocupam da improvisação no contexto da música popular brasileira, como

Lui Coimbra, Felipe José, Luciano Corrêa, Saulo de Almeida, dentre outros, razão pela qual discordamos do autor e preferimos considerar Morelenbaum como um dos principais representantes neste cenário.

A investigação de Assis (2010) aborda o improviso com arco ao contrabaixo na música popular brasileira. O autor elenca uma série de características passíveis de observação na performance do contrabaixo na Música Popular Brasileira Instrumental (MPBI), conforme designa:

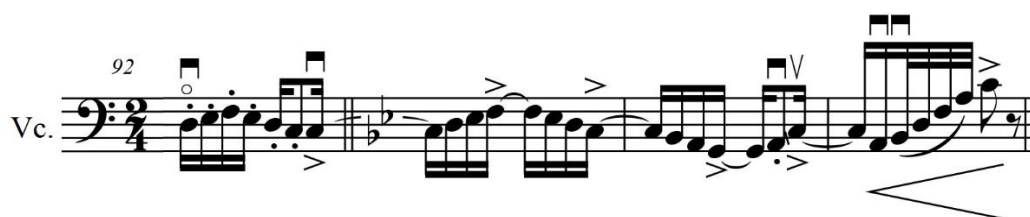
Uso de elementos rítmicos do samba (semicolcheias e acentuações típicas), uso da síncopa e sua relação com a prosódia brasileira; [...] interpretação sem demasiado virtuosismo, [...] construção melódica não complexa, baseada na transposição de motivos melódicos. Especificamente sobre o uso do arco na MPBI destaca-se a ausência de golpes de arco utilizados na música de concerto, o predomínio das notas separadas, ênfase nas síncopes, citação do material temático das melodias e efeitos como o uso de cordas duplas e o ponto de contato do arco na corda em torno do ponto de equilíbrio do arco. (ASSIS, 2010, p. 41)

Em seu texto, Assis (2010, p.41) ainda elenca, dentre os elementos citados acima, quais são empregados por Jaques Morelenbaum em suas performances, a saber: “ponto de contato do arco na corda em torno do ponto de equilíbrio do arco, predomínio de notas separadas, elaboração de solos com a utilização de células rítmicas utilizadas na música brasileira e a ausência de outros golpes de arco como *martelé*, *spiccato*.” (ASSIS, 2010, p. 41)

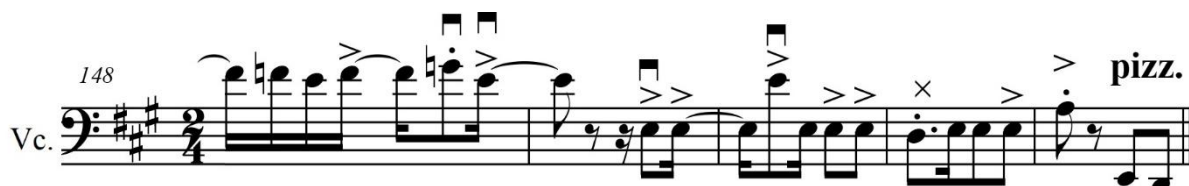
A seção de improviso do violoncelo em *Samba de uma nota só* apresenta as seguintes características, das listadas por Assis (2010): utilização de rítmica característica do samba com especial ênfase na síncopa, em [01:29:54] (Ex. 76); construção melódica mais simples, baseada principalmente em graus conjuntos com algumas ocorrências de arpejos, em [01:53:72] (Ex. 77); articulação e acentuações típicas do samba bem pronunciadas, em [03:01:26] (Ex. 78).



Ex. 76- Uso das síncopes na seção de improviso do violoncelo em *Samba de uma nota só* (c. 72-77)



Ex. 77- Melodias em graus conjuntos e arpejos na seção de improviso do violoncelo em *Samba de uma nota só* (c. 92-95)



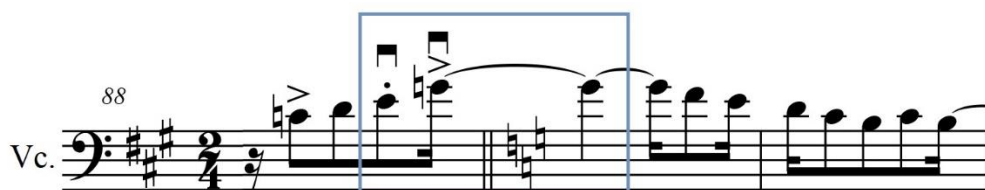
Ex. 78- Articulações típicas do samba valorizadas por meio das acentuações na performance de Jaques Morelenbaum em *Samba de uma nota só* (c. 148-152)

Com relação ao uso do arco, Morelenbaum permanece a maior parte do tempo no terço mais próximo ao talão, em torno do ponto de equilíbrio do arco. Há, de fato, o predomínio de notas separadas, com aplicação do *legato* em raras passagens escalares, como no instante [02:52:86] (Ex. 79).



Ex. 79- Aplicação de *legato* e notas em arcadas separadas na seção de improviso do violoncelo em *Samba de uma nota só* (c. 141-145)

No tocante à aplicação de golpes de arco, discordamos de Assis (2010), pois é possível verificar a aplicação de golpes tais como o *détaché* e o *spiccato* (cf. SALLES, 2004) durante o improviso de Jaques em *Samba de uma nota só*. As retomadas de arco próximas ao talão, resultando em dois arcos para baixo, um em seguida ao outro, também são recorrentes nesta seção, à semelhança do que ocorre em toda a música. Morelenbaum utiliza-se deste expediente para valorizar a acentuação, promovendo o encurtamento da primeira nota a fim de valorizar a segunda nota, que na maioria das vezes é uma antecipação do tempo forte do compasso subsequente, como em [01:49:35] (Ex. 80).



Ex. 80- Retomada de arco no talão com encurtamento da primeira nota e acentuação na antecipação do primeiro tempo do compasso em *Samba de uma nota só* (c. 88-90)

Considerando a peça em sua totalidade, são empregados apenas dois tipos de golpes de arco: o *spiccato*, em que o arco abandona a corda e retorna a esta, resultando em uma articulação curta, ou *staccato*; e o *détaché* (SALLES, 2004). Morelenbaum utiliza o *spiccato* e algumas variações de articulação baseadas em acentos para destacar e valorizar as notas que corresponderiam às consoantes mais pronunciadas na letra da música, notadamente na *Seção A*, construída com base no padrão rítmico da síncope (Ex. 81).

Bm7 Bb7(9) Am7(11) Abmaj7(♯11) Ab7(♯11) G6

sou a con - se - quên - cia I - ne - vi - tá - vel de - vo - cê -
bound to be - the un - a - void - a - ble Con - se - quence - of you -

Ex. 81- *Spiccato* na *Seção A* de *Samba de uma nota só*: correspondência entre a letra da canção e a articulação do arco de Jaques Morelenbaum

A sonoridade alcançada pelo violoncelista por meio do *spiccato* tem característica percussiva. O golpe de arco é realizado da maneira tradicional; entretanto, nos momentos em que o arco está mais distante do talão, o movimento do *spiccato* parece ser combinado com movimentos característicos de outro golpe de arco, o *martelé* (SALLES, 2004).

A aplicação de golpes de arco com sonoridade acentuada e/ou curta encontra paralelo nas performances de música popular brasileira realizadas por violinistas. Isidoro

(2013, p. 58) observa a aplicação do *martelé* com intuito de realçar a articulação na interpretação de *Fafá em Hollywood*, por Nicolas Krassik, em uma alusão ao ritmo dos instrumentos de percussão. Já Silva (2005, p. 13) destaca o *détaché acentuado* aplicado por Fafá Lemos exclusivamente no repertório de música popular brasileira, o que realça o swing da música nacional, remetendo às sonoridades do violão. O autor aponta ainda o uso de golpes de arco fora da corda, por Lemos. Vieira (2013), por sua vez, descreve uma série de golpes de arco acentuados, descritos por Ricardo Herz, para aplicação durante o estudo das escalas de *jazz*, visando ao improviso.

Na *Seção B*, Morelenbaum, a exemplo das performances dos cantores, opta por valorizar esse contraste, empregando o *détaché simples* (Ex. 82).

The image shows a musical score for 'Samba de uma nota só'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Portuguese and English. The piano part starts at measure 18. The melody is marked with 'détaché simples' in the first measure. Chords are indicated above the staff: Cm7, F7, Bbmaj7, Ebmaj7, Bbmaj7, and Ebmaj7.

Ex. 82- Melodia interpretada em *détaché simples* na *Seção B* de *Samba de uma nota só*

A diferença da abordagem do arco entre as duas seções contrastantes, definida pelo violoncelista no início da peça, perpassa toda sua performance, de maneira que podemos perceber essa intencionalidade mesmo nas demais seções da obra, nas quais as melodias são modificadas. Esse contraste entre o caráter rítmico e de certa forma repetitivo da *Seção A* e o caráter mais melodioso e *legato* da *Seção B* apresenta-se na seção do improviso do violoncelo, com o emprego do *détaché simples* e do *legato* no trecho equivalente à *Seção B*, e o uso do *spiccato* combinado com o *martelé*, além de maior ênfase nas acentuações, no equivalente à *Seção A*.

A seção final da música, onde toda a forma (ABA) é repetida pela última vez, também exhibe esta oposição. Embora faça uma citação direta da melodia que encerra a versão da *Nova Banda para Samba de uma nota só*, Jaques evidencia cada seção por meio

dos golpes de arco que elege. As semicolcheias do que seria equivalente à *Seção A* são executadas em *spiccato*, em [04:45:66] (Ex. 83), enquanto as da *Seção B* são mantidas em *détaché simples*, com adição de uma ligadura no início das escalas descendentes, em [04:59:53] (Ex. 84)



Ex. 83- Semicolcheias em *spiccato* na seção final de *Samba de uma nota só* (c. 236-239)



Ex. 84- Semicolcheias em *détaché simples* com ligadura na seção final de *Samba de uma nota só* (c. 248-251)

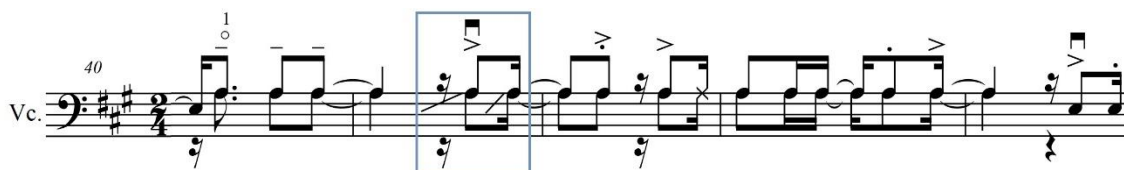
No tocante à técnica de mão esquerda, ressaltamos a ausência quase total de vibrato. O violoncelista concentra grande parte de sua interpretação em elementos rítmicos e de articulação, fazendo, ao que nos parece, uma opção consciente pela redução da aplicação do vibrato, procedimento que também remete ao estilo de interpretação de João Gilberto.

Assim como nas demais interpretações analisadas, Morelenbaum faz uso de um dedilhado sem maiores inovações, aproveitando-se de elementos idiomáticos do instrumento, tais como os harmônicos naturais e as cordas soltas. Na *Seção A*, ele opta por executar o Lá 2, no compasso 40 ([00:50:00]), em corda dupla com intervalo uníssono, aproveitando-se da corda solta Lá para garantir maior volume de som e projeção do instrumento (Ex. 85).



Ex. 85- Corda dupla em uníssono na *Seção A* de *Samba de uma nota só* (c. 39-44)

A influência das práticas de performance do *jazz* também pode ser percebida por meio dos *glissandos* e portamentos, aplicados, sobretudo, na seção de improviso do violoncelo. Dentre os tipos de *glissandos* descritos por Fabris (2005) e Kernfeld (2002), encontramos, em *Samba de uma Nota Só*, predominantemente, o *pitch bend*, que é o ataque um pouco acima ou abaixo da nota real, deslizando até a mesma (FABRIS, 2005, p.14), como em [00:51:30] (Ex. 86).



Ex. 86- *Pitch bend* em *Samba de uma nota só* (c. 40-44)

Morelenbaum utiliza ainda o *flip*, em [00:01:36] (Ex. 87), que é um escorregar dos dedos para cima e, em seguida, para baixo, em um âmbito intervalar pequeno (KERNFELD, 2002). O *drop*, ou *fall of*, descrito por Kernfeld (2002) como um portamento descendente no final de uma nota, também está presente, como em [00:02:00] (Ex. 88). O recurso das *ghost notes* também foi identificado nesta performance (Ex. 89). Tais efeitos ocorrem durante toda peça, mas há uma maior concentração de sua aplicação na seção de improviso do violoncelo.



Ex. 87- *Flip* em *Samba de uma nota só* (c. 76-77)



Ex. 88- *Drop* em *Samba de uma nota só* (c.96-97)



Ex. 89- *Ghost note em Samba de uma nota só* (c. 142-144)

A versão de *Samba de uma nota só*, do *Cello Samba Trio*, corrobora procedimentos já encontrados nas demais interpretações de Jaques Morelenbaum analisadas no âmbito desta pesquisa. Nota-se, mais uma vez, o emprego de elementos idiomáticos do instrumento conjuntamente com práticas de performance típicas da música brasileira e do *jazz*. Por tratar-se de canção integrante do repertório da *Nova Banda*, é possível perceber a grande diferença no tratamento dado ao violoncelo nos dois arranjos, demonstrando, assim, que há, de fato, um caminho que foi percorrido por Morelenbaum no sentido de construir um estilo próprio para a performance da música brasileira, mesclando sua formação erudita, suas experiências pessoais e sua parceria com outros artistas, sem prescindir da influência capital da estética de João Gilberto sobre seu trabalho.

4.2.2. Análise de composições originalmente escritas para o instrumento

Jaques Morelenbaum compôs e arranjou obras para violoncelo em diversas formações. Mas, em se tratando da vertente popular de seu trabalho, apesar de ser reconhecido como compositor e arranjador, seu *opus* para o violoncelo é muito pequeno. O *Cello Samba Trio* é o espaço por meio do qual estas composições estão vindo a público, embora o próprio artista não o considere um trabalho autoral (MORELENBAUM, 2015). Até o momento de realização desta pesquisa, o grupo contava com duas peças de autoria de Morelenbaum em seu repertório: *Ar Livre* e *Maracatuuesday*. Ambas guardam muitas semelhanças nos estilos composicional e de performance, razão pela qual optamos por analisar apenas *Ar Livre* no escopo deste trabalho.

4.2.2.1. *Ar Livre*

Fruto de sua atividade como compositor de trilhas para cinema, *Ar Livre* foi originalmente composta para o filme *Paid*, do diretor holandês Laurence Lamers, lançado em 2006. Por tratar-se de uma composição do gênero bossa nova, Morelenbaum optou por incluí-la no repertório do primeiro álbum do *Cello Samba Trio*, *Saudade do Futuro - Futuro da Saudade*, lançado em 2014 (MORELENBAUM, 2015).

A estrutura da peça baseia-se na forma ABA'. A versão do *Cello Samba Trio* em questão elabora este modelo mais simples, apresentando o seguinte esquema formal (Fig. 7):

Intro ||: A :|| BA' || Improv. Cello || Improv. Violão || BA' || Coda

Fig. 7- Esquema formal de *Ar Livre*

A *Introdução* é realizada somente pelo violão, seguindo-se a apresentação do tema pelo violoncelo na *Seção A*, contando apenas com acompanhamento do violão. Na primeira ocorrência desta seção, Morelenbaum interpreta com bastante liberdade, incluindo *portamenti* e uma rítmica de natureza improvisatória, a partir de [00:22:17] (Ex. 90). Já na repetição, com a entrada da bateria, o ritmo é seguido mais estritamente pelo intérprete, em [01:05:35], deixando claro, para o ouvinte, sua construção rítmica, baseada no padrão sincopado típico da música brasileira (Ex. 91).

Solo de Violão

Violoncello

II

Ex. 90- Primeira ocorrência da *Seção A* de *Ar livre*, com *portamenti* e rítmica de natureza improvisatória

Vc.

II

Ex. 91- Primeira repetição da *Seção A* interpretada com ritmo mais estrito em *Ar Livre* (c. 22-27)

Dentre as peças interpretadas pelo *Cello Samba Trio* analisadas nesta pesquisa, esta é a que apresenta o andamento mais lento. Em *Eu vim da Bahia* e *Samba de uma nota só*, o andamento é mais rápido, mais próximo ao estilo do samba. Enquanto nestas peças há uma valorização do elemento rítmico, como vimos, em *Ar livre*, Morelenbaum opta por valorizar mais a melodia, com um estilo de performance que se aproxima tanto da bossa nova quanto do *jazz*, apresentando um jogo de tensões próprio da música instrumental brasileira (BASTOS E PIEDADE, 2006, p. 931).

A presença de duas seções de improviso no esquema formal, uma tendo o violão como solista, e outra, o violoncelo, demonstra a clara influência do *jazz* nas performances do *Cello Samba Trio*, que seguem todas este mesmo padrão. Por outro lado, fora das seções de improviso, há pequenas variações rítmicas em cada nova repetição das seções, prática de performance típica da música brasileira, encontrada especialmente nas interpretações de João Gilberto (MENEZES, 2012), nas quais, muitas vezes, não ocorrem seções inteiras de improviso, ficando este restrito a modificações no ritmo, uma vez que há manutenção das alturas.

A síncope é, novamente, elemento estruturante na performance. São empregadas quiálteras, além de diversas combinações de ritmos sincopados, para conferir o balanço necessário à peça (cf. ALMEIDA, 1999). Por meio da análise auditiva, foi possível perceber as acentuações típicas da música brasileira, muito embora elas não sejam realizadas de forma tão pronunciada quanto nas peças analisadas anteriormente. Neste sentido, podemos afirmar que o violoncelista segue aplicando o estilo descrito anteriormente, porém de forma mais suave, devido ao caráter da peça em questão. Em sua composição, Morelenbaum logra êxito em mesclar as tendências diversas com as quais conviveu ao longo dos anos, apresentando uma música que valoriza o elemento melódico, assemelhando-se ao realizado na *Nova Banda*, de Tom Jobim, por exemplo, sem prescindir da divisão e articulação mais pronunciadas do samba, fruto da influência de João Gilberto.

O tratamento dado ao violoncelo na peça corrobora a afirmação do artista quando declara que reconhece, em seu estilo, a aproximação com o canto (MORELENBAUM, 2015). A tessitura do violoncelo é restrita e vai do Lá 1 até o Mi 3, cobrindo um intervalo de uma oitava mais uma quinta, em uma amplitude relativamente próxima à da voz

humana. Interessante notar que, na seção de improviso, Morelenbaum amplia este intervalo, alcançando desde o Mi 1 até o Sol 3, denotando o tratamento mais instrumental dado a esta seção.

Por tratar-se de obra concebida para o violoncelo, poderíamos pressupor a presença de algum elemento idiomático de maior dificuldade técnica, ou ainda que fosse característico do instrumento, como observado no arranjo de *Canto Triste*, mas isso não ocorre. A linha do violoncelo é uma melodia bastante simples e que pode ser facilmente entoada pela voz humana. Em *Ar livre*, Morelenbaum desfruta de muita liberdade em sua interpretação, e lança mão de pequenos atrasos e algumas defasagens em relação ao acompanhamento, enquadrando-se no conceito da métrica derramada proposto por Ulhôa (2006). Tal procedimento é semelhante ao encontrado na gravação de *Fotografia*, já analisada neste capítulo.

Em oposição ao constatado em *Eu vim da Bahia* e *Samba de uma nota só*, o vibrato é um elemento mais presente nesta peça. Há mais ocorrências de vibrato ao longo da peça como um todo, e sua maior amplitude torna mais perceptível sua aplicação. Como possíveis explicações para este fato, indicamos o caráter mais melódico e lento da peça, favorecendo a aplicação do recurso, bem como o fato de ser uma música composta para o instrumento, o que traria maior liberdade ao intérprete para realizar essa escolha, visto não haver referências vocais de performance já existentes. Adicionalmente, as variações de dinâmica são mais presentes e perceptíveis do que nas demais peças analisadas.

No tocante à técnica, a abordagem é muito similar à descrita nas demais análises. Morelenbaum emprega novamente recursos idiomáticos do instrumento (PILGER, 2013), como harmônicos naturais, em [02:01:28] (Ex. 92), e timbragem de corda específica, em [02:21:00] (Ex. 93).

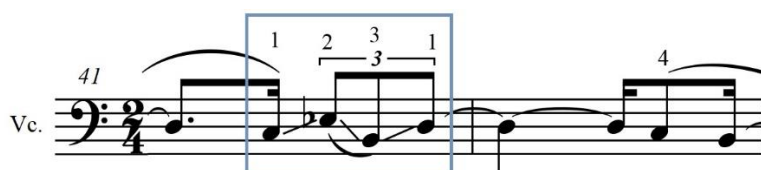


Ex. 92- Harmônico natural na nota Ré 3 em *Ar Livre* (c. 42-43)

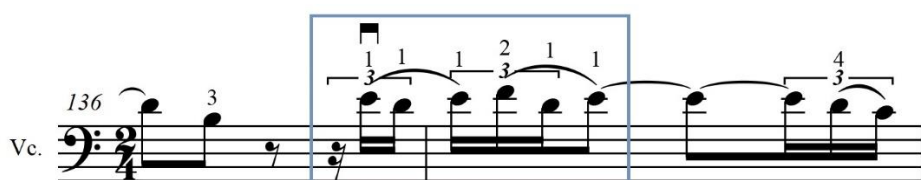


Ex. 93- Timbragem na segunda corda em uma passagem de *Ar livre* (c. 50-55)

Os *glissandos* típicos do *jazz* também são utilizados em larga escala nesta performance, tanto demarcando a influência da música norte-americana quanto valorizando o caráter mais melódico da peça. Novamente, a utilização deste recurso traz reflexos para as escolhas de dedilhado do instrumentista, que opta por dedilhados não convencionais, com mudanças de posição sucessivas com dedos distintos, em [01:59:30] (Ex. 94) e também com o mesmo dedo, em [06:07:20] (Ex. 95).

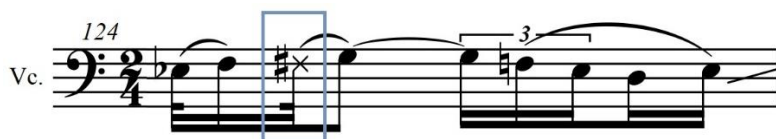


Ex. 94- Mudanças de posição sucessivas com dedos distintos em *Ar livre* (c. 41-42)



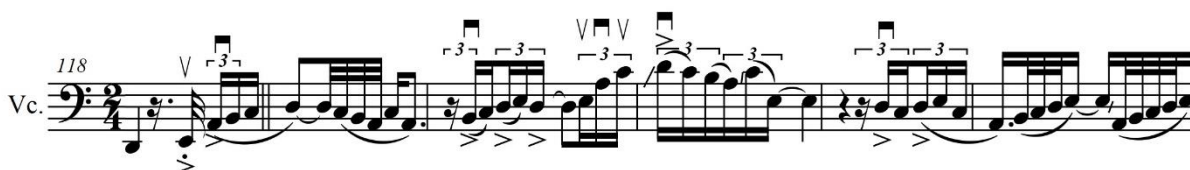
Ex. 95- Mudanças de posição sucessivas com o mesmo dedo em *Ar livre* (c. 136-137)

A ocorrência de *ghost notes* é sensivelmente menor nesta performance, em comparação com as demais já analisadas, e concentra-se na seção de improviso do violoncelo, como, por exemplo, em [05:34:08] (Ex. 96).



Ex. 96- *Ghost note* na seção de improviso de *Ar livre* (c. 124)

Corroborando as análises anteriores, a valorização da melodia e o andamento mais lento levam o intérprete a optar por arcadas mais longas, por meio do uso do *legato*. De maneira geral, Morelenbaum utiliza toda a extensão do arco na maior parte da peça, aplicando as arcadas em *legato* inclusive na seção de improviso, como em [05:20:32] (Ex. 97), contrariando novamente os apontamentos de Assis (2010), que defende que, nas seções de improviso, são encontradas prioritariamente arcadas separadas.



Ex. 97- Arcadas em *legato* na seção de improviso do violoncelo em *Ar livre* (c. 118-123)

Além da predominância da arcada *legato* durante a improvisação, outro elemento estruturante desta seção são as passagens escalares. Morelenbaum utiliza os padrões escalares, seja em graus conjuntos ou em terças, e eventualmente os arpejos, para realizar seu improviso. O próprio violoncelista reconhece a importância de se conhecer e estudar a escalas do *jazz* com a finalidade de estar preparado para o momento do improviso (MORELENBAUM, 2008). Percebe-se, em *Ar livre*, que ele aplica este conhecimento a fim de elaborar sua melodia improvisada, aproximando sua interpretação da estética do *jazz*.

A performance de peças originalmente escritas para violoncelo, dentro dessa estética, representa uma culminância na carreira de Morelenbaum, que vem construindo seu estilo de performance ao longo dos anos, por meio de suas experiências com os mais variados artistas. Por este motivo, julgamos relevante compilar os elementos encontrados nas análises realizadas no quadro a seguir, a fim de facilitar a visualização (Quadros 4, 5 e 6).

Obra	Grupo/Artista	Instrumentação	Forma
<i>Passarim</i>	Tom Jobim e <i>Nova Banda</i>	2 vozes masculinas, 5 vozes femininas, violoncelo, flauta, piano, violão, baixo elétrico, bateria	A B Interlúdio A B A C <i>Coda</i>
<i>Água de beber</i>	Tom Jobim e <i>Nova Banda</i>	2 vozes masculinas, 5 vozes femininas, violoncelo, flauta, piano, violão, baixo elétrico, bateria	Intro A : B C A : (3x)
<i>Wave</i>	Tom Jobim e <i>Nova Banda</i>	2 vozes masculinas, 5 vozes femininas, violoncelo, flauta, piano, violão, baixo elétrico, bateria	Intro A : B: <i>Coda</i>
<i>Circuladô de Fulô</i>	Caetano Veloso	Voz, violoncelo, violão, guitarra, baixo elétrico, berimbau, bateria e percussão	Intro A B A C A' D A <i>Coda</i>
<i>Os mais doces bárbaros</i>	Caetano Veloso	Voz, violoncelo, violão, guitarra, baixo elétrico, bateria e percussão	Intro A : B Interlúdio A : B: <i>Coda</i>
<i>A correnteza</i>	<i>Quarteto Jobim Morelenbaum</i>	Voz, violoncelo, piano, violão e bateria	Intro ABA'B'A' <i>Coda</i>
<i>Fotografia</i>	Morelenbaum2/Sakamoto	Voz, piano e violoncelo	Intro A A' Interlúdio Cello A A' <i>Coda</i>
<i>Eu vim da Bahia</i>	<i>Cello Samba Trio</i>	Violoncelo, violão e bateria	A B Improv. Cello (AB) A B <i>Coda</i>
<i>Samba de uma nota só</i>	<i>Cello Samba Trio</i>	Violoncelo, violão e bateria	Intro. ABA Improv. Cello ([:ABA:]) Improv. violão ([:ABA:]) ABA
<i>Ar livre</i>	<i>Cello Samba Trio</i>	Violoncelo, violão e bateria	Intro A: BA' Improv. Cello Improv. Violão BA' <i>Coda</i>

Quadro 4- Características gerais das gravações analisadas no capítulo 4

Obra	Práticas de performance do jazz	Práticas de performance da música brasileira
<i>Passarim</i>	-----	Baixo cromático descendente
<i>Água de beber</i>	-----	Baixo cromático descendente, uso de síncopes, alusão a instrumentos de percussão
<i>Wave</i>	-----	Uso de síncopes
<i>Circuladô de Fulô</i>	-----	Referências à música nordestina e de rabeca, alusão à sanfona
<i>Os mais doces bárbaros</i>	-----	-----
<i>A correnteza</i>	-----	Alusão à síncope, baixo cromático descendente, métrica derramada
<i>Fotografia</i>	<i>Ghost notes, glissandos</i>	Baixo cromático descendente, uso de síncopes, métrica derramada
<i>Eu vim da Bahia</i>	<i>Ghost notes, seção de improviso, Glissandos (Lift, Drop, Pitch bend, Slide)</i>	Uso de síncopes, deslocamento rítmicos, acentuações em tempos fracos e parte fracas do tempo, encurtamento de notas, aplicação de golpes de arco curtos e/ou acentuados
<i>Samba de uma nota só</i>	<i>Ghost notes, seção de improviso, Glissandos (Flip, Drop, Pitch bend)</i>	Uso de síncopes, deslocamento rítmicos, acentuações em tempos fracos e parte fracas do tempo, encurtamento de notas, alusão a instrumentos de percussão, aplicação de golpes de arco curtos e/ou acentuados
<i>Ar livre</i>	<i>Ghost notes, seção de improviso, Glissandos</i>	Pequenas variações rítmicas nas repetições de uma mesma seção, métrica derramada, uso de síncopes

Quadro 5- Práticas de performance da música popular brasileira e do jazz encontradas nas gravações analisadas no capítulo 4

Obra	Elementos idiomáticos	Técnica de mão esquerda	Técnica de mão direita
<i>Passarim</i>	<i>Cantabile</i>	Vibrato, dedilhados convencionais, portamento	Golpes de arco: <i>legato</i> e <i>détaché</i>
<i>Água de beber</i>	<i>Cantabile</i>	Vibrato, dedilhados convencionais, portamento	Golpes de arco: <i>legato</i> , <i>spiccato</i> e <i>détaché</i>
<i>Wave</i>	<i>Cantabile</i>	Vibrato, dedilhados convencionais, portamento	Golpes de arco: <i>legato</i> e <i>détaché</i>
<i>Circuladô de Fulô</i>	Cordas duplas, <i>glissandos</i> , <i>cantabile</i> , <i>sul ponticello</i> , harmônicos naturais	Vibrato, dedilhados convencionais	Golpes de arco: <i>legato</i> , <i>spiccato</i> ; utilização de toda extensão do arco; <i>portato</i>
<i>Os mais doces bárbaros</i>	Cordas duplas, <i>glissandos</i> , cordas soltas	Vibrato, dedilhados convencionais	Golpes de arco: <i>legato</i> , <i>trêmolo</i> , <i>détaché</i> , <i>détaché duro</i> ; utilização de toda extensão do arco, acentuações e articulações
<i>A correnteza</i>	Cordas duplas, <i>glissandos</i> , <i>cantabile</i> , cordas soltas	Pouco vibrato, dedilhados convencionais	Golpes de arco: <i>détaché</i> , <i>legato</i> , utilização de toda extensão do arco
<i>Fotografia</i>	<i>Glissandos</i> , timbragem de corda específica, <i>cantabile</i>	Pouco vibrato, dedilhados convencionais	Golpe de arco: <i>legato</i> ; utilização de toda extensão do arco, maior variação de dinâmicas, <i>portato</i>
<i>Eu vim da Bahia</i>	<i>Glissandos</i> , cordas soltas	Ausência de vibrato, dedilhados não-convencionais (mudanças de posição sucessivas com o mesmo dedo)	Golpes de arco: <i>détaché simples</i> , <i>détaché acentuado</i> , <i>martelé</i> , <i>legato</i> ; acentuações e articulações; utilização predominante dos terços do talão e meio do arco; retomadas de arco
<i>Samba de uma nota só</i>	Harmônicos naturais, cordas soltas, cordas duplas, <i>glissandos</i>	Ausência de vibrato, dedilhados convencionais	Golpes de arco: <i>legato</i> , <i>détaché</i> , <i>spiccato</i> , <i>martelé</i> ; retomadas de arco, acentuações e articulações, utilização predominante da região do ponto de equilíbrio do arco
<i>Ar livre</i>	Timbragem de corda específica, <i>cantabile</i> , harmônicos naturais, <i>glissandos</i>	Vibrato mais presente, dedilhados não-convencionais (mudanças de posição sucessivas com dedos diferentes e com o mesmo dedo)	Golpes de arco: <i>legato</i> , <i>détaché</i> ; utilização de toda extensão do arco, maior variação de dinâmicas

Quadro 6-Características técnicas e elementos idiomáticos encontrados nas gravações analisadas no capítulo 4

Conclusão

Recapitulando os principais aspectos discutidos, podemos afirmar que, no tocante aos elementos da técnica do violoncelo, é nítido que Morelenbaum utiliza boa parte do arcabouço construído durante sua formação no ambiente da música erudita. É possível identificar claramente conceitos básicos da técnica de mão esquerda e de arco empregados pelo intérprete. No geral, ele utiliza os golpes de arco básicos: *détaché*, *legato*, *martelé* e *spiccato*. Nas gravações analisadas, não identificamos o uso das arcadas tipicamente brasileiras descritas por Salles (2004). Apesar de o movimento e o conceito dos golpes serem os mesmos descritos na técnica erudita, ele, por vezes, os combina de maneira diferente, gerando novos tipos de articulação, os quais, em geral, tendem a imitar sonoridades de outros instrumentos, como o *pizzicato* do contrabaixo e a sonoridade dos instrumentos percussivos, como a cuíca e o pandeiro, característicos da música popular brasileira. No intuito de buscar essas novas sonoridades, vale registrar que Jaques passou a usar o arco barroco em suas performances com o *Cello Samba Trio*; no entanto, tal fato é bastante recente, razão pela qual não foi possível analisar essas gravações no escopo desta pesquisa. Nesse sentido, se as performances analisadas não representam um avanço das técnicas de mão direita (em *arco* ou *pizzicato*), pelo menos contribuem na idiomaticidade dos arranjos e possibilidades de expressão deste instrumento na música popular brasileira.

É possível, ainda, perceber uma forte influência de práticas de performance do *jazz*, sendo identificados efeitos próprios deste gênero adaptados ao contexto da música popular brasileira. Neste ponto, há que se ressaltar a interferência desta escolha interpretativa em questões de ordem técnica, como a escolha de dedilhados. Morelenbaum aplica alguns dedilhados incomuns, considerando-se os padrões tradicionais estabelecidos, para conseguir o resultado musical que deseja, como, por exemplo, uma sequência de mudanças de posição realizadas com o mesmo dedo, a fim de ressaltar os *glissandos* entre as notas. Pode-se dizer que ele contribui para um avanço, ainda que discreto, em relação à técnica de mão esquerda, apropriando-se de um elemento idiomático de outros instrumentos, como os de sopro, e trazendo-o

para a performance do violoncelo, em um processo que PILGER (2013) denomina idiomatismo indireto, sem, contudo, caracterizar uma inovação técnica propriamente dita.

As seções de improvisação realizadas nos moldes do *jazz* também são outro fator digno de nota. Embora declare interesse no improviso desde o início de sua carreira, é apenas a partir de seu trabalho com o *Cello Samba Trio*, quando o violoncelo passa de coadjuvante a ator principal, que o instrumentista passa experimentar e estabelecer um padrão para este tipo de performance, baseando-se tanto em elementos típicos da música brasileira, como a utilização de síncopes, quanto em elementos do *jazz*, como a aplicação das escalas típicas nas melodias improvisadas, além dos *glissandos* peculiares deste gênero.

Percebemos ainda elementos característicos do samba, choro e bossa nova presentes no estilo e nas performances de Jaques Morelenbaum. A adaptação, no violoncelo, desta rica gama de opções de interpretação colabora para incrementar o vocabulário de possibilidades expressivas no instrumento. Interessante notar que a utilização desses efeitos não se dá de forma gratuita, tendo ligação ou com a letra, no caso de adaptações de canções, ou ainda com a imitação de outros instrumentos.

A utilização do instrumento no contexto de acompanhamento guarda muitas semelhanças com a performance do contrabaixo no *jazz*, quando este desempenha o mesmo papel. Morelenbaum utiliza o *pizzicato* e realiza a condução da linha do baixo, aproximando-se muito mais do estilo jazzístico do que da baixaria do choro, por exemplo. A influência do contrabaixo em sua performance é tão marcante que, em algumas gravações do *Cello Samba Trio*, ele usa um violoncelo de cinco cordas, com uma corda Fá -1, mais grave que o Dó 1 (corda mais grave do violoncelo), para aumentar suas possibilidades no registro grave do instrumento.

A abordagem de Morelenbaum para as linhas de voz adaptadas para o violoncelo são bastante distintas das realizações de acompanhamento. A busca pela imitação da voz humana é evidente, assim como a influência de João Gilberto em seu estilo de performance, bem como de outros artistas com quem ele trabalhou, como Tom Jobim e Caetano Veloso. A tessitura empregada nessas performances é mais restrita, e não

foram encontrados elementos mais experimentais neste contexto, como ocorreu em outros arranjos pesquisados.

Nas gravações de canções adaptadas para o violoncelo analisadas, foi possível perceber diversas alterações nos padrões rítmicos em vários níveis, seja modificando o arranjo original, ou ainda em pequenas nuances ocorridas durante a performance. A estreita relação da interpretação de Morelenbaum com a letra da música demonstra que o conceito de métrica derramada, proposto por Uihôa (2006), pode ser aplicado para além da música cantada, sendo útil para compreendermos a flexibilidade rítmica presente em algumas versões do violoncelista. Finalmente, comprovou-se, a partir das transcrições realizadas, que a influência de João Gilberto no estilo de performance de Jaques Morelenbaum é, de fato, relevante, sendo possível enxergar diversos paralelos entre ambos, principalmente na abordagem que fazem da realização rítmica do samba, com suas articulações marcadas e deslocamentos.

A partir dos dados analisados, é possível traçar um estilo de performance do violoncelista, o qual está ainda em processo de construção, considerando-se que este encontra-se em atividade. Foi possível perceber a extrema flexibilidade do *performer* em absorver as diversas influências que sofreu ao longo de sua carreira e que o ajudaram a moldar este estilo de performance peculiar da música popular brasileira. A preponderância do elemento melódico é patente, e fica clara sua intenção em aproximar o instrumento da voz humana, o que pode ser comprovado por suas escolhas composicionais e de performance na peça *Ar livre*, originalmente escrita para violoncelo. Percebe-se, nos mais diversos momentos de sua carreira, uma preocupação musical em suas performances que perpassa todo seu trabalho como violoncelista, conduzindo, em última análise, essa construção do seu estilo pessoal de interpretação, cujas características descrevemos neste trabalho.

Morelenbaum é um dos precursores da performance do violoncelo neste contexto e, pela importância e relevância de seu trabalho, é referência para outros tantos instrumentistas. Por tratar-se do mais representativo violoncelista popular em atividade no Brasil, as conclusões deste estudo são relevantes para apontar tendências no tocante às práticas de performance em voga. Contudo, não é possível fazer generalizações, pois nos referimos a um campo diversificado e complexo, ainda

pouco explorado. Entendemos ser este um estudo inicial, que enseja continuidade, pois ainda há muitas lacunas a serem preenchidas dentro desta relevante temática.

Referências

- AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2007.
- ALEXANIAN, Diran. *Complete cello technique: the classic treatise on cello theory and practice*. New York: Dover Publications, 2003. 215p. Título original: *Traité théorique et pratique du Violoncelle*.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Campinas: 1999. 190 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- AMARANTE, Francinne. "Lui Coimbra- um músico completo". In: *Overmundo*. Publicado em 06 de março de 2007. In: <http://www.overmundo.com.br/overblog/lui-coimbra-um-musico-completo>. Acesso em: 01 jul. 2016.
- ANDRÉS, Artur; BORÉM, Fausto PINTO. O grupo UAKTI: três décadas de música instrumental e de novos instrumentos musicais acústicos. Belo Horizonte: *Per Musi*, n. 23, 2011. p.170-184.
- ASSIS, Paulo Dantas de Paiva. *Improvisação ao contrabaixo acústico com uso de arco na música popular brasileira instrumental (MPBI): estratégias de estudo e performance*. 2010. 61 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.
- AUGUSTO, Antonio J. *A Questão Cavalier – música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. 2008. 281f. Tese (Doutorado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- BAHIANA, Ana Maria. Crítica. *Jornal Opinião*. Rio de Janeiro, 28 de maio de 1976.
- BASTOS, Marina Bastos e PIEDADE, Acácio Tadeu. O Desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XVI, 2006, Brasília. *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*. Brasília, 2006, p.931-936.
- BLAKE, Ran. Teaching Third Stream. *Music Educators Journal*, v. 63, n. 4, p. 30-33, 1976.
- _____. Third Stream and the Importance of the Ear: A position paper in Narrative Form. In: *College Music Symposium*. College Music Society, 1981. p. 139-146.
- BORÉM, Fausto; SANTOS, Rafael. Práticas de Performance "Erudito-Populares" no contrabaixo: técnicas e estilos de arco e pizzicato em três obras da MPB. Goiânia: *Música Hodie*, v. 3, n. 1/2, 2003, p. 59-74.

BORÉM, Fausto. O repertório orquestral do contrabaixo: questões técnico-musicais na realização de pizzicati, harmônicos, vibrati e referências aos gêneros da música popular. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XVI, 2006, Brasília. *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*. Brasília, 2006, p.649-657.

_____. MaPA and EdiPA: two analytical tools for text-sound-image relationships in music videos. *Musica Theorica*. Salvador: TeMA, 2016, p.1-37.

_____. Reflexos editoriais das práticas de performance: as lições e modinhas de Lino José Nunes (1789-1847). *Debates*. v.4, junho. Rio de Janeiro: Unirio, 2015. p.52-74.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. (Org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 17-50.

CAMPBELL, Margaret. Masters of the baroque and classical eras. In: STOWELL, Robin. (Org.). *The Cambridge companion to the cello*. New York: Cambridge University Press, 1999. p. 52-60.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993. 349 p.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel brasil: dai tempi coloniali ai nostri giorni*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926. 613 p.

CLARKE, Eric. Music as Social Behavior. In: _____; COOK, Nicholas (Orgs.). *Empirical musicology*. New York: Oxford University Press, 2004. p. 57-76.

CORREIA, Luciano. *Luciano Correi Et Ensemble DesConcerto*. 20?? Disponível em: < <http://lucorrea.tnb.art.br/>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

COSTA, Gal; MORELENBAUM, Jaques. YOUTUBE.COM. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=6pU3UoSS0U>>. Acesso em: 05 mar. 2015. *Gal Costa- Ensaio- Canto Triste*. Data de gravação: 1994, Programa Ensaio TV Cultura. Veiculado em: 02 fev. 2009. Dur: 3m43s

DAVIDSON, Jane W. Music as Social Behavior. In: CLARKE, Eric; COOK, Nicholas (Orgs.). *Empirical musicology*. New York: Oxford University Press, 2004. p. 57-76.

DINIZ, André. *Almanaque do Choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

DOURADO, Henrique Autran. *O arco dos instrumentos de cordas: breve histórico, suas escolas e golpes de arco*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. 100p.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *Catita de K-Ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. 2005. 48 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 255p.

FREITAS FILHO, Francisco Ferreira. *Circus- Di Freitas*. 20??. Disponível em: <<http://www.circusproducoes.com.br/artistas/di-freitas>>. Acesso em 15 jan. 2018.

GALVÃO, Lula. São Paulo, SP, 04 de julho de 2015. Entrevista concedida ao projeto SESC Instrumental. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xF6phGB3mEk>>. Acesso em: 10 de junho de 2017.

GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto; apresentação de Caetano Veloso*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 222p.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora UNESP, 2002. 215p.

GERLING, Cristina Capparelli; SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos. Pesquisas Qualitativas e Quantitativas em Práticas Interpretativas. In: FREIRE, Vanda Bellard. (Org.). *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 96-138.

GIL, Gilberto. Eu vim da Bahia. In: CHEDIAK, Almir (Org). *Songbook Gilberto Gil - vol. 2*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1992 (Partitura)

GILBERTO, João. YOUTUBE.COM. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VmFINS_u2rs>. Acesso em: 27 jun. 2015. João Gilberto- Eu vim da Bahia. Data de gravação: 1973. Veiculado em: 03 dez. 2013. Dur: 6m00s

GISMONTI, Egberto. Entrevista concedida à Revista Qualis (nº 4) em 01 de julho de 1992.

GOMES, Marcelo Silva. *O samba na música popular instrumental brasileira de 1978 a 1998*. 2003. 115f. Dissertação (Mestrado em Educação, Artes e História da Cultura)- Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2003.

GOUDAROULIS, Dimos. *Dados para tese de doutorado* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por raquel_o@yahoo.com em 09/01/2018.

ISAACSON, Kristin. *Yardbird cello: adapting the language of Charlie Parker to the cello through solo transcription and analysis*. 2007. 73 f. Thesis (Doctor of Musical Arts) - School of Music, Louisiana State University, 2007.

ISIDORO, Eliézer Anderson Batista. *Um estudo comparativo do violino na música popular brasileira: Fafá Lemos e Nicolas Krassik interpretam Fafá em Hollywood*. 2013. 95 f. Dissertação (Mestrado em Música)- Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

JOBIM, Antônio Carlos; MENDONÇA, Newton. *Samba de uma nota só*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2000. Partitura.

_____. *Samba de uma nota só*. Paris: Eddie Barclay Éditions Musicales, 1961. Partitura.

JOBIM, Antônio Carlos; GILBERT, Ray. *Fotografia*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2000. Partitura.

JOBIM, Antônio Carlo; BONFÁ, Luiz. *Correnteza*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2000. Partitura.

JOBIM, Antônio Carlos. YOUTUBE.COM. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iiphB_LIDrI>. Acesso em: 05 jun. 2017. *Tom Jobim, Danilo Caymmi, Banda e Quinteto Vocal ao Vivo, "Passarim"*. Data de gravação: 198?. Veiculado em: 15 out. 2016. Dur: 3m54s

_____. YOUTUBE.COM. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OQQ8pUowVYg>>. Acesso em: 05 jun. 2017. *Show Montreal - Água de Beber*. Data de gravação: 1986a. Veiculado em: 25 nov. 2016. Dur: 3m10s

_____. YOUTUBE.COM. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=N1YOgbPQSRI>>. Acesso em: 05 jun. 2017. *Wave- Tom Jobim e Banda Nova- Ao vivo em Montreal (Tom Jobim)*. Data de gravação: 1986b. Veiculado em: 18 jul. 2015. Dur: 2m39s

_____. YOUTUBE.COM. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=naeq6fFmDpl>>. Acesso em: 05 abr. 2017. *Tom Jobim- Ao vivo em Montreal- Samba de uma nota só*. Data de gravação: 1986c. Veiculado em: 27 mar. 2015. Dur: 3m43s

_____. YOUTUBE.COM. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7wvlu740BOW>>. Acesso em: 15 ago. 2017. *Antonio Carlos Jobim - Photograph (1967)*. Data de gravação: 1967. Veiculado em: 27 mar. 2016. Dur: 2m08s

JOBIM, Paulo; JOBIM, Daniel; MORELENBAUM, Jaques; MORELENBAUM, Paula. YOUTUBE.COM. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FjwM09NCwhA>>. Acesso em: 05 jul. 2017. *A Correnteza- Quarteto jobim-Morelenbaum*. Data de gravação: 2006. Veiculado em: 19 out. 2013. Dur: 2m57s

JOSÉ, Felipe. *Felipe José- Sobre Mim*. 20??. Disponível em: <<http://www.felipejose.com>>. Acesso em 15 jan. 2018.

KEIL, Charles. Participatory Discrepancies and the power of music. In: _____; FELD, Steven. *Music grooves: essays and dialogues*. Tucson: Fenestra, 2005.

KERNFELD, B. Gliss. In: _____ *The New Grove Dictionary of Jazz*. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2002. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J990080> Acesso em: 15 de junho de 2013.

KUBRUSLY, Maurício. Crítica. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 11 de janeiro de 1975.

LACERDA, Bruno Renato. *Arranjos de Guerra-Peixe para a Orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro*. 2009. 315f. Dissertação (Mestrado em Artes)- Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2009.

LAVILLE, C. e DIONNE, J. *A Construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: Artmed; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. 340p. Título Original: *La construction des savoirs: Manuel de méthodologie em sciences*.

LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT press, 1983. 369p.

LIEBERMAN, Julie Lyonn. *Improvising violin*. New York: Huiksi Music, 1995. 136p.

LIMA, Judson G. "Circuladô de Fulô": da Prosa Galáctica de Haroldo de Campos ao Canto de Feira de Caetano Veloso. Natal: *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, n. 4, jul-dez 2013.

LOBO, Edu. YOUTUBE.COM. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=E-sZ4rWqCDI>>. Acesso em: 10 mai. 2017. *Edu Lobo|Canto Triste*. Data de gravação: 29 ago. 2013, Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Veiculado em: 10 dez. 2014. Dur: 5m57s

LOBO, Edu; MORAES, Vinícius de. *Canto Triste*. Rio de Janeiro: Lobo Music, 1967. Partitura.

LÓPEZ-CANO, Ruben; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014. 259p.

MENDONÇA, Ocelo. *O violoncelo entre o choro e a improvisação: novos desafios interpretativos na prática do instrumentista de formação tradicional*. 2006. 171 f. Dissertação (Mestrado em Música).-Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2006.

_____. *Ocelo Mendonça*. 2012. Disponível em: <<http://www.almabrasileira.com/ocelomendonca.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

MENEZES, Enrique. *Elaborações Rítmicas em João Gilberto*. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2010, Rio de Janeiro. *Anais do Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música(Simpom)*. Rio de Janeiro, 2010, p. 529–538.

MENEZES, Enrique. *A Música Tímida de João Gilberto*. 2012. 142 f. Dissertação (Mestrado em Música)- Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MOORE, Allan F. *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MORELENBAUM, Jaques; MORELENBAUM, Paula; SAKAMOTO, Ryuichi. YOUTUBE.COM. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ONmXQj_bY7s>. Acesso em: 28 mar. 2015. *Fotografia- Photograph by Tom Jobim-Morelenbaum/Sakamoto*. Data de gravação: 2002. Veiculado em: 03 dez. 2014. Dur: 4m20s

MORELENBAUM, Jaques. YOUTUBE.COM. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Mt_gHrdUOgw>. Acesso em: 28 mar. 2014. *Jaques Morelenbaum/Samba de uma nota só*. Data de gravação: 07 jun. 2010, Teatro Anchieta do Sesc Consolação. Projeto Sesc Brasil Instrumental. Veiculado em: 24 jun. 2010. Dur: 5m36s

_____. São Paulo, SP, 17 de fevereiro de 1999. Entrevista concedida ao projeto SESC Instrumental. Disponível em: <<http://instrumentalsescbrasil.org.br/ui/interview.aspx?id=155>>. Acesso em: 29 de outubro de 2010.

_____. Rio de Janeiro, RJ, 06 de julho de 2015. Entrevista concedida a Mário Adnet- Jornal O Globo. 8

_____. São Paulo, SP, 06 de julho de 2015. Entrevista concedida ao projeto SESC Instrumental. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xF6phGB3mEk>>. Acesso em: 15 de agosto de 2015.

_____. Rio de Janeiro, RJ, 11 de dezembro de 2014. Entrevista concedida ao programa CBN Noite Total. Disponível em: <<http://cbn.globoradio.globo.com/programas/cbn-noite-total/2014/12/11/JACQUESMORELENBAUM-LANCA-NOVO-CD.htm>>. Acesso em: 28 de maio de 2015.

_____. Rio de Janeiro, RJ, 23 de junho de 2012. Entrevista concedida ao programa Cesta de Música CBN. Disponível em: <<http://cbn.globoradio.globo.com/boletins/cesta-de-musica/2012/06/23/JAQUES-MORELENBAUM-APRESENTA-UMA-VISAO-PANORAMICA-DO-SAMBA.htm>>. Acesso em: 01 de junho de 2015.

_____. Buenos Aires, Argentina, 19 de outubro de 2012. Entrevista concedida ao programa #171- Club Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dm2dzXUXFtc>>. Acesso em: 10 de junho de 2015.

_____. Rio de Janeiro, RJ, 14 de janeiro de 2014. Entrevista concedida ao programa Memória Musical/PUC Rio Digital. Disponível em: <<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/Audio/Programas/Memoria-Musical/Jaques-Morelenbaum%3A-ouca-a-entrevista-completa-23831.html#.VYR6JjBViko>>. Acesso em: 19 de junho de 2015.

_____. São Paulo, SP, 27 de julho de 2012. Entrevista concedida ao programa Saraiva Conteúdo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NKgWMwVnmd8>>. Acesso em: 28 de maio de 2015.

_____. Buenos Aires, Argentina, 2008. Masterclass concedido a Argencello. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NuMJHyayU_4>. Acesso em: 21 de junho de 2015.

_____. Coimbra, Portugal, 2001. Entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro. Disponível em: <<http://anabelamotaribeiro.pt/jaques-morelenbaum-104529>>. Acesso em: 11 de junho de 2015.

_____. YOUTUBE.COM. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7VjQ8rNXfkc>>. Acesso em: 27 jun. 2015. Jaques Morelenbaum|Eu vim da Bahia. Data de gravação: 07 jun. 2010, Teatro Anchieta do Sesc Consolação. Projeto Sesc Brasil Instrumental. Veiculado em: 24 jun. 2010. Dur: 3m20s

_____. Entrevista concedida a Raquel Almeida Rohr de Oliveira Isidoro em 16 de junho de 2015. Rio de Janeiro. Vídeo.

MORELENBAUM2/SAKAMOTO. In: ALBIN, R. C. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/morelenbaum2sakamoto>> Acesso em: 06 jun. 2017.

MOTTA, Nelson. Crítica. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 de abril de 1978.

MOULIN, Vinicius Gonçalves. *O mercado musical brasileiro e o curso de Bacharelado em MPB da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro*. 2006. 19f. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística- Habilitação Música)- Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MÜLLER, Ricardo. *O violino de Fafá Lemos: para tocar cantando*. 2011. 53f. Monografia (Bacharelado em Música opção violino)- CEART/Departamento de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

NABLE, Frederico Arantes. *A reestruturação técnica na perspectiva de dois violoncelistas/professores*: Alceu Reis e Márcio Carneiro. 2011. 61f. Monografia (Licenciatura em Música com habilitação em violoncelo)- Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei, 2011.

NABLE, Frederico Arantes; PRESGRAVE, Fabio Soren. Aspectos da Técnica do Violoncelo na Perspectiva de Márcio Carneiro. In: MOSTRA DE VIOLONCELOS DE NATAL, 4, 2014, Natal. *Anais da Mostra de Violoncelos de Natal*. Natal, 2014. p. 136-142.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. Um original de música popular e suas atualizações: entre permanências e diferenças. Campinas: *Revista Sonora*, v. 1, n. 2, 2004.

NAVES, Santuza Cambraia *et al.* Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil *. *ANPOCS bib - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, v. 51, p. 1–54, 2001. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=129&Itemid=435>.

NENA, Dom la. *Dom la Nena-Home*. 20??. Disponível em: <<https://www.domlanena.com/>>. Acesso em 15 jan. 2018.

NOGUEIRA, Pablo. Peter Dauelsberg da música de câmara à MPB. São Paulo: *Unespciência*, 2010. p. 6-11.

ORNELLAS, Cid. *Perfil de Facebook*. [S.l.], 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pg/Cid-Ornellas-197700763697464/about/>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

PAZCHECO, A. "Quando a sorte te solta Marco Antônio Araújo na noite!" In: *Do próprio bolso: ideias, irreverência e contracultura*. Publicado em: 17 de dezembro de 2012. In: <http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/musica-34379/44-musica-brasileira/1571-quando-a-sorte-te-solta-marco-antonio-araujo-na-noite>

PIANTA, Carlos Machado. *A Gênese da Bossa Nova: João Gilberto e Tom Jobim*. 2010. 119 f. Dissertação (Mestrado em Música)- Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

PILGER, Hugo. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba: Editora CRV, 2013. 284 p.

_____. *Aspectos técnicos e idiomáticos do violoncelo na Fantasia para Violoncelo e Orquestra de Villa-Lobos*. 2015. 217f. Tese (Doutorado em Música)- Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

_____. *Currículo Hugo Pilger*. 2014. Disponível em: <<https://www.hugopilger.com/curriculo/>>. Acesso em 20 dez. 2017.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: [s.n.]. 1936. 279 p.

PINTO, Marco Túlio de Paula. Victor Assis Brasil: a importância do período na Berklee School of Music em seu estilo composicional. Belo Horizonte: *Per Musi*, n. 23, 2011. p.45-57.

PONTES, Luciano Ferreira. *Aspectos idiomáticos em peças brasileiras para violino: de Leopoldo Miguez (1884) a Estércio Marquez (2000)*. 2012. 107 f. Dissertação (Mestrado em Música)- Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

PRESGRAVE, Fabio. Entrevista com Italo Babini. Porto Alegre: *Opus*. v. 19, n. 1, 2013. p. 265-278.

PRESGRAVE, Fabio. *Aspectos da Música Brasileira Atual: violoncelo*. 2009. 182 f. Tese (Doutorado em Música)- Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

PUPPI, Federico. *Federico Puppi- O canto da madeira*. 201?. Disponível em: <<https://www.federicopuppi.com/>>. Acesso em 15 jan. 2018.

RANEVSKY, Jorge Kundert. *Dados para tese de doutorado* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por raquel_o@yahoo.com em 13/01/2018.

RIBEIRO, Gadiego Cararo. *O contrabaixo acústico na música popular brasileira: utilização de arranjos como ferramenta para ampliação do repertório e material didático*. 2014. 82 f. Dissertação (Mestrado em Música)- Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2014.

RIBEIRO, Marcus. *Marcus Ribeiro*. 2014. Disponível em: <http://www.fml.com.br/curriculo/professor2.asp?prod_id=106&url_comp=>>. Acesso em 20 dez. 2017.

RINK, John. Sobre a performance: o ponto de vista da musicologia. *Revista Música*, v. 13, n. 1, p. 32–60, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55105>>.

RISK, Laura. The chop: the diffusion of an instrumental technique across north atlantic fiddling traditions. *Ethnomusicology*, Vol. 57, No. 3 (Fall 2013), pp. 428-454.

SALLES, Mariana Isdebski. *Arcadas e golpes de arco: a questão da técnica violinística no brasil: proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco*. 2ª edição. Brasília: Thesaurus, 2004. 143p.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 223p.

SCOTT, Derek B. *Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2009. 557p.

SILVA, Esdras Rodrigues. Fafá Lemos e o violino na música popular brasileira. In: CONGRESSO DA IASPM-AL, VI, 2005, Buenos Aires. *Actas del VI Congreso de la IASPM-AL*, Buenos Aires, 2005,

STOWELL, Robin. *The Cambridge Companion to the Cello*. 6ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 269p.

STRANGE, Patricia; STRANGE, Allen. *The contemporary violin: extended performance techniques*. Berkeley: University of California Press, 2001. 336 p.

SUETHOLZ, Robert John. *A pedagogia do violoncelo e aspectos de técnicas de reeducação corporal*. São Paulo, 2011. 141 f. Tese (Doutorado em Música)- Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. Porto Alegre: *Em Pauta*, v. 14, n. 23, p. 5–42, 2003.

TAVARES, Gustavo. *Dados para tese de doutorado* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por raquel_o@yahoo.com em 23/01/2018.

TEIXEIRA, Neil Carlos. *Contrabaixo no samba*. 2000. 28f. Monografia (Licenciatura em Música)- Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

UITTI, Frances-Marie. The frontiers of technique. In: STOWELL, Robin. (Org.). *The Cambridge companion to the cello*. New York: Cambridge University Press, 1999. p. 211-223.

ULHÔA, Martha Tupinambá. Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular. In: VII Congresso Latinoamericano IASPM - AL, 2006, La Habana. *Actas Del VII Congreso Latinoamericano IASPM - AL*, 2006. v. Online. p. 1-9.

_____. Analyzing Popular Sound: An Assessment of Popular Music Studies in Brazil. In: _____; AZEVEDO, Cláudia; TROTTA, Felipe. (Orgs.). *Made in Brazil: studies in popular music*. New York: Routledge, 2015. p. 1-12.

VALENTE, P. V. *Horizontalidade e Verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro*. 2009. 139f. Dissertação (Mestrado em Música)- Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VELOSO, Caetano. YOUTUBE.COM. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pyLxQ2ohcPI>>. Acesso em: 10 mai. 2017. *CIRCULADÔ DE FULÔ-CAETANO VELOSO*. Data de gravação: 1992. Veiculado em: 16 mar. 2012. Dur: 3m30s

_____. YOUTUBE.COM. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ev-QNi6aNoQ>>. Acesso em: 10 mai. 2017. *Abertura do Show Circuladô/ Caetano/ Os Mais Doces Bárbaros*. Data de gravação: 1992. Veiculado em: 19 ago. 2009. Dur: 5m09s

VENTORIM, Larissa. *Roberto Duarte, um dos mais importantes mestres da ABM, será o regente da 'Quarta Clássica'*. 2011. Disponível em: <<https://secult.es.gov.br/roberto-duarte-um-dos-mais-importantes-mestre>>. Acesso em 20 dez. 2017.

VERMES, Mónica. Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920). Campinas: *Música Popular em Revista*, v. 2, n. 3, p. 7-31, 2015.

VIEIRA, Gabriel Leonardo. *Metodologia e performance do violino popular: uma visão de Ricardo Herz*. 2013. 65 f. Monografia (Bacharelado em Música)- Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

VIEIRA, Marcelo. *Imaginação- Marcelo Vieira*. 20???. Disponível em: <<http://imaginacao.art.br/carta/portfolio/marcelo-vieira/>>. Acesso em 15 jan. 2018.

WALDEN, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello: a History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 311p.

_____. Technique, Style and Performing Practice to c. 1900. In: STOWELL, Robin. (Org.). *The Cambridge Companion to the Cello*. New York: Cambridge University Press, 1999. p. 178-194.

WALSER, Robert. Popular Music Analysis: ten apothegms and four instances. In: MOORE, Allan F. (Org.). *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 16-38.

WARNER, Timothy. Approaches to Analysing Recordings of Popular Music. In: SCOTT, Derek B. *Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2009. p. 131-146.

WERNECK, Ana Cristina. *O violino na música popular urbana carioca - 1850 a 1950*. 2013. 144 f. Dissertação (Mestrado em Música)- Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

ZEITLIN, Paula; BRATT, Renata. *Jazz for String Players: a bibliography*. 2001. Disponível em: <http://repository.wellesley.edu/scholarship>