

FELIPE AIRES FONSECA

**UMA ABORDAGEM ANALÍTICA SOBRE OS
IMPROVISOS DE DIEGO GARBIN, NO RITMO
BAIÃO, NAS MÚSICAS “TONIN DA JÔSE” E
“ALGODÃO”**

Trabalho de Conclusão de Curso da
Faculdade Souza Lima, apresentado
como requisito para obtenção do
título de Bacharel em música.

Orientador: Daniel Ribeiro Campos

São Paulo

2021

FELIPE AIRES FONSECA

**UMA ABORDAGEM ANALÍTICA SOBRE OS
IMPROVISOS DE DIEGO GARBIN, NO RITMO
BAIÃO, NAS MÚSICAS “TONIN DA JÔSE” E
“ALGODÃO”**

Trabalho de Conclusão de Curso da
Faculdade Souza Lima, apresentado
como requisito para obtenção do
título de Bacharel em música.

Orientador: Daniel Ribeiro Campos

São Paulo

2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que me deu a vida e saúde para correr atrás dos meus objetivos e sonhos.

Agradeço aos meus pais, Sandra e Francisco, e ao meu irmão, Bruno, por todo o apoio e compreensão às minhas decisões e pelo exemplo que me deram de como ser uma pessoa humilde de coração, com força de vontade para seguir em frente, sempre respeitando o próximo. Amo vocês!

Agradeço ao professor, Daniel D'Alcântara, pelos ensinamentos ao longo de todos esses anos, além da amizade e dos conselhos. Você foi um divisor de águas na minha vida!

Agradeço também ao professor, Vitor de Alcântara, que, quando tive um momento de fraqueza, me disse o que eu precisava ouvir, e não o que eu gostaria de ouvir. Eu não estaria escrevendo esse texto se não fosse você!

Agradeço ao meu orientador, Daniel Ribeiro, pela paciência e eficiência nas monitorias, me dando todo o suporte necessário para concluir esse lindo trabalho.

Agradeço ao querido, Diego Garbin, por toda a paciência, simpatia e generosidade durante as entrevistas e mensagens no WhatsApp. Aprendi muito com você durante esse processo!

Agradeço ao diretor e professor, Mario Cunha, por proporcionar com muita generosidade a bolsa de estudos, tanto para mim quanto para alguns colegas. Sem ela, nada disso seria possível!

Agradeço também aos demais professores e funcionários, como Flavia e Thiago, além dos meus amigos da Faculdade Souza Lima, com quem pude aprender e compartilhar experiências incríveis.

Por último, agradeço do fundo do meu coração à minha querida esposa e companheira, Camila Dantas, que esteve comigo desde o início da minha jornada na música, sempre me apoiando e incentivando de todas as formas possíveis a trilhar esse caminho. Sem você o mundo teria menos cores. Te amo muito!

RESUMO

Resumo: Esta pesquisa tem por objetivo identificar alguns elementos idiomáticos do estilo do trompetista Diego Garbin, no ritmo nordestino baião, presentes em seus solos improvisados. Para isso serão analisados tópicos específicos de elementos rítmicos e melódicos presentes nos solos. As composições em que os solos estão presentes são de Luís Gonzaga e do próprio trompetista, que fazem parte dos álbuns “Refúgio” (2018) e “Forró do Haick vol. 2” (2021). A contextualização contará com uma breve história do baião e a biografia de Diego Garbin. A partir disso, a análise apontará a forma e a recorrência dos elementos abordados, como quiáteras, contratempo, síncopa, arpejos, repetição de notas, padrão de digitação e sequência. Como não existe um sistema de análise específico para o estilo baião, a metodologia de pesquisa aplicada foi constituída a partir de autores e livros consagrados da academia, como Lacerda (1966), Coker (1991), Faria (1991), Med (1996) e Marques (2018), além de materiais de apoio.

Palavras-Chaves: Diego Garbin; Baião; Improvisação; Música brasileira; música Brasileira Contemporânea; Trompete.

ABSTRACT

Abstract: This study aims to identify some idiomatic elements in the style of trumpeter Diego Garbin, in the baião rhythm of Brazil's northeast region, as found in his improvised solos. To do this, specific topics of the rhythmic and melodic elements found in this solos will be analyzed. Compositions containing these solos are found are by Luís Gonzaga and the trumpeter himself and are included on the albums “Refúgio” (2018) and “Forró do Haick vol. 2” (2021). Contextualization will include a brief history of baião and a biography of Diego Garbin. Based on this, analysis will indicate the form and the recurrence of elements discussed, such as tuplets, backbeat, syncopation, arpeggios, note repetition, fingering style and sequence. Because there is no specific system of analysis for the baião style, the research methodology applied was gathered from established academic authors and literature, such as Lacerda (1966), Coker (1991), Faria (1991), Med (1996) and Marques (2018), in addition to support materials.

Keywords: Diego Garbin; Baião; Improvisation; Brazilian music; Contemporary Brazilian music; Trumpet.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Padrão básico 1 de quiálteras (MED, 1996, p. 206).....	20
Figura 2 - Padrão básico 2 de quiálteras (MED, 1996, p. 206).....	20
Figura 3 - Quiálteras.....	21
Figura 4 - Quiálteras.....	21
Figura 5 - Quiálteras.....	21
Figura 6 - Quiálteras.....	21
Figura 7 - Quiálteras.....	22
Figura 8 - Quiálteras.....	22
Figura 9 - Quiálteras.....	22
Figura 10 - Quiálteras.....	22
Figura 11 - Quiálteras.....	23
Figura 12 - Quiálteras.....	23
Figura 13 - Contratempo 1 (LACERDA, 1966, p. 38).....	23
Figura 14 - Contratempo 2 (MED, 1996, p. 146).....	24
Figura 15 - Contratempo	24
Figura 16 - Contratempo	24
Figura 17 - Contratempo	25
Figura 18 - Contratempo	25
Figura 19 - Síncopa (BAIÃO. Intérprete: Luís Gonzaga. Compositores: Luís Gonzaga e Humberto Teixeira. In: Monumento Nordestino. [S. I.]: Sony Music Brasil, 2007. 1 CD, faixa 1.)	26
Figura 20 - Síncopa (MED, 1996, p. 144).....	26
Figura 21 - Síncopa (BAIÃO. Intérprete: Luís Gonzaga. Compositores: Luís Gonzaga e Humberto Teixeira. In: Monumento Nordestino. [S. I.]: Sony Music Brasil, 2007. 1 CD, faixa 1.)	26
Figura 22 - Ritmo Síncopado	27
Figura 23 - Ritmo Síncopado	27
Figura 24 - Ritmo Síncopado	27
Figura 25 - Ritmo Síncopado / Sequência.....	28
Figura 26 - Ritmo Síncopado	28
Figura 27 - Ritmo Síncopado.....	28
Figura 28 - Repetição de notas (Trecho transcrito da música “Cortando Pano”, do autor Luís Gonzaga)	29
Figura 29 - Linha característica de sanfona (MARQUES, 2018, p. 17)	30
Figura 30 - Semicolcheia (MARQUES, 2018, p. 63)	30
Figura 31 - Figura rítmica da zabumba (MARQUES, 2018, p. 63).....	30
Figura 32 - Repetição de notas.....	31
Figura 33 - Repetição de notas / Semicolcheia	31
Figura 34 - Repetição de notas / Semicolcheia	31
Figura 35 - Repetição de notas / Semicolcheia	32
Figura 36 - Repetição de notas / Semicolcheia	32
Figura 37 - Repetição de notas / Semicolcheia	32
Figura 38 - Exemplo adaptado de Sequência (COKER 1991, p. 55).....	33

Figura 39 - Exemplo de Sequência retirado e adaptado (COKER, 1991, p. 56).....	33
Figura 40 - Sequência.....	34
Figura 41 - Sequência.....	34
Figura 42 - Sequência.....	35
Figura 43 - Sequência.....	35
Figura 44 - Sequência.....	35
Figura 45 - Sequência.....	36
Figura 46 - Sequência.....	36
Figura 47 - Sequência.....	37
Figura 48 - Sequência.....	37
Figura 49 - Sequência.....	37
Figura 50 - Sequência.....	38
Figura 51 - Arpejos (MED, 1996, p. 324).....	38
Figura 52 - Arpejos (FARIAS, 1991, p. 73)	39
Figura 53 - Arpejos	40
Figura 54 - Arpejos	40
Figura 55 – Arpejos.....	40
Figura 56 – Arpejos.....	41
Figura 57 - Arpejos	41
Figura 58 - Padrão de Digitação (Trecho transcrito do solo de John Coltrane em Giant Steps)	42
Figura 59 - Padrão de Digitação (Trecho transcrito do solo de John Coltrane em Countdown)	42
Figura 60 - Padrão de Digitação.....	42
Figura 61 - Padrão de Digitação.....	43
Figura 62 - Padrão de Digitação.....	43

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I: CONTEXTUALIZAÇÃO	12
1.1 BAIÃO	12
1.2 DIEGO GARBIN	15
1.3 TONIN DA JÔSE E ALGODÃO	17
1.3.1 <i>Tonin da Jôse</i>	17
1.3.2 <i>Algodão</i>	18
CAPÍTULO II: ANÁLISES	19
2.1 DESCRIÇÃO DA METODOLOGIA	19
2.1.1 ELEMENTOS RÍTMICOS.....	19
2.1.2 <i>Síncopa</i>	26
2.2 CARACTERÍSTICAS MELÓDICAS.....	29
2.2.1 <i>Repetição de notas</i>	29
2.2.2 <i>Sequência</i>	33
2.2.3 <i>Arpejos</i>	38
2.2.4 <i>Padrão de digitação</i>	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	46
ANEXO 1:.....	47
PARTITURA DE “TONIN DA JÔSE”	47
ANEXO 2:.....	49
SOLO EM “TONIN DA JÔSE”	49
ANEXO 3:.....	52
PARTITURA DE “ALGODÃO”	52
ANEXO 4:.....	54
SOLO EM “ALGODÃO”	54
ANEXO 5:.....	56
ENTREVISTA	56

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem por objetivo identificar alguns elementos idiomáticos do estilo de Diego Garbin, no ritmo nordestino baião, presentes em seus solos improvisados.

Apesar da pouca idade, o trompetista vem se destacando no cenário da música brasileira contemporânea pelo seu virtuosismo, clareza na construção de ideias, criatividade, composições e arranjos, além dos seus trabalhos com grandes artistas que atuam no cenário da música contemporânea instrumental brasileira, como Hermeto Pascoal, André Marques, Fábio Gouveia, Paulo Almeida, Nailor Proveta, entre outros.

Existem diversos artistas, como Hermeto Pascoal, Nailor Proveta e Hamilton de Holanda, que transitam entre o estilo baião e choro, aplicando de forma clara e bem resolvida as características idiomáticas do estilo, além de fazerem sofisticadas harmônicas e melódicas. Contudo, temos pouquíssimos trompetistas brasileiros que se dedicaram a desenvolver esses estilos tradicionais, portanto, existem poucos materiais sobre o tema para estudo de trompete, o que faz com que esse trabalho tenha um valor inestimável para os atuais profissionais e os futuros jovens trompetistas.

A pesquisa se inicia com a transcrição de dois solos improvisados de Diego Garbin, gravados no ano de 2018 e 2021 em takes de estúdio. As composições em que os solos estão presentes são de Luís Gonzaga e do próprio trompetista, que fazem parte dos álbuns “Forró do Haick vol. 2” (2021) e “Refúgio” (2018).

Na sequência, temos uma breve contextualização sobre o estilo baião e a biografia de Garbin. Como não existe um sistema de análise específico para o estilo baião, a metodologia de pesquisa aplicada foi constituída a partir de autores e livros consagrados da academia, como Lacerda (1966), Coker (1991), Faria (1991), Med (1996) e Marques (2018), além de materiais de apoio. Em seguida, temos as análises dos solos de acordo com os seguintes tópicos:

- a) Elementos Rítmicos
 - Quiáleras
 - Síncopa
 - Contratempo

- b) Elementos Melódicos
 - Repetição de notas
 - Sequência

- Arpejos
- Padrão de digitação

Por fim, foi elaborada uma conclusão a partir das recorrências nos solos, para identificar traços do estilo de improvisação do trompetista, além de saber se ele faz uso de elementos idiomáticos do estilo baião abordados na pesquisa. Em anexo, encontram-se as partituras das transcrições dos dois solos analisados.

CAPÍTULO I: CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1 Baião

O baião é um ritmo nordestino que, a partir do processo de estilização e das obras do acordeonista do pernambucano, Luiz Gonzaga¹, em parceria com o músico e advogado cearense, Humberto Teixeira², ganhou destaque em âmbito nacional e internacional em meados da década de 1940.

Essa importantíssima parceria para o gênero se deu em uma tarde de agosto de 1945. Nesses primeiros encontros, surgiu uma das músicas mais importantes para o estilo, chamada de “Baião”, uma espécie de canção-manifesto que apresentava o novo gênero ao público e o convidava a dançar. (SEVERIANO, 2008, p. 279):

“Eu vou mostrar pra vocês,
Como se dança um baião,
oi quem quiser aprender,
É favor prestar atenção...”

Sobre as raízes do gênero, Severiano (2008, p. 280) diz que “durante o século XIX criou-se no interior da Bahia uma variante do lundu, descrita por Pereira da Costa (citado no Dicionário do folclore brasileiro, de Câmara Cascudo) como uma dança rasgada, lasciva, movimentada, ao som de canto próprio, com letras e acompanhamento a viola e pandeiro”

Tinhorão (2013, p. 251) completa esse pensamento no seguinte trecho:

Nascido provavelmente de uma forma especial dos violeiros tocarem lundus na zona rural do Nordeste (onde essa dança e depois canção citadina chamada de lundu chegou com o nome de baiano), o baião estruturou-se como música de uma dança que, no dizer do maestro Batista Siqueira, “evita a síncopa, começando a frase melódica depois de pequena pausa”

Em outro trecho de Tinhorão (2013, p. 251), temos uma definição mais clara de como o baião era entendido na época:

¹ Luiz Gonzaga (1912 – 1989) foi um compositor e cantor brasileiro, também conhecido como o Rei do Baião e considerado uma das mais completas, importantes e criativas figuras da música popular brasileira.

² Humberto Teixeira (1915 – 1979) foi um advogado, deputado federal e compositor brasileiro, conhecido por sua importante parceria com o músico Luiz Gonzaga em diversas letras de baiões, hoje considerados antológicos.

Segundo a folclorista Mariza Lira, em seu artigo Baião I, da série “Brasil sonoro” (Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 1/2/1958), “o baião é, de um modo geral, o ritmo da viola sertaneja”. Tanto que no Ceará, Pernambuco e na Paraíba, tocar baião significa marcar na viola o ritmo alegre e contagiante com que se acompanham os cantores nos improvisos, desafios ou pejejas”. O próprio sanfoneiro e compositor Luís Gonzaga referia-se à modalidade de tirar um baião batendo com a mão no corpo da viola.

Fica implícito que houve uma evolução no estilo baião, de uma simples reminiscência de ponteado de lundu à música de dança, antes de se tornar um gênero de música popular como conhecemos hoje. Para Tinhorão (2013, p. 252) essa evolução se explica no seguinte trecho:

“essa evolução alheia às influências diretas dos gêneros populares urbanos, iniciada na segunda metade do século XIX, já tinha completado seu ciclo ao iniciar-se a década de 1940, quando um grande e injustamente pouco conhecido maestro cearense, Lauro Maia (1913-1950), descobriu a riqueza desse manancial de música nordestina e começou a compor num ritmo que chamava de balanceio.”

O balanceio era uma adaptação do balanço rítmico da música de dança produzida pelos conjuntos de Zabumba, sanfona, pífaros e triângulos do nordeste. Segundo Azevedo (1991, p. 2):

“Lauro poderia ter sido o lançador do ritmo baião, pois foi procurado por Luiz Gonzaga para juntos fazerem o lançamento, mas preferiu encaminhar o sanfoneiro pernambucano a seu cunhado Humberto Teixeira, que teve a felicidade de, junto com Gonzaga, alcançar o mais estrondoso sucesso da época, que foi aquele ritmo, obtendo repercussão não só no Brasil, mas também em todo o mundo”.

Em 1947, já em pleno apogeu do baião, Lauro Maia em parceria com seu cunhado, Humberto Teixeira, lançou o balanceio adaptado para ritmo de carnaval, e a composição “Marcha do balanceio” chegou a alcançar relativo sucesso. Bastaria essa marcha para revelar a semelhança entre o balanceio e o famoso “Baião” de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, composto em 1944.

Luiz Gonzaga viria a confirmar essa ligação do baião com o balanceio na letra “Tesouro e meio”: (TESOURO e meio, 1956)

“Oi, baião, faz a gente lembrar e esquecer,
 Oi, baião, traz saudade gostosa de ter,
 Um triângulo, uma sanfona, uma zabumba.
 Uma cabrocha baionando num balanceio...
 Quanto vale?”

Tesouro e meio.”

O processo de estilização do baião, como já foi dito, se deu graças ao trabalho de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, e, segundo Tinhorão (2013, p. 254), o próprio Luís Gonzaga afirmou isso em uma entrevista dada à revista “Veja”, no seguinte trecho:

(...) quando toquei um baião para ele, saiu a ideia de um novo gênero. Mas o baião já existia com coisa do folclore. Eu tirei do bojo da viola do cantor, quando faz o tempero para entrar na cantoria e da aquela batida, aquela cadência no bojo da viola. A palavra também já existia. Uns dizem que vem de baiano, outros que vem de baía grande. Daí o baiano que saiu cantando pelo sertão deixou lá a batida e o cantadores do nordeste ficaram com a cadência. O que não existia era uma coisa que caracterizasse o baião como ritmo. Era uma coisa que se falava: ‘Dá um baião aí...’. Tinha só o tempero, que era o prelúdio da cantoria. É aquilo que o cantador faz, quando começa a pontilhas a viola, esperando a inspiração.

O baião explodiu no mercado musical, em 1946, como um novo tipo de canção popular e ritmo de dança, justamente com a música “Baião”, já citada acima, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. O mercado musical da época estava saturado de boleros e sambas-canções “abolerados”, e o baião surgiu como uma descoberta da vitalidade rítmica. O lançamento de “Baião” apresentava o novo gênero de música popular de uma maneira muito feliz, com uma letra que, além de acentuar a novidade, ainda mostrava claramente seu propósito de servir como ritmo de dança. (TINHORÃO, 2013, p. 255).

Nessa época, o mercado fonográfico brasileiro estava sendo alimentado pelos baiões cantados de Luís Gonzaga e seus parceiros, hoje considerados antológicos, como “Siridó”, “Juazeiro”, “Que nem Jiló” e etc. Porém, em 1951, o músico e compositor, Waldir Azevedo³, lançou um baião instrumental chamado “Delicado”, que abriu caminho para a divulgação do novo ritmo em todo o mundo. Esse baião alcançou as vendas de duzentos mil discos em seis meses, sucesso que impulsionou a carreira internacional de Waldir Azevedo. Logo, artistas internacionais começaram a gravar a música, e entre as primeiras gravações, estava a do norte-americano, Stan Kenton⁴, responsável pela versão orquestral de “Delicado”. (TINHORÃO, 2013, p. 257).

Contudo, pela falta evidente de suporte industrial brasileiro, o baião começou a amargar a incapacidade de impor seu produto no mercado do disco, o que levaria os compositores

³ Waldir Azevedo (1923 – 1980) foi um músico e compositor brasileiro, mestre do cavaquinho e autor dos choros “Brasileirinho” e do baião “Delicado”. Importante figura para a divulgação do baião fora do Brasil.

⁴ Stan Kenton (1911 – 1979) foi um pianista, compositor e arranjador que liderou uma inovadora, controversa e muito influente orquestra de Jazz nos E.U.A.

brasileiros a contribuírem apenas com a matéria-prima, cabendo os lucros de sua industrialização aos países mais desenvolvidos. (TINHORÃO, 2013, p. 255).

Mesmo com os esforços de Humberto Teixeira na divulgação do baião, inclusive conseguindo como deputado, em 1958, um convênio entre a União Brasileira dos Compositores (UBC) e o Ministério da Educação para a promoção da música popular brasileira no exterior, o baião não conseguiu competir com o rock de Elvis Presley e a força da indústria norte-americana do disco. Para Luís Gonzaga - que é o maior expoente do baião, tendo recebido o epíteto "Rei do Baião" - a decadência do estilo como música da moda equivaleu ao anonimato, até que, segundo Tinhorão (2013, p. 262), "em 1968, o boato de que o conjunto inglês dos Beatles ia gravar seu arranjo do tema popular nordestino 'Asa Branca' chamou a atenção das novas gerações de nível universitário para sua obra." E, assim, Luís Gonzaga, elogiado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, considerados na época como os compositores mais influentes da juventude intelectualizada, pôde voltar a experimentar o sucesso em shows no teatro e na televisão dos grandes centros do Brasil. (TINHORÃO, 2013, p. 262).

1.2 Diego Garbin

Diego Barbosa Garbin nasceu no dia 18/02/1989, é filho e irmão de músicos, e teve contato com a música desde muito cedo. Segundo Garbin (2021):

Meu pai era músico, então, cresci com a música dentro de casa. Desde muito pequeno eu estava acostumado a ver meu pai tocando violão pela casa, cantando. Meu pai foi músico de profissão, então ele também saía pra tocar, e nessa eu fui crescendo ali, ouvindo música, com essa cultura de ouvir música em casa. Fui começando a manifestar interesse por ver meu pai, e com seis anos de idade ganhei minha primeira bateria do meu pai.⁵

Garbin viveu sua infância toda ouvindo música em casa por conta da sua convivência com seu pai, Toninho, que era músico da noite. Ele teve seu primeiro contato com o trompete aos 9 anos de idade.

Aos 9 anos, quando nos mudamos de Campos Novos para Palmital, lá foi onde começou a história de estudar música. Tinha a banda de coreto da cidade, onde eu comecei tocando caixa de talabarte pelo fato de já tocar bateria, mas aí comecei a ver e os instrumentos de sopro e dava vontade de tocar, ver os instrumentos já era um negócio que brilhava o olho. Tanto que, às vezes, eu pegava meio escondido para tocar, aí aos 9 anos, comecei a tocar o trompete. Iniciei com um cornet, na verdade.⁶

⁵ Garbin em entrevista cedida.

⁶ Garbin em entrevista cedida.

Por influência de seu pai, Garbin começou a praticar violão por volta dos 9 anos de idade, o que, segundo ele, o ajudou muito no desenvolvimento da percepção. Como um bom “beatlemaníaco”⁷ que era dos 11 aos 15 anos, Garbin diz ter tirado de ouvido no violão praticamente todos os discos dos Beatles. E essa prática é algo que ele recomenda para os seus alunos até hoje. “Eu falo para os meus alunos que eles têm que tirar músicas que eles conseguem compreender, e essa era a música que eu conseguia compreender na época”⁸

A família de Garbin mudava de cidade com bastante frequência em função da sua mãe ser professora e receber sempre no começo do ano atribuição de aulas em diferentes lugares. Porém, aos 14 anos, seu pai fez uma proposta que mudou o rumo das coisas. Garbin precisou escolher entre ir para Campos Novos com o pai e a mãe, ou ir para a cidade de Tatuí. Sem pensar duas vezes, ele decidiu ir para Tatuí onde seus três irmãos estudavam música no conservatório.

A convivência com os irmãos tornou a adaptação de Garbin muito mais fácil. Para ele, esse momento foi muito importante para os estudos. “Tatuí foi um divisor de águas, tanto musicalmente quanto trompetisticamente”.

Garbin se formou no conservatório de Tatuí em 2008, onde estudou música erudita por dois anos. A partir do segundo ano do curso, começou a fazer em paralelo aulas de música popular com o trompetista, Claudio Cambé, considerado por ele o mais importante professor.

Naquela época, era um pouco menos burocrático o lance de fazer dois cursos em paralelo. Uma coisa interessante é que eu entrei no conservatório em 2004 e por ter adiantado muitas matérias me formei no final de 2008. Nesse período, nós tínhamos três cursos no conservatório: o curso de música erudita, música popular e música comercial. Eu acabei me formando em música comercial.⁹

Garbin também se formou em produção fonográfica pela FATEC¹⁰. A princípio, decidiu fazer o curso somente por conta do diploma, pois, na época, já estava com 24 anos e pensava em seguir a carreira acadêmica, fazendo um mestrado ou uma pós-graduação. Contudo, Garbin se recorda que, na época, existia uma ideia comum entre seus amigos próximos de que as produções em casa seriam o futuro. “Nessa época, eu já estava começando a entender que essa

⁷ Nomenclatura usada para quem é muito fã da banda de rock britânica Beatles.

⁸ Garbin em entrevista cedida.

⁹ Garbin em entrevista cedida.

¹⁰ FATEC (Faculdade de Tecnologia de São Paulo).

coisa de produção em casa seria o futuro, e a galera próxima falava muito sobre isso, então, decidi cursar a FATEC porque era o único curso de produção gratuito no Brasil.”¹¹

Hoje, Diego Garbin é integrante da “Hermeto Pascoal e Big Band”, com quem ganhou o Grammy Latino em sua 19ª edição, na categoria Jazz Latino, pelo álbum Natureza Universal. Garbin já teve a oportunidade de registrar seus solos em álbuns de grandes músicos, como “Coletivo Encarnado”, do guitarrista e compositor, Fabio Gouveia; “Constatações”, “Corpo e Alma” e “Unity”, de Paulo Almeida; “Plural” e “DiverCidades”, de André Marques; “Música de Baterista”, de Cleber Almeida, entre outros. Além disso, já teve a oportunidade de tocar ao lado de grandes músicos, como Hermeto Pascoal, Vinicius Dorin, Rodrigo Ursaia, Thiago do Espírito Santo, Mario Campos, Itibere Zuarg, Trio Corrente, Nailor Proveta, Daniel D’Alcântara, Vitor de Alcantara, Nelson Faria, Sizão Machado, Gilson Peranzzetta, Mauro Senise, Vittor Santos, Lenny Andrade, Miles Osland, entre outros.

Diego Garbin desenvolveu uma maneira de tocar muito pessoal, carregada de extrema clareza e organização nas ideias e na execução e, por isso, vem se destacando entre os músicos de sua geração. Ele também faz parte do corpo docente do Conservatório de Tatuí¹², na área de MPB/JAZZ, lecionando aulas de trompete, prática de repertório e prática de conjunto, além de atuar como coordenador da Big Band do Conservatório.

1.3 Tonin da Jôse e Algodão

1.3.1 Tonin da Jôse

Em entrevista, Diego Garbin disse que compôs a música “Tonin da Jôse” entre 2011 e 2012. Nessa época, ele estava estudando o baião e suas células rítmicas, assim como as características idiomáticas do estilo, onde percebeu uma em particular que era a “antecipação da colcheia nas melodias do baião”, diferente do samba que, segundo Garbin, tem essa antecipação por uma semicolcheia.

Garbin, então, resolveu compor a melodia para colocar os estudos em prática, porém, por considerá-la muito simples e não a enxergar como um tema na época, decidiu “engavetá-

¹¹ Garbin em entrevista cedida

¹² Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, mais conhecido como Conservatório de Tatuí.

la”. O nome surgiu depois de finalizá-la, e trata-se de uma homenagem aos seus pais, Toninho e Jôse.

Em 2018, ao definir o repertório do seu primeiro álbum autoral, Garbin sentiu falta de uma música brasileira que fosse mais regional, então lembrou-se da composição. Além de tirá-la da gaveta, ele deu uma outra roupagem harmônica, com bastante influência das coisas que ouviu de Egberto Gismonti¹³. Mesmo assim, ainda dizia que a música não entraria no disco, no entanto, além de fazer parte, acabou se tornando uma de suas favoritas.

1.3.2 Algodão

Algodão é uma composição de Luiz Gonzaga, em parceria com Zé Dantas. O músico e compositor, Sandro Haick, gravou uma versão da música no álbum “Forró do Haick Vol.2” e convidou Diego Garbin para tocar. Segundo Garbin, Haick tem uma característica muito marcante que é a espontaneidade, e na hora da gravação, pediu para que ele solasse.

Garbin ainda acrescenta que o contato que ele teve com o Conservatório de Tatuí, onde a pesquisa sobre a música brasileira é muito forte, e com o pianista, André Marques, em seu sexteto, o fizeram tocar esse tipo de música regional com mais atenção e a tentar aplicar as coisas que aprendeu nesse período. Porém, diz que não se priva da influência que teve da improvisação mais “livre”, advinda do jazz, durante os seus solos.

¹³ Egberto Gismonti Amin (1947), mais conhecido por Egberto Gismonti, é um músico multi-instrumentista e compositor brasileiro.

CAPÍTULO II: ANÁLISES

2.1 Descrição da metodologia

A estruturação da metodologia de pesquisa, no que diz respeito à forma de análise e os conceitos dos elementos, foi baseada nas obras dos seguintes autores: Lacerda (1966); Coker (1991); Faria (1991); Med (1996); Marques (2018). Este trabalho ateve-se na análise de dois solos de Diego Garbin, encontrados nos álbuns “Refúgio” e “Forró do Haick Vol. 2”, com a finalidade de identificar alguns elementos idiomáticos do estilo do trompetista, no ritmo nordestino baião.

A análise concentrou-se nos aspectos dos elementos usados pelo trompetista em seus improvisos, adotando os seguintes parâmetros:

- a) Elementos Rítmicos
 - Quiálteras
 - Sincopa
 - Contratempo

- b) Elementos Melódicos
 - Repetição de notas
 - Sequência
 - Arpejos
 - Padrão de digitação

Os elementos identificados nos solos, de acordo com os parâmetros pré-estabelecidos, serão dispostos logo após a explanação dos conceitos.

2.1.1 Elementos Rítmicos

Segundo Mangueira (2006, p. 32), “Talvez por herança do jazz, referência para a improvisação na música popular, os estudos desta matéria tenham-se voltado predominantemente para seu aspecto melódico...”. No caso do presente estudo, os elementos rítmicos serão analisados com maior atenção, por se tratar de uma análise voltada para a improvisação, dentro do estilo baião, em que a parte rítmica é tão rica quanto a parte melódica.

Para a metodologia, nos conceitos básicos de rítmica, foram utilizados os autores Bohumil Med e Osvaldo Lacerda.

2.1.1.1 Quiálteras

Segundo Med (1996, p. 206), quiálteras “São grupos de notas empregados com maior ou menor valor do que normalmente representam. São grupos de valores que aparecem modificando a proporção estabelecida pela subdivisão de valores.”

As quiálteras são indicadas por meio de um número escrito acima ou abaixo do grupo de notas. Exemplo:



Figura 1 - Padrão básico 1 de quiálteras (MED, 1996, p. 206)

Ainda segundo o autor, “Três quiálteras (ou tercina) é o conjunto de três valores iguais que valem por dois da mesma espécie.” Exemplo:

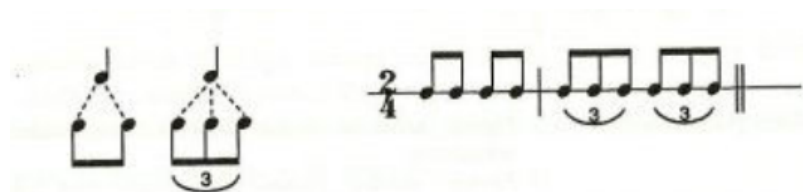


Figura 2 - Padrão básico 2 de quiálteras (MED, 1996, p. 206)

A seguir, temos alguns exemplos que mostram a atenção dada por Diego Garbin para esse tópico fundamental.

- a) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 4 a 6:

Figure 3 shows a musical staff with four measures. Above the staff, the chords are labeled: D/C, Gmaj7/D, G/E, and Em7(b6). Brackets above the staff indicate 'Quiálteras de Quintina' (quintal quaternions) for the first two measures and 'Quiálteras de tercinas' (tertian quaternions) for the last two measures. The first measure has a quintal quintuplet (5) and a tertian triplet (3). The second measure has a tertian triplet (3). The third measure has a tertian triplet (3). The fourth measure has a tertian triplet (3).

Figura 3 - Quiálteras

- b) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 7 a 10:

Figure 4 shows a musical staff with four measures. Above the staff, the chords are labeled: D7(sus9), Cmaj7, Bm7(add9), Am7(add9), D7(sus9), and Bm7(b6). A bracket above the staff indicates 'Quiálteras de tercinas' (tertian quaternions) for all four measures. Each measure contains a tertian triplet (3).

Figura 4 - Quiálteras

- c) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 26 a 31:

Figure 5 shows a musical staff with six measures. Above the staff, the chords are labeled: A/E, Em7, A/E, Em7, and A/E. A bracket above the staff indicates 'Quiálteras de tercinas' (tertian quaternions) for all six measures. Each measure contains a tertian triplet (3).

Figura 5 - Quiálteras

- d) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 43 a 45:

Figure 6 shows a musical staff starting at measure 43. Above the staff, the chords are labeled: G/E, Em7(b6), and D7(sus9). Brackets above the staff indicate 'Quiálteras de Tercina' (tertian quaternions) for the first two measures and 'Quiálteras de sextina' (sextal quaternions) for the third measure. The first measure has a tertian triplet (3). The second measure has a tertian triplet (3). The third measure has a sextal sextuplet (6).

Figura 6 - Quiálteras

- e) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 81 a 82:



Figura 7 - Quiálteras

- f) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 85 a 86:



Figura 8 - Quiálteras

- g) Algodão (Luís Gonzaga) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compasso 20:



Figura 9 - Quiálteras

- h) Algodão (Luís Gonzaga) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compasso 29:



Figura 10 – Quiálteras

- i) Algodão (Luís Gonzaga) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compasso 22:



Figura 11 - Quiálteras

- j) Algodão (Luís Gonzaga) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compasso 49 ao 52:

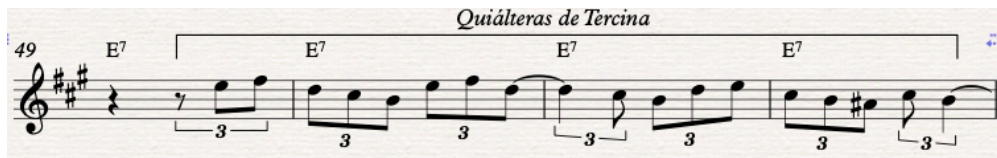


Figura 12 - Quiálteras

2.1.1.2 *Contratempo*

Segundo Lacerda (1996, p. 38), “O contratempo existe quando o acento é deslocado, isto é, quando em vez de cair em tempo forte ou parte forte de tempo, ele cai em tempo fraco ou parte fraca de tempo”. Geralmente, indica-se o contratempo escrevendo o sinal de dinâmica “sforzato” ou “>” sobre ou sob a nota acentuada, como no exemplo abaixo:



Figura 13 - Contratempo 1 (LACERDA, 1966, p. 38)

Med (1996, p. 146) complementa esse ponto dizendo que contratempo “são notas executadas em tempo fraco ou parte fraca de tempo, sendo os tempos fortes ou partes fortes dos tempos preenchidos por pausas.” Veja no exemplo abaixo:



Figura 14 - Contratempo 2 (MED, 1996, p. 146)

Abaixo, temos alguns exemplos de contratempo encontrados nos solos de Diego Garbin:

- a) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 36 a 38:

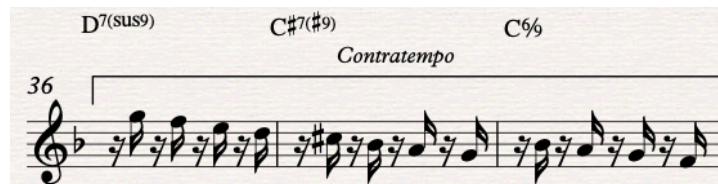


Figura 15 – Contratempo

- b) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 51 a 52:



Figura 16 - Contratempo

- c) Algodão (Luís Gonzaga) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compasso 26:



Figura 17 - Contratempo

- d) Algodão (Luís Gonzaga) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compasso 38:



Figura 18 - Contratempo

2.1.2 Síncopa

Assim como as quiáleras e o contratempo, consideramos a síncopa uma ferramenta rítmica de extrema importância, principalmente no âmbito da música brasileira. Segundo Lacerda (1966, p. 38), “A síncopa existe quando o tempo fraco ou parte fraca de tempo se prolonga para tempo forte ou parte forte seguinte. O acento, que deveria surgir nesses últimos, não aparece, é suprimido”. A síncopa é indicada pela ligadura e, às vezes, pela nota pontuada, como no exemplo a seguir que foi retirado da música “Baião”, de Luís Gonzaga.

Exemplo:



Figura 19 - Síncopa (BAIÃO. Intérprete: Luís Gonzaga. Compositores: Luís Gonzaga e Humberto Teixeira. In: Monumento Nordestino. [S. I.]: Sony Music Brasil, 2007. 1 CD, faixa 1.)

Med (1996, p. 144) traz o conceito de ritmo sincopado. “O ritmo sincopado contém acentuações que estão em desacordo com o acento métrico normal do compasso. Na prática, a acentuação da síncopa é um pouco maior que o acento do tempo ou parte do tempo na qual a síncopa começa”.

Exemplo:



Figura 20 - Síncopa (MED, 1996, p. 144)

Esse é um conceito muito importante para a questão idiomática do estilo baião, pois é encontrado com frequência na música de Luís Gonzaga, o maior expoente do estilo. Abaixo, temos um trecho da música “Baião” onde o conceito foi claramente aplicado.



Figura 21 - Síncopa (BAIÃO. Intérprete: Luís Gonzaga. Compositores: Luís Gonzaga e Humberto Teixeira. In: Monumento Nordestino. [S. I.]: Sony Music Brasil, 2007. 1 CD, faixa 1.)

Durante as análises dos solos de Diego Garbin foi possível constatar que a figura rítmica “semicolcheia – colcheia – semicolcheia” aparece com uma certa frequência. Abaixo estão alguns exemplos:

- a) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 15 a 16:



Figura 22 - Ritmo Sícopado

- b) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 83 a 84:



Figura 23 - Ritmo Sícopado

- c) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 26 a 32:



Figura 24 - Ritmo Sícopado

No exemplo acima, todo último tempo fraco de cada compasso é estendido por meio de uma ligadura para o tempo forte do compasso seguinte, caracterizando assim a síncopa.

- d) Algodão (Luís Gonzaga) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compasso 9 a 16:

Figura 25 - Ritmo Sincopado / Sequência

- e) Algodão (Luís Gonzaga) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compassos 54 a 56:

Figura 26 - Ritmo Sincopado

- f) Algodão (Luís Gonzaga) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compasso 5:

Figura 27 - Figure 27 Ritmo Sincopado

2.2 Características melódicas

Como é possível notar nos tópicos anteriores, é evidente que Diego Garbin incorporou características rítmicas presentes no estilo baião em seus solos.

Nos próximos tópicos, os solos serão analisados no âmbito melódico, a fim de encontrarmos características melódicas que remetam ao estilo.

2.2.1 Repetição de notas

Segundo Rocha¹⁴ em sua dissertação de mestrado intitulada “Improvisação no baião a partir de Heraldo do Monte”, onde ele analisa aspectos idiomáticos do estilo baião, antes de falar propriamente dos solos improvisados (Rocha 2015, p. 33), “A repetição de notas é uma constante no estilo, sendo utilizada em diversas articulações rítmicas, podendo ocorrer padrões com apenas duas repetições ou mais.” É possível ver isso no exemplo abaixo:



Figura 28 - Repetição de notas (Trecho transcrito da música “Cortando Pano”, do autor Luís Gonzaga)

Segundo Marques (2018, p. 16), “No Baião, as melodias normalmente são feitas pela sanfona (ou acordeon) e, por isso, muito da linguagem se deve às características deste instrumento”. Observe o exemplo:

¹⁴ Igor Brasil Rocha é músico e compositor brasileiro, autor da dissertação de mestrado intitulada “Improvisação no baião a partir de Heraldo do Monte” (2015).



Figura 29 - Linha característica de sanfona (MARQUES, 2018, p. 17)

Ainda, segundo Marques (2018, p. 63), “Há ainda uma outra figura musical que também é predominante no baião: as semicolcheias. A grande peculiaridade está mais uma vez na acentuação”.



Figura 30 - Semicolcheia (MARQUES, 2018, p. 63)

Vale a pena ressaltar que as acentuações descritas na figura acima remetem à figura principal da Zabumba (instrumento que faz parte da formação mais tradicional do baião, popularmente conhecida como “Pé de Serra”, composta por sanfona, triângulo e zabumba). Figura essa que é fundamental “para que o fraseado soe como baião” (Marques. 2018, P. 63).



Figura 31 - Figura rítmica da zabumba (MARQUES, 2018, p. 63)

Na análise dos solos é possível perceber que Diego Garbin faz uso de alguns dos recursos citados acima, porém com pequenas adaptações:

- a) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 77 a 80:

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The measure number 77 is indicated at the start. Above the staff, four chords are labeled: D7(sus9), Gmaj7/D, Gmaj7/D, and D7(sus9). A bracket labeled "Repetição de notas" spans across the four measures, indicating that the same pair of notes (F# and A) is repeated in each measure. The notes are written as eighth notes.

Figura 32 - Repetição de notas

No exemplo acima, o recurso de repetição de notas é usado sempre em um conjunto de duas notas por vez.

- b) Algodão (Luís Gonzaga) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compassos 1 a 3:

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The chord E7 is indicated above the staff. A bracket labeled "Repetição de notas / Semicolcheia" spans across three measures, indicating that the same pair of notes (F# and C#) is repeated in each measure, with a semicolcheia (half-note triplet) rhythm.

Figura 33 - Repetição de notas / Semicolcheia

- c) Algodão (Luís Gonzaga) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compassos 6 a 7:

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The chord E7 is indicated above the staff. A bracket labeled "Repetição de notas / Semicolcheia" spans across two measures, indicating that the same pair of notes (F# and C#) is repeated in each measure, with a semicolcheia (half-note triplet) rhythm.

Figura 34 - Repetição de notas / Semicolcheia

- d) Algodão (Luís Gonzaga) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compassos 23 a 24:



Figura 35 - Repetição de notas / Semicolcheia

- e) Algodão (Luís Gonzaga) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compassos 33 a 34:



Figura 36 - Repetição de notas / Semicolcheia

- f) Algodão (Luís Gonzaga) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compassos 35 a 36:

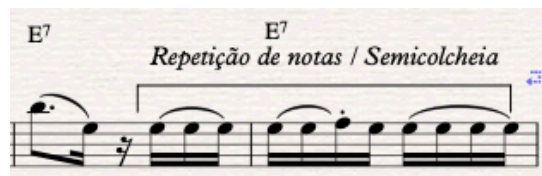


Figura 37 - Repetição de notas / Semicolcheia

2.2.2 Sequência

Segundo Coker (1991, p. 55), “a prática de usar sequências na música, seja escrita ou improvisada, é natural e aprendida. É natural no sentido que, uma vez que o ouvido experimentou um novo motivo, tendemos a querer ouvi-lo novamente, seja em uma repetição precisa ou em uma variação.”

Ainda segundo este autor, “Uma sequência ocorre quando um fragmento melódico é imediatamente seguido por uma ou mais variações desse mesmo fragmento.” (COKER, 1991, p. 55).

The image shows a musical score for J.J. Johnson's trombone part in "Out of Nowhere". It consists of two staves of music. The first staff starts with a D7 chord and contains a melodic line with notes G, A, B, C, D, E, F, G. The second staff starts with a Bbm7 chord and contains a melodic line with notes Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb. The notation includes various rhythmic values and accidentals, illustrating the concept of a sequence where a melodic fragment is repeated with variations.

Figura 38 - Exemplo adaptado de Sequência (COKER 1991, p. 55)

Como é possível ver no exemplo da figura anterior, no segundo tempo do primeiro compasso temos o fragmento melódico formado pelas notas “Si” e “Lá”. A estrutura intervalar, bem como o valor das notas, é seguido nos compassos seguintes com pequenas variações.

Segundo Silva (2009, p. 44), “Além da imitação estrita, um modo mais sutil para a realização de frases sucessivas com senso de lógica é variando o contorno inicial do padrão utilizado desde a primeira repetição, recriando o contorno melódico ou modificando as relações intervalares”. Veja este exemplo de Coker (1991, p. 58):

The image shows a musical score for Stanley Clarke's bass part in "500 Miles High". It consists of a single staff of music. The first staff starts with an Em chord and contains a melodic line with notes G, A, B, C, D, E, F, G. The second staff starts with a Gm chord and contains a melodic line with notes G, A, B, C, D, E, F, G. The notation includes various rhythmic values and accidentals, illustrating the concept of a sequence where a melodic fragment is repeated with variations.

Figura 39 - Exemplo de Sequência retirado e adaptado (COKER, 1991, p. 56)

Como é possível notar no exemplo acima, o contorno melódico inicial e final (nas duas colcheias finais de cada motivo) sofrem leves alterações, que sugerem um novo material, porém

com o senso de algo sequencial, gerando, assim, uma unidade e maior coerência para o trecho citado.

Fica claro nos exemplos anteriores que a sequência é uma ferramenta usada por grandes solistas na conexão do solo, permitindo que o discurso seja “coerente” e a linha de improvisação mais clara. Na análise abaixo é possível observar que esse é um dos recursos mais utilizados por Diego Garbin em seus solos.

- a) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 1 a 5:

Figura 40 - Sequência

No exemplo acima, Garbin faz duas frases com uma leve diferença no contorno inicial (quantidade de notas tocadas), sendo cinco na primeira e quatro na segunda. É possível ver outra leve diferença na relação intervalar da parte final da frase, onde temos as notas “Mi” e “Ré” nas quiálteras da primeira frase, e as notas “Dó” e “Si” nas quiálteras da segunda frase.

- b) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 11 a 14:

Figura 41 - Sequência

Neste exemplo, Garbin mantém o fragmento melódico do primeiro compasso nos três seguintes, porém faz pequenas alterações intervalares e começa o fragmento a partir de notas diferentes, dando a ideia de um novo material, porém sendo uma sequência do que já veio antes.

- c) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 17 a 20:

Figura 42 - Sequência

No exemplo acima, Garbin faz uma sutil variação no contorno inicial e final do fragmento melódico encontrado no primeiro compasso.

- d) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 26 a 32:

Figura 43 - Sequência

No exemplo acima, Garbin mantém no final da frase o fragmento melódico criado a partir da nota “Fá sustenido”, do primeiro compasso, até a nota “Lá” do segundo compasso, porém fazendo leves alterações em função da harmonia dada, criando literalmente a ideia de algo sequencial.

- e) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 77 a 80:

Figura 44 - Sequência

No exemplo acima, Garbin cria um fragmento melódico a partir da nota “Fá sustenido”, do primeiro compasso, até a nota “Sol” do terceiro compasso, e mantém a estrutura intervalar do fragmento, porém, transpondo uma terça menor acima.

- f) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 58 a 61:



Figura 45 - Sequência

No exemplo acima, Garbin mantém o fragmento melódico do primeiro compasso no segundo compasso, porém faz uma transposição.

- g) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 61 a 63:



Figura 46 - Sequência

No exemplo acima, temos o fragmento melódico da nota “Si 4” até ao “Si 3” sendo transposto e, por fim, uma leve alteração nas últimas duas semicólicas do compasso final.

- h) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 64 a 68:

Figura 47 - Sequência

No exemplo acima, podemos ver o fragmento melódico que se inicia na segunda nota do primeiro compasso (Lá), e se encerra na primeira nota do segundo compasso (Ré), tendo uma variação básica em sua estrutura intervalar e uma leve alteração no contorno melódico no compasso 67.

- i) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 72 a 75:

Figura 48 - Sequência

- j) Algodão (Sandro Haick) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compassos 41 a 46:

Figura 49 - Sequência

- k) Algodão (Luís Gonzaga) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compassos 49 a 51:



Figura 50 - Sequência

2.2.3 Arpejos

Os arpejos são ferramentas que podem ter diversas funções em diferentes contextos. Na música erudita, costuma-se pensar no arpejo como um ornamento. Segundo MED (1996, p. 324), “Arpejo ou harpejo (do italiano arpeggio) é a execução rápida e sucessiva das notas de um acorde, começando geralmente com o baixo (como uma harpa) sustentando as notas.” Observe o seguinte exemplo:

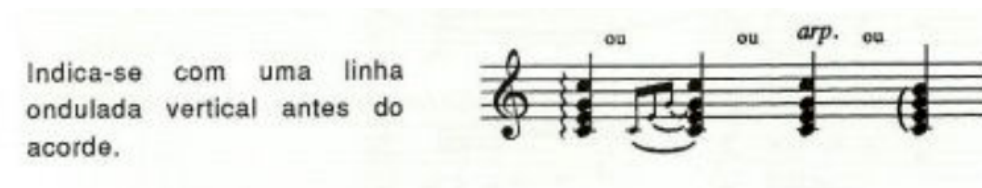


Figura 51 - Arpejos (MED, 1996, p. 324)

Já na música popular, segundo Coker (1991, p. 1), “os arpejos podem ter diferentes possibilidades de funções: (1) como uma frase que ajuda a conectar o ouvido do solista à exata estrutura e som do acorde, o que pode assegurar a efetividade e precisão de uma frase melódica que virá a seguir; (2) como uma forma de aprender, durante a prática, o som de cada acorde na progressão harmônica; (3) como pick-up notes para uma frase melódica; (4) como forma de deixar o som de um acorde claro ao público; e (5) como forma de comunicação ou reforço para os outros membros do grupo, em um possível caso de um ou mais integrantes perderem-se na progressão harmônica ou na forma da música”.

Abaixo temos um quadro onde Faria (1991, p. 74) demonstra opções de arpejo em tétrades para a progressão “¹⁵IIm7 – V7 – I7M”, pensando os arpejos dentro de um contexto harmônico voltado à improvisação, onde o solista tem essas opções para utilizar dentro de cada acorde.

¹⁵ “IIm7 V7 I7M” representa a cadência “dois, cinco, um”, muito comum na música popular.

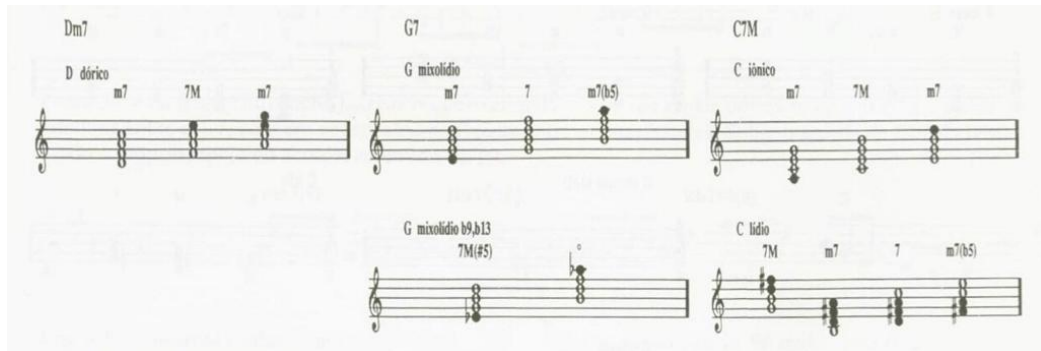


Figura 52 - Arpejos (FARIAS, 1991, p. 73)

De acordo com Silva (2015, p. 39), “No estudo da improvisação, a prática de arpejos é bastante difundida por propiciar, principalmente aos instrumentistas de sopro (que não tem a possibilidade de tocar mais de uma nota de cada vez), um contato mais próximo com a harmonia”.

Os arpejos aparecem com grande frequência em solos improvisados, sendo uma ferramenta muito utilizada. Importante notar que os arpejos não necessariamente precisam aparecer em sua posição fundamental (do mais grave para o mais agudo), sendo que muito solistas os utilizam a partir de diversos graus diferentes, até mesmo omitindo notas (geralmente omitindo a tônica e a substituindo pela 9ª). Abaixo temos alguns exemplos de como Garbin utiliza os arpejos em seus solos. Foi utilizado a notação analítica, com numerais arábicos, para a identificação dos graus do acorde que está sendo arpejado. Para a análise melódica desses arpejos, padronizamos da seguinte maneira:

- 1 = Fundamental do acorde;
- 3M ou 3m = terça maior ou terça menor;
- 4J = quarta justa;
- 5J ou #5 = quinta justa ou quinta aumentada;
- 6M ou 6m = sexta maior ou sexta menor;
- 7M ou 7m = sétima maior ou sétima menor;
- 9 ou 9m ou #9 = nona maior ou nona menor ou nona aumentada;
- #11 = décima primeira aumentada;
- 13 ou b13 = décima terceira maior ou décima terceira menor.

a) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compasso 34:



Figura 53 - Arpejos

b) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compasso 47:

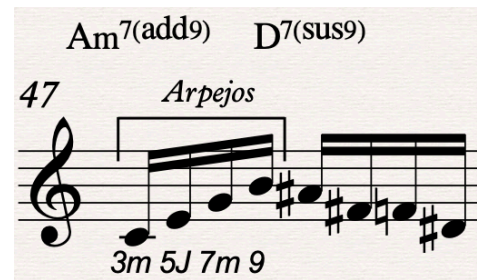


Figura 54 - Arpejos

c) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 58 a 61:



Figura 55 – Arpejos

d) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compasso 68:



Figura 56 – Arpejos

e) Algodão (Luís Gonzaga) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compasso 9:



Figura 57 - Arpejos

2.2.4 Padrão de digitação

De acordo com Cocker (1991, p. 8), “Padrão de Digitação (termo cunhado por David Baker) é uma sequência melódica que normalmente contém de quatro a oito notas por trecho, estruturada de acordo com o valor numérico de cada nota em relação à tônica do acorde ou da escala. Desse modo, se 1 é a tônica, 2 é o segundo grau da escala (ou a nona do acorde), 3 é a terça, e assim por diante”.

Existem várias combinações possíveis que podem levar a padrões de digitação, e músicos improvisadores costumam usar permutações e combinações de diferentes padrões para criar suas próprias obras. Em outras palavras, é óbvio que todos os modos de digitação podem ser alterados para os mais diversos tipos de acordes. Por exemplo: Modo 1-3-2-5, (C - Mi - Re - G pensando na escala de “C”) pode ser convertido para 1-b3-2-5, (C - Eb - D - G pensando na escala de “C”). É possível encontrar exemplos de uso dessa ferramenta nos solos de John Coltrane, em Giant Steps e Countdown.



Figura 58 - Padrão de Digitação (Trecho transcrito do solo de John Coltrane em Giant Steps)

No exemplo acima, Coltrane faz combinações de padrões de digitação onde ele mantém a ideia do contorno melódico, porém adaptado à cada acorde em uma ideia ascendente. No Gmaj7 temos o padrão 3-5-1-3, no Bb7 temos 3-5-7-9 e, por mais que o padrão de digitação passe por diferentes graus em cada acorde, a relação intervalar do padrão dentro de cada um deles é quase a mesma. Isso também ocorre no segundo compasso.



Figura 59 - Padrão de Digitação (Trecho transcrito do solo de John Coltrane em Countdown)

No exemplo acima, nos dois primeiros compassos, Coltrane desenvolve um padrão de digitação em graus conjuntos, fazendo adaptações para cada acorde.

Em nossa análise, não distinguimos entre as possíveis mudanças, assumindo que o padrão indicado está relacionado à escala, de acordo com o que está implícito na harmonia. Abaixo estão alguns exemplos de padrões de digitação encontrados no solo de Garbin:

- a) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 48 a 49:



Figura 60 - Padrão de Digitação

No exemplo acima, Garbin inicia com o padrão de digitação 3-4-5-7 e mantém as relações intervalares até o final do trecho citado.

- b) Tonin da Jôse (Diego Garbin) – “Refúgio” (Diego Garbin), 2018, compassos 55 a 58:

Figura 61 - Padrão de Digitação

No exemplo acima, Garbin inicia com o padrão de digitação a partir da nota “Ré” 5-6-7-1 (pensando no acorde de G₆add₉) e mantém as relações intervalares até o final do trecho citado, fazendo adaptações em função da harmonia.

- c) Algodão (Luís Gonzaga) – “Forró do Haick Vol.2” (Sandro Haick), 2021, compassos 45 a 47:

Figura 62 - Padrão de Digitação

No exemplo acima, Garbin desenvolve um padrão de digitação em cromatismo, que se inicia a partir do “Dó sustenido” do primeiro compasso e vai até o “Mi” que é a primeira nota do segundo compasso. Ele mantém o padrão de digitação, porém o transpõem para adequá-lo à sua ideia dentro de uma frase descendente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ser o primeiro a analisar a obra de Diego Garbin de forma acadêmica, com o auxílio dos meus mestres, foi um privilégio e um grande aprendizado. Apesar de ser jovem, Garbin demonstra grande maturidade e conhecimento técnico sobre a improvisação, inclusive dentro do estilo baião.

Será feita aqui uma breve recapitulação de todos os processos de escolha das músicas, transcrições e análises do presente estudo, que teve por objetivo identificar alguns traços do estilo de improvisação do trompetista, além de investigar se ele faz uso de elementos idiomáticos do estilo baião, em seus solos improvisados, que foram abordados no trabalho.

Como não foi encontrado nenhum livro acadêmico que tivesse um sistema claro de análise para a improvisação dentro do estilo baião, para a metodologia foram utilizados materiais bibliográficos validados pela academia advindos do jazz, assim como livros de teoria elementar musical e materiais de apoio mais recentes sobre estilos brasileiros.

Os elementos analisados foram as quiálteras, síncopa, contratempo, repetição de notas, sequência, arpejos e padrão de digitação. No capítulo 2 encontra-se a descrição e análise de cada elemento, além de considerações sobre a utilização deles.

Nas análises sobre os dois solos escolhidos, fica claro que Garbin incorporou alguns elementos idiomáticos do estilo baião. Isso pode ser visto nas figuras de número 34 a 38, onde ele faz uso da repetição de notas, que é um recurso muito utilizado pela sanfona nesse estilo, porém, fazendo adaptações para o seu instrumento. Nesses mesmos exemplos é possível ver o uso recorrente de semicolcheias, de forma muito similar ao exemplo dado por André Marques nas figuras 30 e 31, que é outra característica presente no estilo baião. Ainda é possível notar o uso da síncopa e de ritmos sincopados, que, apesar de serem recursos “comuns”, foram muito utilizados por Garbin de forma similar aos exemplos das músicas de Luiz Gonzaga, citados na pesquisa, dando a entender que a forma de utilização dos recursos se deu por conta de um estudo mais aprofundado de Garbin, onde ele buscou incorporar características do estilo em seus solos, e não somente uma utilização arbitrária de recursos comuns. Tudo isso se confirma na entrevista onde ele diz que a música “Tonin da Jôse” foi composta em um momento em que ele estava estudando as questões rítmicas do baião e entendendo as diferenças existentes entre ele e outros estilos.

Além dos recursos presentes na questão idiomática do baião, nota-se também que Garbin fez uso de recursos que são comuns no estudo da improvisação, principalmente no âmbito jazzístico como, por exemplo, o padrão de digitação, que foi muito utilizado por John Coltrane, além de arpejos, contraponto e, em especial, a sequência que dá ao solo uma sensação de continuidade e clareza de ideias. Garbin faz uso desses recursos com maestria.

Na entrevista, fica claro que o relacionamento de Garbin com outros músicos, como Hermeto Pascoal, André Marques e o saudoso Vinicius Dorin, o estimulou a buscar entender e aplicar algumas questões idiomáticas do estilo baião. Porém, entende-se que o estilo de improvisação que Garbin “aplicou” nos solos analisados é uma mescla das questões idiomáticas do estilo baião com recursos de improvisação adquiridos de suas experiências em outros estilos musicais.

Espero que o presente estudo tenha sido esclarecedor quanto à sua proposta inicial, e que possa ser um material de apoio para os estudos de trompetistas e instrumentistas em geral, quanto às questões idiomáticas do estilo baião e como adaptá-las à linguagem de seus instrumentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Miguel Ângelo de. “O Balanceio de Lauro Maia”. Ceará, 1991. Edição do autor.
- COCKER, Jerry. Elements of the Jazz Language for the developing improviser. Miami: Warner Bros. Publications, 1991.
- FARIA, Nelson. A Arte da Improvisação. Rio de Janeiro: Lumiar. 1991
- GARBIN, Diego. Diego Garbin: entrevista [31/07/2021]. Entrevistador: Felipe Aires, por meio da plataforma on-line Zoom.
- LACERDA, Osvaldo. Compêndio de Teoria Elementar da Música. São Paulo: Ricordi, 1967, 3ª Edição
- MANGUEIRA, Bruno Rosas. Concepções Estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e Guitarra na Música Instrumental Brasileira. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2006
- MARQUES, André. Linguagem Rítmica e Melódica dos Ritmos Brasileiros. Sorocaba/SP: 2018 1ª Edição.
- MED, Bohumil. Teoria da Música: 4ª Edição Revista e ampliada 1996.
- ROCHA, Igor Brasil. “Improvisação no Baião a partir de Heraldo do Monte.” Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, 2015
- SEVERIANO, Jairo. Uma história da música popular brasileira”. São Paulo/SP: 2008 1ª Edição
- SILVA, Raphael Ferreira Da. “A construção do estilo de improvisação de Vinícius Dorin” Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, 2009
- TESOURO e meio Intérprete: Luís Gonzaga. Compositor: Luís Gonzaga. *In*: ABOIOS e Vaquejadas. [S. I.]: RCA Victor Brasil, 1956. 1 VINIL, Lado B Faixa 4.
- TINHORÃO, José Ramos. “Pequena História da Música Popular”. São Paulo, 2013. 7ª Edição.

ANEXO 1:

PARTITURA DE "TONIN DA JÔSE"

Trompete em Sib

Tonin da Jôse

Diego Garbin

Intro ♩ = 120

7

Cup

9

16

20

Open

Ponte

25 Gmaj7/D /: D7sus9 G#/D Gmaj7/D /: D7sus9 G#/D

33 **A**

40

44

V.S.

2

Trompete em Sib

49 **B**

57

64

71

79 Bm^{7(b6)} D/C G^{maj7}/D G/Eb⁽⁶⁾ Em^{7(b6)} D^{7sus9} C^{maj7} Bm^{7/9} Am^{7/9} D^{7sus9}

87 Bm^{7(b6)} D/C G^{maj7}/D G/Eb⁽⁶⁾ Em^{7(b6)} D^{7sus9} G^{6/9} G^{6/9}

95 Em^{7(b6)} / F^{6/9}(#11) / C/B F^{#9} B^{7(b13)} Em⁷ A/E Em⁷

106 A/E Em⁷ A/E F^{#9} B^{7(b13)} Em⁹ D^{#7(#9)} D^{7sus9} C^{#7(#9)} C^{6/9} D^{7sus9}

117 G^{maj7}/D / D^{7sus9} G^{maj7}/D / D^{7sus9}

G^{maj7}/D / D^{7sus9} Ab/D G^{maj7}/D / D^{7sus9} Ab/D

ANEXO 2:

SOLO EM "TONIN DA JÔSE"

Tonin da Jôse

(Álbum Refúgio - 2018)

De: Diego Garbin
Transcrição: Flípe Aires

Bm7(b6) D/C Gmaj7/D G/Eb Em7(b6)

7 D7(sus9) Cmaj7 Bm7(add9) Am7(add9) D7(sus9) Bm7(b6)

11 D/C Gmaj7/D G/Eb Em7(b6) D7(sus9) G%

17 G% Em7(b6) Em7(b6) F%(#11) F%(#11)

22 C/B C/B F#ø9 B7(b13)

26 Em7 A/E Em7 A/E Em7 A/E

32 F#ø9 B7(b13) Em9 D#7(#9)

2

36 $D^7(sus9)$ $C\#^7(\#9)$ $C\#6$ $D^7(sus9)$ $Bm^7(\flat6)$ D/C

42 $Gmaj^7/D$ $G/E\flat$ $Em^7(\flat6)$ $D^7(sus9)$ $Cmaj^7$ $Bm^7(add9)$

47 $Am^7(add9)$ $D^7(sus9)$ $Bm^7(\flat6)$ D/C $Gmaj^7/D$

51 $G/E\flat$ $Em^7(\flat6)$ $D^7(sus9)$ $G\#6$

55 $G\#6$ $Em^7(\flat6)$ $Em^7(\flat6)$ $F\#6(\#11)$ $F\#6(\#11)$ C/B

61 C/B $F\#9$ $B^7(\flat13)$ Em^7 A/E Em^7

67 A/E Em^7 A/E $F\#9$ $B^7(\flat13)$

72 Em^9 $D\#^7(\#9)$ $D^7(sus9)$ $C\#^7(\#9)$ $C\%6$

77 $D^7(sus9)$ $Gmaj^7/D$ $Gmaj^7/D$ $D^7(sus9)$ $D^7(sus9)$ $Gmaj^7/D$

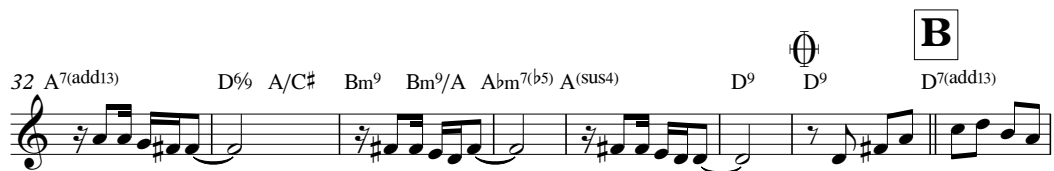
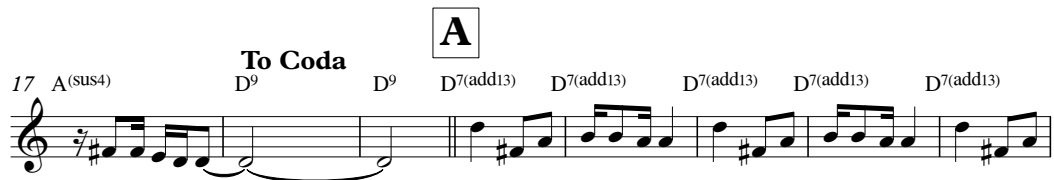
83 $Gmaj^7/D$ $D^7(sus9)$ $D^7(sus9)$ $Bm^7(b6)$

ANEXO 3:
PARTITURA DE "ALGODÃO"

Algodão

In Concert

Compositor: Luiz Gonzaga & Zé Dantas
Arranjo: Sandro Haick



2

C

63 Am⁷(#5)/D Bm⁷(#5)/D Cmaj⁷(add13)/D Bm⁷(#5)/D Am⁷(#5)/D Bm⁷(#5)/D Cmaj⁷(add13)/D Bm⁷(#5)/D

67 Am⁷(#5)/D Bm⁷(#5)/D Cmaj⁷(add13)/D Bm⁷(#5)/D Am⁷(#5)/D Bm⁷(#5)/D Cmaj⁷(add13)/D Bm⁷(#5)/D

71 Am⁷(#5)/D Bm⁷(#5)/D Cmaj⁷(add13)/D Bm⁷(#5)/D Am⁷(#5)/D Bm⁷(#5)/D Cmaj⁷(add13)/D Bm⁷(#5)/D

75 Am⁷(#5)/D Bm⁷(#5)/D Cmaj⁷(add13)/D Bm⁷(#5)/D Am⁷(#5)/D Bm⁷(#5)/D D⁷(^{b13}/₉) Gm⁷(add9)

80 Em⁷(b5) F⁶ A⁷(b13) D⁶ D⁶ D⁶ D⁶

87 D⁶ D⁶ D⁶ D⁶ D⁶ D⁶

ANEXO 4:

SOLO EM "ALGODÃO"

Algodão

(Forró do Haick Vol.2)

De.: Sandro Haick

Solo: Diego Garbin

Transcrição: Felipe Aires



2

33 E7 0 3 0 E7 0 3 0 0 3 0 E7 0 3 0 E7 3 0 0 3 0 3 0

37 E7 E7 E7 E7

41 E7 E7 E7 E7

45 E7 E7 E7 E7

49 E7 E7 E7 E7

53 E7 E7 E7 E7

Detailed description: This musical score is for guitar, written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of six staves of music, numbered 33 through 53. The first staff (measures 33-36) features a repeating rhythmic pattern of eighth notes with fret numbers 0, 3, and 0. The second staff (measures 37-40) shows a melodic line with slurs and ties. The third staff (measures 41-44) continues the melodic line with slurs. The fourth staff (measures 45-48) features a more complex melodic line with slurs. The fifth staff (measures 49-52) includes triplets of eighth notes. The sixth staff (measures 53-56) concludes the piece with a melodic line and a double bar line.

ANEXO 5:

ENTREVISTA

Entrevista realizada com Diego Garbin, em 31/07/2021, por meio da plataforma on-line Zoom.

Pergunta: Diego, como você iniciou na música?

Resposta: Meu pai era músico, então, cresci com a música dentro de casa. Desde muito pequeno eu estava acostumado a ver meu pai tocando violão pela casa, cantando. Meu pai foi músico de profissão, então ele também saía pra tocar, e nessa eu fui crescendo ali, ouvindo música, com essa cultura de ouvir música em casa. Fui começando a manifestar interesse por ver meu pai, e com seis anos de idade ganhei minha primeira bateria do meu pai. Meu pai era baterista né, ele tocava violão também, um pouco de tudo, ele era músico da noite, não teve uma formação acadêmica, mas tocava na noite. E eu comecei a tocar fazendo minha própria bateria com latinhas de “Nescaj” aquelas do achocolatado. Eu juntava as latinhas, tirava a tampinha e tocava, foi então que aos seis anos de idade meu pai me deu minha primeira bateria. Comecei assim.

Pergunta: Quando o trompete surgiu pra você?

Resposta: Aos 9 anos, quando nos mudamos de Campos Novos para Palmital, lá foi onde começou a história de estudar música. Tinha a banda de coreto da cidade, onde eu comecei tocando caixa de talabarte pelo fato de já tocar bateria, mas aí comecei a ver e os instrumentos de sopro e dava vontade de tocar, ver os instrumentos já era um negócio que brilhava o olho. Tanto que, às vezes, eu pegava meio escondido para tocar, aí aos 9 anos, comecei a tocar o trompete. Iniciei com um cornet, na verdade

Pergunta: Seu pai tocava violão em casa. Ele que te ensinou a tocar?

Resposta: Eu não consigo lembrar exatamente quando comecei a tocar violão, mas acredito que eu tenha começado na mesma época, entre nove e onze anos. Eu já dava uma “arranhadinha”. Eu era beatlemaníaco e tirei praticamente todos os discos dos Beatles no violão, dos onze aos quinze anos. Inclusive, isso é uma coisa que falo até hoje para os caras nas aulas. Você tem que tirar a música que consegue compreender por que era o que eu conseguia

compreender na época. E aquilo me ajudou muito nessa coisa de desenvolvimento de percepção.

Pergunta: Quando você entrou no conservatório de Tatuí?

Resposta: Por minha mãe ser professora e, na época, não ser efetivada, todo começo de ano, devido à atribuição de aulas, nós nos mudávamos de casa... e com certa frequência por conta disso. Então, moramos em Palmital por seis anos, depois fomos para Cândido Mota, onde moramos um ano e meio até que minha mãe ser efetivada na cidade de Campos Novos, onde morei até os sete anos de idade (antes das mudanças). Então, nesse momento, meu pai perguntou se eu queria voltar para Campos Novos com eles ou ir para Tatuí. Eu tinha quinze anos na época e decidi ir para Tatuí. Alguma coisa me puxou para isso, pois eu ainda não tinha consciência para decidir isso mesmo, mas pelo fato de eu já ter três irmãos que estavam lá estudando, a minha adaptação foi mais fácil. E Tatuí foi um divisor de águas, tanto musicalmente como trompetisticamente. A princípio, eu entrei no curso de música erudita e fiz dois anos, sendo que no segundo ano do curso de música erudita eu já fazia o curso de música popular em paralelo. Naquela época, era um pouco menos burocrático o lance de fazer dois cursos em paralelo. Uma coisa interessante é que eu entrei no conservatório em 2004 e por ter adiantado muitas matérias me formei no final de 2008. Nesse período, nós tínhamos três cursos no conservatório: o curso de música erudita, música popular e música comercial. Eu acabei me formando em música comercial.

Pergunta: Você fez aulas com o Cambé durante quanto tempo?

Resposta: Até eu me formar. Eu cheguei a fazer algumas aulas com o Rubinho, mas não lembro direito o que rolou que eu acabei continuando com o Cambé. Na época, o Rubinho já estava para sair do conservatório e, depois, entrou o João Lenhari uma época, e depois ficou só o Cambé.

Pergunta: Você estudou com o Cambé, porém ele é um trompetista que tem como especialidade o “Lead Trumpet”. De onde veio a improvisação nessa época para você? Você estudou com outros professores?

Resposta: O Cambé me ajudou muito na questão da improvisação. Obviamente não é a especialidade dele, mas tudo que eu estudei no conservatório foi com o Cambé. Porém, eu também fui pesquisando por fora e sempre teve uma cultura de improvisação muito grande em

Tatuí. Nessa época, o JP estava em Tatuí, o Cesão, Cesar Roversi. Tinha o André Marques, que até pouco tempo atrás dava aula lá... o Fabinho Leal. Então o curso de música popular sempre foi muito forte e estar nesse ambiente, respirar essa atmosfera, me ajudou muito. Nunca fiz aula com outro trompetista. Mesmo com o Daniel, depois que eu o conheci, eu nunca cheguei a fazer uma aula. Foi de tocar junto, conversar e estudar ele ouvindo mesmo.

Pergunta: Sua formação acadêmica é o conservatório de Tatuí, certo?

Resposta: No trompete, sim. Depois, eu fiz faculdade de produção fonográfica também. Isso foi em 2014, eu já estava com 24 anos e, a princípio, fiz a faculdade em busca de um diploma. Porém, naquela época, eu já estava começando a entender e alguns amigos de perto já estavam começando a dizer que essa coisa de produção em casa vai ser o futuro. Abriu uma FATEC em Tatuí, estadual eu acho, e decidi tentar fazer. Eu lembro que um amigo me disse que iria fazer porque o curso era legal e era o único curso gratuito de produção fonográfica no Brasil. Eu entrei por conta do diploma e até quem sabe continuar nessa carreira acadêmica, de repente fazendo uma pós e etc. Mas, acabei curtindo muito o curso porque abre um pouco a cabeça. A gente que trabalha com música instrumental, e eu principalmente que estudei muito em Tatuí, entrei de cabeça no universo da música instrumental nesse nicho. Percebi que você começa ficar um pouco “bitolado”, e esses três anos da faculdade foram bons porque você vê que existem outras coisas. Tem a galera do rock and roll, tem um monte de gente e a gente tem que aprender a respeitar todos esses universos.

Pergunta: Diego, ouvindo o seu som, percebo que você pensa muito na questão do desenvolvimento de motivo e tem um pensamento harmônico mais vertical. De onde surgiu isso? Você teve algum músico como referência?

Resposta: Essa coisa do vertical realmente você leu bem. Inclusive é uma coisa que eu estou tentando me livrar um pouco, pensar mais horizontalmente. Não que seja certo ou errado, mas eu sempre fui muito encanado em harmonia. Não, eu tenho que tocar as notas daquele acorde, enquanto aquele passar por aquela nota interessante, aquele arpejo que naquele acorde vai ser legal. Então eu sempre fui muito bitolado nessa coisa, talvez pelo fato de tocar um instrumento harmônico e enxergar isso. Eu não consigo lembrar de uma referência, mas essa coisa de pensar muito na relação de escala acorde veio um pouco de outros instrumentos. Veio um pouco de guitarra e um pouco de saxofone. Um cara que eu ouvi muito e me influenciou é o Dorin. Um pouco depois que eu havia me formado, talvez em 2021, eu gravei um disco junto com o Dorin, o primeiro disco do Paulo Almeida. O Dorin era um cara que tinha muito isso,

essa coisa de tocar e pensar na harmonia, e lógico pensar fora outside. Era um cara que buscava as notas mais interessantes dentro da harmonia. Lembro que ele falava sobre outras tríades dentro do acorde. Por exemplo, você está tocando um dó maior e pensar na tríade de ré que vai ficar lídio, tocar um acorde alterado e pensar nas duas tríades da quarta aumentada e da quinta aumentada. Ele pensava muito nisso e eu comecei a ficar nessa neura de precisar procurar esses caminhos. Talvez seja isso, eu conversava bastante com ele sobre isso. Pra mim, na época, eu nem acreditava. Eu estou aqui, tocando com Vinicius Dorin, uma baita referência, um monte de disco que eu ouvia, ele estava. Eu também sempre gostei muito de arranjo, de Big Band, e o arranjador ele tem uma preocupação com essas questões, porque não tem como você escrever um arranjo se você realmente não tiver consciência harmônica e colocar as notas no lugar certo. E esse é um pensamento que eu sempre tive, mas eu tenho tentado me desapegar um pouco disso, pensar um pouco mais melodicamente. Lógico saber a harmonia, mas pensar melodicamente. Eu sei que tem vários trompetistas que falam muito disso. Por exemplo o Roditi que falava muito disso em pensar horizontal. Ele pensava muito em um centro tonal e, às vezes, não pensava acorde por acorde. Em muitos casos, ele pensava no acorde que ia chegar, e eu sempre pensava no acorde por acorde.

Pergunta: Diego, você pratica transposição? Se sim, como?

Resposta: Eu nunca estudei transposição. Eu sempre estudei o ouvido relativo, isso pra mim é o que vai matar tudo porque uma vez que você desenvolve o ouvido relativo na questão de relação intervalar, você tocar em qualquer tom, você aprende uma melodia em um tom e você vai transportar uma quinta acima, a relação das notas está na sua cabeça. Eu sempre tive um ouvido relativamente bom, mas foi desenvolvido. Essa coisa do violão muito cedo ajudou, e um pouco de ficar tentando descobrir os intervalos e a relação deles. Eu acho que quem tem muita facilidade em tocar coisas em vários tons é porque tem o ouvido relativo bom. Não é porque estou em vários tons, porque é meio impossível você ter um repertório extenso em todos os tons. Mas quando você tem um ouvido relativo é muito mais fácil você estudar qualquer coisa em outros tons. É óbvio que sempre uns tons que você vai se dar melhor.

Pergunta: Falando sobre rotina de estudos, você tem uma rotina de estudos básica, mas quando você vai gravar um disco, você muda essa rotina? Por exemplo: “Diego, daqui a um mês vamos gravar um disco”. A partir disso, qual é a sua rotina?

Resposta: Cara, a partir do momento que eu comecei a dar aulas no conservatório de Tatuí a minha rotina teve que ser adaptada a isso. A minha rotina no conservatório é bem intensa

durante a semana: segunda, terça e quarta ensaio com a Big Band, e aulas à tarde de segunda a quinta. Então, por exemplo, o ensaio tem duração de três horas, então fica complicado estudar muito depois do ensaio. Então o ideal é manter os fundamentos. É até engraçado falar de rotina, porque, para mim, a minha rotina é sempre adaptada às atividades do conservatório. Se no dia eu tiver só um pouco de tempo para tocar, eu estudo só fundamentos do instrumento. Se eu tiver mais tempo, estudo improvisação. Respondendo à sua pergunta quanto à gravação, eu estudaria durante o período somente fundamentos do instrumento e as músicas do disco. Eu acho que o interessante de você gravar alguma coisa é você estar muito à vontade com ela, então quase sempre eu gosto de estar com as harmonias quase de cor já. A não ser quando você está com muita coisa acontecendo e não dá tempo de dar essa atenção, mas o reflexo tem que estar em dia para funcionar o resto.

Pergunta: Diego você poderia falar um pouco do Disco que você gravou com a Hermeto Pascoal e Big Band?

Resposta: Foi legal demais. Foi uma experiência ímpar, mágico, porque o Hermeto é essa figura incrível. Eu já tinha tocado com o Hermeto antes, em Curitiba, com o sexteto do André Marques. Então, eu já tinha esse contato com ele. Mas, mesmo assim, o lance do disco, de você gravar os arranjos que ele fez na década de setenta e oitenta, e alguns mais recentes e que nunca tinha sido gravado profissionalmente, somente gravações totalmente informais de grupos com quem ele tocava fora do país em turnê. Ele canetou tudo, composições e arranjos dele. A banda toda era muito boa. Eu fiquei em um lugar privilegiado no naipe de trompetes. Eu estava de terceiro trompete, olhava para um lado estava o Bruno e o Sampaio, olhava para o outro estavam o Reynaldinho e o Rubinho. Pena que essa banda tocou pouco, poderíamos ter tocado mais. Apesar de ser um grupo que ganhou o Grammy, viajar com uma banda grande é complicado.

Pergunta: Diego você pode citar mais alguns músicos que são fonte de inspiração para você?

Resposta: Eu coloco o baterista Paulo Almeida como uma das maiores influências no decorrer do estudo, porque a gente estudava muito junto, e tinha um grupo que a gente estudava e ensaiou um tempão. Tínhamos umas composições e nunca saiu do quarto. Era essa coisa de ficar estudando mesmo, e enfim, se tivesse passado um tempo, pudesse ter saído do quarto o grupo. Mas foi muito boa essa época, e o Paulão tem esse pensamento artístico, dele falar “eu vou fazer o meu som”. Ele sempre teve, tanto que ele chamou o Dorin pra tocar com ele. Essa

atitude artística do cara de falar “eu vou chamar o cara, o máximo que ele vai fazer é falar não” ... isso me influenciou muito. Ele também sempre foi um cara acima da média, entendeu rápido a coisa. Ele chegou lá não tinha muita técnica, deu um ano e meio dois anos ele deu uma crescida muito grande. Outro que foi uma baita influência foi o Fabio Gouveia, nessa coisa de harmonia e improvisação. Ele gosta muito de jazz e, apesar de tocar música brasileira, eu também considero o Fabinho Leal uma das maiores influências pra mim ali em Tatuí, porque ele é aquele cara que é realmente professor. Cada conversa que você vai ter com o cara é uma aula!