UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Experimenta-sons e (des)construções: a Quartabê

Danielly Mayara Dantas de Medeiros

João Pessoa
Julho de 2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Experimenta-sons e (des)construções: a Quartabê

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Música na área de concentração em Etnomusicologia e na Linha de Pesquisa "música, cultura e performance".

Danielly Mayara Dantas de Medeiros

Orientadora: Adriana Fernandes

João Pessoa

Julho de 2018

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M488e Medeiros, Danielly Mayara Dantas de.
Experimenta-sons e (des)construções : a Quartabê / Danielly Mayara Dantas de Medeiros. - João Pessoa, 2018.
142 f. : il.

Orientação: Adriana Fernandes.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música instrumental - popular - Brasil. 2. Quartabê - banda de música. 3. Etnomusicologia feminista. I. Fernandes, Adriana. II. Título.

UFPB/BC CDU 785(81)(043)

Elaborado por RUSTON SAMMEVILLE ALEXANDRE MARQUES DA SILVA - CRB-15/0386

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: **"Experimenta-sons e (des)construções: a Quartabê"**

Mestrando(a): **Danielly Mayara Dantas de Medeiros**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Drª. Adriana Fernandes

Presidente/UFPB

Drª. Eurides Souza Santos

Membro Interno do Programa/UFPB

Drª. Nivia Cristiane Pereira da Silva

Membro Externo ao programa/UFPB

João Pessoa, 30 de Julho de 2018

Somos a rocha porosa no metate de pedra
agachadas no chão.
Somos o rolo compressor, el maíz y agua,
la masa harina. Somos el amasijo.
Somos lo molido en el metate.
Somos o comal fervente,
a tortilla quente, a boca faminta.
Somos a rocha bruta.
Somos o movimento de moer,
a poção misturada, somos el molcajete.
Somos o pilão, o comino, ajo, pimienta,
Somos o chile colorado,
o broto verde que rompe a rocha.
Nós persistiremos.

Glória Anzaldúa
La conciencia de la mestiza

À Elizabete Dantas

Minha mãe solteira, que sempre foi rocha e aconchego

AGRADECIMENTOS

À FAPESQ-PB e CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa durante o período de realização desta pesquisa.

À toda(a)s a(o)s professora(e)s e funcionária(o)s do PPGM pelo empenho na minha formação.

À Adriana Fernandes, minha orientadora, que desde o início acreditou na pesquisa e confiou na minha capacidade de realizá-la. Obrigada por me incentivar sempre e acreditar em mim.

À Quartabê que tanto me inspira e passou a me inspirar mais ainda depois dessa pesquisa. Obrigada pela confiança e disponibilidade. Os dias de trocas com vocês foram incríveis!

Às mulheres da minha vida, minha vó Rita (*in memoriam)* e minha guerreira mãe, pela vida, por tanto amor e pelos cuidados de sempre. Por te visto sua filha sair de casa tão cedo, com a certeza que talvez seja um caminho sem volta, mas confiou nas minhas asas e no meu poder de voar em busca do que me realiza!

À toda minha família, que sempre respeitou minhas decisões, mesmo que estas nos afastem, e sempre me cobrem de amor, carinho e incentivo.

À Bembém Dantas, ser iluminado que me fez "descobrir o mundo através das primeiras notas". Minha eterna gratidão e respeito! Este representa todo o meu povo de Cruzeta!

À todas as minhas amigas e amigos que cruzaram meu caminho nessa minha vida de viajante e que contribuíram direta ou indiretamente para a realização desse sonho. Obrigada às amigas e amigos da minha "fase Mossoró" por todo carinho e compartilhamento, em especial à Luandrey e toda sua família que por muito foi minha também, Belinha, Bruno, Gaby, Hallyson, Haissa, Guido, Janise, Dani, Luan e Dona Hulda. Vocês foram muito importantes nesse processo! Gratidão!

Às amigas e amigos de João Pessoa, algumas (uns) que conheci recemente mas que já significam muito na minha trajetória e aos que me acolheram novamente. Todas(o)s são fundamentais na minha vida e também no processo: Jinarla, Thercles, Renan, Léa, Lucas, Anna Perla, Rainere, Maria Juliana, Michel, Tânia, Renata, Sérgio, Kamillo. À Mari, irmã que a vida me presenteou, minha eterna gratidão por sempre acreditar na minha capacidade de ser na arte e por todas as trocas e compartilhamentos na arte, na vida!

Essa dissertação também foi possível pela ajuda da minha terapeuta, que mais do acreditar em mim, me faz ver a cada semana o quanto sou capaz de conseguir e de ser feliz. À Rosileide de Assis, muita Gratidão!

Por fim, agradeço ao universo por todas as oportunidades e energias de luz, cura e movimento. Por ter chegado onde poucas mulheres de Cruzeta, no Sertão do Rio Grande do Norte, não puderam estar. Sintam-se representadas por mim.

RESUMO

A presente pesquisa consiste em um estudo de caso sobre a Quartabê, banda de música instrumental popular brasileira. A banda foi criada em 2014 por Ana Karina Sebastião (baixo elétrico), Joana Queiroz (clarinete, clarone, saxofone), Maria Beraldo Bastos (clarinete e clarone), Mariá Portugal (bateria) e Rafael Montorfano "Chicão" (piano e teclados) com o objetivo de interpretar (leia-se "desconstruir") obras de compositores consagrados da música popular brasileira, começando com as *lições* do professor Moacir Santos (1926-2006). O diferencial é que a Quartabê não faz uma simples releitura desse reconhecido compositor, mas sim dá uma nova roupagem às obras, misturando vários elementos musicais de outras influências, como rock, free jazz e música eletrônica, por exemplo. Além disso, a banda é composta majoritariamente por mulheres e se apresenta com figurinos e cabelos bem diferentes dos encontrados tradicionalmente na MPIB, indicando assim um caráter de abertura e criatividade da banda. Sob a luz da etnomusicologia e dos estudos sobre mulheres, feminismos, gênero e música, o objetivo da pesquisa é a realização de uma análise dialógica e *performática* da Quartabê, a partir de uma perspectiva etnomusicológica feminista, visibilizando principalmente a produção e atuação feminina enquanto multi-artistas: intérpretes, instrumentistas, cantoras, compositoras, arranjadoras, improvisadoras, *performers,* etc. A partir de uma abordagem qualitativa e exploratória, a pesquisa tem como suporte a etnografia da *performance* para descrever os dados obtidos na pesquisa de campo, principalmente a entrevista realizada com a banda. Esses dados vão sendo confrontados com as teorias e conceitos, tendo como principais referências Lucy Green (2001), Isabel Nogueira (2015) e Laila Rosa (2009,2010). Dessa forma, o trabalho dispõe sobre a trajetória da Quartabê, incluindo considerações sobre o processo composicional e em qual contexto musical e social a banda estaria inserida; apresenta análises musicais de quatro músicas que compõem os dois registros fonográficos da banda: o CD *Lição #1: Moacir* e o EP *Depê,* ambos sobre as obras de Moacir Santos, além de uma análise *performática,* refletindo sobre elementos que apontem para a construção da identidade própria da Quartabê e que possibilitam mostrar de que maneira os aspectos musicais e sociais dessa construção são expressados através de suas *performances*.

Palavras-chave: Quartabê; Música Popular Instrumental Brasileira; Etnomusicologia Feminista.

ABSTRACT

The present research consists of a case study about Quartabê, a Brazilian popular instrumental band. The band was created in 2014 by Ana Karina Sebastião (electric bass), Joana Queiroz (clarinet, bass clarinet, saxophone), Maria Beraldo Bastos (clarinet and bass clarinet), Mariá Portugal (drums) and Rafael Montorfano "Chicão" (keyboards) with the aim of interpreting (meaning "deconstructing") works by renowned composers of Brazilian popular music, beginning with the lessons of Professor Moacir Santos (1926-2006). The difference is that Quartabê does not just re-read this renowned composer, but rather gives a new look to the works, mixing several musical elements of other influences, such as rock, free jazz and electronic music, for example. In addition, mostly women compose the band and they present with costumes and hair very different from those traditionally found in the MPIB, thus indicating an openness and creativity of the band. In the light of ethnomusicology and studies on women, feminism, gender and music, the objective of this research is to perform a dialogical and performative analysis of Quartabê, from a feminist ethnomusicological perspective, visibilizing mainly the production and feminine performance as multi-artists: interpreters, instrumentalists, singers, composers, arrangers, improvisers, performers. From a qualitative and exploratory approach, the research is supported by performance ethnography to describe the data obtained in the field research, especially the interview conducted with the band. These data are confronted with theories and concepts, having as main references Lucy Green (2001), Isabel Nogueira (2015) and Laila Rosa (2009,2010). Thus, the work deals with the trajectory of Quartabê, including their compositional process and their classification according to musical and social contexts. It presents a musical analysis of four songs that are part of two phonographic records of the band: CD Lesson # 1: Moacir, and an EP called Depê, both over the works of Moacir Santos. This work also does a performance analysis, reflecting on elements that point to the construction of the Quartabê's own identity and that shows how the musical and social aspects of this construction are expressed through their performances.

Keywords: Quartabê; Popular Brazilian Instrumental Music; Feminist Ethnomusicology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 6 - Fotos dos Figurinos – Uniformes. 43
Figura 7 - Fotos dos Figurinos - Teatro Oficina e Cidades Litorâneas. 44
Figura 8 - Cartazes com referências à crianças. 45
Figura 9 - Produção da capa e ilustrações do Lição #1: Moacir. 45
Figura 10 - Foto do ensaio para a capa do EP Depê. 46
Figura 11 - Diagrama da "rede" na qual se constitui a música popular instrumental brasileira considerando as interseções entre brasileiro/estrangeiro, popular/erudito e tradicional/moderno, tanto nas produções de CDs quanto de música ao vivo. (CIRINO, 2005, p. 26). 59
Figura 12 - O mojo 74
Figura 13 - Mojo em Oduduá 74
Figura 14 - Oduduá e Ibim: relação. 75
Figura 15 – Primeira parte da introdução de Oduduá na versão da Quartabê 76
Figura 16 – Segunda parte da introdução de Oduduá na versão da Quartabê 76
Figura 17 - Bateria no Tema B. 77
Figura 18 - Solo de bateria em Oduduá na versão da Quartabê. 78
Figura 19 – Sessão A de Coisa #5 – junção de Coisa nº5 – Nanã com baixo de Dversões eletrônicas. 84
Figura 20 - citação da melodia do início de Diversões eletrônicas. 85
Figura 21 - Esquemas rítmicos no Caboclinho 7 flechas e em Bluishmen de Moacir Santos 89
Figura 22 - Introdução da versão original de Bluishmen de Moacir Santos. 90
Figura 23 - reprodução da frase executada pelo clarinete e baixo elétrico. 91
Figura 24 – frase criada e executada por clarone e baixo elétrico a partir da introdução da versão original de Bluishmen de Moacir Santos. 92
Figura 25 - Inversão do Tema A da Sessão 2 da versão original de Bluishmen de Moacir Santos. 92
Figura 26 - motivos rítmicos do maracatu. 98
Figura 29 - prints feitos por mim com momentos da performance de Oduduá da Quartabê. 109

Figura 30 – “Diversão” - prints feitos por mim com momentos da performance de Coisa #3 da Quartabê. 110
Figura 31 – “comando” - prints feitos por mim com momentos da performance de Coisa #3 da Quartabê. 110
Figura 32 – “gestos” e “ações” - prints feitos por mim com momentos da performance de Coisa #3 da Quartabê. 111
Figura 33 – Momentos de improvisação da Quartabê. prints feitos por mim com momentos de performances da Quartabê. 112
Figura 34 - As sopristas da Quartabê tocando uma no instrumento da outra. 112
Figura 35 – “Final do show” - prints feitos por mim com momentos finais da performance de Coisa #5 da Quartabê. 113
Figura 36 - Foto do novo show da Quartabê. 113
Figura 37 - Foto do ensaio fotográfico para o EP Depê. 117
Figura 38 - Instrumentistas da Quartabê. 117

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Shows realizados pela Quartabê 49

Tabela 2 – Nomes das instrumentistas brasileiras divulgadas no projeto *#umainstrumentistapordia* da Uirapuru Produtora 67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14

1 - A QUARTABÊ 21

1.1. O Padrinho – Arrigo Barnabé 21
1.2. A Madrinha – Andrea Ernest Dias (a "Deda") 23
1.3. O Professor - Moacir Santos 25
1.4. A turma: a Quartabê 27
1.5. Integrantes e o processo composicional 30
1.6. Lição #1: Moacir 33
1.7. EP DEPÊ 35
1.8. Tornando-se quarteto e as novas aventuras 38
1.9. Cabelos e Figurino 41

2 - ONDE ESTÁ A QUARTABÊ? 47

2.1. Espaços de Atuação 48
2.2. Qual é a música? 52
2.2.1. Considerações sobre a "música popular instrumental brasileira" 52
2.2.2. Contextualizando a "MPIB" - trajetória e personagens 54
2.2.3. As "linhas" da "rede" 58
2.3. E aí, Quartabê? 61
2.4. Mulheres tocando, criando, improvisando. 63
2.4.1. Transgressoras do patriarcado musical: presente! 67

3 – ANÁLISES MUSICAIS 72

3.1 - *Oduduá* 73
3.1.2 - Analisando Oduduá 73
3. 2 - Coisa #5 81
3.2.1 - Analisando a *Coisa #5*: 83
3.3 - *Bluishmen* 87
3.3.1 - Analisando *Bluishmen* 88
3.4 - *Maracatu Nação do Amor* 94
3.4.1 - Analisando *Maracatu Nação do Amor* 95

4 - ANÁLISE PERFORMÁTICA SOB UMA PERSPECTIVA ETNOMUSICLÓGICA FEMINISTA 101

4.1. (Des)construindo identidades 103

4.1.1. O Além musical: visual 104

4.1.2. *Performances* a la Quartabê 108

4.2. Borrando expectativas 114

5 - REFERÊNCIAS 120

6 - APÊNDICES 124

6.1 - Roteiro da entrevista coletiva com a Quartabê: 124

6.2 - Transcrição de entrevista 125

7 - ANEXOS 137

7.1– Discografia 137

7.1.1 - *Lição #1: Moacir* 137

7.1.2 - EP Depê 138

7.2 - Letras e links para audição 140

7.2.1 – *Oduduá* (Moacir Santos – Letra: Ney Lopes) 140

7.2.2 – *What's my name?* (Moacir Santos – Letra: Jay Livingston e Ray Evans) 141

7.2.3 – *Coisa nº 5 – Nanã* (Moacir Santos – Letra em inglês: Yanna Cotti) 141

7.2.4 – *Diversões eletrônicas* (Arrigo Barnabé e Regina Porto) 142

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa é um estudo de caso sobre uma "turma indisciplinada" que atende por "Quartabê", banda de música instrumental brasileira do sudeste do Brasil, que se uniu em 2014 com objetivo de interpretar (leia-se "desconstruir") obras de compositores consagrados da música popular brasileira, começando com as *lições* do professor Moacir Santos (1926-2006). Desde então, as alunas Ana Karina Sebastião (baixo elétrico), Joana Queiroz (clarinete, clarone, saxofone), Maria Beraldo Bastos (clarinete e clarone), Mariá Portugal (bateria) e Rafael Montorfano "Chicão" (piano e teclados) vêm aprontando bastante em seus shows no Brasil e exterior.

A história da Quartabê é contada aqui a partir de uma perspectiva feminina e feminista que teve como suporte o campo da etnomusicologia em diálogo com os estudos sobre música e gênero e música e feminismos. De início, aviso que todos os plurais utilizados durante esta pesquisa serão tradados no feminino, como o faz a própria banda. Além de um ativismo político, há de se respeitar essa narrativa composta por uma maioria de mulheres: eu, minha orientadora, a banca, e as quatro integrantes da Quartabê. A própria intenção de visibilizar o trabalho de mulheres, um dos objetivos dessa pesquisa, se mostra como um projeto político e sobre isso insiste em respeitar os lugares de fala.

Quem fala? e Por que fala?

Eu, quem vos fala, sou uma mulher artista, nordestina, brasileira, latino-americana, de pele branca, com formação acadêmica a nível de graduação e pós-graduação, que estou utilizando meus privilégios, por menores que sejam, para buscar respostas à questionamentos que me acompanham desde muito cedo.

Como boa parte das musicistas e músicos do sertão nordestino, comecei meus estudos musicais em uma Banda de Música, de uma pequena cidade no interior do Rio Grande do Norte chamada Cruzeta. Felizmente na minha época a banda era equilibrada em relação à quantidade de mulheres e homens, mas sempre despertou minha curiosidade o porquê dessas mulheres estarem atuando em apenas alguns instrumentos musicais, principalmente o clarinete, meu instrumento de formação.

Quando passei a cursar o Técnico em Música na Escola de Música da UFRN, em Natal-RN, pude perceber a presença de mulheres em outros instrumentos que não fazem parte

das bandas de música, como o piano e os instrumentos de corda, mas nesse ambiente acadêmico ainda era notório que a presença masculina predominava. Vindo para João Pessoa, cursar o Bacharelado em Música na UFPB, senti ainda mais a escassez de mulheres. Em todos os grupos e espaços musicais que frequentava, poucas eram as mulheres instrumentistas que ali estavam atuando.

Ainda no início da graduação fui dividir casa com uma dessas poucas mulheres instrumentistas de João Pessoa, a flautista Mariana Duarte. Através desse contato com ela pude conhecer o universo da música popular instrumental brasileira, que tem como um de seus maiores percussores o multi-instrumentista alagoano Hermeto Pascoal. A partir de então me encantei por esse universo e passei a pesquisar diariamente artistas, grupos musicais que faziam parte dele, que em sua maioria estão no sul e sudeste do País.

Nessas buscas veio mais uma vez a constatação de que o número de mulheres era consideravelmente reduzido. No que diz respeito ao clarinete, instrumento de minha formação, só consegui perceber a presença ativa de duas clarinetistas, na verdade multi-instrumentistas. São elas Joana Queiroz (RJ) e Maria Beraldo Bastos (SP), que além de clarinete tocam clarone, saxofone, violão, piano e também atuam como compositoras, arranjadoras e cantoras[1]. Acompanhando os trabalhos individuais das duas vi surgir um grupo no qual estavam tocando juntas, a "Quartabê".

Quando fui pensar em um projeto de pesquisa para submeter à pós-graduação, não tinha dúvidas que queria pesquisar sobre a produção e atuação das mulheres na música popular instrumental brasileira. E pelo fato da Quartabê ser composta majoritariamente por mulheres que já vinham atuando no mercado musical e consolidando cada vez mais suas carreiras, me instiguei à realizar uma investigação sobre a banda.

Dessa forma, o objetivo dessa pesquisa é realizar uma análise dialógica da performance da Quartabê, a partir de uma perspectiva etnomusicológica feminista, buscando visibilizar principalmente a produção e a atuação feminina enquanto multi-artistas: intérpretes, instrumentistas, cantoras, compositoras, arranjadoras, improvisadoras, *performers.*

Apesar desse objetivo maior de enfatizar e visibilizar a produção e atuação de mulheres artistas, reitero aqui que a Quartabê não é uma banda "feminina", no sentido de ser composta totalmente por mulheres, e que é importante reconhecer a presença masculina de Chicão na banda, tendo em vista que ele não é um acompanhante das artistas, mas também participa de todas as ideias e processos, o que é refletido nas músicas e nas *performances.*

[1] Nas audições e pesquisas também pude observar a constante presença no Brasil da clarinetista israelense Anat Cohen.

De quem se fala? e como se fala?

A pesquisa fala sobre a Quartabê, banda cujas integrantes moram e atuam na região sul e sudeste do País, quatro delas de pele clara e uma de pele negra, com formação a nível de graduação e pós-graduação.

Trata-se de um estudo de caso com abordagem qualitativa e exploratória, que conta com o suporte da etnografia da *performance* para descrever suas informações, descobertas, reflexões e considerações. Os dados que vão sendo expostos ao longo da pesquisa foram obtidos através de entrevistas realizadas com a banda na pesquisa de campo, além de entrevistas concedidas a outras pessoas ou instituições, matérias e redes sociais da banda, entre outras informações, que são confrontadas com as teorias e conceitos aqui utilizados, assim também como a colocação de minhas impressões pessoais.

Destaco que a realização das entrevistas com a banda foi primordial para nortear este trabalho, que tomou outra conotação após os encontros, principalmente por poder trazer para a pesquisa as considerações das próprias integrantes, o que gera também uma aproximação mais interessante com as leitoras. A metodologia utilizada foi a de entrevista *aberta,* onde a pesquisadora estabeleceu uma conversa com as entrevistadas sobre determinado tema.

As entrevistas se deram em três momentos: primeiramente uma entrevista feita de forma coletiva, no segundo momento entrevistas individuais com as integrantes e por fim outra coletiva onde as integrantes falaram sobre o processo composicional das quatros obras que foram analisadas e que estão dispostas no terceiro capítulo. O roteiro da entrevista coletiva encontra-se no apêndice e sua transcrição em anexo.

A pesquisa tem caráter interdisciplinar, situando-se primeiramente no campo da etnomusicologia que dialoga com trabalhos sobre relação de gênero e feminismos na música.

Segundo Ruth M. Stone (2008), as questões de gênero na etnomusicologia receberam pela primeira vez a atenção em uma coleção de ensaios editados por Ellen Koskoff**:** *Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (1989).

> Nesse volume, Koskoff apontou para as questões centrais abordadas pelos ensaios: "Em primeiro lugar, em que medida é que o comportamento de uma sociedade afeta o seu pensamento musical e prática? E em segundo lugar, como é que a função de música na sociedade reflete ou mesmo afeta as relações inter-gênero? (1). As autoras analisaram várias práticas musicais de todo o mundo e questionaram como essas

> práticas se relacionam com os conceitos de gênero, em particular das mulheres (STONE, 2008, p. 149).[2]

Em 2000, a etnomusicóloga Márcia Herndon, autora do livro *Music, Gender and Culture (1990),* comentava que o estudo de gênero na etnomusicologia ainda estava longe de se tornar realidade e argumentou que muitos etnomusicólogos ainda restringiam o estudo de música e gênero ao estudo de "música feminina". A partir disso, a autora reforça que "os estudos de gênero incluem, naturalmente, a música feminina, juntamente com a música masculina e a música de todas as categorias de gênero reconhecidas por uma determinada sociedade que está sendo investigada, documentada ou considerada de outra forma" (HERNDON, 2000, p. 347).

No Brasil, é considerado como trabalho pioneiro a tratar sobre relações de gênero e etnomusicologia a tese de Rita Laura Segato, argentina radicada no brasil, sobre o xangô pernambucano, no terreiro de Pai Adão em Beberibe, Recife (1995). Em 2005, tem-se a tese de doutorado de Maria Ignez Cruz Mello sobre os indígenas Wauja. Em 2009, é a vez de Laila Rosa defender sua tese sobre músicas, performance, representações de feminino na jurema sagrada, da nação Xambá, Olinda – PE.

Especialmente a partir dos anos 2000, houve uma intensificação dessas produções no país o que agora se faz pensar em "Música e gênero" como um campo emergente. Tal interpretação foi concedida recentemente por Camila Zerbinatti, Isabel Nogueira e Joana Pedro (2018), em um artigo intitulado *A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais,* que apresentou resultados inicias a partir de um mapeamento em fase de andamento das produções sobre "mulheres, feminismos, gênero e música" no Brasil. As autoras propõem esta interpretação desse campo em emergências enquanto "heterogêneo, híbrido, múltiplo, construído coletivamente, como em uma "onda" de publicações e práticas, que vem emergindo e sendo gradativa e socialmente construído no macro campo do conhecimento da música" (ZERBINATTI; NOGUEIRA; PEDRO, 2018, p. 2).

> O campo de música e gênero está situado e em relação com o campo da música, que é, ainda hoje, predominantemente masculino, branco, androcêntrico, eurocêntrico, marcado pela constante e crônica exclusão e silenciamento de mulheres (e de outros grupos social e historicamente marginalizados), desconsideração de perspectivas críticas feministas/ de gênero/ interseccionais e de questões de gênero (e também de questões étnicoraciais, geopolíticas, classistas, culturais e outras) (*Idem*, p. 10).

[2] "In that volume, Koskoff pointed to the central questions addressed by the essays: "First, to what degree a society's behavior affect its musical thought and practice? And second, how does music function in society reflect or affect inter-gender relations? (1). The authors analyzed various musical practices around the world and questioned how those practices relate to gender concepts, particularly of women" (STONE, 2008, p. 149, tradução minha).

Finalizando as considerações sobre o campo as mesmas consideram que:

> Visibilizar a emergência do campo de música e gênero como campo científico é, também, estratégia de resistências, de refrações e de retraduções das pressões e imposições externas ao campo a fim de que seja possível o reconhecimento de suas próprias determinações e possibilidades. O levantamento quantitativo aqui apresentado atesta a existência de condições necessárias para que isso aconteça: nunca antes houve tantas pessoas estudando, pesquisando, criando, entrando em contato com o tema e produzindo conhecimento no campo [...]O campo de música e gênero no Brasil têm algo a dizer e o faz com suas próprias vozes múltiplas. Que o campo possa ser ouvido, escutado, reconhecido (*ibdem*, p. 10-11).

Nesse ponto, quero registrar que um trabalho muito relevante na área da etnomusicologia que trata de questões de música e gênero é o *Feminaria Musical*[3], grupo da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, coordenado pela Professora Doutora Laila Rosa. O grupo emergiu a partir da necessidade de se criar um espaço de discussão, reflexão, experimentação e intervenção artística a partir de parâmetros etnomusicológicos feministas e pós-coloniais (ROSA *et. al,* 2013) e tem como uma das atividades um mapeamento da produção de conhecimento sobre mulheres e música no Brasil.

Laila Rosa foi uma autora que muito me inspirou para a escolha do meu tema de pesquisa. A partir da leitura de seu artigo "Pode Performance ser no feminino? (2010)" pude ter um primeiro contato com sua busca e desejo, como também a de outras importantes autoras citadas por ela (CUZICK, 1994; SAWIN, 2002; KOSSKOFF, 2014, entre outras), em construir uma teoria musical na etnomusicologia sob uma perspectiva feminista. Para isso, Rosa (2009, p. ix) defende a importância de considerar gênero, raça/etnicidade, sexualidade, geração e classe como categorias analíticas relevantes para essa construção. É partindo dessa premissa que realizei as análises sobre as performances da Quartabê.

Descrevendo uma história em (des) construção

Os resultados dessa investigação estão dispostos em cinco partes.

No primeiro capítulo, apresento de forma descritiva "quem é" a Quartabê, apresentando o início da trajetória, o processo composicional da banda, os dois discos gravados e lançados até então e também outros elementos importantes como o figurino, por exemplo, que contribuem na construção da identidade da banda. O texto foi escrito com base

[3] https://ppgmus.ufba.br/feminaria-musical

nas entrevistas realizadas com a banda, com alguns suportes teóricos para tratar sobre a história de vida de pessoas importantes na trajetória da banda e de matérias encontradas na internet.

Em vários momentos da entrevista coletiva, as integrantes iam falando ao mesmo tempo ou logo em seguida complementado uma mesma ideia. Sobre essas partes coletivas utilizei a descrição "**Quartabê"**, e em outros momentos onde o individual prevalece utilizo os respectivos nomes das integrantes nas considerações (**Joana, Maria Beraldo, Mariá e Chicão**).

O segundo capítulo, "onde está a Quartabê?" é dedicado às reflexões sobre em qual contexto musical e social a Quartabê estaria situada, buscando identificar, entre outras coisas, que tipo de música fazem, para quem fazem e a maneira que está sendo desenvolvida e inserida a atuação feminina nesses contextos. Para isso, foi realizado um levantamento através das divulgações das redes sociais da Quartabê, para identificar os shows e espaços em que a banda atuou, uma breve contextualização sobre a "música popular instrumental brasileira", que inicialmente considerei como o contexto musical no qual a banda estaria inserida, baseando-me principalmente no trabalho de Giovanni Cirino (2005), e as considerações da própria banda sobres estas classificações e inserções. O último sub tópico do capítulo trata sobre a produção e atuação das mulheres na música popular instrumental brasileira, enquanto instrumentistas, cantoras, compositoras, arranjadoras e improvisadoras. As reflexões sobre a invisibilidade dessas produções e atuações assim como sobre a divisão de papéis musicais que são baseadas em relações de poder, são abordas principalmente a partir dos trabalhos de Lucy Green (2001), que lança o conceito de "Patriarcado Musical" e Isabel Nogueira (2015). Por fim, é apresentada uma tabela com o nome, instrumento e cidade de mulheres instrumentistas brasileiras, que estão sendo divulgadas pelo projeto *#umainstrumentistapordia*, da Uirapuru Produtora, que também produz a Quartabê. O projeto divulga mulheres de todo o mundo, mas esta pesquisa se atém ao recorte nacional.

No terceiro capítulo são apresentadas análises de quatro músicas da Quartabê, que foram realizadas com o objetivo discutir mais profundamente e mostrar, dente outras coisas, os elementos modificadores utilizados pela banda nas obras de Moacir Santos e quais as consequências disso. Foram escolhidas duas do disco *Lição #1: Moacir,* são elas: *Oduduá* e *Coisa #5,* e duas do *EP Depê,* aquela intitulada *Bluishmen* e a outra *Maracatu Nação do amor/April Child.* A escolha dessas músicas se baseou na minha percepção de que elas demonstram melhor e mais claramente as misturas de elementos e mudanças em relação às

gravações originais de Moacir Santos, além de representarem as mudanças estéticas da Quartabê. As análises foram feitas principalmente a partir de entrevista com a banda sobre os processos composicionais de cada música, dialogando com análises de obras de Moacir Santos realizadas por outros estudiosos (DIAS, 2010, 2016; VICENTE, 2012; BAHIA, 2016). Sempre que necessário, também consultei as partituras do livro *Cancioneiro Moacir Santos.*

O quarto capítulo dedica-se à uma análise dialógica sobre a performance da Quartabê a partir de uma perspectiva etnomusicológica feminista. O capítulo objetiva traçar reflexões sobre os elementos que apontem para a construção da identidade própria da Quartabê e que possibilitem mostrar de que maneira os aspectos musicais e sociais dessa construção são expressados através de suas performances. Para isso são utilizados os dados obtidos nos capítulos anteriores além de vídeos de shows da banda, dados da entrevista bem como minhas considerações pessoais. A discussão se ancora principalmente nas teorias sobre etnomusicologia feminista (CUSICK, 1994; SAWIN, 2002; ROSA, 2009, 2010; NOGUEIRA, 2015) e identidade (POSSAS, 2011; HALL, 2015).

Por fim, esta pesquisa se coloca no marco de uma narração de uma história em (des) construção, que subverte discursos dominantes. Espera-se que cada vez mais que o número de trabalhos que tratem sobre mulheres, feminismos, gênero e música no Brasil aumente, e que este trabalho possa contribuir para esse campo em emergência, visibilizando principalmente a produção e atuação das mulheres na música popular instrumental brasileira e suscitando a discussão de que as identidades não são fixas, elas estão se movendo a cada dia em meio a processos de reflexões e (des)construções. Bem vindas ao universo de “experimenta-sons” e (des) construções da Quartabê.

1 - A QUARTABÊ

Há algum tempo, quando queremos fazer buscas por artistas, grupos, entre outros, geralmente utilizamos como primeira ferramenta sites de busca da internet, e atualmente comumente as primeiras buscas são nas redes sociais, como o *facebook, instagram, soundclound,* etc. Na descrição da página do *facebook* da Quartabê, banda brasileira de música instrumental, temos a seguinte definição:

> A Quartabê é uma turma um pouco indisciplinada que está aprendendo a lição n.o 1 do Prof. Moacir Santos. Transitando por diferentes sonoridades e referências musicais, do free jazz ao afrobeat, do eletrônico ao choro, a Quartabê é uma das bandas mais inventivas e originais da cena independente brasileira dos últimos anos[4].

Antes de nos concentrar melhor nessa "turma um pouco indisciplinada", vamos conhecer as pessoas e acontecimentos responsáveis por esse encontro.

1.1. O Padrinho – Arrigo Barnabé

Arrigo Barnabé é um músico e compositor brasileiro. Nascido em Londrina-Paraná, em 14 de setembro de 1951, veio a se tornar um dos grandes nomes da chamada "Vanguarda Paulista".

> No momento em que aos olhos de muitos observadores à MPB parecia ter perdido o fôlego, surgiu na cidade de São Paulo uma nova tangente ou "movimento" dentro da música popular, que veio a ser conhecido como *vanguarda paulista.* Um número grande e diverso de grupos e músicos – inclusive Itamar Assumpção, Grupo Rumo, **Arrigo Barnabé,** Língua de Trapo e Premeditando o Breque – galvanizou a cena musical de São Paulo com uma atitude inovadora e desafiadora à música popular, que rapidamente conquistou um séquito fiel na cidade e gerou uma cobertura intensa da mídia, especialmente em São Paulo. Esses grupos criativamente sobrepuseram formas tradicionais de canções populares e samba juntamente com o rock, reggae, elementos de humor e música experimental (STROUD, 2010, p. 89, grifo nosso).

Foi destinado à Arrigo Barnabé a alcunha de ser o primeiro compositor popular brasileiro a utilizar sistematicamente os procedimentos seriais em suas composições. Em 1980, lança seu primeiro LP *Claras e Crocodilos,* o que o fez ser considerado pela imprensa como uma das grandes novidades da música brasileira desde a tropicália. "O caráter inovador

[4] Disponível em: https://www.facebook.com/pg/quartabe/about/?ref=page_internal

que a imprensa lhe atribuiu se deveu, precisamente, a um traço característico da sua composição: a mistura de elementos da música erudita modernista, aliados a letras ferinas sobre a vida nas metrópoles" (CAVAZZOTI, 2000, p.5).

> Com a Banda Sabor de Veneno e alguns músicos convidados, Arrigo gravou seu primeiro LP, Clara Crocodilo. A princípio, este LP seria lançado pela gravadora Polygram, dentro da série Música Popular Brasileira Contemporânea (dedicada à difusão de músicos pouco conhecidos), mas devido a atritos entre o compositor e a gravadora, sua efetivação se deu numa produção independente. Clara Crocodilo foi gravado em dezesseis canais, durante os meses de julho, agosto e setembro de 1980, nos estúdios da gravadora Nosso Estúdio em São Paulo. Foi lançado em 15 de novembro deste mesmo ano, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Entretanto, só foi liberado pela censura federal na última semana de dezembro deste mesmo ano. [...] O LP Clara Crocodilo, que totaliza 42 minutos e 11 segundos de música, contém oito canções: Acapulco Drive-In (4'30''), Orgasmo Total (4'37''), Diversões Eletrônicas (7'49''), Instante (3'30''), Sabor de Veneno (2'31''), Infortúnio (4'50''), Office-Boy (6'59''), e Clara Crocodilo (7'21''). Nestas, exceto em Instante, o compositor discorre com crueza e realismo sobre a vida neurótica e desumanizante nas metrópoles contemporâneas brasileiras. O enfoque da contracultura marginal emerge em um texto poético assumidamente influenciado pelas histórias em quadrinhos (CAVAZZOTI, 2000, p. 6-7; 8).

Em 2013, Arrigo Barnabé reúne jovens musicistas de carreiras já sólidas para formar "O neurótico e as histéricas", banda que montou para realizar o projeto "Pô, amar é importante", show onde interpretam canções de Hermelino Neder, também compositor da Vanguarda Paulista, de quem Arrigo é parceiro em algumas músicas. A banda então foi composta por Ana Karina Sebastião (baixo e voz), Maria Beraldo Bastos (clarinete e voz), Mariá Portugal (bateria e voz) e Mônica Agena (guitarra e voz), que foi posteriormente substituída por Anna Tréa (guitarra e voz). Sobre o convite para participar desse projeto, Mariá Portugal relata:

> Foi um sonho meu pessoal porque eu era fã do Arrigo de tietar mesmo e de ficar nervosa, eu encontrava com ele e ficava nervosa porque eu era muito fã e o Claras e Crocodilos era o disco que eu ia levar pra lua se eu tivesse que levar um só disco (risos). E daí o Arrigo ligou pra mim e eu não acreditei assim… eu acho que todas nós tivemos essa sensação, né?! quando o Arrigo ligou (Mariá Portugal, 2017)[5].

Em 2014, o compositor recebe um convite para apresentar um show com as músicas do disco *Claras e Crocodilos* em um Festival de Vanguarda do Chile. É nesse momento que é plantada a semente da Quartabê. Para montar a banda, Arrigo convida os renomados músicos, e já companheiros antigos dele, Paulo Braga (piano) e Mário Manga (Guitarra) para formar o time dos "*Crocodilos"* e decide permanecer com três das "histéricas". Porém, para o projeto

[5] Fala retirada do programa "Cadernos da Quartabê", da Rádio Vozes. https://radiovozes.com/cadernos-da-quartabe

ele necessitava de mais um sopro e que também fosse uma voz feminina. Pedindo indicações à Maria Beraldo, ela sugeriu o nome de Joana Queiroz, multi-instrumentista carioca para compor o time das "*Claras"*. E assim formou-se *Claras e Crocodilos:* Arrigo Barnabé (teclado e voz), Paulo Braga (piano) e Mário Manga (Guitarra), Ana Karina Sebastião (baixo e voz), Maria Beraldo Bastos (clarinete e voz), Joana Queiroz (Clarone, Sax e voz) e Mariá Portugal (bateria e voz). A banda até hoje realiza shows no Brasil e exterior.

Estando plantada a semente pelo padrinho Arrigo Barnabé, passo agora a falar sobre a madrinha.

1.2. A Madrinha – Andrea Ernest Dias (a "Deda")

Após se apresentarem no Chile, o grupo *Claras e Crocodilos* foi fazer uma temporada de shows na Áudio Rebel[6], no Rio de janeiro. Criada em 2005 inicialmente apenas como um estúdio de gravação, hoje, a Áudio Rebel além de agregar também uma loja de discos, é considerada desde 2010 como uma das mais importantes casas de música (onde ocorre shows) independente carioca, principalmente da cena de música experimental.

> **Mariá:** [...] a gente fez uma temporada lá [Áudio Rebel] quinta, sexta sábado e domingo todos lotados. Fizemos duas sessões, acho que sábado e domingo… foi incrível assim… e fila fora; Foi meio que o primeiro show bem sucedido do Arrigo no Rio, praticamente (QUARTABÊ, 2018)[7].

E foi nesse show que Andrea Ernest Dias, flautista, biógrafa de Moacir Santos (do qual falarei adiante) encomendou para Joana Queiroz uma banda para tocar no Festival Moacir Santos, do qual é organizadora, no Rio de Janeiro. Andrea a deixou livre no que dizia respeito a escolha da formação, mas sugeriu que fosse com "as meninas" da banda do Arrigo.

> **Joana:** Ela 'tava super afim que tivesse mais mulheres no festival e uma leitura mais jovem do trabalho do Moacir, que tinha um pouco um padrão de serem homens mais velhos tocando de uma maneira mais tradicional assim… mais parecida com o original; ela queria dar uma mexida nisso. E o Paulo Braga que toca piano com o Arrigo trabalha com ela nesse festival, é também curador, então eles fizeram essa sugestão. Aí no começo eu fiquei meio assim.. "ah, mas não sei se vai dar porque eu vou viajar… não sei o quê…" e também fiquei assim "mas será que tem a ver a gente fazer Moacir, não sei…". Aí ela falou "mas é pra fazer do jeito de vocês mesmo, pode ser bem diferente e tal". E ela botou a maior pilha e aí a gente deu um jeito de fazer assim… porque ia ter pouco tempo de ensaio com todo mundo.. mas

[6] Site da Áudio Rebel: http://audiorebel.com.br/index.php
[7] QUARTABÊ. Entrevista coletiva concedida a Danielly Dantas. São Paulo, 14 de março de 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no apêndice].

> mesmo assim ela insistiu; ela foi bem estimuladora mesmo da coisa acontecer [...] a gente fez uns ensaios à distância, depois quando eu voltei a gente fez outro intensivo assim… e a gente adorou! (QUARTABÊ, 2018)[8].

E assim surge a Quartabê. Para completar a turma elas chamaram o Músico Rafael Montorfano, conhecido como "Chicão", para fazer piano e teclados. A escolha do Chicão se deu principalmente pela amizade que ele tinha com a Maria Beraldo, na época em que estudavam e tocavam juntos na UNICAMP e por acharem que ele se encaixaria bem na proposta da banda.

A primeira apresentação da banda foi dentro da programação do Festival Moacir Santos, às 13h do dia 09 de agosto de 2014, no Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro-RJ.

É importante ressaltar o quanto Andrea Ernest Dias[9] se dedicou à difundir e preservar a obra de Moacir Santos. Filha da também flautista Odette Ernest Dias, Andréa sempre conciliou sua carreira entre a atuação nos palcos, como flautista de música popular brasileira, e o estudo formal, no Brasil e exterior. No fim do ano 2000, é convidada a participar de uma banda, formada pelos músicos Zé Nogueira e Mario Adnet, para gravar obras de Moacir Santos. Tratava-se do Projeto Ouro Negro, onde foram selecionadas músicas entre todos os LPs de Moacir resultando na gravação do CD Duplo *Ouro Negro,* gravado no Rio de Janeiro e no DVD *Ouro Negro*, gravado ao vivo no SESC Pinheiros. Destaco aqui que dos 21 instrumentistas que compuseram a Banda *Ouro Negro,* apenas Andrea era mulher, somando em três mulheres no total com as cantoras Sheila Smith e Muiza Adnet.

Encantada e surpresa, Andréa resolve iniciar uma pesquisa sobre a vida e obra desse compositor pernambucano, expondo os resultados em sua tese de doutorado intitulada "Mais 'coisas' sobre Moacir Santos ou os caminhos de um músico brasileiro" realizada em 2010 na UFBA, em Salvador, e que mais tarde se multiplicou no livro *Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro* (2014), publicado pela editora Folha Seca, Rio de Janeiro[10]. O lançamento do livro também ocorreu no Festival Moacir Santos de 2014. O Festival foi idealizado por Andrea e teve sua primeira edição em 2013, em Recife-PE, estendendo-se em 2014 para as cidades de Brasília-DF e Rio de Janeiro-RJ, ambas as edições trazendo um leque de artistas nacionais e internacionais para compor a programação.

Na entrevista a Quartabê comenta sobre a grande importância do incansável trabalho de Andréa Ernest Dias e que sempre a citam em seus shows. É isso mesmo, "shows" no

---

[8] QUARTABÊ. Entrevista coletiva concedida a Danielly Dantas. São Paulo, 14 de março de 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no apêndice].

[9] Para conhecer melhor a artista ver http://dicionariompb.com.br/andrea-ernest-dias

[10] O livro teve uma 2ª edição publicado pela Folha Seca-RJ em parceria com a editora CEPE-PE.

plural. Porque depois da iniciativa da "Madrinha Deda" a banda decide continuar aprendendo as *"Lições"* do mestre Moacir Santos, a quem dedico as próximas linhas.

1.3. O Professor - Moacir Santos

Moacir José dos Santos (Flores, 1926 - Pasadena, 2006) foi um instrumentista, compositor e maestro brasileiro. Suas experiências iniciais de andanças pelo nordeste, nas bandas de música e jazz-bands (1930/40); o contato com a indústria musical brasileira dos anos 1950 e 1960 no Rio de Janeiro e São Paulo, destacando aqui o trabalho na Rádio Nacional, os estudo formais com Guerra-Peixe e Koellreutter, as composições de trilhas sonoras de cinema e a atuação como "professor da bossa nova"[11], ensinando à vários artistas do movimento, como Nara Leão, Baden Powell, Dori Caymmi, entre outros; e as experiências adquiridas nos anos de moradia nos Estados Unidos, atuando no ambiente profissional do jazz norte-americano; o fizeram desenvolver um estilo moderno e singular sendo sua obra reconhecida como uma das mais ricas e originais da música brasileira[12].

Dias (2010) fala que Moacir, inquieto e de espírito especulativo, sempre se esforçou para sair da esfera do amadorismo e que seu caminho foi a composição. O LP *Coisas* (Forma, 1965) é considerado como marco na sua carreira e na história da música instrumental brasileira por trazer a sistematização de elementos composicionais tão singulares, "sintetizando influências eruditas e jazzísticas em harmonia e melodia com polirritmias presentes na gramática musical afro-brasileira" (DIAS, 2016, p. 19).

> Ao lançar no mercado a obra Coisas, subintituladas Coisas Afro-Brasileiras, reunidas no LP Coisas (Forma, 1965) e numeradas de 1 a 10, de forma análoga à tradicional denominação opus, Moacir Santos operou a contração entre os dois registros semânticos, o popular – coisa – e o erudito – opus, e estabeleceu um marco na história da música instrumental brasileira. Coisas foi apenas o impulso – ou a continuidade de um impulso – pressentido desde sua infância. A obra de Santos reconheceu-se a partir dele, estabelecendo no contínuo de sua atividade profissional a unidade na organização de seu idioma musical particular (DIAS, 2014, p. 8).

Após *Coisas,* já em Los Angeles, Moacir grava os LPs *Maestro* (1972), *Saudade*

[11] Vale destacar que Moacir Santos desenvolveu na época os *Ritmos MS,* uma série de pequenos padrões rítmicos que quando combinados, sugerem ideias rítmicas para criação de motivos ou temas melódicos. Dias (2016) comenta que ele "talvez tenha sido um dos primeiros professores de música do Brasil a aplicar uma sistematização de recursos didáticos adaptada à música popular" (DIAS, 2016, p. 70).

[12] Disponível em: http://www.festivalmoacirsantos.art.br/moacir-santos/. Acesso em 11 de maio de 2016.

(1974) e *Carnival of the Spirits* (1975) pela Blue Note, conceituada gravadora especializada em jazz, e o LP *Opus 3 nº1* (1979) pela Discovery Records.

> Nos discos seguintes, as características composicionais de *Coisas* são mantidas, mas Moacir Santos dá novos saltos como orquestrador. Enquanto no primeiro disco prevalece a formação tradicional de *big band*, as inovações restringindo-se à seção de percussão, em *Maestro* a instrumentação se diversifica, com o uso do contrabaixo elétrico, do piano elétrico e do órgão. Além de tocar saxofone barítono em duas faixas do disco, Moacir assume os vocais em outras cinco, realizando vocalizes que se destacam do conjunto instrumental. A influência do jazz norte-americano, especialmente em sua vertente *fusion*, também se faz mais presente, com uma abertura maior para os improvisos. Em *The mirror's mirror*, por exemplo, faixa que encerra o disco, contrabaixo, piano elétrico e trombone improvisam livremente sobre uma base percussiva. Essas características, que também se notam em *Saudade*, *Carnival of the spirits* e *Opus 3 n° 1*, revelam a maior aproximação de Moacir Santos com o jazz, mas sem afastar-se de suas raízes brasileiras (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL 2017)[13].

No Projeto *Ouro Negro,* já mencionado anteriormente, quase toda a obra de Moacir Santos é regravada pela *Banda Ouro Negro*[14]*,* com participações de renomados músicos brasileiros que tinham de alguma forma relação efetiva com o compositor: Joyce, Gilberto Gil, Djavan, João Bosco, Milton Nascimento, Ed Motta e João Donato.

Impulsionados pelo sucesso do Lançamento do *Ouro Negro,* os produtores Mario Adnet e Zé Nogueira continuaram compilando e difundindo o legado de Moacir Santos. Em 2004 reeditaram o LP *Coisas* em CD pela Universal; Em 2005 gravaram pela Biscoito Fino o CD *Choros e Alegrias,* onde "auxiliados pela memória de Moacir Santos, trouxeram ao público uma seleção de choros da juventude do compositor e ainda outras "pérolas" de sua fase "madura", constantes de seu acervo em Pasadena" (DIAS 2010, p. 161-162). E, neste mesmo ano, publicaram o *Cancioneiro Moacir Santos*[15]*,* em três volumes dedicados, respectivamente, às partituras de *Ouro Negro, Coisas e Choros e Alegria*, editados pela Jobim Music.

São desse professor, as primeiras *Lições* da Quartabê.

---

[13]MOACIR Santos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16236/moacir-santos>. Acesso em: 02 de Abril de 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

[14] Banda Ouro Negro: Andrea Ernest Dias, flauta, flauta em sol, flauta- baixo e piccolo; Zé Nogueira, sax-soprano; Nailor Proveta, sax-alto e clarinete; Marcelo Martins, sax tenor; Teco Cardoso, sax barítono; Jessé Sadoc Jr., trompete e *fluggelhorn*; Phillip Doyle, trompa; Vittor Santos, trombone; Gilberto Oliveira, trombone baixo; Ricardo Silveira, guitarra; Mario Adnet, violão; Marcos Nimirichter, piano e órgão; Cristóvão Bastos, piano; Jorge Helder, contrabaixo; Zeca Assumpção, contrabaixo; Bororó, baixo elétrico; Jurim Moreira, bateria; Armando Marçal, percussão; Jota Moraes, vibrafone; Hugo Pilger, violoncelo; Paulo Sergio Santos, clarone; Sheila Smith, vocal; Muiza Adnet, vocal.

[15] "Em primorosa edição da Jobim Music, o cancioneiro demarcou uma nova etapa na difusão da obra de Santos, especialmente por re-apresentar na íntegra o conjunto de partituras de "Coisas"" (DIAS, 2010, p. 163).

1.4. A turma: a Quartabê

Felizes com o resultado musical que obtiveram e com o respaldo positivo do público com o show no Festival Moacir Santos, o quinteto decide continuar com a Quartabê.

Com o show pronto e questionando-se sobre quais seriam os próximos passos, decidiram inscrever um projeto no edital ProAC[16] do Estado de São Paulo, com a proposta de captação do primeiro CD contendo as releituras das obras de Moacir Santos e contemplando a circulação do grupo. Como material para esse projeto, aproveitaram a captação que fizeram na mesa de som durante o show do Festival.

Figura 1 – Foto do Primeiro Show da Quartabê no Festival Moacir Santos – 2014.
Fonte: https://www.facebook.com/festivalmoacirsantos/photos

O nome "Quartabê" surgiu durante os primeiros ensaios, que eram sempre repletos de brincadeiras, remetendo assim à crianças e fazendo alusão à quarta série do ensino fundamental.

> Nos ensaios era muita bagunça, brincadeira o tempo inteiro, piadas idiotas, 'vozezinhas de desenho animado, parar o ensaio pra ver filme no YouTube, bobagens; Aí a gente falava: "Ah, isso parece uma sala de criança, parece que a gente tá na quarta série B". E aí a gente falava "Ah, a gente precisa de um nome" e ficávamos "ah, já é Quartabê, já é Quartabê" (risos) (QUARTABÊ, 2018).

[16] O ProAC- Programa de Ação Cultural – foi criado em 2006, por meio da Lei Estadual 12.268. Com o objetivo de fomentar e difundir a produção artística em todas as regiões do Estado de São Paulo, o ProAC apoia financeiramente projetos artísticos, selecionados por meio de Editais. Diversas expressões culturais são contempladas pelo programa em Editais específicos, entre elas: teatro, dança, música, literatura, circo, artes cênicas para crianças, festivais de arte, audiovisual, museus, diversidade e artes visuais. Disponível em http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC. Acesso em 20/11/2016.

Comentaram que só Mariá Portugal não gostou muito da ideia no começo, porque achava que precisavam de um nome mais "sério". Mas depois ela concordou e atualmente a mesma diz que gosta muito do nome.

> **Mariá:** É. Mas Quartabê é bom porque por mais que seja um nome não muito sério, é um nome fácil das pessoas pronunciarem. [...] e hoje em dia eu amo esse nome porque eu acho que essa coisa da sala de aula acabou costurando nossa proposta sabe, tipo, como banda; eu acho que amarrou o conceito, eu acho que a banda tem um conceito amarrado no melhor dos sentidos, assim... de a gente pegar cada disco e ser uma lição... (QURTABÊ, 2018).

E Joana Queiroz completa:

> **Joana Queiroz:** Querer aprender a obra de um mestre e absorver...e aí disso criar uma outra coisa...é sempre com essa coisa do aprendiz, do processo de aprendizado (QUARTABÊ, 2018).

A turma então consegue aprovar o projeto no ProAC-SP e anuncia na página do *facebook* a gravação do "*Lição #1: Moacir*", título que faz uma menção ao aprendizado musical obtido pelos aprendizes e seu mestre Moacir Santos.

Antes das gravações do *Lição #1*, que começaram em Maio de 2015, foram fazendo shows em pequenos espaços culturais, como o Mundo Pensante-SP, Casa do Mancha-SP, Audio Rebel-RJ, por exemplo, principalmente nesse eixo Rio-São Paulo.

> Ficamos um tempão só fazendo shows em "inferninhos", marcando quando dava, quando a Joana 'tava por aqui...a gente fez o mundo pensante algumas vezes, o puxadinho, casa do mancha, e no Rio na Áudio Rebel [...] E aí foi super dando certo; as pessoas também iam adorando, botando pilha; [...] e teve muitos shows superlotados, apesar de serem espaços pequenos; e a gente foi super bem recebido; e tem o fato de a gente tocar música instrumental, que não tem tanto costume assim de ter shows com pessoas tão assíduas; e assim, a galera ficou muito vidrada mesmo, sabe?! A gente foi muito bem recebido e eu acho que isso botou uma pilha na gente também, né?! Muita gente também que não tinha essa relação com música instrumental vinha falar: "Poxa, não conhecia Moacir, foi bom conhecer", ou, "nem costumo ir tanto ver música instrumental mas gostei" (QUARTABÊ, 2018).

Em 2015, antes mesmo de concluírem o disco, além desses espaços menores fizeram diversos shows em importantes Festivais de Jazz em todo o Brasil, como o Savassi Festival[17], em Belo Horizonte-MG, em várias unidades do SESC, destacando o programa Instrumental Sesc Brasil[18], projeto importante que reúne diversos músicos novos e consagrados da música

[17] "O Savassi Festival é um festival anual de jazz e música instrumental realizado em Belo Horizonte e em Nova Iorque". Disponível em: https://www.facebook.com/pg/savassifestivaljazz/about/?ref=page_internal. Acesso em: 16/04/2018.

[18] "O Instrumental Sesc Brasil, projeto pioneiro de música Instrumental do SESC, foi adaptado para TV em 1990, mas já existia nos palcos da unidade do SESC Paulista desde o início da década de 80. [...] O projeto é um espaço de encontro entre músicos novos e consagrados de diversas vertentes que contabiliza mais de 700 shows

instrumental, além de arrancar várias críticas que foram publicadas em revistas, jornais e redes sociais. A maioria tratava a banda como uma das promessas da nova geração de artistas brasileiros.[19] Apontando motivos para essa boa aceitação da banda, Maria Beraldo comenta que:

> **Maria Beraldo:** [...] eu acho que têm todos esses elementos; de a gente fazer arranjos diferentes que trazem um público que não é tão restrito, a gente tá resgatando o trabalho de um compositor que é super importante pra música e que não é tão conhecido; isso de ser uma banda também com muitas mulheres, eu acho que querendo ou não é uma coisa que é atrativa também, porque se diferencia, infelizmente! ahh..e também outra coisa que eu acho é de a gente ter o selinho do Arrigo né?! Isso com certeza nos deu muita projeção. "ah, as meninas que tocam com o Arrigo", " As meninas do Arrigo",.. isso também nos abriu muitas portas (QUARTABÊ, 2018).

Reforçam também que quando decidiram continuar e escrever o projeto, já começaram a trabalhar com a Uirapuru Produtora, da publicitária Manoela Wright, e que isso foi muito importante no processo. A Uirapuru Produtora foi fundada em 2012, pela Manoela, e atua nas áreas de agenciamento artístico e gestão de projetos culturais com foco na música, realizando serviços de planejamento de carreira de artistas, produção executiva de shows de artistas do Brasil e exterior, turnês nacionais e internacionais, concepção e execução de projetos culturais[20]. Conscientes de que o mercado da música instrumental é (mais um) predominantemente formado por homens, neste ano de 2018 a produtora lançou nas redes sociais um importante projeto para a visibilidade de mulheres instrumentistas do mundo todo. Trata-se do projeto *#umainstrumentistapordia,* onde estão compartilhando, na página do *facebook* da produtora, desde o dia 22 de janeiro até 31 de dezembro de 2018, uma instrumentista por dia. Um quadro com os nomes das instrumentistas brasileiras compartilhados pelo projeto até o momento estão no próximo capítulo.

Em relação às redes sociais, é importante destacar que a Quartabê também muito se utiliza destas para divulgação. Divulgam não somente os shows e trabalhos, mas também as usam como espaços para exposição de suas opiniões políticas (em 2015 tocaram na ocupação de uma escola contra o fechamento de várias escolas proposto pelo governador Geraldo

---

assistidos presencialmente por mais de 200 mil pessoas. Na internet, de 2007 a 2012 foram mais de 225 mil acessos ao site". Disponível em: http://www.instrumentalsescbrasil.org.br/projeto. Acesso em: 05/06/2017.

[19] Em anexo estará um quadro com todos os shows realizados pela Quartabê até o momento e os links de algumas matérias sobre a banda.

[20] Disponível em: https://www.uirapuruprodutora.com/about. Acesso em: 16/04/2018

Alckmin-SP, por exemplo), sobre assuntos relacionados a gênero e feminismo, e claro, muitos vídeos e fotos com vídeos engraçados e brincadeiras, inclusive sobre música.[21]

1.5. Integrantes e o processo composicional

Como já citado anteriormente, a Quartabê faz arranjos das obras do Moacir Santos bem diferentes dos convencionais. As obras do compositor, que já é bastante híbrida transitando entre música erudita, contemporânea, jazz, música brasileira e especialmente afro-brasileiras, recebem agora da Quartabê uma nova roupagem com elementos que vão desde a música eletrônica ao *free jazz.* Sobre isso, o crítico Carlos Calado observa que "um quinteto que destaca quatro garotas instrumentistas já é algo raro nos meios da música brasileira, mas o que mais chama atenção no grupo Quartabê é sua atitude criativa" (CALADO, 2018)[22]

Ao ouvir a Quartabê e conhecer o mínimo que seja de suas integrantes, é possível perceber o quanto as referências individuais de cada uma é expressa e formadora da sonoridade da banda. Elas vêm de cenários musicais diferente e também possuem referências distintas, ouvindo e tocando desde canções populares de vários gêneros à música experimental, por exemplo. Assim, se faz importante tecer considerações sobre um pouco da trajetória das integrante para exemplificar as diferentes influências que trazem para a Quartabê, além de ser mais uma forma de visibilizar a trajetória das multi-artistas. Reforço que mesmo a pesquisa objetivando dar visibilidade à atuação e produção feminina, considera importante reconhecer a presença e importância do único homem do grupo, o Chicão, nessa parte especificamente entendendo que suas referências musicais também são influentes e presentes na sonoridade da Quartabê.

Exceto Mariá Portugal, que iniciou seus estudos musicais aos 17 anos, as demais integrantes iniciaram sua trajetória musical ainda na infância, e a partir de influencias familiares, podendo citar aqui o caso de Maria Beraldo Bastos, que é filha de Silvia Beraldo, musicista e dona de uma importante escola de música de Florianópolis, e de Rafael Menezes Bastos, músico e antropólogo, uma das primeiras referências da Etnomusicologia Brasileira.

Todas tiveram educação formal. **Ana Karina** estudou contrabaixo elétrico na EMESP Tom Jobim e possui Licenciatura em Música. **Maria Beraldo** começou os estudos musicais

[21] Vocês podem acompanhar a Quartabê através das redes: SIte oficial: http://quartabe.com/about; *Facebook:* https://www.facebook.com/quartabe/; Instagram: https://www.instagram.com/quartabe/; *SoundCloud:* https://soundcloud.com/quartabe

[22] Crítica por Carlos Calado. Disponível em http://www.carloscalado.com.br/2015/12/quartabe-quinteto-paulistano-rele-obra.html. Acesso em: 18/03/2018.

(flauta doce, coral e clarinete) na escola de sua mãe em Florianópolis e depois cursou a graduação e mestrado em música popular na UNICAMP, onde pesquisou sobre o clarinetista e saxofonista Casé. **Joana Queiroz** o primeiro contato musical com a flauta doce e em seguida em uma banda de música em Nova Friburgo (RJ), onde começou a estudar clarinete. Começou a cursar a graduação em clarinete na UFRJ mas no meio do curso decidiu desistir e seguir absorvendo conhecimentos artístico-musicais fora da universidade, principalmente na *Itiberê Orquestra Família*, que ela considera ser sua grande escola. **Mariá** teve aulas de bateria com Lilian Carmona e de percussão sinfônica na Escola Municipal de Música/SP. É formada em composição pela UNESP e mestra em comunicação e semiótica pela PUC-SP, onde pesquisou relações cognitivas entre corpo e som. **Chicão** começou estudando piano erudito em conservatório na sua cidade natal, Maringá/PR. Graduou-se em Música Popular pela UNICAMP e depois estudou composição na antiga Universidade Livre de Música.

Destaco desse último parágrafo um fato que considero importante: a da formação em música popular. Ainda são escassas as universidade e escolas de música em geral com ênfase na música popular, ficando as que existem basicamente no eixo São Paulo – Rio de Janeiro. Considero esse um dos privilégios das integrantes da Quartabê.

Atuam participando em trabalhos de diversos artistas (nacionais e internacionais), destacando mais recentemente a participação de Maria Beraldo e Mariá no mais novo CD de Elza Soares *Deus é mulher* (com forte conotação feminista); Possuem Cds gravados; experiências multidisciplinares, como teatro (Chicão) e trilhas para dança (Mariá), por exemplo. Maria Beraldo e Joana Queiroz possuem trabalhos autorais de destaque. A Joana tem três discos gravados (*Uma Maneira de Dizer*, *Boa Noite pra Falar com o Mar* e *Diários de Vento)* e Maria Beraldo tem um, intitulado *Cavala,* que toma como força motriz questões relacionadas à mulher através da desconstrução de normatividades de gênero e sexualidade e que vem sendo indicado a diversos prêmios nacionais.

Quanto a isso, importante falar que conseguem se manter e trabalhar totalmente de forma prática no mercado musical, enquanto performers, sem precisar recorrer por exemplo à lecionar aulas para obter recursos financeiros.

Por fim destaco a notoriedade da diversidade de gêneros musicais que percorrem, como música instrumental brasileira, choro, *jazz* (principalmente as sopristas Joana Queiroz, Maria Beraldo e a baixista Ana Karina), música experimental, música eletrônica, música *pop* (Mariá, Chicão e Ana Karina) e a canção sendo algo em comum entre todas, principalmente no que diz respeito à acompanhar cantoras/cantores.

Essa gama de influências e experiências musicais se entrelaçam e possibilitam uma sonoridade e performance bastante singular da Quartabê. Cada uma das componentes foi conhecendo e tendo contato com os universos das outras. Sobre esse processo, Maria Beraldo Bastos comenta: “Eu acho que a Quartabê nos modifica muito, também. [...]Acho que a gente leva coisas ‘pra Quartabê mas também rola o processo contrário bastante” (QUARTABÊ, 2018).

Partindo para o processo composicional, os arranjos são feitos de forma coletiva. No primeiro momento, para o show do festival Moacir Santos, devido a demanda rápida de aprontar o show e também pelo fato de ser uma banda interestadual, pois a Joana Queiroz mora no Rio de Janeiro e as demais em São Paulo, faziam vários encontros pelo *Skype* e marcavam alguns intensivos de ensaio. Inicialmente combinaram de cada um ir escutando as obras e levar suas ideias para os ensaios, mas desde o início optaram por ir experimentando todas elas e depois escolhendo a que todas gostassem. “Nosso método é testar todas as ideias”, dizem na entrevista.

> **Maria Beraldo:** [...] tem uma coisa que é a mesma coisa que ser um pesquisador, né...é um grupo experimental a Quartabê. A gente quando tá fazendo esses intensivos fica horas experimentando coisas; é uma pesquisa, né.. eu acho que hoje em dia na música a gente tem pouca oportunidade de fazer desse jeito né?!... de ter muito tempo, de tá todo mundo afim de ficar experimentando um negócio, demorar pra chegar resultado...é tipo uma coisa de pesquisa mesmo que tá meio fora do mercado, né?!... não faz um negócio sabendo que vai dar certo, a gente vai experimentando sem saber onde vai dar e vai tentando encontrar alguma coisa a partir disso, né?! E aí a gente traz pra banda essa coisa...a gente tem esse código de ser uma coisa lúdica, que é também, né..., mas acho que tem a ver com descoberta, conhecimento (QUARTABÊ, 2018).

> **Joana Queiroz:** E eu acho que tem uma coisa de não tolher a criatividade. Por mais que sejam ideias “esdrúxulas”.. a gente fez muito isso “ah, vamos repetir essa parte 20 vezes, tocar de trás pra frente...” umas ideias assim, que às vezes a gente ficava meio “ah, mas será...?” e aí depois a gente viu que era interessante de deixar isso fluir e tentar não barrar essas ideias loucas e ir experimentando as ideias que surgissem (QUARTABÊ, 2018).

Nos arranjos o grupo utiliza muito os recursos de colagem, citação, sobreposição. No *Lição #1* fizeram *mashups* (ou mesclas musical, composições criadas a partir de duas ou mais composições pré-existentes) de Moacir Santos com Arrigo Barnabé, George Gershwin, entre outros. O procedimento usado fazia modificações de parâmetros sonoros, como o andamento, melodias resumidas ou ao contrário, variações rítmicas, pensava-se na estética como um todo,

e as integrantes traziam elementos de discos que estavam escutando no momento e também coisas que iam acontecendo durante esse processo criativo, como foi o caso de um episódio com a avó da Joana Queiroz que acabou sendo gravado no meio da música *Nanã Nenê:*

> **Joana Queiroz:** Isso foi a minha avó num ensaio (risos). Que a gente 'tava ensaiando no Rio e nessa época a minha avó 'tava morando comigo, na minha casa. E aí ela adorava! Ficava lá vendo o ensaio e dando palpites. Aí ela falava: "Mariá, ajeita a coluna. Ajeita a coluna; tem que relaxar você tá muito tensa" (risos). Aí ela veio com "Ah, essa música me lembrou Gershwin" e ficava "It ain't necessarily so", ficava horas andando no corredor e cantando isso (risos). Aí num momento de improvisação a Mariá soltou isso e ficou (risos) (QUARTABÊ, 2018).

O capítulo três deste trabalho é dedicado às análises de quatro músicas da Quartabê para melhor visualização e entendimentos de todos esses elementos modificadores na obra de Moacir Santos.

Cientes agora de informações sobre a turma, suas diversas influências e trajetórias musicais, passo agora às considerações sobre o *Lição #1: Moacir* e as demais produções musicais da Quartabê.

1.6. Lição #1: Moacir

O *Lição #1: Moacir,* primeiro disco da Quartabê, começou a ser gravado em maio de 2015 pelo técnico Ricardo Mosca, no estúdio COMEP, em São Paulo. Foi gravado quase todo ao vivo, com pouquíssimas edições. A banda já vinha fazendo shows com essas músicas durante um ano antes de gravar. "Foi um disco bem ao vivo e bem fiel ao que a gente tocava, bem acústico", disse Joana Queiroz. Nele estão majoritariamente as primeiras lições do mestre Moacir Santos, mas também lições de outros professores, tanto através dos *mashups* quanto em faixas, além de composições autorais:

1. Odudúa (Moacir Santos)
2. Coisa #3 (Moacir Santos)
3. Rota Infinito (Moacir Santos)
4. Moacirsantosiana #10 (Maurício Carrilho)
5. Suk Cha (Moacir Santos)
6. Chamada (Quartabê)

7. Felipe (Moacir Santos)
8. Coisa #8 (Moacir Santos)
9. Coisa #5 (Moacir Santos)
10. Nanã Nenê (Quartabê)
11. When It Rains/ A Saudade Mata a Gente (Antonio Almeida, Brad Mehldau, João de Barro).
12. Sendo #1, #4 (Quartabê)

Figura 2 - Capa do disco Lição #1: Moacir.
Fonte: https://quartabe.bandcamp.com/album/li-o-1-moacir#_=_

Em 11 de setembro de 2015, lançaram no *YouTube* o primeiro single do disco, *Oduduá,* e o disco foi lançado no dia 17 de setembro de 2015, no Centro Cultural São Paulo (CCSP). Até então disponível apenas fisicamente, passou a ser distribuído digitalmente em novembro do mesmo ano pela Tratore, uma importante distribuidora brasileira de discos independentes.

Apesar do receio inicial em "modificar" o professor, O *Lição #1: Moacir* rendeu à Quartabê um respaldo muito positivo do público em geral, concorreram pela Rolling Stone Brasil a melhor disco do ano, além de opiniões de vários críticos especializados em música. Carlos Calado colocou o disco da Quartabê na lista "Discos de 2015: música instrumental, jazz e MPB em 30 álbuns de alta qualidade" já tendo escrito anteriormente uma resenha:

> O primeiro álbum do grupo, "Lição #1 Moacir" (lançamento independente), não tem nada a ver com "songbooks" ou tributos musicais cheios de reverências. A releitura da popular "Nanã - Coisa #5", por exemplo, inclui um estridente solo de teclado e improvisos coletivos. Na encantadora "Suk-chá", o arranjo usa palmas e vocais para hipnotizar o ouvinte e, quando este pensa que a faixa acabou, vem uma seção mais

> intensa. Aliás, surpresas não faltam no álbum de estreia desse quinteto, que por si só já é uma surpresa promissora (CALADO, 2015).[23]

Ainda em 2015 a Quartabê gravou um clipe com a música *Suk-Chá* lançando-o em um show no auditório do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP) e entre 2015-2016 e início de 2017 continuou circulando por todo o Brasil com o show do *Lição #1,* apresentando-se nos mais importantes festivais e circuitos do Brasil – Jazz na Fábrica (SP), Savassi Festival (MG), Festival de Guaramiranga (CE), Rec-Beat (PE), Ilhabela in Jazz (SP), além de shows com participações de grandes nomes da música brasileira como o Grupo Pau Brasil e Arismar do Espírito Santo.

Em 2016 é divulgado o programa "Passagem de som", um programa documental que narra os bastidores da criação musical, contando com depoimentos de compositores e músicos que participam do Instrumental Sesc Brasil[24]. O programa narrou sobre o início da Quartabê e abordou os processos de gravação do *Lição #1,* acompanhando inclusive a banda nas gravações. Ainda nesse ano começam a apresentar na Rádio Vozes o programa "Cadernos da Quartabê", que foi ao ar todas as quartas-feiras, às 21h, do dia 18 de maio de 2016 à 05 de abril de 2017, onde "com capricho, mas não sem irreverência e bagunça, eles fazem a lição de casa, mostrando um pouco da música e contando casos de seus professores mais notáveis".[25]

Tocando as músicas do *Lição #1* há dois anos, um antes do disco e outro após, a banda sentiu a necessidade de aprender novas lições. Na verdade ficaram de recuperação nas aulas do professor Moacir Santos e tiveram que estudar mais a fundo as lições. Então começaram a estudar e gravaram o *EP Depê*.

1.7. EP DEPÊ

No final de 2016, a Quartabê começou a divulgar nas redes sociais que vinha novidade por aí. A gravação do segundo disco, um EP (*extended play*) com mais lições do mestre Moacir Santos. "Depê" faz referência à "ficar de dependência", utilizado para quando os alunos não são aprovados e têm que repetir a série.

---

[23] Disponível em: http://www.carloscalado.com.br/2015/12/quartabe-quinteto-paulistano-rele-obra.html. Acesso em: 15/04/2018.
[24] Disponível em: http://passagemdesom.sesctv.org.br/artistas/quartabe. Acesso em: 12/04/2018.
[25] Disponível em: https://radiovozes.com/cadernos-da-quartabe. Acesso em 18/03/2018.

> **Joana Queiroz:** O Depê é porque a gente considera que ficou em recuperação e aí precisou fazer um pouco mais do Moacir, pra estudar um pouco mais a fundo. Principalmente porque tinha o lado das canções que a gente não tinha contemplado no Lição #1. E a gente teve esse desejo de fazer canções e de ter convidados, pra ser uma coisa bem diferente mesmo do primeiro disco [...] a gente quis experimentar fazer de outra forma. Ficar mais livre e foi também criando ao longo do processo (QUARTABÊ, 2018).

O *EP Depê* então foi gravado contemplando três canções de Moacir Santos, duas instrumentais e as participações especiais do padrinho Arrigo Barnabé e das musicistas e músico: Juçara Marçal, MC Soffia, Tulipa Ruiz e Tim Bernardes.

1. Jequié (Moacir Santos)
2. Maracatu Nação do Amor/ April Child (Moacir Santos e Nei Lopes) - Part. Juçara Marçal e MC Soffia
3. Happly Happy (Moacir Santos) - Part. Tim Bernardes e Tulipa Ruiz
4. Lembre-se (Moacir Santos e Vinícius de Moraes) - Part. Arrigo Barnabé
5. Bluishmen (Moacir Santos)

Figura 3 - Capa do EP Depê – Quartabê.
Fonte: https://quartabe.bandcamp.com/album/dep#_=_

Diferentemente do *Lição #1: Moacir*, que teve uma sonoridade mais acústica, o *Depê* traz uma nova estética, lançando mão de uma "sonoridade mais próxima do pop e da eletrônica, flertando com o *electro old school*, o *soul* setentista e o *hip hop* experimental contemporâneo"[26]. No *EP Depê*, Maria e Joana passam a usar pedais nos sopros, Chicão a usar bem mais teclados e sintetizadores e Mariá a MPC (Music Production Controller). Em 23

[26]Disponível em: https://www.uirapuruprodutora.com/single-post/2017/06/30/Lan%C3%A7amento-digital-Dep%C3%AA. Acesso em: 20/04/2018.

de junho de 2017 a Quartabê lança o primeiro single do EP, *Bluishmen,* com exclusividade pela revista *Bravo!* e escrevem para a matéria:

> Bluishmen representa bem a atmosfera retrô-futurista-espacial-dançante que a banda traz para esse trabalho, lançando mão de sintetizadores, muitos overdubs e pós-produção, diferentemente do primeiro disco, que possuía uma abordagem mais acústica e live. Em Depê, e especialmente em Bluishmen, a banda radicaliza sua proposta de desconstrução da música do maestro, com muita irreverência e reverência, numa aventura Super Sentai.[27]

O *Depê* inteiro foi distribuído digitalmente pela Tratore no dia 30 de junho de 2017 e lançado em São Paulo, no SESC Pompéia, no dia 14 de julho de 2017 com participações de Arrigo Barnabé e MC Soffia.

A Banda conta que, diferentemente do primeiro disco que contou com o apoio do ProAc, o *EP Depê* foi gravado de forma totalmente independente, captado na YBmusic que cedeu o estúdio gratuitamente.

> **Mariá:** O Depê a gente fez totalmente na raça, sem grana nenhuma. Tiramos do bolso mesmo pra pagar o técnico, que é o Mosca, um parceirão nosso, Ricardo Mosca. E ele foi super camarada. A gente foi pagando aos pouquinhos. A gente ficou um ano pagando ele, não prensamos, então foi um disco que fizemos super na raça (QUARTABÊ, 2018).

E como já citado na entrevista para a revista Bravo!, a banda fala que o *EP Depê* foi super editado, com muitos *overdubs*, feitos por elas. "A gente passou dias editando; foi um disco 'editadaço'", falam. Comparando os dois discos, Maria Beraldo fala:

> **Maria Beraldo:** E eu acho que do primeiro pro segundo tem a diferença que a gente já era uma banda né?! Já se conhecia mais musicalmente, teve isso que a Jojo falou também de a gente dar mais uma relaxada e ficamos mais seguros de fazer o que a gente quisesse, descobriu que essa era a nossa identidade na verdade. E ah... quem quisesse ouvir as coisas do Moacir como elas eram já tinham muitas outras oportunidades, e a gente tava nesse outro lado aí (QUARTABÊ, 2018).

A banda complementa que o processo composicional também se modificou e riem lembrando que inclusive gravaram coisas erradas:

> Nosso processo de criação melhorou muito também, amadureceu muito. Porque no início a gente discutia, discutia e ficava conversando pra pensar se essa ideia era boa ou não e aos poucos a gente foi conseguindo um processo bem mais fluido, mais pela experimentação, e tocar mais... então quando chegou no processo de criação dos arranjos do depê já foi muito mais rápido; teve arranjo que a gente fez em dois dias! Inclusive teve arranjo que a gente terminou na própria gravação e teve coisa que a gente colou na gravação. Inclusive a gente gravou uma melodia errada (risos). A melodia do Jequié tá errada, na verdade (risos); Além de tá errada a gente não toca

[27]Disponível em: https://medium.com/revista-bravo/moacir-santos-ainda-mais-desconstru%C3%ADdo-983bc56e460e. Acesso em 20/04/2018.

> ela inteira, falta uma parte. É porque Jequié [...] não foi uma música escolhida, a gente não queria gravar ela. Só que a gente sem querer ficava cantando porque ela grudou no cérebro de todo mundo (risos). E engraçado porque a gente fez um processo de seleção super cheio de regras, com notas, cada um dava a sua nota e aí depois a gente discutia; a gente passou por tipo quatro etapas desse processo de seleção e o Jequié já tinha saído na primeira etapa (risos); só que ela ficou, ela ficou (risos)... e aí a gente ficava tocando de festinha (risos) no tempo livre a gente ficava tocando Jequié... só de zoeira assim (risos), e aí a gente ficou repetindo isso e ficou tocando daquele jeito (QUARTABÊ, 2018).

A Joana relata também que foi um desafio interpretar em show as músicas do Depê:

> **Joana Queiroz:** Aí depois foi muito louco porque a gente nunca tinha tocado essas músicas; a gente foi criando para gravar e foi terminando os arranjos para a gravação. Então a gente teve que adaptar cada arranjo, fazer um novo arranjo para como seria isso no palco, e isso também deu um trabalho. Aí depois a Aninha saiu e tivemos que adaptar tudo de novo (QUARTABÊ, 2018).

1.8. Tornando-se quarteto e as novas aventuras

Depois do lançamento do *EP Depê,* a Quartabê fez um show no Savassi Festival-BH, intitulado "Moacir de todos os Santos – Jazz para crianças", onde apareceram nas redes sociais na formação de quarteto. Em 01 de setembro de 2017 fizeram um show na Casa Francisca-SP, com participação de Tim Bernardes, e nas divulgações anunciaram a saída da baixista Ana Karina Sebastião.

Com uma grande demanda de outros trabalhos que no momento eram mais prioritários para ela do que a Quartabê, Ana Karina resolveu sair do grupo. Na entrevista, comentaram que quando ela gravou o *Depê* já tinha anunciado que iria sair e que o fato de que a banda faria duas turnês, nas quais ela não poderia participar, reforçou a decisão. E também brincam dizendo que no fim o nome "Quartabê" acabou sendo uma premonição, pois o quinteto viraria um quarteto.

Quando interrogadas sobre como procederam após essa mudança, responderam que pensaram sim em chamar outra pessoa para tocar baixo, e que inclusive cogitaram que seria interessante se fosse uma mulher também. Durante esse processo, ainda fizeram um ensaio com o baixista Frederico Heliodoro, muito amigo da Joana, mas não deu certo pelas incompatibilidades de agendas e resolveram ficar em quarteto.

> Porque é difícil encontrar alguém que tenha a mesma relação com aquele trabalho que a gente tem né?! Tipo, é o trabalho principal, talvez não "O" mas um dos trabalhos principais da vida dos quatro. Aí encontrar alguém que seja mais ou menos dessa onda de som e que queira já comprar a ideia é muito difícil. E a gente tá num momento em que teria que entrar uma pessoa que quisesse abraçar a banda mesmo assim, investir e vestir a camisa; isso é difícil de arranjar alguém assim (QUARTABÊ, 2018).

Mas não só isso influenciou na decisão, como contou Joana:

> **Joana Queiroz:** Mas por outro lado teve uma questão da sonoridade também, que a gente começou a experimentar e começou a curtir muito. Essa coisa de nós [Joana e Maria] fazermos a função do baixo dividida entre a gente assim, porque é uma coisa que a gente gosta de fazer e criou uma sonoridade bem diferente; tirou a gente um pouco dessa sonoridade mais de jazz, assim... e sei lá, tá sendo interessante construir uma linguagem nova a partir disso. Estamos empolgados (QUARTABÊ, 2018).

A banda passou a dividir essa função do baixo entre os quatro, seja Joana e Maria nos sopros com o auxílio dos pedais, o Chicão nos sintetizadores ou a Mariá na MPC, expandindo para mais possibilidades estéticas.

Dessa forma, a Quartabê segue aventurando-se pelos novos caminhos. Em setembro de 2017 faz a primeira turnê nacional, a "Turnê Sul", percorrendo por Curitiba-PR, Florianópolis-SC, Caxias do Sul-RS e Porto Alegre-RS. Entre 18 de outubro e 06 de novembro desse mesmo ano realizam também a primeira "Eurotur", fazendo shows em casas e festivais de jazz em Madrid (Espanha), Coimbra (Portugal), Porto (Portugal), Salzburg (Áustria), Marciac (França), Toulouse (França) e Berlin (Alemanha). Destaco aqui o show da Quartabê com Dianne Reeves, importante cantora de jazz norte-americana na cidade do Porto; e o show com o grupo Forastero, em Madrid, com o qual gravaram em parceria um vinil, no projeto *Son Estrella Galicia.* Neste projeto a Quartabê interpretou a música "*Dormíamos, Despertamos",* da Forastero e esta gravou a "*Coisa #5",* a versão da Quartabê de "*Coisa nº5-Nanã"* de Moacir Santos. O vinil *Forastero e Quartabê* saiu em fevereiro de 2018 em Madrid.

De volta ao Brasil, em novembro de 2017, fazem shows no SESC de São José dos Campos-SP, no Festival BR Instrumental, em São Luís do Maranhão-MA e o último show deste ano no Auditório do Ibirapuera, em São Paulo, com a participação de Juçara Marçal. Em divulgação desse show, Mariá Portugal escreve uma publicação em seu *Facebook* em clima de despedida e agradecimento ao professor Moacir Santos, que também foi compartilhada na página da Quartabê.

> Chegou o momento de dizer adeus ao nosso primeiro professor Moacir. Pode não ser o último show deste repertório, mas é o último show do ano, sendo que ano que vem começaremos nossa Lição #2 com nosso próximo professor - outra música, outro mar, outros desafios. Moacir nos ensinou e nos ensina até hoje. Além de sua gigantesca música, fonte inesgotável de riqueza e alegria, sua vida nos deixa sempre com os olhos cheios d'água. Cada um que vem contar uma nova história do Moaça ao mesmo tempo nos surpreende e nos confirma o ser humano lindo que ele era. Tá difícil desapegar, viu? Mas a Quartabê é uma invenção do Moacir com a Andrea Ernest mais Arrigo Barnabe, e por isso sabemos que estes três estarão ali com a

> gente no cursar dos anos, mestres nessa escola na qual a gente nunca vai se formar [...] (Mariá Portugal, 2017).

Dois dias depois desse show no Auditório Ibirapuera, a Quartabê divulga nas redes sociais a aprovação de um projeto no *Natura Musical*[28]*,* com o qual poderão gravar em disco a *Lição #2,* com as obras do novo professor: Dorival Caymmi. O lançamento do disco está previsto para o segundo semestre de 2018.

Neste ano de 2018 a Quartabê está se dedicando ao *Lição #2* e paralelamente realizando shows, ainda com as obras de Moacir Santos mas já inserindo uma música de Dorival Caymmi. Em janeiro de 2018 foram à Brasília-DF com o show "Moacir de Todos os Santos" no Festival Musicar, de música infantil; Saiu na lista de "melhores do ano" do *Scream&Yell*[29], um dos mais antigos e respeitados sites de cultura pop do Brasil, como um dos melhores shows do ano (de 2017, no caso). Em março de 2018 fizeram um show no Jazz nos Fundos em São Paulo, no dia 14, e no dia seguinte no SESC Sorocaba, interior de São Paulo, dentro do projeto "Mulheria", que realizou shows durante o mês inteiro com bandas formadas majoritariamente por mulheres.

Esses últimos dois shows eu pude acompanhar presencialmente. No dia 14 de março, no meio do show no *Jazz nos fundos,* soubemos que tinha sido assassinada no Rio de Janeiro naquela noite a socióloga, feminista, militante dos direitos humanos e política brasileira Marielle Franco. O fato abalou consideravelmente a banda naquele momento, onde fizeram uma música com luzes apagadas em sua homenagem. O show do dia 15 de março, em Sorocaba, foi dentro de uma atmosfera de tristeza e pesar. Sobre esse momento, a banda se pronunciou na página do *facebook:*

> Ontem fizemos um show muito especial. Estávamos completamente abalados com a trágica morte de Marielle Franco e até o momento de iniciarmos o concerto ficamos refletindo sobre o que significava fazer o show nesse dia, aliás, refletindo até se devíamos fazer o show, qual é nosso papel nessa engrenagem toda. Entramos no palco e já na primeira música não contivemos a emoção e choramos muito. Virou uma montanha russa de emoções, ora chorávamos, ora tocávamos com muita raça, ora conseguimos até nos divertir. Durante o show, a Mariá teve um insight: anterior à toda sua obra, Moacir Santos é, na verdade, um símbolo da Resistência! Negro, pobre, órfão, fugiu da casa da tia no sertão do Pernambuco aos 14 anos sem instrumento algum em mãos e foi de cidade em cidade bater na porta dos regentes das bandas, pedindo instrumento emprestado e mostrando sua musicalidade imensa. Assim, sem nada, do nada, ele foi conquistando um espaço que nunca esteve

[28] "No campo do fomento, a Natura abre anualmente o Edital Natura Musical, selecionando projetos de todas as regiões do Brasil, de novos artistas a nomes consagrados. A seleção acontece por meio de edital público com a colaboração de uma rede de especialistas formada por produtores, jornalistas, curadores e representantes da cena musical, em parceria com as leis Rouanet e estaduais de incentivo à cultura". Disponível em: http://www.natura.com.br/naturamusical/doze-anos-de-voz-ativa-e-potente-na-musica-brasileira. Acesso em: 22/04/2018.

[29] Disponível em: http://oimparcialblog.com.br/zemaribeiro/2018/01/melhores-de-2017/. Acesso em 22/04/2018.

> reservado a ele. E chegou nos pontos mais altos que poderia: virou um dos principais maestros das principais rádios do Brasil [talvez o posto mais alto dentro da música popular do período] e no fim dos 60's embarcou para os EUA onde consolidou uma grande carreira como trilheiro de Hollywood [apesar de ser um ghost writer e nunca ter sido creditado nas principais obras que compôs]. Moacir é Resistência! Moacir é Existência! MOACIR PRESENTE!!! MARIELLE PRESENTE!!!!!!!!

Ainda em março de 2018 a Quartabê realizou duas oficinas de música que fazem parte da contrapartida do projeto do Natura Musical, um show no Teatro Sérgio Porto, no Rio de Janeiro e lançaram alguns vídeos, como o de *Bluishmen* gravado no show do Auditório Ibirapuera, no fim de 2017. Atualmente a turma continua se dedicando à aprender a obra do novo professor e estão com dois shows internacionais marcados para maio de 2018, um no Moers Festival, em Moers (Alemanha), e o segundo no Music Meeting Festival, Nijmegen (Países Baixos).

Até agora muito do que foi explanado sobre a trajetória da Quartabê, perpassa mais pelo viés musical, naturalmente, mas não é só pela inovação e criatividade musical que a banda se destaca. O visual também gera impacto no público e crítica em geral, como veremos adiante. Então finalizo esse primeiro capítulo falando um pouco sobre os elementos *figurino* e *cabelos*, que compõe parte do visual da turma.

1.9. Cabelos e Figurino

Em novembro de 2015, a Quartabê divulgou na página do *Facebook* que a partir de então estariam contando com a parceria do **Coletivo Cabeças**, um Coletivo de Mulheres que propõem discussão sobre valores da beleza impostos, e padrões de moda, através de serviços como Cabeleireiras, Brechó, e costureira[30].

> A gente acaba de fazer uma parceria com o Coletivo Cabeças, cabeleireiro-brechó gerido por um grupo massa de meninas incríveis que manejam a tesoura com habilidade! Tudo isso num clima maravilhoso de uma linda casinha com quintal, numa improvável pacífica rua em meio à Consolação. Aguardem novos e audazes cabelos.

A ideia do Coletivo Cabeças veio a partir da insatisfação de três mulheres cabeleireiras que trabalhavam juntas em um salão tradicional, em São Paulo. A Quartabê teve acesso a elas pois Maria Beraldo e Mariá cortavam cabelo nesse salão.

[30] Disponível em: https://www.facebook.com/pg/ColetivoCabecas/about/?ref=page_internal. Acesso em 21/04/2018.

Cansadas com essas imposições de padrões de beleza, com o capitalismo, entre outras questões, decidiram sair do salão e montar em parceria o próprio negócio. Começaram a fazer intervenções na rua, cortando cabelos de pessoas em situação de rua, alojamentos, etc., atividades que fazem até hoje, e foram para um espaço físico em 2015, que também comporta um "brechó itinerante" e uma costureira.

Maria Beraldo comentou que quando as cabelereiras foram montar esse espaço uma delas, a Juliana, disse "A gente vai construir um lugar menos capitalista e mais tropicalista".

Figura 4 – Fotos do Coletivo Cabeças.
Fonte: https://www.facebook.com/ColetivoCabecas/

Mariá teve a ideia de pedir um apoio ao Coletivo Cabeças. Elas toparam e desde então, a Quartabê desfila por aí com esses "novos e audazes cabelos" e em contrapartida divulga o trabalho do Coletivo.

Figura 5 – Fotos dos Cabelos da Quartabê.
Fonte: https://www.facebook.com/pg/quartabe/photos/?ref=page_internal

Assim como os cabelos, o figurino da Quartabê também chama muita atenção, tanto pela inventividade quanto pelo fato de geralmente os grupos de música instrumental brasileira não darem muita importância à essa questão porque só o "puramente" musical importa. A Quartabê traz esse diferencial, pois além da grande carga musical do repertório, e da

habilidade artístico-musical das integrantes, a escolha do figurino está sempre carregada de significados, que automaticamente são transmitidos ao público. Sobre isso Chicão comenta: "É interessante porque geralmente a galera da música instrumental realmente não tem pensamento nenhum do palco, da estética, do visual, e a gente desde o começo já teve essa preocupação do como a gente vai aparecer no palco" (QUARTABÊ, 2018).

Perguntadas sobre quais fatores poderiam ter incentivado a banda a esse olhar sobre o figurino, responderam que foram influenciadas pela experiência que tiveram com Arrigo Barnabé e também o fato de Chicão participar por muitos anos do Teatro Oficina (dirigido por José Celso Martinez Correa, importante nome do teatro nacional). Ou seja, de novo é sobre um pouco da experiência de cada uma. Geralmente estão vestidas de ternos, gravatas, remetendo à crianças de uniformes escolares e sempre com muita bagunça e brincadeira, jogando tintas coloridas e até argila nos uniformes, como pode ser visto nas imagens abaixo (figura 6).

Figura 6 – fotos dos Figurinos – Uniformes.
Fonte: https://www.facebook.com/pg/quartabe/photos/?ref=page_internal

> Essa coisa da roupinha é que a gente brinca tanto com a coisa da escola, quanto a coisa do jazz, né?! que seria essa coisa de terno e gravata, mais séria. Então é uma brincadeira com essas duas coisas que se misturam, assim; e terno e gravata tem ao mesmo tempo também a coisa da escola antigamente, que as pessoas usavam terno e gravata, coletinho e tal; Também tem isso de ser o uniforme chique das crianças, né?! É que a gente nunca teve orçamento o suficiente pra ser super chique (risos) (QUARTABÊ, 2018).

Mas nem sempre estão de uniformes. Falaram que mais do que pensar em algo específico sobre o figurino, como por exemplo "hoje não iremos usar terno por tal motivo",

sempre estão discutindo sobre isso a cada show e que acabou sendo uma “brincadeira” a mais, reforçando todo o lado lúdico da banda, que é naturalmente vivenciado quando estão juntas.

> [...] também era uma brincadeira a mais [...] no início a gente levava na brincadeira, a gente roubou o figurino no teatro oficina lá mesmo na hora assim; mas tinha uma coisa temática assim; a gente até pensou “ah, no oficina vamo pegar um figurino”; aí teve um dia que a gente tocou num ginásio e teve a ideia de “vamos de ginastas…” (risos). E era um festival ‘mó sério (risos); bem sério, era aquela galera do interior que diz “ai, vamos assistir um jazz, blues”, aí vinha uma galera bem chique assim, aí chega a gente de ginasta, com uns negócios na cabeça, com tênis (muitos risos) a gente tava muito esquisito (risos); e galera ficou assim “que que tá acontecendo?” (risos) (QUARTABÊ, 2018).

E Mariá se diverte lembrando de um dos figurinos que quase a atrapalhou no show:

> **Mariá:** E a gente tinha uma regra também, de toda vez que a gente ia tocar numa cidade litorânea a gente tinha que ir de maiô, e passar protetor, e pôr boia, aí teve dois (muitos risos); em Santos eu pus uma boia, aí sentei na bateria e falei: eu não vou conseguir tocar (risos) aí eu tive que pedir ajuda pra Aninha, pra tirar a bóia de mim pra eu conseguir tocar (risos) (QUARTABÊ, 2018).

Figura 7 – Fotos dos Figurinos - Teatro Oficina e Cidades Litorâneas.
Fonte: https://www.facebook.com/pg/quartabe/photos/?ref=page_internal

A banda também se utiliza desse caráter lúdico em alguns dos cartazes de shows (figura 8), principalmente os primeiros, e também em postagens nas redes sociais, que incluem fotos, gifs e vídeos de crianças em diversas situações, ou de algo que remeta à escola e brincadeiras de modo geral.

Figura 8 - Cartazes com referências à crianças.
Fonte: https://www.facebook.com/pg/quartabe/photos/?ref=page_internal

As capas dos discos também refletem essa ideia de ludicidade. No *Lição #1: Moacir* as imagens foram feitas utilizando colagens das fotos na parede e depois fazendo desenhos por cima.

Figura 9 - Produção da capa e ilustrações do *Lição #1: Moacir.*
Fonte: https://www.facebook.com/pg/quartabe/photos/?ref=page_internal

Sobre a capa do *EP Depê* (figura 10), há uma história super engraçada. Quando estavam pensando no arranjo da música *Lembre-se,* que contou com a participação de Arrigo Barnabé, tiveram a ideia de fazer um clipe. Como a música é uma valsa, primeiramente imaginaram " A Clara dançando com o Crocodilo" e depois pensaram:

> O Arrigo tá cantando essa música pra quem? Pra Quartabê! é um romance entre o Arrigo e a Quartabê; daí a gente pensou: "Arrigo é a Clara e ele tem que dançar com a Quartabê, daí a gente pensou nos Super Sentai, que são os cinco carros, porque nós éramos cinco com a Aninha, cinco carrinhos que se encaixam e viram o

> megazord . Aí a gente já pensou: Ah, então vamos fazer um clipe de power rangers (risos) (QUARTABÊ, 2018).

Dessa forma o arranjo foi construído pensando nesse clipe, que acabou não existindo, com uma introdução que remete a abertura de séries de Super Sentai, e a sessão de fotos para a capa e divulgações do Depê aos Power Rangers.

Figura 10 - Foto do ensaio para a capa do *EP Depê.*
Fonte: https://www.facebook.com/pg/quartabe/photos/?ref=page_internal

A banda comentou que algumas pessoas, que não entendem bem a proposta da Quartabê, ficam um pouco resistentes e desconfiadas quando veem essas fotos, os cartazes, figurinos, etc., ficam achando que "querem chamar atenção", segundo elas. Mencionaram inclusive que talvez tenham sido muito mais abraçadas pelo público da música pop do que da música instrumental, principalmente quando se tratando de outros músicos. A Joana Queiroz comentou que uma amigo quando viu as fotos do *Depê* perguntou: "Mas isso é aquele grupo de música instrumental que toca Moacir?" Tipo, "Qual é a lógica de vocês estarem vestidos desse jeito" (QUARTABÊ, 2018).

Aproveitando dessas informações, parto para o próximo capítulo onde trago questionamentos sobre os contextos musical e social onde a Quartabê estaria inserida.

2 - ONDE ESTÁ A QUARTABÊ?

Dedico este capítulo às reflexões sobre em qual contexto musical e social a Quartabê estaria situada, buscando identificar, entre outras coisas, que tipo de música fazem, para quem fazem e a maneira que está sendo desenvolvida e inserida a atuação feminina nesses contextos. Além de considerar de extrema importância a descrição desses contextos como forma de visibilizar a atuação, a pesquisa também os entende como importantes elementos constituintes das *performances* da banda, que serão analisadas próximo capítulo.

Antes de tudo, pensando em uma junção das reflexões sobre "quem é" e "onde está" a Quartabê, é preciso reconhecer alguns privilégios, considerando a história de vida e posição social das integrantes, fortalecendo assim o exercício político do reconhecimento de "lugar de fala", além de reforçar a importância de considerar as categorias de gênero, raça, sexualidade, classe, entre outras, como relevantes para a construção de teorias na etnomusicologia sob uma perspectiva feminina (ROSA, 2009).

A Quartabê é uma banda formada no sudeste do Brasil, também sua principal região de atuação, o que permite um maior acesso à possibilidades de formação e atuação no mercado musical no País; as integrantes são de classe média que possuem formação acadêmica a nível de graduação e pós graduação, e após a saída da Ana Karina Sebastião, mulher negra, restam quatro componentes de pele clara. Ou seja, mesmo dentro de alguns marcadores sociais que são considerados 'outros', segundo um discurso eurocentrado, patriarcal e homogeneizador, situando-as às margens (mulheres, artistas, latino-americanas, etc.), as integrantes, e automaticamente a Quartabê, ainda se encontram num contexto privilegiado.

É válido reforçar também que a Quartabê é uma banda de "música instrumental", ou seja, a grosso modo, uma música executada apenas por instrumentos e sem presença de uma voz que emite letra poética, ou seja, que canta canções – esse é o *modus operandi* mais difundido no contexto musical brasileiro. E como se não bastasse, nesse contexto, a voz que canta canções tende a ser uma voz feminina e sedutora. Na música instrumental, de certa forma ao contrário da tendência geral, a voz é geralmente utilizada como um instrumento (e não como "porta-voz"), e nesse sentido, sendo um grupo majoritariamente formado por mulheres, a Quartabê também inova quando faz uso da voz como instrumento.

Em relação ao contexto musical, a que tipo de música fazem, no início da pesquisa eu pensava que a Quartabê estaria inserida no ambiente da chamada "Música Popular

Instrumental Brasileira" ou *Jazz* Brasileiro, sobre a qual irei discorrer adiante. O que me fez enquadrá-la na "MPIB" talvez tenha sido o fato de considerar que as sopristas Joana Queiroz e Maria Beraldo Bastos atuam nesse meio em seus demais trabalhos, anteriores e às vezes concomitantes à Quartabê, e que eu também acompanho. Porém, após observações contínuas da música feita pela banda, com a presença de diversas influências, as *performances*, os espaços em que estava atuando, já não estava tão certa acerca dessa classificação. A partir deste questionamento e quando da realização das entrevistas, essa dúvida se tornou ainda mais relevante, pelo fato de a própria banda poder falar onde estaria (se estaria) ou se sente inserida em algum tipo de categoria ou classificação.

Entretanto, no momento da entrevista, percebi o quanto elas também tiveram dificuldades para enquadrar, situar a Quartabê em algum gênero musical específico. Comentaram que não costumam se identificar e se classificar dentro disso ou daquilo. Acham que isso se deve ao fato do cruzamento das diferentes trajetórias individuais que são impressas na banda e também pelo fato desta atuar em espaços bem distintos, dentro de um circuito de música independente. Tais espaços variam desde importantes festivais de *jazz* à casas de música experimental, pop, dentre outros, o que é visto de forma bastante positiva por elas, pois dentre outros fatores possibilita o acesso à vários públicos.

Felizmente a pergunta gerou uma importante reflexão entre a própria banda, que está sendo exposta no decorrer do capítulo, e direcionou a pesquisa para novos caminhos de se pensar e tratar sobre esse tema.

2.1. Espaços de Atuação

Falando sobre o início da Quartabê, espaços e públicos, Maria Beraldo comentou:

> **Maria Beraldo:** A gente entrou pro circuito de música pop na verdade; circuito independente; nessa cena aqui de São Paulo, acho que foi onde a gente começou a fomentar mais nosso trabalho. Então a gente tocou em lugares que geralmente têm música instrumental e jazz e ao mesmo tempo tocamos em lugares que são os "inferninhos" onde tem a cena "indie" da cidade, assim... (Joana: que é mais canção, né?!). É. E aí foi massa! A gente já surgiu com essa espécie de missão, não no sentido pesado, mas a gente tava mostrando a música do Moacir pra um monte de gente que nunca tinha ouvido falar e que assistia aqueles sons e se a gente não falasse não iam saber quem era Moacir Santos; e nos shows a gente sempre falava pra irem ver as originais também, né?! Que é totalmente diferente (QUARTABÊ, 2018).

Para melhor identificar e explanar os espaços de atuação da Quartabê, fiz uma espécie de linha do tempo dos shows realizados até o momento (Tabela 1), a partir das divulgações feitas nas redes sociais, identificando, além dos espaços, os tipos de eventos, alguns já mencionados no primeiro capítulo, e depois refletindo sobre a quais gêneros musicais estão associados e a que público se destinam.

Tabela 1 - Shows realizados pela Quartabê.

Data	Evento	Local de realização	Cidade/Estado/País
09/08/2014	1º show no Festival Moacir Santos	Centro Cultural Banco do Brasil	Rio de Janeiro - RJ - Brasil
04/11/2014	Show	Mundo Pensante	São Paulo - SP - Brasil
21/12/2014	Show	Mi casa su casa	São Paulo - SP - Brasil
20/02/2015	Show	Casa do Mancha	São Paulo - SP - Brasil
01/03/2015	Show	Audio Rebel	Rio de Janeiro - RJ - Brasil
15/03/2015	Show	SESC Vitória	Vitória - ES - Brasil
18/03/2015	Show	Jazz B	São Paulo - SP - Brasil
06/05/2015	Show	Espaço Cultural Puxadinho da Praça	São Paulo - SP - Brasil
01/06/2015	Show	Espaço Cultural Puxadinho da Praça	São Paulo - SP - Brasil
22/06/2015	Show no Instrumental Sesc Brasil	SESC Consolação	São Paulo - SP - Brasil
11/07/2015	Show no Savassi Festival	-	Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil
11/08/2015	Show	Teatro Oficina Uzyna Uzona	São Paulo - SP - Brasil
15/08/2015	Show no Festival Jazz na Fábrica - com participação de Juçara Marçal	SESC Pompeia	São Paulo - SP - Brasil
22/08/2015	Show no festival SESC Jazz & Blues	SESC Rio Preto	São José do Rio Preto -SP - Brasil
17/09/2015	Show de lançamento do Lição #1	Centro Cultural São Paulo	São Paulo - SP - Brasil
29/09/2015	Show	Mundo Pensante	São Paulo - SP - Brasil
30/09/2015	Show	SESC Santos	Santos - SP - Brasil
17/10/2015	Show no Festival Ilhabela in Jazz	-	Ilhabela - SP - Brasil
13/11/2015	Show de lançamento do clipe de Suk-Cha	Auditório do Museu da imagem e do som (MIS)	São Paulo - SP - Brasil
23/11/2015	Show no Canja de Barão	-	Barão Geraldo - SP - Brasil
30/11/2015	Show	FUNARTE	Brasília - DF - Brasil
13/12/2015	Show no FAM Festival	Jockey Clube de São Paulo	São Paulo - SP - Brasil
14/12/2015	Show no evento Ciridião Bota som - Ocupações contra a "reorganização" escolar elabrada pelo governador Geraldo Alckmin.	Escola Estadual Ciridião Buarque	São Paulo - SP - Brasil
15/01/2016	Show Pau Brasil e Quartabê	SESC Ipiranga	São Paulo - SP - Brasil
14/02/2016	Show com part. Especial de Arismar do Espírito Santo	SESC Belenzinho	São Paulo - SP - Brasil
16/03/2016	Show	Casa do Mancha	São Paulo - SP - Brasil
20/04/2016	Show	Casa de Francisca	São Paulo - SP - Brasil
15/06/2016	Show Quartabê, Bruno Queiroz e Antonio Loureiro	SESC Pinheiros	São Paulo - SP - Brasil

Data	Evento	Local de realização	Cidade/Estado/País
02/08/2016	Show	Mundo Pensante	São Paulo - SP - Brasil
03/08/2016	Show de lançamento do Lição #1 no Rio de Janeiro	Teatro Glauce Rocha	Rio de Janeiro - RJ - Brasil
08/11/2016	Show	Mundo Pensante	São Paulo - SP - Brasil
09/12/2016	Show case dentro da programação do festival SIM	Centro Cultural São Paulo	São Paulo - SP - Brasil
10/12/2016	Show case dentro da programação do festival SIM	Jazz nos fundos	São Paulo - SP - Brasil
26/02/2017	Show no Festival Jazz & Blues	-	Guaramiranga - CE - Brasil
28/02/2017	Show no Festival Rec-Beat	-	Recife - PE - Brasil
21/03/2017	Show	Mundo Pensante	São Paulo - SP - Brasil
22/04/2017	Show no Festival SONIDO	-	Belém - PA - Brasil
26/04/2017	Show Quartabê convida Negro Leo	Jazz nos fundos	São Paulo - SP - Brasil
03/05/2017	Show Quartabê + Tigre Dente de Sabre	Mundo Pensante	São Paulo - SP - Brasil
20/05/2017	Show no Palco Instrumental da Virada Cultural	-	São Paulo - SP - Brasil
14/07/2017	Show de lançamento do EP Depê com part. de Arrigo Barnabé e MC Soffia	SESC Pompeia	São Paulo - SP - Brasil
20/08/2017	Show Moacir de todos os Santos – Jazz para crianças (em quarteto)	Savassi Festival	Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil
01/09/2017	Quartabê convida Tim Bernades (último show da Ana Karina)	Casa de Francisca	São Paulo - SP - Brasil
22/09/2017	Turnê Sul	Doce de cidra	Curitiba - PR - Brasil
23/09/2017	Turnê Sul	TAC	Florianópolis - SC - Brasil
24/09/2017	Turnê Sul – Festiva Tum Tum instrumental	Teatro do SESC	Caxias do Sul - RS - Brasil
25/09/2017	Turnê Sul – Quartabê + Lineker	Bar ocidente	Porto Alegre - RS - Brasil
30/09/2017	Show	FUNARTE	São Paulo - SP - Brasil
18/10/2017	Eurotour: Forastero &Quartabê/ Son Estrella Galicia (banda com a qual gravaram um vinil)	-	Madrid – ES
21/10/2017	Eurotour: Festival Jazz ao Centro	-	Coimbra-PT
22/10/2017	Eurotour: Dianne Reeves e Quartabê/ Outono em Jazz	-	Porto-PT
25/10/2017	Eurotour: Jazz & The City	-	Salzburg- AT
26/10/2017	Eurotour: Jazz & The City / Jam Session + Azymuth	-	Salzburg- AT
27/10/2017	Eurotour: Jazz & The City	-	Salzburg- AT
04/11/2017	Eurotour: La Penãc	-	Marciac- FR
05/11/2017	Eurotour: Atelier TA	-	Toulouse- FR
06/11/2017	Eurotour: A-tranel	-	Berlin- FR
23/11/2017	Show	SESC São José dos Campos	São José dos Campos - SP - Brasil
24/11/2017	Show no Festival BR Instrumental	-	São Luís - MA - Brasil
26/11/2017	Show com part. de Juçara Marçal	Auditório do Ibirapuera	São Paulo - SP - Brasil
27/01/2018	Show Moacir de Todos os Santos	Festival Musicar - Festival de Música infantil	Brasília-DF
14/03/2018	Show	Jazz nos fundos	São Paulo - SP - Brasil
15/03/2018	Show no Projeto “Mulheria”	SESC Sorocaba	Sorocaba - SP – Brasil
28/03/2018	Oficina (Contrapartida do projeto aprovado no Natura Musical para a	Fábrica de cultura Capão Redondo	Capão Redondo - SP - Brasil

	gravação da *Lição#2*)		
29/03/2018	Oficina	Fábrica de Cultura Jardim São Luís	São Paulo - SP - Brasil
13/04/2018	Show	Teatro Sérgio Porto	Rio de Janeiro - RJ - Brasil
19/05/2018	Show no Moers Festival	-	Moers – DE
20/05/2018	Show no Music Meeting Festival	-	Nijmegen- NL

A primeira conclusão que podemos ter após a visualização da tabela acima, é uma grande demanda de realização de shows feito pela Quartabê. Entre agosto de 2014 e maio de 2018, soma-se a realização de sessenta e seis shows, e duas oficinas encontradas.

Quanto aos espaços, se dividem principalmente entre casas independentes (os chamados "inferninhos"), que estão localizadas principalmente no eixo São Paulo - Rio de Janeiro; instituições consolidadas que há muito promovem ações culturais, como o SESC (Serviço Social do Comércio) e a FUNARTE (Fundação Nacional de Artes), distribuídos em todo o país; e diversos Festivais de música do Brasil e exterior. Entre os gêneros musicais a que os eventos são destinados, encontramos desde música instrumental brasileira a *jazz,* música experimental, música eletrônica, música pop, entre outros, o que comprova a fala da banda quanto à diversidade de espaços nos quais vêm atuado e automaticamente do público alcançado.

Este variados perfis de público estão distribuídos entre todas as faixas etárias, incluindo a infantil com o show "Moacir de todos os santos: jazz para crianças". Não podemos deixar de considerar, entretanto, que pelos espaços e tipos de eventos expostos, esses públicos em sua grande maioria são formados por pessoas de classe média e alta, que além de ter maior acesso à educação e informação, possuem capital suficiente para frequentar esses espaços. Até mesmos os festivais, que são abertos ao público em geral, dificilmente alcançam classes menos favorecidas. As atividades da tabela que mais se aproximam desse público menos favorecido são o show de ocupação em uma Escola Estadual de São Paulo, o que eu considero como um importante ato político, e as oficinas, realizadas também em espaços públicos, como contrapartida aos editais aprovados.

Com estes dados sobre os espaços de atuação da Quartabê, passo agora às reflexões sobre que tipo de música a banda faz e se é possível encontrar um gênero musical que norteie essa produção, respeitando, citando e refletindo sobre as considerações da própria banda.

2.2. Qual é a música?

Com base no exposto até aqui é possível notar que a música feita pela Quartabê é resultado da junção de diversas referências e influências musicais, advindas da trajetória individual das componentes, e isso se reflete também na gama de diversificados espaços de atuação.

Ao se ouvir as músicas feitas pela banda, podemos identificar principalmente os seguintes gêneros musicais: música popular instrumental brasileira (incluindo choro, maracatu), *jazz,* música experimental, música eletrônica e música *pop* (*rock, hip hop,* dentre outros). Uma verdadeira "salada mista". No capítulo 3 é possível visualizar, a partir de análises musicais, a maneira que a banda usa essas variadas referências e gêneros musicais modificando, "desconstruindo" a música de Moacir Santos.

Inicialmente eu considerava que a música feita pela Quartabê estaria inserida dentro do contexto da "Música Popular Instrumental Brasileira" ou "*jazz* brasileiro", tratada desde os estudos de Acácio Tadeu Piedade nos anos 1990, enquanto um gênero da música instrumental brasileira, assim como o choro.

Por entender que já existem trabalhos acadêmicos e/ou livros que abordem mais profundamente a maioria dos gêneros musicais citados e considerados como sendo referências para a sonoridade da Quartabê, a presente pesquisa optou por tecer considerações sobre essa "Música Popular Instrumental Brasileira", pela escassa produção sobre o tema e também tentando mostrar quais motivos me levaram a inicialmente enquadrar a banda nesse contexto.

2.2.1. Considerações sobre a "música popular instrumental brasileira"

Ao falar sobre a "Música Popular Brasileira" lidamos historicamente com sua amplitude e diversidade, imprimindo a pluralidade cultural do próprio povo brasileiro. Tal diversidade pode ser observada, por exemplo, através do surgimento e desenvolvimento de vários gêneros e estilos musicais ao longo do tempo, que em geral foram constituídos a partir de fusões entre elementos musicais de diferentes culturas, brasileiras e estrangeiras, conferindo-lhe um caráter híbrido resultado de procedimentos múltiplos, inclusive "antropofágicos" (Oswald de Andrade, 1928).

Tal diversidade e amplitude refletem também uma dificuldade na formulação e definição de conceitos e nomenclaturas, como por exemplo o próprio termo "Música Popular Brasileira" e "Música Popular Instrumental Brasileira". Tais denominações nos remete ao cruzamento das definições de música popular e música instrumental, que já carregam esses processos conceituais: música popular - por supostamente poder abranger qualquer gênero musical que não seja o de música de concerto - e música instrumental - por ser tocada exclusivamente por instrumentos, ou seja, sem letras, e que pode ir da música dita "erudita" ao chorinho brasileiro[31], por exemplo. Em suma, tal discussão surge justamente pelo fato da dificuldade em enquadrar tantas produções plurais sob um só rótulo. Considerando isso e concordando com a premissa de não generalização, principalmente após refletir sobre a Quartabê, menciono os gêneros musicais entre aspas, "MPB", "MPIB", "*jazz",*etc., como uma forma de respeito a pluralidade que refletem transformada em signo gráfico.

Para abarcar a produção da música popular instrumental brasileira, que teve uma efervescência entre as décadas de 1960 e 1970, ampliando a linha jazz/bossa vigente na época, com a utilização de uma linguagem mais ampla e misturada, incorporando novos elementos, outros gêneros e estilos, são sugeridos alguns termos como: "Música improvisada" (BAHIANA, 1980), "Música Popular Instrumental Brasileira ou *Jazz* Brasileiro[32]" (BASTOS E PIEDADE, 1997;1999;2003;2007; CIRINO, 2005), ou "Música Popular Contemporânea Brasileira" (DAUELSBERG, 2001). Sobre essa variedade de termos, Cirino (2005) comenta que:

> Se por um lado, a utilização de toda essa variedade de termos tem contribuído para as ambiguidades e incertezas que estiveram rondando a noção de música instrumental (Piedade, 2003), por outro lado, esta confusão é útil para nos alertar sobre a diversidade de manifestações que se encontram sob essa alcunha (CIRINO, 2005, p.2).

A presente pesquisa opta pela designação "Música Popular Instrumental Brasileira", abreviada pela sigla "MPIB" e para discorrer sobre o tema se baseia principalmente nos estudos de Acácio Tadeu Piedade e Marina Beraldo Bastos (1997;1999;2003;2005;2007), Giovanni Cirino (2005) e Késia Rodrigues (2006), dialogando com outros relatos e falas informais, além de minhas considerações pessoais.

---

[31] Cirino (2005, p.2) esclarece que, "o que caracteriza, tanto a MPIB quanto a música de "cunho erudito", são aspectos ligados à estilística, formação instrumental de conjuntos, repertórios e sonoridades".

[32] Conhecido no mercado internacional pelo termo *Brazilian Jazz.*

A seguir traço um pequeno panorama histórico com o intuito de identificar as características e contexto social dessa "MPIB", refletindo sobre as possíveis relações da Quartabê com este gênero musical.

2.2.2. Contextualizando a "MPIB" - trajetória e personagens

Ao tratar sobre o início do desenvolvimento histórico da música instrumental brasileira, os historiadores elencam a Modinha e Lundu como raízes. Em seguida temos o Maxixe, o Samba e o Choro, este último considerado um dos principais gêneros de música instrumental brasileira[33].

> Para falar da enorme "gama de estilos e ritmos" que estão presentes na MPIB, temos que nos reportar ao século XIX. No que se refere ao aspecto histórico, os grupos de choromeleiros , o "choro" e as assim chamadas "bandas de música" são vistos como consenso dos participantes da comunidade musical como sendo as primeiras manifestações de música instrumental propriamente nascidas no Brasil. O final de século XIX, quando então nasce o choro, é entendido pelos instrumentistas como o momento crucial no surgimento do que hoje se conhece genericamente como música instrumental (CIRINO, 2005, p. 5)

O autor comenta também que é importante mencionar as orquestras dos circos, das rádios e as bandas de música por produzirem grande parte da música instrumental na primeira metade do século XX e serem "responsáveis pela afirmação e consolidação da MPIB através de uma linguagem original, principalmente no que diz respeito a aspectos ligados à improvisação, arranjo, composição e interpretação" (CIRINO, 2005, p. 8).

O crescimento e difusão da música instrumental se deram de forma mais aceleradas em determinados momentos. Tal processo está associado à produção fonográfica e ao vivo, à indústria de entretenimento e à indústria cultural, e à incrementação de influências musicais de tradições regionais e locais, nem sempre apenas instrumentais, como os gêneros e subgêneros das regiões norte e nordeste do país: coco, maracatu, xote, xaxado, baião, forró, entre outros, como também a música rural do sudeste e centro-oeste utilizando suas violas caipiras em congadas, guarânias, além de outras influências estrangeiras como "o beguine (Martinica),[...] o tango (Argentina), a polca (Europa Central), [...] o ragtime e fox-trote (norte-americano), sendo que estes dois últimos representam talvez, o início de uma das influências mais relevantes da MPIB: o *jazz*" (CIRINO, 2005, p.6).

---

[33] Para informações mais detalhadas ver: BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O desenvolvimento histórico da "música instrumental", o jazz brasileiro. Anais do Simpósio de Pesquisa em Música, p. 219-230, 2005.

Tendo consciência de que houveram outros importantes acontecimentos histórico-musicais entre a segunda metade do séc. XIX e início do séc. XX, sigo para as décadas de 1950-1960, período este que viu surgir o movimento da Bossa Nova. O movimento da Bossa Nova é considerado um marco de renovação na "música popular brasileira", tanto por originar uma nova forma de interpretação, seja cantando ou tocando, como também a incorporação de várias influências, entre elas a do *jazz,* "principalmente no que tange às estruturas harmônicas, da música impressionista de Debussy e Ravel e também da música popular urbana brasileira dos anos 30 e 40" (RODRIGUES, 2006, p. 10)

Piedade (1997, 1999, 2003) considera que é nesse ambiente da bossa nova que a "MPIB" ou *Jazz* brasileiro surge, com as versões instrumentais desse repertório, principalmente para os trios de jazz:

> [...] A partir deste momento, quando predomina o diálogo entre bossa-nova e jazz norte-americano, a música instrumental consolida-se com a incorporação de aspectos da musicalidade de outros gêneros, ao mesmo tempo mantendo uma linguagem peculiarmente própria, mais diretamente relacionada aos mundos do jazz internacional e da música brasileira, constituindo uma característica que PIEDADE (1997) chama de fricção de musicalidades, e que envolve a questão da identidade nacional e da globalização. (PIEDADE e BASTOS, 2007, p. 7).

Essa MPIB tão heterogênea, é um tipo de produção que fica mais às margens, pois se afasta dessa busca de construir uma "identidade nacional" única e ideal, processo que ocorreu tão fortemente na primeira metade do século XX, principalmente na Era Vargas (1930-1945), pelo qual passou gêneros como o samba, por exemplo.

> A MPIB possibilita acessar a mescla, o heterogêneo. Ela evidencia o resolvido e o não resolvido da sociedade brasileira, nela os vários estilos e gêneros são componentes igualitários, nela se expõe a tensão entre tradicional e moderno, popular e erudito, brasileiro estrangeiro, oral e escrito, harmonia e dissonância. Talvez porque tais categorias podem remeter ao seu antípoda, o erudito pode ser popular e vice-versa, o tradicional pode ser moderno e vice-versa. Esta é a nossa principal questão de fundo na medida em que a MPIB é expressão de uma fricção não só de musicalidades (PIEDADE, 2003), mas também das próprias tensões presentes na sociedade brasileira. Isso é o interessante e que chama atenção. A MPIB como símbolo nacional apresenta justamente a noção do Brasil não único, de um Brasil contraditório e plural (CIRINO, 2005, p. 6-7).

Essa pluralidade também pode ser percebida nas musicistas e músicos que fazem a "MPIB", fato que gera dúvida: poderia haver um ponto em comum entre músicos e musicistas de expressões musicais tão distintas entre si, como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, por exemplo, que nos permitiria enquadrá-los sob um mesmo rótulo?

Cirino (2005) considera que o músico instrumentista da "MPIB", realiza um tipo de "recriação" utilizando-se de aspectos de composição, arranjo, improvisação e interpretação,

que são utilizados de uma forma flexível e combinando características da música erudita e da música popular, possibilitando assim a produção de uma "nova versão pessoal". O autor avalia também que seria melhor implodir essas categorias musicais, pois, para se falar de características e qualidades musicais de uma obra ou músico, tomar esses termos isoladamente não resulta em noções significativas para o entendimento da "MPIB".

> Para entender a MPIB importa não a região de fronteira entre "erudito" e popular, mas a relação resultante entre estes pólos, seus produtos e a forma com que são recepcionados pela própria comunidade musical e pela sociedade em geral. Dadas as especificidades da MPIB e do trabalho de seus representantes essa "recriação" pode ser entendida como uma exigência dos músicos, das audiências e indústria fonográfica. A recriação que se objetiva na "nova versão pessoal" é uma espécie de reconstituição, uma recombinação, porém com novas informações, pois está submetida à ação da personalidade do músico. **O músico que imprime sua personalidade, fazendo da criação uma nova versão que transcende a versão original, está realizando uma das tarefas mais importantes para a comunidade musical da MPIB: ser original e pessoal através da recriação e recomposição.** Este é o primeiro e principal produto da MPIB. (CIRINO 2005, p. 4, grifo meu)

Por isso se torna tão importante considerar e compreender os contextos onde estão inseridos os músicos da "MPIB" ao longo das décadas, considerando aspectos sociais e movimentos musicais, entre outras coisas, pois são essas características que estarão impressas em suas personalidades, nessa "nova versão pessoal".

A década de 1970 é considerada como um momento inicial de ascensão de uma cena da "música instrumental popular brasileira". Nesse período, os grupos e artistas da música instrumental começaram a buscar uma linguagem musical mais tipicamente brasileira, utilizando-se principalmente de estruturas rítmicas encontradas nas manifestações musicais da região nordeste do Brasil, com influências da modernidade, em um diálogo entre o nacional-tradicional e o universal-moderno. Isso já vinha sendo expressado desde a década anterior, que teve um momento de insatisfação da influência massiva do *jazz.* Como produção desse momento podemos citar por exemplo o "Quarteto Novo" (1967), formado por Heraldo do Monte (violão e guitarra), Theo de Barros (contrabaixo e violão), Airto Moreira (bateria) e Hermeto Pascoal (piano e flauta), que registrou os experimentalismos feitos com a música nordestina no LP "Quarteto Novo", único da carreira do grupo que se dissolveu em 1969.

Além disso, podemos destacar nessa época diversas fusões que resultaram no samba-*jazz*, samba-*soul*, samba-*funk, soul music* instrumental brasileira, por exemplo. Aconteceu também a criação de grupos como o "Som Imaginário" (1970-1974)[34], que mesclava *rock*

[34] O "Som imaginário" acompanhou Milton Nascimento por muitos anos e dele saíram nomes importantes da "música popular instrumental brasileira": Wagner Tiso (tecladista, arranjador), Zé Rodrix (órgão, flauta), Tavito

com *jazz* e música erudita e também a criação de selos de música independente, como o Selo Marcus Pereira (1967-1982), Selo Artezanal (1977-), entre outros, através dos quais a "música popular instrumental brasileira" muito se beneficiou, justamente por estar mais às margens, como já citado, longe do circuito das grandes gravadoras. Ainda no final dessa década houveram os festivais de *jazz* de São Paulo em 1978 e 1979, onde pode ser observado uma maior diálogo da "MPIB" com o público.

De acordo com Késya Rodrigues (2006) parte desta aceitação junto ao público, que era mais jovem, se deu pelos novos paradigmas que a "música popular instrumental brasileira" estava assumindo. Podemos ver tais paradigmas incorporados principalmente nas obras de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, que são considerando expoentes da "MPIB", imprimindo uma identidade inovadora para o período, "alcançando, ainda que por caminhos diferentes, patamares únicos de criatividade, liberdade de improvisação, dentro de estilos individuais originais reconhecidos no mundo" (RODRIGUES, 2006, p. 23). Segundo Bastos e Piedade (2006), na década de 1980, tais artistas e suas obras tiveram muita importância e foram responsáveis por estabelecer a "MPIB" como um "gênero pleno", nacional e internacionalmente, com termos temáticos, estruturais e estilísticos relativamente estáveis.

Ainda considerando a década de1980, também vemos uma forte influência estrangeira, principalmente através do *Rock* e do *pop,* além de mais fusões, seguindo a tendência da globalização, gerando por exemplo o *fusion brasileiro,* misturando o samba com *jazz,* maracatu com *funk*. Foi um período de experimentações de novas expressões, sonoridades, que incluem o uso de sintetizadores e "*samples*"[35], por exemplo. A música independente também ganha força e assume considerável importância no cenário da "MPIB" nos anos 1980, principalmente pela produção fonográfica representada pela proliferação de selos como o Lira Paulistana e o Som da Gente[36]. Estes selos são considerados de extrema importância para a consolidação da "MPIB", lançando, por exemplo, cinco álbuns de Hermeto Pascoal. Atualmente, como nos traz Bastos e Piedade (2006):

(Guitarra, violão), Frederyco-Fredera (guitarra), Luís Alves (baixo), Robertinho Silva (bateria), Nivaldo Ornellas (sax e flauta), Toninho Horta (guitarra) e Naná Vasconcelos (percussão). Este último reconhecido internacionalmente por lançar um "novo conceito de percussão".

[35] "Sample, em inglês, significa "amostra". Quando usamos um sample de guitarra por exemplo, estamos adicionando à composição uma amostra de sons tocados na guitarra. Esta amostra é gravada previamente e salva em formato WAV, ficando armazenada nos chamados samplers (atualmente composto por hardware e software) e disponível para edição de seu conteúdo sonoro. [...]Diferente do remix, o sample é como o recorte de algum trecho de determinada música, usado para criar uma nova melodia com uma nova roupagem do som. Já o remix se utiliza da mesma estrutura sonora da música original, e cria uma nova versão da mesma composição". Disponível em: https://planetamusica.net/voce-sabe-o-que-e-sample/. Acesso em 22/04/2018.

[36] Durante seus anos de atuação foram lançados 46 álbuns.

> A produção da MI[37] gira em torno de gravadoras que são, na maioria das vezes, administradas pelos próprios músicos (por ex. Núcleo Contemporâneo, Maritaca, entre outras). Ou seja, a MI continua inscrita em um circuito alternativo, havendo um mercado restrito para o gênero no Brasil (BASTOS E PIEDADE, 2006, p. 935).

É importante também citar que nesse período, longe dos holofotes midiáticos, acontecia o chamado Movimento da Vanguarda Paulista, tendo como maiores representantes Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, também responsáveis por inovações estéticas e de relevância na trajetória da "MPIB". Vale lembrar que Arrigo Barnabé também é uma das grandes referências para a Quartabê e sua obra.

O "boom" da "MPIB" parece ter sido também na década de 1980 através dos circuitos de Festivais de Música nacionais, como a realização de dezesseis edições do *Free Jazz Festival*, a partir de 1985 em São Paulo e no Rio de Janeiro, e, internacionais como o Festival de Montreux na Suíça.

A partir da década de 1990, nota-se mais uma vez a busca por uma tendência mais brasileira (local e regional), em interação com elementos modernos, globais. Já no início do século XXI destaca-se a tendência em direção ao "Experimentalismo" na "MPIB", com a "pesquisa de novas orientações estéticas, formações instrumentais, explorando novas combinações timbrísticas, texturas sonoras, quebra de padrões formais, incorporando um grau de indeterminação da notação e prescrição improvisatória" (DAUELSBERG *apud* RODRIGUES, 2006, p. 38).

Diante de todo o exposto, fica mais claro ainda o quão ampla, diversa e híbrida é a produção de música instrumental brasileira e como se torna difícil enquadrá-la sob um mesmo rótulo. Cirino (2005) considera que a "MPIB" forma uma "rede", que é composta por várias "linhas", que por sua vez formam uma "trança". É sobre isso que trato a seguir.

2.2.3. As "linhas" da "rede"

Percebendo que a relação entre erudito e popular, tradição oral-aural e tradição escrita era central nos quatro artistas que estudou e a fim de cercar seu objeto através de caracterizações, Cirino (2005) apresenta a ideia da MPIB constituída por uma espécie de "rede" na qual se cruzam aspectos de popular e erudito, brasileiro e estrangeiro, tradicional e moderno, considerando a produção fonográfica e a produção ao vivo (CIRINO, 2005, p. 25-26).

[37] Música Instrumental.

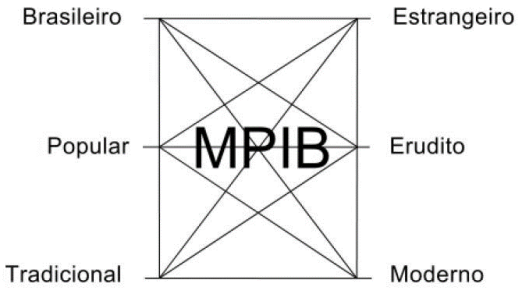


Figura 11 - Diagrama da "rede" na qual se constitui a música popular instrumental brasileira considerando as interseções entre brasileiro/estrangeiro, popular/erudito e tradicional/moderno, tanto nas produções de CDs quanto de música ao vivo. (CIRINO, 2005, p. 26).

Para o autor, a "MPIB" está entrelaçada nessa rede e a importância que é dada à *"recriação"* feita pelos músicos pode ser compreendida a partir do lugar que este músico ou musicista ocupa na rede.

> Esta rede constitui um ambiente fértil para a atuação do músico na constituição de sonoridades múltiplas e específicas dentro do "campo musical" da MPIB (Bourdieu, 1981). Tais sonoridades possuem dois vieses: por um lado favorecem a constituição dos motes que ajudam a erigir símbolos nacionais, por outro, antecipam um certo rompimento com a nascente indústria cultural voltada para as massas. Arranjo, improvisação, interpretação e composição atuam como a base que articula a atividade de *"recriação"* do músico instrumentista na MPIB. Evidentemente, tal tarefa requer do instrumentista determinadas qualificações técnicas, tanto no manejo do instrumento quanto na sua relação com os outros músicos, outros conjuntos musicais e o mercado de trabalho, seja fonográfico ou ao vivo. (CIRINO, 2005, p. 27).

Dessa forma, fica patente a importância de conceituar a "MPIB" levando em consideração os músicos, pois são justamente eles os principais agentes da produção realizada neste campo. Segundo Cirino (2005) são as diferentes concepções estéticas desses músicos que tornam possível separar em "linhas" a "MPIB" e que, ao invés de a entendermos como "monolítica, estável e consensual, é preciso buscar nas produções musicais e nas representações que as conceituam e avaliam, as fissuras e as noções-chave de cada um dos segmentos" (CIRINO, 2005, p.28).

Sobre essas linhas, Acácio. T. Piedade (1997) elenca três:

(1): Linha *brazuca* (termo que se refere à Brasil): que se utiliza de estruturas rítmicas nacionais (baião, frevo, maracatu, samba, etc.) dialogando com o *jazz,* tendo como maior representante Hermeto Pascoal;

(2): Linha *fusion:* predominando aqui a mescla entre samba e *funk,* originando-se no movimento Black Rio, ambiente da banda Cama de Gato[38]*,* por exemplo.

(3): Linha *ECM:* linha jazzística, mais meditativa e mais europeia, representada pelos músicos que gravaram na *ECM Records*[39], entre eles Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos.

Segundo Cirino (2005, p. 29), o conteúdo dessa linha *ECM,* pode ser entendido e representado como "experimental" e, a partir das produções e falas informais dos músicos, musicistas e público, Cirino ainda elenca outras linhas: (4) choro, (5) *big bands,* (6) gafieira, (7) bandas de música, (8) jazz, (9) cancionista e (10) camerística.

O autor atenta também para o fato de que essas linhas facilmente se confundem e geralmente se misturam e se sobrepõem, e que estas podem adquirir sentidos diferentes dependendo de quem as utiliza e em qual contexto e passa a pensar metaforicamente a "MPIB" como uma corda trançada por essas diversas linhas.

> Tais vertentes representam estilos e influências diversas que resultam em sonoridades específicas advindas de diversos fatores, entre eles, as diferentes concepções estéticas, técnicas de execução, composição e utilização de equipamentos. As influências de outros gêneros musicais e outros músicos, histórias de vida, gostos e formas de aprendizado são informações fundamentais para se entender as escolhas e as linhas às quais os músicos e conjuntos filiam seus trabalhos" (CIRINO, 2005, p. 30).

Por fim, a presente pesquisa entende que todas essas explanações sobre a "MPIB" corroboram com a ideia de uma música instrumental brasileira ampla, diversa, híbrida, assim como as/os personagens que atuam nesse contexto, e também reforça que trata-se de um gênero ainda em processo de consolidação.

Reconhece também todo o esforço empreendido por parte dos estudiosos que vêm se dedicando ao tema, mas em meio a pesquisa, principalmente após o trabalho de campo, considero que as nomenclaturas "MPIB" ou *jazz* brasileiro realmente não sejam as mais apropriadas para abarcar as diversas produções de música instrumental feita no Brasil,

---

[38] Criado em 1982 no Rio de Janeiro, a Cama de Gato é um grupo de música instrumental referência no *fusion* brasileiro e um dos grupos mais longevos da "MPIB" contando até o momento com quatro formações; A primeira com os músicos Mauro Senise (sax e flauta), Romero Lubambo (guitarra), Nilson Matta (baixo) e Pascoal Meirelles (bateria); A segunda formação com Mauro Senise (sax e flauta), Pascoal Meirelles (bateria), Arthur Maia (baixo) e Rick Pantoja (teclados); a terceira com Mauro Senise (sax e flauta), Pascoal Meirelles (Bateria), Artur Maia (baixo), Jota Moraes (piano) e Mingo Araújo (percussão); e atuamente por Jota Moraes (teclados), Mauro Senise (sax e flauta), Pascoal Meirelles (bateria), André Neiva (baixo elétrico) e Mingo Araújo (percussão).

[39] Fundada pelo consagrado produtor Manfred Eicher em 1969, na Alemanha, a ECM (Edition of Contemporary Music) é um dos mais respeitados selos independentes do mundo - e um dos muito poucos até hoje em atividade. Especializado em jazz, música clássica e contemporânea, a ECM detém os direitos de praticamente todo o catálogo do compositor e multi-instrumentista Egberto Gismonti. Disponível em: http://www.boranda.com.br/ECM. Acesso em: 21/04/2018.

simpatizando mais, por exemplo, com o termo "*Música Universal",* cunhado por Hermeto Pascoal. Agora é hora de dar vez e voz ao que a Quartabê acha sobre tudo isso, priorizando assim uma perspectiva êmica (interna ao núcleo pesquisado aqui).

2.3. E aí, Quartabê?

Nesta parte, trago principalmente diálogos e reflexões sobre aspectos musicais, ocorridos durante a entrevista coletiva.

Quando perguntei sobre se a Quartabê se enquadraria em algum gênero musical específico e se sim qual seria, a banda comentou que não costuma se identificar e se classificar dentro disso ou daquilo, como mencionado no início do capítulo.

> **Maria Beraldo**: a gente fica achando que é pop, mas a gente não é;
>
> **Mariá**: eu já diria que gente fica achando que é jazz, mas a gente não é (risos)
>
> **Joana**: É porque a Mariá veio do Pop e foi para o jazz; a Maria veio do instrumental/choro e foi para o pop; então as pessoas tão se cruzando aí no meio do caminho. [...] meu percurso é bem da música instrumental mas eu sempre fui apaixonada por canção, e outras coisas também; tem essa coisa da transformação de cada um mesmo seu percurso natural.
>
> **Chicão**: já fui muito da música experimental mas sou muito da canção também (QUARTABÊ, 2018).

Após essa pergunta, foi gerada uma longa e importante reflexão entre a banda. Quando comentei sobre ter primeiramente classificado a banda como pertencendo à "MPIB", logo veio à tona a discussão de quão ampla é a "música instrumental", sobre o que cada uma considerava ser esse tipo de música, mas também que entendem essa "MPIB" tratada enquanto gênero.

> **Chicão:** Mas eu acho que é meio isso de igual a MPB; o que é MPB, né?!; Quando surgiu essa terminologia no final dos anos 60/70 tipo, era pra colocar todo mundo que tava fazendo aquele tipo de música num negócio só; e vem essa música popular instrumental brasileira, que eu acho que é uma gama muito grande; a gente é música popular instrumental brasileira também eu acho.
>
> **Mariá:** Pessoas estrangeiras que ouvem a nossa música, várias pessoas aliás, já me falaram que acham super brasileiro (Maria Beraldo: mas é super brasileiro); Mas é que a gente de dentro tá muito perto desses códigos e aí a gente tende a…eu acho que tá mais identificado com essa música popular instrumental brasileira do que a gente mesmo sente, sabe? (QUARTABÊ, 2018).

Maria Beraldo ainda completa dizendo que talvez seja mais interessante expandir o conceito de "música popular instrumental brasileira" do que tirar a Quartabê dela, reforçando assim o que foi dito anteriormente, sobre o termo "MPIB" ainda ser confuso e provavelmente não conseguir abarcar todas as produções de música instrumental popular do país.

Outro assunto discutido foi sobre a relação entre a "música instrumental" e a música "*pop"*. A Joana Queiroz comenta que:

> **Joana Queiroz:** [...] isso é uma coisa bem do jazz hoje em dia, pelo mundo; nos Estados Unidos tá rolando muito isso da galera tá um pouco cansada também da sonoridade tradicional, assim... e tá buscando esses outros elementos 'pra poder criar uma sonoridade diferente, assim... então a gente vê muita coisa instrumental do jazz flertando com esses elementos (QUARTABÊ, 2018).

A partir dessa colocação a banda começa a comentar que esse processo também tem a ver com a tecnologia, com a música eletrônica:

> **Maria Beraldo:** Eu acho que isso tem muito a ver com a tecnologia, porque a música pop sempre andou muito junto com a tecnologia. E aí acho que chega uma hora que a música instrumental não 'tava olhando pra nada disso, coisa de efeitos, refinamento de timbres… eu acho que é tipo "o timbre do instrumento é esse".
>
> **Joana:** É... teve um momento meio *fusion* assim nos anos 80 [...].
>
> **Maria Beraldo:** É, mas depois rolou essa coisa meio crua mesmo do acústico né?! aí agora acho que tá rolando umas coisas...
>
> **Mariá:** eu acho que tem tudo a ver com isso mas não é só uma questão de timbre mas também que a música eletrônica ela trouxe uma linguagem mesmo, o que é diferente. E daí tipo, isso transformou totalmente [...] (QUARTABÊ, 2018).

No prosseguir da discussão reforçaram a pluralidade tanto do "*jazz"* quanto da "música eletrônica", mas concordam que a música eletrônica de uma certa forma "revolucionou" diversas formas do fazer musical. Brincam cintando que "*o pop se enjazzou e o jazz se empopsou*".

Ainda sobre isso, a Mariá comenta que apesar de ser um assunto polêmico, considera que a música "*pop*" no exterior é menos "amarrada" do que no Brasil e Maria Beraldo faz considerações sobre o mercado:

> **Mariá:** aqui [no Brasil] a gente tem mais medo de ter certos riscos; de passar por experiências que eu vejo as pessoas [no exterior] arriscando mais".
>
> **Maria Beraldo:** Ou talvez o mercado acolhendo mais esses riscos né?! porque eu acho que o Brasil é um País que tem muita coisa experimental desde sempre.
>
> **Mariá:** Sim. Mas fica muito na cena underground. (QUARTABÊ, 2018).

Então nesse sentido, a Quartabê estaria de uma certa forma assumindo esses "riscos", pois dialogam muito claramente com a música *pop* além de abraçar o uso de ferramentas tecnológicas, como pedais, sintetizadores, dentre outras. Pode-se dizer que a banda *"empopsou"* a obra de Moacir Santos, e reforça o *"empopsamento"* da "música instrumental popular brasileira". Esses dados podem ser confrontados com as análises presentes no próximo capítulo.

Por fim, trago a colocação da Mariá que muito traduz uma conclusão coletiva em relação à minha pergunta inicial, sobre onde estaria classificada musicalmente a Quartabê:

> **Mariá:** Falando sobre essa coisa de classificação, eu acho interessante quando a gente fala que é do jazz ou da música instrumental, no sentido de que justamente a gente não é!. porque...ainda mais a música instrumental né, é uma coisa muito vaga [...] eu acho que justamente é legal a gente sim falar que é música instrumental, ou sim falar que é jazz, ou sim falar que é pop, justamente porque a gente poderia se coloca num lugar etéreo, não "ah, a gente não tem rótulos, a gente é único", mas **eu acho muito mais interessante a gente confrontar esses nomes porque a gente não se enquadra na verdade em nenhuma dessas coisas** [...].(QUARTABÊ, 2018).

Tal pensamento transformou de forma positiva a minha maneira de pensar e olhar para esse assunto e automaticamente se tornou um ponto de "virada" na pesquisa. A Quartabê mostra que não se enquadrar em algo específico, sob um só rótulo, mesmo "sendo" e "percorrendo" por vários caminhos, é uma opção!

A Quartabê é um grupo brasileiro de música instrumental, com "influências mil e diversão garantida"![40]

Dedico agora um espaço nesse capítulo para tratar sobre como está sendo desenvolvida e inserida a atuação feminina na "música popular instrumental brasileira", tratada como ampla, aberta, híbrida, "universal".

2.4. Mulheres tocando, criando, improvisando.

Com base no tratado nesse capítulo, assume-se o quanto é complicado enquadrar uma série de produções distintas sob um mesmo rótulo, no caso em "música popular instrumental brasileira". Mas é possível encontrar alguns pontos em comum entre estas produções: É uma música predominantemente instrumental, que utiliza-se da criação, experimentação e

[40] Descrição da própria banda em seu perfil do *instagram*

improvisação, o que explica o termo “música improvisada” sugerido por Ana Maria Bahiana (1980).

Há um outro ponto em comum muito forte também, que inclusive pode ser percebido nos trabalhos que tratam sobre a “MPIB”: a invisibilidade da produção e atuação feminina nesse contexto.

Como apontado na introdução dessa pesquisa, diversos trabalhos acadêmicos já vêm sendo realizados mundialmente para suprir a lacuna da presença das mulheres na história das mais variadas culturas, contextos, e formas do fazer musical e artístico em geral. Também é notório o aumento de ações que cada vez mais fortalecem as agendas feministas artísticas, como shows, sarais, formação de grupos e coletivas femininas, por exemplo. Em relação às mulheres na “MPIB”, não foram encontrados trabalhos publicados que tratassem sobre o tema. Porém se faz saber que recentemente, final de 2017, Mariana Duarte defendeu sua dissertação de mestrado intitulada “Reflexões sobre composição e improvisação na atuação de Léa Freire”, na UFPB.

Tentando apontar uma linha condutora obtida a partir da revisão de literatura sobre os trabalhos que tratam sobre “mulheres, feminismos, gênero e música”, é de consenso entender que as mulheres sempre produziram e se fizeram presentes nos diversos contextos musicais, no entanto, historicamente suas produções e atuações sempre foram invisibilizadas e excluídas por uma hegemonia masculina, heteronormativa, branca e eurocentrada, regida por um sistema patriarcal. Sobre isso, Isabel Nogueira (2015) reforça que:

> Assim, quando observamos que a maioria dos livros produzidos sobre os temas de história da música trazem essencialmente compositores homens, brancos, heterossexuais e pertencentes às classes sociais de destaque, se observa que não é mera casualidade que exista uma invisibilidade feminina. Não se pode, observando isto, entender apenas que as mulheres não compuseram, não fizeram parte da história da música. Sim, atuaram e compuseram, mas talvez seus lugares de atuação fossem menos valorizados socialmente, para não falar da prática existente onde as composições de mulheres fossem assinadas por homens para garantir seu selo de qualidade (NOGUEIRA, 2015, p. 305).

Dessa forma, essa relação de poder resultou ao longo da história em uma divisão de papéis musicais. Essas divisões são reflexos também da relação dicotômica entre os âmbitos “público”, que segundo uma construção social estaria ocupado pelos homens, que por sua vez são associados à trabalhos intelectualizados, e “privado”, em relação ao ambiente doméstico que seria destinado às mulheres, se responsabilizando primordialmente pelas tarefas do lar e educação dos filhos. Nogueira (2015) discorre que estas também tinham que se esforçar para manter um suposto ideal de feminilidade, uma imagem de “moças de boa família”, a prática

musical se dava de forma amadorística, e aprendiam preferencialmente canto e/ou piano, por exemplo, para incrementar seus "dotes", o que a tornava uma "uma encantadora flor que desabrocha seus encantos exclusivamente no âmbito do lar" (NOGUEIRA, 2015, p. 307-308). Em relação à profissionalização musical das mulheres, a autora comenta que:

> A atividade musical profissional é vista como algo não desejável para as moças de boa família, posto que aproximava a mulher do mundo que ficava além das paredes da casa. Ainda que o espaço urbano fosse costumeiro e cotidiano para as mulheres escravas, as imigrantes e as muitas trabalhadoras, era proibido para aquelas que pertenciam às classes média ou alta e que baseavam sua trajetória de vida na manutenção deste status social. Para estas, a possibilidade do desenvolvimento da atividade musical profissional era vista como não desejável, por sua proximidade ao mundo fora da casa e a suposta perda de sua respeitabilidade (NOGUEIRA, 2015, p. 307-308).

Desse modo, as mulheres nunca foram incentivadas à construir uma carreira artística profissional e as que de uma certa forma decidem por seguir, encontram diversas barreiras sociais e institucionais para transitar por esses espaços que são majoritariamente ocupados por homens, sejam universidades ou palcos. Graças às lutas empreendidas pelos movimentos feministas ao longo da história, nós mulheres estamos ocupando cada vez mais os espaços públicos, mas além de ainda haver várias disparidades, como a equiparação salarial, por exemplo, se torna muito delicado conciliar as atividades profissionais com a vida pessoal nessa estrutura patriarcal.

Ainda sobre as considerações de Isabel Nogueira (2015), têm-se a questão da relação instrumento *versus* gênero. Luiz Orlando Carneiro, em 1989 trazia a seguinte consideração na introdução de seu livro *Elas também tocam jazz*:

> Os instrumentos musicais tradicionalmente considerados apropriados para as mulheres são o piano, o violino, a harpa e alguns outros instrumentos de corda. Nunca o contrabaixo. Quem passa uma vista d'olhos pelo plenário de uma orquestra sinfônica observará senhoras e moças geralmente entre os segundos violinos; uma ou outra tocando viola ou violoncelo. As mulheres chegam até a fileira das madeiras, empunhando eventualmente flauta ou o oboé. Vê-las nas seção de metais, na percussão ou no pódio dos maestros é algo tão extraordinário como o atendimento de um freguês por um *sommelier* de saias, num bom restaurante francês. A visão de uma mulher espremendo os lábios contra o bocal de um trombone ou inflando as bochechas para soprar um trompete não é tida como estética (CARNEIRO, 1989, p 11).

Eu acrescento que muito mais do que "estética", há questões como a alusão ao falo, além do pensamento construído socialmente de que fatores biológicos influenciariam essa situação, fazendo-se acreditar que a mulher não teria capacidade física para tocar alguns desses instrumentos. Mas como reforça Caio Giustinna (2017, p. 7) "tal divisão dos instrumentos musicais não se dá a partir de aspectos biológicos e anatómicos dos corpos, e

sim a partir de aspectos sociais". Colaborando com a ideia de que gênero seria um fator decisivo nessa divisão de papéis, Ellen Koskoff (2014) traz que:

> Certas atividades, instrumentos, contextos de performances, rituais, cerimônias, e assim por diante, são vistas como responsabilidade primeira ou de homens ou de mulheres, raramente de ambos. Parece claro que esta divisão de papéis musicais baseadas no gênero emergem da intersecção de noções de sexualidade e de poder culturalmente mantidas (KOSKOFF, 2014, p. 77).[41]

Uma forte contribuição para refletir sobre essa divisão de espaços na música é dada por Lucy Green em seu livro *Música, Género y Educación (2001)*, que traça considerações sociais sobre a atuação das mulheres considerando principalmente os contextos da música de concerto europeia e do *jazz* norte americano. Green destaca que há diferenças em termos de espaços e atuação, que permeiam as mulheres enquanto cantoras, educadoras musicais, instrumentistas, compositoras e improvisadoras[42], e que estas são traçadas de acordo com níveis de aceitação e de ameaça a um "ideal de feminilidade", construído socialmente por estruturas patriarcais. A essas relações de poder no meio musical, a autora lança o conceito de "Patriarcado Musical", que foi bem definido nas palavras de Thalita Moreira Couto (2012):

> Segundo essa visão, há uma divisão do trabalho musical em uma grande esfera pública masculina, e uma grande esfera privada feminina. A esfera pública engloba as formas de trabalho remunerado, e a privada a do trabalho doméstico não remunerado. No patriarcado, homens circulam mais pela esfera pública, enquanto mulheres circulam mais pela esfera privada. Contudo, tal divisão vem sendo relativizada por perspectivas que a contradizem, como a indígena e das mulheres negras, muitas vezes familiarizadas muito mais com o trabalho fora do âmbito doméstico, invertendo o que se configurava como lógica (MOREIRA, 2012, p. 1-8).

Nogueira (2015), a partir das considerações de Grenn (2001), traz que as mulheres cantoras e professoras afirmariam mais esse suposto "ideal de feminilidade". O ensino, pela associação ao cuidado com o outro, que se aproxima do lado materno. Por outro lado,

> As mulheres instrumentistas são parcialmente transgressoras, porque estão mais próximas de um trabalho intelectualizado, enquanto as mulheres compositoras e improvisadoras são totalmente transgressoras deste ideal de feminilidade socialmente imposto. O trabalho intelectual é visto assim como transgressor do modelo de contenção, posto que não seria algo compatível com o feminino (Green, 2001, p. 24).

Levando em consideração que as mulheres da Quartabê são multi-instrumentistas, de instrumentos de sopro, bateria, e na primeira formação baixo, cantam, compõem, são

---

[41] Certain activities, instruments, performing contexts, rituals, ceremonies, and so on are seen as the primary responsibility of either men or women, rarely both. It seems clear that the division of musical roles based on gender arises from the intersection of culturally held notions of sexuality and power (KOSKOFF, 2014, p. 77, tradução minha).

[42] É importante ressaltar que este trabalho entende a categoria "mulheres" como heterogênea, não fazendo generalizações em termos homogêneos.

arranjadoras e improvisadoras, é fácil dizer que estas somam belos atributos de transgressão ao patriarcado musical. Assim como elas, existem várias outras artistas que também não têm seus trabalhos devidamente reconhecidos. É para visibilizar a produção e atuação dessas "mulheres transgressoras" que destino o próximo sub-tópico desse capítulo.

2.4.1. Transgressoras do patriarcado musical: presente!

Por todo o exposto, sabe-se que sempre tivemos mulheres produzindo e atuando na música popular instrumental enquanto instrumentistas, cantoras, compositoras, arranjadoras e improvisadoras. Nessa parte, trago os nomes das multi-artistas brasileiras que foram divulgadas até o momento pelo projeto *#umainstrumentistapordia*, da Uirapuru Produtora, que produz a Quartabê. Relembrando que o objetivo deste projeto, que foi lançado neste ano de 2018, é o compartilhamento de uma instrumentista por dia, na página do *facebook* da Uirapuru Produtora, indo desde o dia 22 de janeiro até 31 de dezembro de 2018.

Tabela 2 – Nomes das instrumentistas brasileiras divulgadas no projeto *#umainstrumentistapordia* da Uirapuru Produtora.

NOME	INSTRUMENTO	CIDADE	LINK PARA AUDIÇÃO
Louise Woolley	Pianista	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=jsZMpCrI1vA
Léa Freire	Flautista, arranjadora e compositora	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=md9AdqLVCEE
Sílvia Beraldo	Saxofonista	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=8QiiO7ZjbCc
Juliana Perdigão	Clarinete, flauta, guitarra e voz	Belo Horizonte	https://www.youtube.com/watch?v=RGwUJs2xgR8
Amanda Ruzza	Baixo	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=8x-nnaFvAWw

NOME	INSTRUMENTO	CIDADE	LINK PARA AUDIÇÃO
Ana Karina Sebastião	Baixo	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=TKlOL3LK838
Dom La Nena	Violoncelo	Porto Alegre	https://www.youtube.com/watch?v=hlT0nvXajvc
Mariá Portugal	Bateria	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=8GdLYpos208
Luisa Toller	Pianista	Rio de Janeiro	https://www.youtube.com/watch?v=pLJ07BdQtCc
Maria Beraldo	Clarinete e voz	Florianópolis	https://www.youtube.com/watch?v=FoJezOz3LCU
Joana Queiroz	Clarinetas e sax	Rio de Janeiro	https://www.youtube.com/watch?v=silpjAs2C_Y
Carol Panesi	Trompete, fluguel e violino	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=AzJm08AIEuw
Lívia Mattos	Sanfona	Bahia	https://www.youtube.com/watch?v=qTpmDj_zd2o
Vera Figueredo	Baterista	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=iEsfUjInbrA
Marina Beeraldo Bastos	Flauta	Florianópolis	https://www.youtube.com/watch?v=YJIsC6iO3Z8
Cida Moreira	Piano	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=OrUP6H_RxII
Simone Sou	Percussão	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=BlbHQjMhEUE
Lilian Carmona	Bateria	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=SAI4NgMVBRk
Débora Gurgel	Piano	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=IYAuBja9sBU
Michelle Agnes Magalhaes	Piano	Campo Grande	https://www.youtube.com/watch?v=0rsvf0vaXiI

NOME	INSTRUMENTO	CIDADE	LINK PARA AUDIÇÃO
Mariana Zwarg	Sax	Rio de Janeiro	https://www.youtube.com/watch?v=ekUMD43Bzek
Flora Holderbaum	Violino	Santa Catarina	https://www.youtube.com/watch?v=aTGQ8mDdb9s&t=299s
Lenynha Oliveira	Percussionista	Salvador	https://vimeo.com/179471504
Bruna Duarte	Contrabaixo	Guarulhos	https://www.youtube.com/watch?v=swrJeoOEvf8
Michelle Abu	Bateria e percussão	Salvador	https://www.youtube.com/watch?v=nwAraIzwgGg
Natacha Maurer	Objetos	São José dos Campos	https://www.youtube.com/watch?v=PwJTQ2YVMgQ
Karina Neves	Flauta	Rio de Janeiro	https://www.youtube.com/watch?v=7IMXc8sWq6Y
Mariana Pilatos Corado	Violino	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=Py5cHmdaVb0
Maria Bragança	Saxofone	Itabira	https://www.youtube.com/watch?v=tkkDezjKqF4
Heloísa Fernandes	Piano	Presidente Prudente	https://www.youtube.com/watch?v=n5KRq-BZvzo
Cristina Braga	Harpa	Rio de Janeiro	https://www.youtube.com/watch?v=uNTHZmL1HDs
Nahnati Francischini	Guitarra	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=aKug0_jkwUI&t=175s
Maiara Moraes	Flauta	Santa Catarina	https://www.youtube.com/watch?v=m8Jw0IeRIW4
Nath Calan	Bateria e percussão	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=-1iz3q3nPYc

NOME	INSTRUMENTO	CIDADE	LINK PARA AUDIÇÃO
Maria Mapurunga	Teclas	Ceará	https://www.youtube.com/watch?v=d0qk8Ynm20E
Vanessa Ferreira	Contrabaixo	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=O6m8Z4-Ojok
Sintia Piccin	Sax	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=YbU1CwGV6DU
Ana Barreiro	Bateria	Poços de Caldas	https://www.youtube.com/watch?v=UOtEF9S8Aq0
Luciana Romanholi	Guitarra	São Bernardo do Campo	https://www.youtube.com/watch?v=WNB25XPxEKM
Glaucia Vidal	Vibrafone	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=yLQJ6GH3o00&feature=youtu.be
Vanessa Melo	Clarinete	Bahia	https://www.youtube.com/watch?v=dOyIL31Qt4E
Natália Mitre	Vibrafone	Belo Horizonte	https://www.youtube.com/watch?v=WETJcpIXWKU
Sabri Antunes	Percussão e vibrafone	Passo Fundo	https://www.youtube.com/watch?v=pQfeplq_GuI
Luísa Mitre	Piano	Belo Horizonte	https://www.youtube.com/watch?v=VkrIaF_KrpE
Bianca Gismonti	Piano	Rio de Janeiro	https://www.youtube.com/watch?v=25o1-OIECKA
Nilze Carvalho	Bandolim e voz	Rio de Janeiro	https://www.youtube.com/watch?v=Ldpp4l6S-1s
Bel La	Eletrônica	Rio de Janeiros	https://vimeo.com/233129774
Paula Valente	Saxofone	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=EHpVBeUR5j4

NOME	INSTRUMENTO	CIDADE	LINK PARA AUDIÇÃO
Paula Pires	Clarinete	Belo Horizonte	https://www.youtube.com/watch?v=Y1myhhgBVQA
Patricia Lopes	Piano	São Paulo	https://www.youtube.com/watch?v=MihVjWTqCbo

A Tabela acima reforça o quanto existem mulheres atuando no meio musical e como são na mesma proporção invisibilizadas.

Mas gostaria de destacar algo que me incomodou durante toda a pesquisa e que tem me gerado cada vez mais reflexões: a quantidade ainda menor das mulheres nordestinas!

Nessa tabela aparecem apenas quatro nomes. E onde estão as demais?

Essa questão merece um estudo mais aprofundado principalmente entre as intersecções de gênero, classe e raça, que não foi possível nessa pesquisa mas que será prioridade nas próximas.

3 – ANÁLISES MUSICAIS

Este capítulo é dedicado à análises de quatro obras interpretadas pela Quartabê. O objetivo dessas análises foi de alcançar discussões mais profundas e compreender como a mistura de vários elementos musicais é utilizada nas músicas e quais as consequências disso. Além disso, procurei sempre analisar se haveriam elementos do feminismo e como seriam expressados nas músicas.

Como critério de escolha, pensei primeiramente nas obras que demonstrassem mais essas misturas de elementos e mudanças em relação às gravações originais de Moacir Santos. Outro ponto foi o fato de estas músicas já terem sido analisadas por outros estudiosos (DIAS, 2010; VICENTE, 2012; BAHIA, 2016), possibilitando assim mais aparatos para exemplificar as mudanças que cito serem feitas pela Quartabê.

Assim, as obras escolhidas foram: *Oduduá* e *Coisa #5*, do disco *Lição #1* e *Bluishmen* e *Maracatu Nação do amor/April Child*, do *Depê Quartabê*. Esta última, especialmente, pelo teor feminista que a banda empregou.

A metodologia utilizada foi inicialmente uma audição detalhada das músicas tentando identificar o maior número de elementos possíveis: forma, instrumentação, timbres, etc. A partir dessas audições, identifiquei influências que eu não tinha tanta familiaridade, como a música eletrônica, por exemplo, sentindo assim dificuldade em relação à nomenclaturas, referências, etc. Quando comentei sobre isso na entrevista, a banda se ofereceu à falar o passo a passo do processo composicional das quatro músicas. É a partir das minhas audições e das descrições da própria Quartabê que trago as análises abaixo.

No processo composicional coletivo da banda, não foram elaboradas partituras dos arranjos. Dessa forma, sempre que necessário, consultei as partituras do livro *Cancioneiro Moacir Santos.*

> Durante o disco é delicioso reconhecer os temas, o que não impede o deleite dos marinheiros de primeira viagem. A banda toca o maestro calmamente. Até a primeira folha de caderno ser lançada no ar, claro. Fanfarrões. Brincam dentro das músicas. Jogam o Jogo da Amarelinha do Cortázar em cima de cada lição. Aí você percebe que são novas bocas tocando Moacir. Novos olhares lendo Moacir, tocando ele. Nele. E você lembra ou descobre que Moacir é o mundo e as paisagens são muitas. E aí começou o disco. E claro que você sabe que vai ser legal. Do mestre temos as lições Oduduá, Coisa #3, Rota Infinito, Suk-Cha, Felipe, Coisa #8 e #5. Em homenagem ao mestre, Moacirsantosiana #10, de Maurício Carrilho. A sexta música, Chamada, apresenta a banda e é uma vinheta-desenho no meio do disco. Na sequência, um dos clássicos de Moacir é misturado com uma composição da própria Quartabê e Nanã ganha o sobrenome de Nenê. Para finalizar com os olhos marejados, a combinação da belíssima When it Rains, do pianista norte-americano Brad Mehldau, com A saudade mata a gente, de Antonio Almeida e João de Barro.

> Mashup dos bons, disco dos ótimos. África, Bahia, Beatles, Brasil. Arrigos, Barnabés, Santos e Orixás. Viagem paradidática de muitos layers. E é divertido decupar cada um deles, independente do planeta que você tenha vindo. Instrumental, gráfico, poético, plástico. Whatever. O disco toca. Entra. Agulha. Pulsa. Pinça. Ganha dez dos docentes e dos dançantes. Constelação sobre todas as coisas. Pata de elefante com leveza de massagem pegando nos pontos certos. Do-in" (Tulipa Ruiz, 2015).[43]

3.1 - *Oduduá*

Moacir Santos, durante muitos anos, não sabia precisamente sobre sua data de nascimento, naturalidade e filiação. Tal desconhecimento sobre a sua origem gerava nele bastante aflição e o levou a uma busca inquieta sobre seu registro de nascimento original, encontrando-o em 1980. Segundo Dias (2010, p. 28), a insistência no questionamento sobre sua identidade pessoal e a descoberta de que havia, sim, sido registrado como cidadão brasileiro, levaram o compositor a traduzir o sentimento de alívio em música. Trata-se da marcha-rancho instrumental *Agora eu sei*, que originalmente tem o título de *Now I know* e foi orquestrada por Curt Berg nos Estados Unidos no período entre 1980 e 1982[44]. *Agora eu sei* está no CD *Choros e Alegrias*, gravado em 2005 pela Biscoito Fino.

Ainda sobre a indagação de sua origem tem-se a canção *Whats my name?* gravada no LP *Saudade* (Blue Note, 1974). Com letra dos famosos compositores hollywoodianos Jay Livingston e Ray Evans, a composição de Moacir Santos recebe versão em português do compositor Ney Lopes, especialmente para o Projeto Ouro Negro. Sob o título "Oduduá"[45], o autor da letra trouxe, poeticamente, a indagação sobre identidade para o universo místico afro-brasileiro (DIAS, 2010, p. 29). As letras e links para audição estão em anexo.

3.1.2 - Analisando Oduduá

Os estudos sobre Moacir Santos apontam que o compositor desenvolveu algumas técnicas formais de arranjo, conferindo às suas obras marcas bem peculiares que remetem à

[43] Disponível em: http://quartabe.com/about. Acesso em 11/06/2016.
[44] "[...] ano que consta no manuscrito da orquestração, portanto, após a viagem em busca do registro de nascimento" (DIAS, 2010, p. 29).
[45] Oduduá, na mitologia afro-brasileira, é, ao lado de Oxalá/Obatalá, o orixá da criação do mundo. (DIAS, 2010, p. 29).

uma identidade afro brasileira, entre elas o padrão rítmico *mojo*[46]*,* considerado por Andréa Ernest Dias como um de seus "pulos do gato":

> Assim como a bossa-nova teve o seu padrão rítmico estabelecido por João Gilberto, sintetizado a partir de elementos do samba, presumo que o mojo de Moacir tenha sintetizado estruturas rítmicas advindas de outras matrizes culturais brasileiras, notadamente as da tradição nordestina do maracatu e do baião, tão presentes em Pernambuco, estado natal do compositor (DIAS, 2010, p. 173-74).

Assim, após nos oferecer essa definição sobre o *mojo,* a autora nos traz uma célula que configura tal concepção, presente na seção rítmica de várias músicas de Moacir Santos (Figura 12).

Figura 12 - O *mojo*
Fonte: DIAS, 2010, p. 175**.**

O *Mojo* foi empregado com pequenas variações em várias composições de Moacir Santos, entre elas *Oduduá,* como também exemplifica Dias:

Figura 13 - Mojo em *Oduduá*
Fonte: DIAS, 2010, p. 176.

Vicente (2012, p. 108) considera que *Oduduá* "é uma música em que a melodia, seção rítmica e pulsação contêm literalmente *toda a estrutura* do toque *Ibim*[47] (que é conformado a

[46] "Um *mojo* é um amuleto que consiste de um saco de flanela contendo um ou mais itens mágicos. Está relacionado com a palavra do Oeste Africano "mojubá", que é uma oração de louvor e agradecimento" (VICENTE, 2012, p. 74).

[47] O Ibim é um toque característico do candomblé. "No ibim o andamento é bem lento. Essa lentidão pode ser explicada quando se leva em conta as características que envolvem o orixá no qual esse toque é atribuído: Oxalá" (CARDOSO, 2006, p. 342).

partir da estrutura feita estrutura feita com rumpi, lê e gã). A levada, distribuída entre piano/violão e contrabaixo, apresenta o *mojo* baseado no gã[48]''. Dessa forma, Moacir faz com que os instrumentos melódicos e harmônicos também participem da ideia percussiva de *Oduduá.* O autor nos mostra esta relação na figura abaixo:

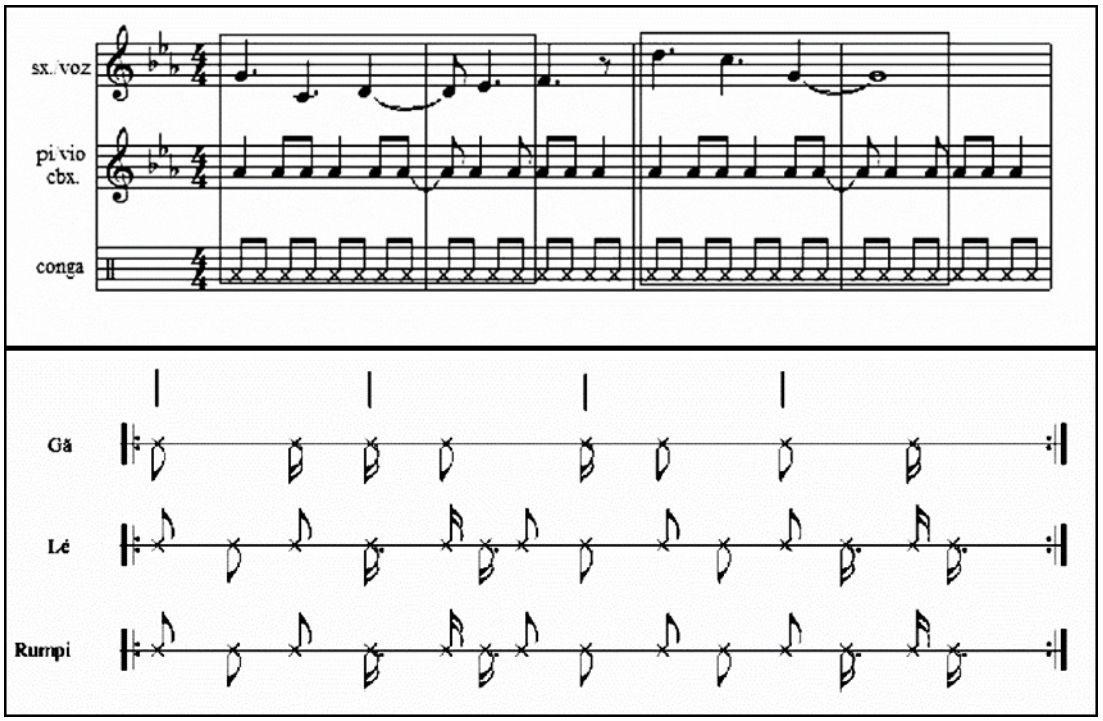


Figura 14 - Oduduá e *Ibim*: relação.
Fonte: FONSECA *apud* VICENTE, 2012, p. 109

Oduduá é a primeira faixa do disco *Lição #1: Moacir,* da Quartabê e dura 3'22''. Em entrevista, a banda relata que já pensou em abrir com ela para fingir ser uma "banda comportada", tocando Moacir Santos de uma forma "tradicional" e depois surgem as mudanças.

O arranjo começa com uma **Introdução,** que é dividida em duas partes. Na primeira parte o Piano executa o padrão rítmico do *mojo* como na versão original de Moacir Santos, mantendo também a mesma tonalidade (Si menor) em um andamento mais lento (♩≅138) do que geralmente é tocada, como por exemplo a versão gravada no projeto *Ouro Negro* (♩≅ 160). No fim dessa primeira parte a bateria e o baixo fazem um ataque (figura 15).

[48] O gã é o nome utilizado no candomblé para designar o agogô, um idiofone de metal que possui de uma a quatro campânulas.

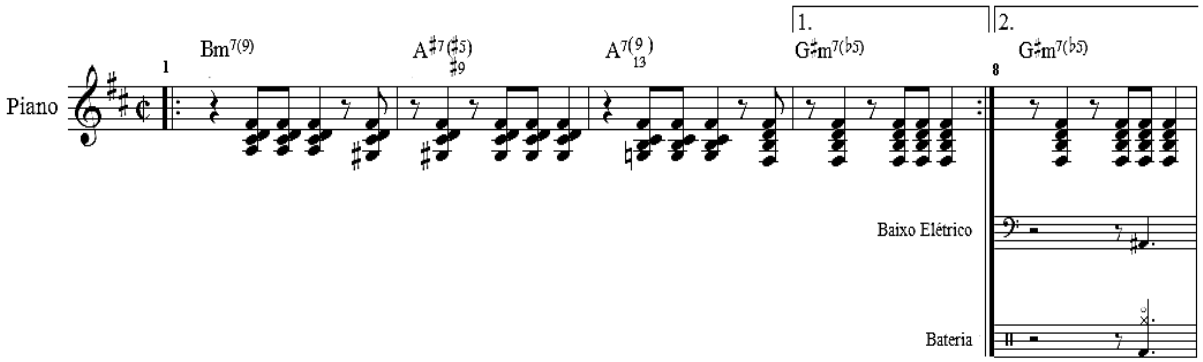


Figura 15 – Primeira parte da introdução de *Oduduá* na versão da Quartabê
Fonte: Transcrição minha com base no *Cancioneiro Moacir Santos*.

Na segunda parte da introdução, após o ataque, o baixo elétrico e a bateria seguem com o piano complementando o *Mojo* e ainda reproduzindo a ideia de tocar de uma forma "tradicional" (Figura 16).

Figura 16 – Segunda parte da introdução de *Oduduá* na versão da Quartabê.
Fonte: Transcrição minha com base no *Cancioneiro Moacir Santos*.

Após a introdução, na **Parte A,** o clarone e o sax tenor são acrescentados executando a melodia do Tema A de *Oduduá* (0’28’’). É importante ressaltar que na versão do *Ouro Negro,* por exemplo, é utilizada essa mesma formação de sopros nos temas A e B.

O acompanhamento da base continua o mesmo, com o *mojo,* mas com uma nova progressão harmônica que acompanha o Tema A. Em 0’42’’, no fim da primeira execução do Tema A, o piano também faz o breque com o baixo e a bateria, dessa vez mais acentuado e mais forte, o que gera a sensação de suspense, alertando que haverá alguma mudança. A banda repete mais uma vez o Tema A (0’42’’), mas com um final diferente, frase conclusiva e de transição para o Tema B. Nesse final a base (piano, baixo elétrico e bateria) executa o mesmo padrão rítmico da melodia, a qual chamarei de *padrão rítmico pontuado* (exemplo 1), que ficará se repetindo a cada compasso do Tema B:

Exemplo 1:

Na **Parte B**, a banda apresenta o Tema B de *Oduduá* (0’54’’). A melodia continua sendo apresentada pelos dois sopros (clarone e sax tenor). A base sai do padrão do *mojo;* O piano encaixa os acordes no padrão rítmico da melodia (*padrão rítmico pontuado, ex. 1*), o baixo fica fazendo frases com arpejos ascendendo e descendendo a cada compasso ainda na região grave e a bateria muda o padrão rítmico para o que está descrito na figura 17.

Figura 17 - Bateria no Tema B.
Fonte: Transcrição minha.

Até então vem tudo sendo mostrado de forma bem parecida com a original, realmente. Até que em 1’07’’ somos surpreendidas com uma mudança brusca: um solo de bateria (que vai até 1’12’’) em um andamento mais rápido do que o anterior (♩≅180), marcando assim a **Parte C.**

No solo Mariá utiliza uma variação do padrão rítmico do *mojo* (figura 18). A estética sonora do solo nos lembra muito um *Drum and Bass,* estilo de música eletrônica que é caracterizado por batidas rápidas, em torno de 170 BPM, mas Mariá comentou que considera remeter mais ao *IDM* (*Intelligent dance music*), que também é um estilo de música eletrônica

dos anos 1990, mas que estilisticamente não apresenta características musicais definidas e sim uma liberdade de experimentação individual. Ela comenta que foi justamente um momento de criação, experimentação e cita também que é como se fosse o procedimento de programar uma bateria eletrônica, de preencher cada espaço que é formado por semicolcheias.

Figura 18 - Solo de bateria em *Oduduá* na versão da Quartabê.
Fonte: Transcrição minha.

Após o pequeno solo de bateria, a banda toda retorna em outra tonalidade: Dó menor (1’13’’). Agora o clarone e o sax tenor são substituídos por dois clarinetes que reexpõem a melodia do Tema A de *Oduduá* com intervalos de segunda maior. Chicão substitui o piano por teclado e sintetizador (que são tocados simultaneamente por ele) e fica junto com o baixo executando basicamente o *padrão rítmico pontuado*. A diferença é que o teclado e sintetizador sustentam acordes e o baixo “faz” frases criadas intercalando esse padrão. Essa reexposição do Tema A acontece até 1’32’’, finalizando com todos os instrumentos terminando a frase com o padrão rítmico *pontuado*.

Em 1’33’’, começa a reexposição do Tema B de *Oduduá.* Os clarinetes executam a melodia agora em intervalo de oitava. A bateria muda a levada, saindo do padrão do *mojo,* e executando o mesmo padrão que o baixo passa a fazer (exemplo 2):

Exemplo 2:

O teclado passa a tocar um acorde em cada tempo do compasso gerando uma ideia de repetitividade e constância, juntamente com notas sustentadas do sintetizador.

Em 1’44’’ voltam a expor o Tema A, só que dessa vez na tonalidade de Mi menor e os clarinetes tocando na mesma região só que de forma “desafinada”. Um com a afinação mais baixa em relação ao outro. Maria e Joana explicam que a ideia das mudanças que vão ocorrendo com as melodias dos clarinetes mais do que intervalar é timbrística, fazer com que

os dois clarinetes soem como um outro instrumento, outro timbre. Aqui o piano, baixo e bateria voltam a se complementarem quanto à ideia do *mojo.*

Essa segunda reexposição é dividida em duas partes. Na primeira parte (1’44’’ - 1’54’’) executam da maneira descrita anteriormente e na segunda parte (1’54’’ – 2’03’’) a banda utiliza-se de bitonalidade entre os dois clarinetes e entre o piano e baixo: ambas as duplas tocam ao mesmo tempo um em Mi menor e outro em Lá bemol menor. Nessa segunda parte a bateria continua com a ideia do *Mojo* só que implementando mais semicolcheias, gerando mais movimento.

Em 2’04’’ reexpõem mais uma vez o Tema B, ainda em bitonalidade. O padrão rítmico da bateria continua igual a primeira reexposição do tema B. O teclado, sintetizador e baixo fazem o *padrão rítmico pontuado*. Aqui, começa a soar como se a música fosse se tranquilizando. Entre 2’12’’- 2’14’’, inclusive, ficam só os dois clarinetes terminando a frase do Tema B. Em 2’15’’, no entanto, a bateria mais uma vez toma para si o protagonismo da cena com um padrão rítmico rápido que desemboca em uma improvisação livre (**Parte D**) de todos os instrumentos, mas seguindo as harmonia do Tema A e Tema B na tonalidade de Lá bemol menor. Aqui Chicão volta ao piano.

No fim da improvisação (2’46’’) tem-se um ápice de intensidade e movimento com frases utilizando escalas ascendentes e um dos clarinetes fazendo um *glissando* também ascendente; esse ápice desemboca em mais uma reexposição do Tema A que dessa vez é reapresentado com a ideia de um *Rap,* na tonalidade de Dó menor. O *Rap* (2’47’’) é a **Coda** do arranjo, parte final.

De 2’47’’ à 2’58’’ um dos clarinetes executa o Tema A enquanto o outro faz um *glissando* descendente e a bateria faz uma levada de *Rap.* Nessa parte, Chicão gravou a mão direita do piano executando uma mesma nota em cada tempo do compasso e o sintetizador executando acordes junto com baixo como no exemplo abaixo:

Exemplo 3:

Em 2’58’’ o clarinete que estava fazendo o *glissando* começa a executar um padrão rítmico retirado da rítmica das rimas realizadas por cantoras e cantores do *Rap,* enquanto o outro clarinete continua tocando o Tema A eos demais (sintetizador, baixo e bateria) mantém as mesmas frases/ideias.

A partir de 3’03’’ repetem duas vezes a frase final do Tema A (a base continua com a ideia do *rap*). Em 3’13’’, o clarinete que está tocando a melodia do Tema A, a executa uma oitava acima enquanto o segundo clarinete faz um *glissando* que vai ascendendo até o fim da música, que acaba com todos os instrumentos sustentando o som numa fermata: os dois clarinetes com notas agudas, o piano fazendo um trinado também na região aguda que é acompanhado pelo chimbal da bateria e o baixo sustentando uma nota grave.

A partir dessa primeira análise, pode-se perceber que a Quartabê utiliza de forma criativa alguns elementos que modificam a obra de Moacir Santos. Isso pode ser percebido na utilização de processos como a bitonalidade, que dentre outros elementos ajudaram a produzir uma sonoridade estética bem diferente da versão original, além da referência ao *rap* e a realização de variações rítmicas do *mojo* com referências mais modernas, como a música eletrônica. Por fim é importante ressaltar também que além das mudanças em relação ao arranjo, na versão de *Oduduá* da Quartabê, é possível perceber e salientar a qualidade e nível técnico das instrumentistas, podendo citar, por exemplo, o solo de bateria da Mariá.

3. 2 - Coisa #5

A segunda música escolhida para análise foi a *Coisa #5,* também do disco *Lição #1: Moacir.* A escolha se deu por considerar que a música sintetiza as ideias estéticas musicais da Quartabê, reforçando as convergências das influências que constroem a sonoridade da banda.

Como já citado anteriormente, uma das técnicas composicionais que a banda utilizou em *Lição #1* foi a de *mashups* (ou mescla musical). Em *Coisa #5* a banda fez um *mashup* das músicas *Coisa nº 5 - Nanã*, de Moacir Santos e Mário Telles, com *Diversões Eletrônicas,* de Arrigo Barnabé e Regina Porto.

Além de ser um *mashup* de duas grandes referências musicais da Quartabê (Moacir Santos e Arrigo Barnabé) as respectivas obras são consideradas os maiores *hits* dos compositores.

A ***Coisa nº 5 – Nanã*** é uma das dez "coisas" de Moacir Santos e foi composta nos fins da década de 1950 e início de 1960. Foi inspirada, segundo o autor, em um momento de contemplação em um lago no Parque Guinle, no bairro das Laranjeiras, zona sul do Rio de Janeiro, onde residia Vinícius de Moraes, lugar em que o compositor diz ter composto a obra (ver DIAS, 2010, p. 208).

Uma curiosidade acerca de *Coisa nº5 - Nanã* é que sua letra foi encomendada inicialmente à Vinícius de Moraes, mas foi rejeitada por Moacir Santos pois o poeta teria conferido à música um teor "sensual" quando na verdade *Nanã* tem relação com o mundo espiritual afro-brasileiro[49]. A letra então ficou a cargo do carioca Mario Telles (1926-2001).

Em *Coisa nº5 - Nanã* podem ser identificados vários elementos musicais que conferem identidade à obra de Moacir Santos, como por exemplo um planejamento formal, a utilização de polirritmias, assim como a mistura de universos musicais distintos, como o *jazz* e a música afro-brasileira. Uma fala do próprio compositor sobre sua obra trazida por Andréa Ernest Dias na sua tese exemplifica essas conexões:

> Para mim, "Nanã" é um blues, é o meu blue, completamente. Mas é bem diferente, a atmosfera, o aspecto, o blues tem um número de compassos, é outra coisa (eu digo, a medida), tem bastante coisa aí que é diferente do blues. Sim, é completamente diferente, é a coisa brasileira, é outro vocabulário (Dep. MS 1996) (DIAS, 2010, p. 212).

[49] "Nanã é a guardiã do saber ancestral e participa com os outros orixás do panteão da Terra... Nanã é a dona da lama que existe no fundo dos lagos e com a qual foi modelado o ser humano. É considerada o orixá mais velho do panteão na América" (PRANDI *apud* DIAS, 2010, p. 209).

Coisa nº5 - Nanã é até hoje a composição mais executada de Moacir Santos. Até 2010 já se somavam cerca de cento e cinquenta gravações feitas por artistas nacionais e internacionais. Antes mesmo de ser gravada pelo compositor no LP *Coisas* (Forma, 1965), foi gravada por Mario Telles, autor da letra, no LP *Mario Telles* (CBS/Columbia, 1962) e em diversos outros lançamentos fonográficos, como os LPs *Nara* (Elenco, 1964), *Wilson Simonal – A Nova Dimensão do Samba* (LP Odeon, 1964 / CDs EMI, 1995/2004)[50], entre outros, e "integrou a trilha sonora do filme Ganga Zumba (1963), de Carlos Diegues, que tematiza a resistência à escravização histórica negra no Brasil e seus líderes, em especial Zumbi, fundador do Quilombo de Palmares" (DIAS, 2010, p. 210).

Nos discos do compositor, além do LP *Coisas* (Forma, 1965) onde foi executada somente de forma instrumental, sem a letra, *Coisa nº5 - Nanã* foi registrada no LP *Maestro* (Blue Note, 1972) onde ganhou arranjo de Reggie Andrews e letra em inglês escrita por Yanna Cotti, e no CD/DVD do projeto *Ouro Negro* (MP,B/Universal, 2001) (também com gravação instrumental).

Diversões Eletrônicas foi composta em 1978 por Arrigo Barnabé em parceria com Regina Porto. Segundo o compositor, em entrevista à um programa da TV Cultura, a música foi inspirada na canção *Arranha-céu,* de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas. A música foi apresentada a ele por uma amigo e na letra há referências à anúncios luminosos. Voltando para casa após a escuta da referida canção, o compositor avistou da janela do ônibus um anúncio luminoso que tinha escrito "Diversões Eletrônicas", que o fez pensar em escrever alguma história que acontecesse dentro do diversões eletrônicas e daí surgiu a letra e posteriormente a canção com a parceria de Regina Porto.

A obra foi apresentada em maio de 1979 no concurso do I Festival Universitário da MPB, realizado pela TV Cultura que aconteceu no Teatro Pixinguinha (SP). Em meio a aplausos e vaias *Diversões eletrônicas* foi a vencedora desse concurso que se tornou um marco do movimento musical da Vanguarda Paulistana. A música foi interpretada no festival por uma banda que tinha entre os integrantes um dos parceiros de Arrigo Barnabé, o baixista Itamar Assumpção, além de boa parte dos músicos da banda *Sabor de Veneno*[51], formada em meados dos anos 1970 com a qual Barnabé gravou o *Claras e Crocodilos (1980).*

[50] Ver (DIAS, 2010, p. 210).
[51] http://dicionariompb.com.br/banda-sabor-de-veneno/dados-artisticos. Acesso em 18/05/2018.

Diversões eletrônicas é uma das faixas do *Claras e Crocodilos (1980)* e também foi executada pelas multi-artistas da Quartabê na releitura da obra em 2014, sobre a qual discorri no primeiro capítulo desta pesquisa.

As letras, assim como links para audição das obras e discos citados, tanto de *Coisa nº5 – Nanã* como de *Diversões eletrônicas,* estão em anexo.

3.2.1 - Analisando a *Coisa #5*:

Na entrevista, a Quartabê relatou que estava com as obras de Arrigo Barnabé muito frescas na memória, as meninas ainda estavam fazendo o show do *Claras e Crocodilos*. Então a Maria Beraldo, em um dos ensaios, levou a ideia de juntar a *Coisa nº 5 - Nanã* com *Diversões Eletrônicas*. A partir de então, como de costume, começaram a testar várias ideias até chegar na versão final de *Coisa #5* (que passo a notar como *C5*).

Coisa #5 é a nona faixa do disco *Lição #1: Moacir* e dura 6'30''. Na **Introdução** do arranjo, que dura oito compassos, o piano e baixo elétrico executam em uníssono a frase de baixo[52] de *Diversões Eletrônicas* (passo a notar como *DE*), com algumas modificações só no fim da frase, em um andamento rápido, (□ □136) e compasso 5/4. A bateria também entra, usando o aro da caixa marcando cada tempo do compasso enquanto encaixa as outras partes com piano e baixo. A banda transpôs essa frase de *DE* para a tonalidade de *Coisa nº 5 – Nanã* (C5N), que é Ré menor, mas manteve o compasso 5/4, como na versão original de Arrigo Barnabé.

Sessão A: Nas duas últimas colcheias da introdução entram o clarone e o saxofone tenor executando o tema A de *C5N* em uníssono, que foi reorganizada temporalmente para o compasso 5/4. Originalmente *C5N* é escrita em 3/4. O andamento se mantém o mesmo da introdução. O piano, baixo e bateria continuam executando a frase de *DE* enquanto os sopros tocam o Tema A de *C5N.* Essa Sessão A dura 18 compassos. Abaixo segue a notação:

[52] A banda ressaltou que essa frase de baixo foi criada por Itamar Assumpção.

Figura 19 – Sessão A de *Coisa #5* – junção de Coisa nº5 – Nanã com baixo de *Dversões eletrônicas.*
Fonte: Transcrição minha.

Após isso, na **Sessão B**, os sopros (clarone e sax tenor) tocam o Tema B de *C5N* com a base (Piano, baixo e bateria) tocando frases livres, rápidas e fortes, gerando uma sensação de "bagunça". Nessa parte, apesar de ser livre, é como se a melodia tocada pelos sopros se organizasse temporalmente em um 3/4, como na versão original, e em andamento mais lento (♩≅82). No fim do Tema B os sopros fazem uma fermata e então a banda reapresenta a última frase da Sessão A, dessa vez com os sopros fazendo uma resolução descendente do Tema A de *C5N* e terminando a última nota com um crescendo de intensidade, gerando um efeito de pequena distorção para antecipar a Sessão C.

Na **Sessão C** retomam ao andamento anterior (♩≅136), com um improviso livre de sintetizador, que começa com notas bem longas e graves e aos poucos vão sendo acrescentadas mais notas, tocadas mais rapidamente e em regiões mais agudas, escalas ascendentes e descendentes, gerando mais movimento, com vários momentos de ápices com aumento de intensidade. O improviso é acompanhado pela bateria, executando uma estrutura rítmica que remete a um *Drum'n Bass.* Por ser livre, vou falar sobre as durações dos acontecimentos dessa sessão utilizando a minutagem da gravação. O improviso começa em 1'17''. Em 1'50'', o baixo entra tocando notas graves bem livres, fazendo frases curtas. Quando chega em 2'37 os sopros entram citando a melodia do início de *DE,* cuja letra também está escrita no exemplo abaixo, em compasso 5/4.

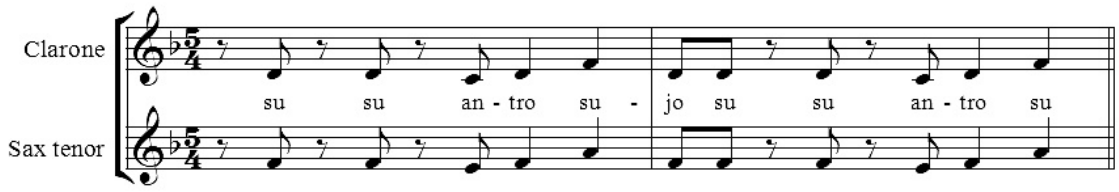


Figura 20 - citação da melodia do início de Diversões eletrônicas.
Fonte: Transcrição minha.

Os sopros tocam em terças variando às vezes só algumas notas, alternando entre terça maiores e menores. Quando chega em 3'10'', os sopros reapresentam o tema A de *C5N* e a base continua como antes, livre. Nessa parte Chicão também gravou o piano, que fica tocando acordes soltos, de forma livre também.

Sessão D: Em 3'44'', a banda relata que quis dar a impressão de uma colagem exata de uma execução do arranjo original de Moacir. Então, vindo de todo um ápice da sessão anterior, sai o sintetizador e tocam o Tema B em 3/4, com andamento mais lento (♩≅100), e uma fermata ao fim (duração de quatro compassos). Após a fermata, apenas os dois sopros executam a frase final do Tema A de *C5N,* depois param e a banda toda canta o refrão de *Nanã*, em 4/4, como no LP *Maestro,* no andamento inicial (♩≅136): "É nanã, É nanã". Nos primeiros oito compassos cantam em uníssono e nos outros oito compassos abrem as vozes.

Nos últimos compassos dessa parte cantada (em 4'26''), a música se encaminha para sua **coda,** onde começa um improviso dos sopros. A base continua em 3/4, e no mesmo andamento. Sobre o improviso dos sopros, as sopristas relataram na entrevista que usam frases que remetem bastante ao universo do choro, do jazz, influências bastante presentes na carreira das duas. A partir de 5'19'' a base vai decrescendo a intensidade, até sumir em 3'39'', quando ficam só os sopros improvisando, também em uma intensidade menos forte. A partir de 5'47' aproximadamente, a base começa a fazer uma série de ataques curtos e fortes, somando quatro ao total, sendo que o último é suave e marca o fim da música.

É importante mencionar que a Quartabê usou a parte C de *Coisa nº5 – Nanã* do arranjo original de Moacir Santos, onde acontecem solos de flauta e saxofone, e transformou em outra música, a *Nanã Nenê,* décima faixa do *Lição #1: Moacir,* logo em seguida da *Coisa #5.*

Portanto, nesta descrição pormenorizada de *Coisa #5* pode-se observar que a Quartabê interfere, recria, reorganiza a peça *Coisa nº 5 – Nanã* de Moacir Santos, conferindo à ela novos elementos como o dodecafonismo da música de Arrigo Barnabé, além de trazer para a

música instrumental referências não tão utilizadas, como a música eletrônica, por exemplo, refletindo as várias influências musicais das integrantes.

Isso pode ser percebido na referência à música eletrônica feita por Mariá e nas duas formas de improvisação utilizadas na peça: a primeira do Sintetizador, que ocorre de maneira livre, remetendo ao universo da música experimental (forte na carreira de Chicão), inclusive o uso do sintetizador é mais uma novidade, pois não é utilizado nas gravações originais de Moacir Santos, mostrando assim uma adequação à contemporaneidade; E a segunda, onde os sopros fazem referência ao universo do choro e jazz norte americano (fortes influências nas carreiras da duas sopristas, Mariá e Joana).

Por fim, é importante observar quando a Quartabê, um grupo de música instrumental, decide trazer para a peça justamente o trecho da letra em português que faz alusão a uma Orixá mulher, que dá nome à obra: Nanã.

3.3 - *Bluishmen*

> Bluishmen são os negros que, de tão retintos, chegam a ser azulados. Esses são de uma tribo africana que fica na costa, na mesma direção do Ceará. Deve ter sido o mesmo lugar, na época em que os continentes eram uma coisa só. A paisagem é a mesma, praias, coqueiros, palmeiras... (Moacir Santos, encarte do CD Ouro Negro, 2001 *apud* DIAS, 2010, p. 222).

Essa foi a descrição do próprio Moacir Santos sobre sua obra, que segundo Dias (2010) nos permite constatar as associações míticas, cósmicas, literárias, visuais e imaginárias que estão presentes em algumas obras do compositor, e que se tornou uma de suas marcas.

O tema principal que Moacir Santos escreveu para o filme *Os fuzis*, de Ruy Guerra (1963), teria originado a composição de *Bluishmen,* que foi lançada em 1972 no LP *Maestro* (Blue Note). Sérgio Bahia (2016) comenta sobre a distinção entre essa origem da peça e a ideia descrita pelo compositor, pois o filme é ambientado no interior do Nordeste, "num forte contexto de fome e miséria – nada próximo, portanto, do ambiente de *praias*, *coqueiros e palmeiras* [...]" (BAHIA, 2016, p. 194).

Nessa transformação do tema principal do filme para a *Bluishmen* que ouvimos em *Maestro, Moacir Santos,* além da ideia geral, realiza várias mudanças musicais e estéticas: o tema foi transposto meio tom acima, foram adicionadas várias seções e também uma grande mudança na instrumentação, que de um violoncelo solo passa para trompa, trompete, naipe de sopros, piano, contrabaixo e percussão. Além disso, na obra também estão outras marcas inerentes à obra do compositor, como a mistura entre tonalismo e modalismo, polirritimias, e o diálogo entre diferentes culturas, que é trazido por Dias (2010) quando diz que "no discurso de "Bluishmen", ouvem-se referências à "geografia" melorrítmica popular do Nordeste brasileiro, à textura sinfônica e romântica do século XIX e à liberdade do improviso do jazz" (DIAS, 2010, p. 222-223).

Análises detalhadas de *Bluishmen* podem ser encontradas em DIAS (2010), VICENTE (2012), BONETTI (2014), BAHIA (2016), as quais recorrerei sempre que necessário para fazer considerações sobre a versão da Quartabê.

Os autores mencionados acima consideram que *Bluishmen* representa a fase americana de Moacir Santos. Para a Quartabê, a obra também representa uma nova fase, que é marcada tanto por um novo registro fonográfico, o EP *Depê,* quanto por uma nova sonoridade da banda.

Como mencionado no primeiro capítulo, além das mudanças de captação e pós-produção dos dois discos, houveram mudanças sonoras e estéticas entre eles. No EP *Depê* a

banda se utiliza de bastante edição que permite mais manipulações sonoras, entre outras coisas. Isso se deve também à nova sonoridade que é agora apresentada através da inserção de mais equipamentos eletrônicos, como os pedais nos sopros, maior uso do sintetizador, MPC (Music Production Controller), uma bateria eletrônica de amostragem digital integrada e sequenciador MIDI, dentre outros.

Bluishmen foi escolhida para análise justamente para pontuar além das modificações feitas na obra de Moacir Santos, exemplificar essas mudanças na sonoridade da banda, que marcam uma segunda fase.

3.3.1 - Analisando *Bluishmen*

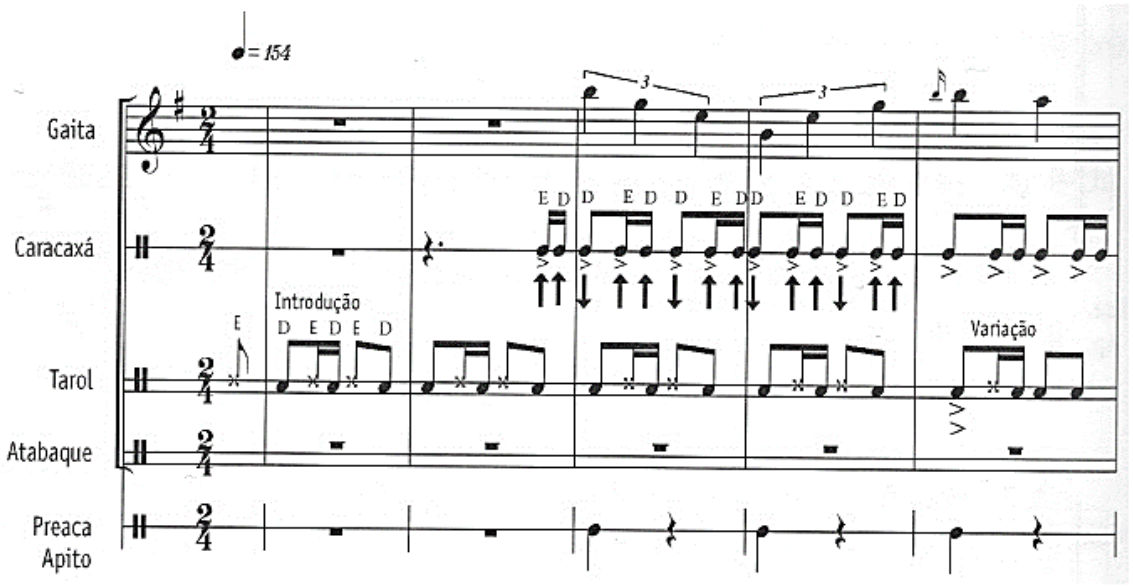
A versão de *Bluishmen* da Quartabê tem duração de 7'21'', a mais longa das seis faixas e a última do EP *Depê,* não por acaso, como explico mais tarde.

Na versão original escrita por Moacir Santos*,* a forma de *Bluishmen* é dividida em duas sessões, com formas e sonoridades distintas. A Sessão 1 é distribuída em **Introdução – A – B – A',** e tem uma característica mais "flutuante", "grandiosa", pode-se assim dizer; Apesar de não ser possível definir precisamente um campo tonal, pois Moacir intercala tonalismo com modalismo, a Sessão 1 está na armadura de Lá bemol Maior.

Na Sessão 2 o clima muda. A armadura passa a ser de Ré bemol Maior e a bateria e percussão introduzem a estrutura rítmica da nova sessão, que apesar dos hibridismos rítmicos utilizados por Santos, pode ser compreendido como semelhante à estrutura rítmica do toque de "guerra" de *caboclinho*[53], informação trazida por Dias (2010) e Bahia (2012). Este último autor traz ainda exemplos dos esquemas rítmicos da *chamada* referente ao toque de guerra do *Caboclinhos 7 Flexas*, um dos grupos de Recife, Pernambuco e a comparação com *Bluishmen,* de Moacir Santos (figura 21).

[53] Caboclinhos é uma dança folclórica originada em Pernambuco. Sobre a música ou gênero musical Caboclinhos Santos e Resende (2009) trazem que "Sua textura é, sobretudo, um **toque** de gaita – uma 'linha melódica', por assim dizer – acompanhado dos instrumentos de percussão (...). Atualmente, os toques ou batidas – sub-gêneros musicais – mais executados são: **guerra**, **perré**, **baião**, ou **baiano**, e **macumba**, também chamada de **toré**, **macumbinha** ou **macumba de índio** (...). Esses gêneros são tocados pela maioria os grupos, em especial, pelos da RMR [Região Metropolitana do Recife], os quais sempre começam e concluem suas apresentações com guerra [grifos dos autores]" (Santos e Resende *apud* Bahia, 2016, p. 243).

Caboclinhos 7 Flexas – figura retirada de Santos e Resende (2009).



Bluishmen – Moacir Santos

Figura 21 - Esquemas rítmicos no Caboclinho 7 flechas e em Bluishmen de Moacir Santos. Fonte: BAHIA (2016, p. 244).

Em resumo, a forma da Sessão 2 é **Introdução – A – B – A – B – Solo *ad libtum* – B**.

Durante o processo composicional, como sempre reforçado, a Quartabê fica testando as várias ideias que são sugeridas, que vão surgindo. Sobre a estética em geral de *Bluishmen*, relataram que pensaram em algo que remetesse à ficção científica, creio que inspiradas pelo fato de *Bluishmen* ter surgido de um filme. Pensando em como poderiam "descaracterizar" a versão original de *Bluishmen,* pensaram inicialmente em modificar a introdução.

Na versão original da composição de Moacir Santos, que passarei a tratar como *BMS,* a introdução da Sessão 1 é executada pelo piano, que como traz Dias (2010) causa um jogo

contrapontístico polirrítmico "construído pelo grande arco *ostinato* arpejado na mão esquerda em tercinas de semínimas e o movimento em semicolcheias por graus conjuntos na mão direita" (DIAS, 2010, p. 223) (Figura 22).

Figura 22 - Introdução da versão original de *Bluishmen* de Moacir Santos.
Fonte: reprodução minha do *Cancioneiro Moacir Santos.*

Sobre essa introdução, inclusive, Vicente (2012) comenta que ela parece fazer referência à "Fantaisie-Impromptu de Chopin (Impromptu op. 66, no.4, em Do#m), escrita em 2/2, onde a mão esquerda divide sesquiálteras, sobrepostas às semicolcheias da mão direita" (VICENTE, 2012, p.99).

Como forma de modificação, a banda optou por não começar com essa introdução de piano. A versão de *Bluishmen* da Quartabê (*BQTB)* é iniciada pelo sintetizador que começa com um Ré bemol 1 (nota grave) que vai crescendo em intensidade; percebi também a colagem de alguns efeitos que ajudam a conferir ao trecho um ar de mistério, ficção científica. Já em 0'17'' o sintetizador toca o Tema A da Sessão 1 de *BMS* de uma forma mais livre e lenta.

Em 0'27'', entram a bateria, o baixo elétrico e os sopros. A bateria, segundo Mariá, faz uma referência muito clara à música eletrônica, ao *Electro Old School*, mais precisamente uma levada de *Miami Bass* dos anos 1980, um sub-gênero do *Electro* que é caracterizado por uma batida contínua da caixa. Ela comenta ainda que para essa música se inspirou na música *Redlight District*[54], de Anthony Rother, compositor de música eletrônica da Alemanha. Inclusive cita que nas edições, junto ao técnico Ricardo Mosca, colocaram o efeito de *reverb*

[54] A música pode ser ouvida em: https://www.youtube.com/watch?v=pdCjP4bkDSs.

como usado nos anos 1980 para fazer uma citação exata da bateria. Nessa introdução, porém, ela fica mais com a marcação da caixa. O Baixo elétrico fica tocando apenas um Ré bemol 1 (grave), que é encaixado nas batidas do bumbo da bateria, que está marcando o primeiro tempo de cada compasso, com andamento andante (□ □ 120).

Já nos sopros, a ideia foi de pegar as semicolcheias da introdução da Sessão 1 de *BMS*, que originalmente é executada pela mão direita do piano, e tocarem em sobreposição, criando uma textura ao invés de apenas uma melodia. Para isso, buscando a obtenção de mais camadas sonoras, usaram clarinetes e clarone com pedais de *Delay*, que causa um efeito de atraso, defasagem do som. Em 0'55'', ainda com a mesma base de sopros, bateria e baixo, o Sintetizador toca o Tema B da Sessão 1 de *BMS,* ainda de forma livre.

Assim, nota-se que a primeira parte da versão de *Bluishmen* da Quartabê (*BQTB),* que tratarei com **Sessão A,** é a junção da introdução da Sessão 1 de *BMS* com os Temas A e B também dessa sessão. A banda também mantém a mesma harmonia que a *BMS,* fazendo a Sessão A com a armadura de Lá bemol Maior.

Em 1'28'', quando o sintetizador finaliza a exposição do Tema B da Sessão 1 de *BMS,* clarinete e baixo tocam a frase escrita para o piano por Moacir Santos em um 3/2 que também finaliza o Tema B da Sessão 1 de *BMS*. O clarinete executa a parte que seria para a mão direita e o baixo executa a parte que seria para a mão esquerda (figura 23). Há apenas a modificação de duas notas finais no clarinete.

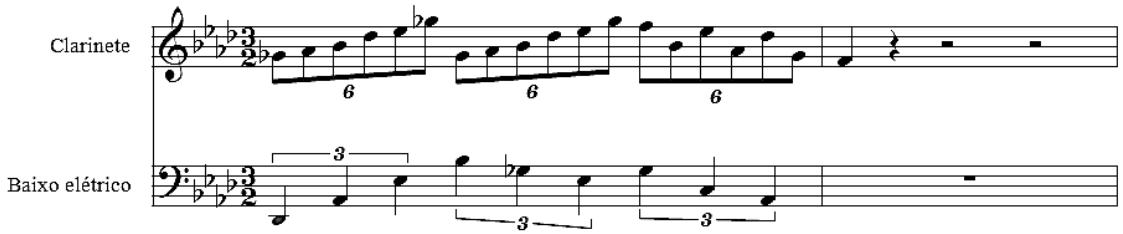


Figura 23 - reprodução da frase executada pelo clarinete e baixo elétrico.
Fonte: reprodução minha a partir do *Cancioneiro Moacir Santos*

Essa frase faz a transição para o que chamarei de **Sessão B** da *BQTB* (1'30''), que também modula para Ré bemol Maior.

A sessão B, diferente da sessão A, tem uma introdução na qual o sintetizador e clarinete saem. A banda criou frases que são tocadas por clarone e baixo, em oitava, a partir das notas da mão esquerda do piano da introdução de *BMS* (ver figura x), conferindo à musica uma "levada" rítmica mais *funkiada*, casando com a levada de *Miami Bass* feita pela bateria.

As frases são basicamente as descritas na figura abaixo, com pequenas variações. Nesse ponto, é como se fosse a Sessão 2 da *BMS* (com estrutura rítmica de caboclinho).

Figura 24 – frase criada e executada por clarone e baixo elétrico a partir da introdução da versão original de *Bluishmen* de Moacir Santos.
Fonte: Transcrição minha.

Na **Parte A** da **Sessão B** (1'46''), a ideia também era de descaracterizar a melodia do Tema A da Sessão 2 de *BMS*, que a banda mencionou ser bem "Brasil". Então resolveram invertê-la, o clarinete a executa de trás para frente, mas sem métrica definida. A base (clarone, baixo e bateria) se mantém como na introdução.

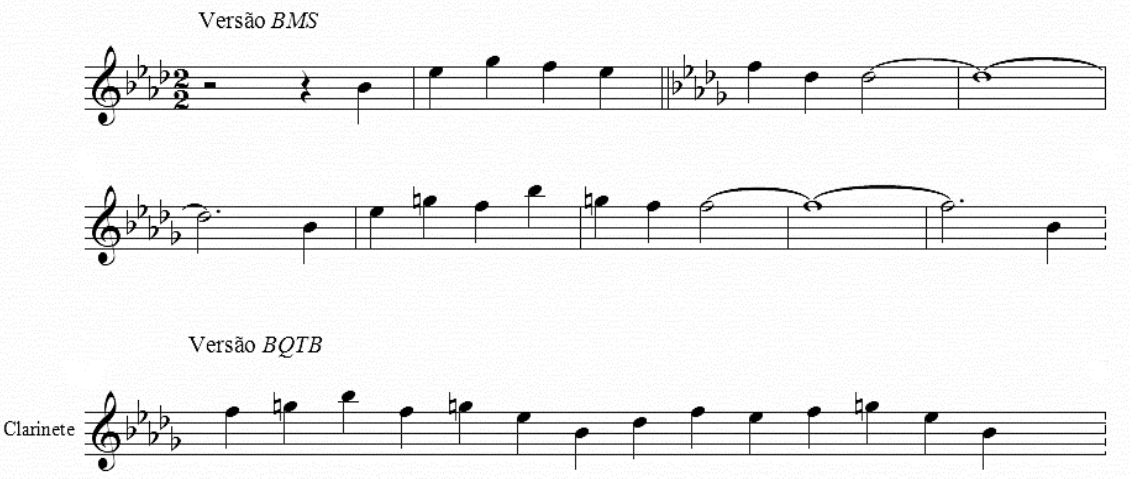


Figura 25 - Inversão do Tema A da Sessão 2 da versão original de *Bluishmen* de Moacir Santos.
Fonte: Transcrição minha.

Já na **Parte B** da **Sessão B** (2'17'')**,** a ideia foi de manter a melodia do Tema B da Sessão 2 de *BMS,* mas continuou sendo executada sem métrica definida, dessa vez pelo clarinete e pelo clarone, em oitavas. O baixo e a bateria mudam a intenção anterior "funkiada", agora se adaptando à melodia feita pelos sopros. O sintetizador retorna fazendo notas longas durante as frases.

Em 2’43’’, o clarone e o baixo voltam a tocar o tema da **introdução** da **Sessão B**, e a bateria também retorna com a levada de *Miami Bass;* A novidade é que o sintetizador e o clarinete fazem alguns acordes/arpejos que, segundo a banda, foram escritos pelo Chicão e que a ideia era fazer uma “cama” sonora. Em 4’04’’ a banda volta a executar a Parte B da Sessão B mas agora com um improviso de bateria.

A partir de 4’49’’ a dinâmica da banda vai diminuindo, como um *fade-out*, enquanto vai surgindo uma nota grave (Ré bemol 1) e longa de clarone e sintetizador, passagem que claramente foi editada. Trata-se da **Coda** da música. Em 5’04’’, o baixo já não toca, a bateria passa a fazer somente alguns efeitos e o sintetizador faz notas longas que ajudam e contribuem para a ideia que tiveram para a Coda: remeter ao mar. A dinâmica fica em *piano* e a melodia é executada pelos dois clarones: um tocando a frase final do Tema A da Sessão 1 de *BMS,* enquanto o outro faz o Tema A da canção *O Mar,* de Dorival Caymmi. É importante ressaltar que o tema de *O mar,* que é uma canção, é trazida nesse momento para o universo da música instrumental, quando tocada pelo clarone.

Como falado no início da análise, *Bluishmen* não foi escolhida para ser a última faixa do EP *Depê* à toa. Na entrevista, a banda relatou que tiveram a ideia de já fazer referência e apresentar ao público quais seriam os próximos passos da turma: aprender a *Lição #2,* com obras do professor Dorival Caymmi.

No *Lição #1: Moacir* e no EP *Depê,* a banda difundiu uma obra não tão conhecida, de Moacir Santos; já na *Lição #2: Dorival Caymmi,* creio que o desafio vá ser modificar, recriar as canções de Dorival Caymmi, que são bastante consagradas na Música Popular Brasileira, trazendo para o universo da Quartabê.

Em suma, com a análise de *Bluishmen* pode-se perceber um manejo inteligente de ideias feito pela Quartabê. A banda utiliza os temas da obra original de Moacir Santos de diferentes maneiras, aplicando também técnicas composicionais como inversão e variação de melodias, além da referência clara à música eletrônica, dentre outros, ocasionando mudanças sonoras e estéticas.

Além de ficar claro as modificações feitas na obra de Moacir Santos, a análise de *Bluishmen* reforça o quão sério e consistente é o processo composicional da Quartabê e mostra o conhecimento técnico de gravação e pós produção de discos das integrantes, que participaram ativamente dos processos.

3.4 - *Maracatu Nação do Amor*

Provavelmente depois de *"Nanã", Maracatu Nação do Amor* seja uma das obras mais conhecidas e executadas de Moacir Santos. Na verdade a canção é mais uma com dupla titulação. Originalmente foi gravada no LP *Maestro* (Blue note, 1972)*,* como *April Child,* com letra em inglês de Jay Livingston e Ray Evans, mesmos letristas de *Oduduá,* e é interpretada pela voz do próprio Moacir Santos*.* Em 2001, recebe uma letra em português e o nome *Maracatu Nação do Amor* de Nei Lopes (também letrista de *Oduduá*), para o *Projeto Ouro Negro*.

Porém, ao escutar ambas as gravações de *April Child / Maracatu Nação do Amor* logo nos salta aos ouvidos que a canção não é um *Maracatu*[55], está mais para *samba-jazz.* Vicente (2012) comenta que na verdade Nei Lopes trouxe na letra associações poéticas à tradição musical do maracatu. A obra também foi citada em Dias (2010) como mais uma letra de Nei Lopes que "associam passagens marcantes da trajetória do compositor [Moacir Santos] ao seu vínculo com o plano espiritual" (DIAS, 2010, p. 155).

Não foram encontrados trabalhos que tratassem e/ou analisassem mais especificamente a obra. Dias (2010) e Vicente (2012) trazem exemplos da obra para mostrar o *mojo,* que segundo estes conduz toda a música, e ainda em Dias (2010) podemos encontrar algumas considerações que o próprio Santos deu sobre sua obra: "[...] essa melodia é, para mim, uma evocação, é cheia de esperança. Tem uma característica brasileira, tem sido muito tocada no Rio, muitas vezes, ela é um sucesso!" (SANTOS *apud* DIAS, 2010, p. 124). Ele também faz uma declaração sobre o *jazz:*

> Jazz é um caminho aberto para expressar bons sentimentos. Penso que o jazz pode estar em toda parte. Por exemplo, "April child" é jazz, não é tão estrito, varia. (...) Jazz é um caminho para músicos do mundo todo, é apreciado por todos os compositores, até mesmo os compositores eruditos percebem a magnitude do músico de jazz (Dep. MS 1976) (DIAS, 2010, p. 179).

Vale salientar que *April Child* é mais uma música da fase americana do compositor e que reforça a influência do *jazz* em sua obra. Dias (2010) fala que:

---

55 O Maracatu é um "Cortejo religioso-folclórico de origem afro-brasileira, que tem ligação cm as CONGADAS, que subsiste sobretudo em Recife. Os cantos que o acompanham possuem ritmo próprio, e há diálogo entre coro e solista [...] (SADIE, Stanley. Dicionário Grove de música, edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 537). A instrumentação geralmente fica por conta dos instrumentos de percussão: alfaias, caixas ou taróis, ganzás, gonguês e agogôs.

> No jazz, Moacir Santos pôde elaborar o seu acervo de sons, experimentando combinações timbrísticas que remetem tanto às bandas de música do interior do Brasil quanto às big-bands norte-americanas, mixadas com o universo rítmico brasileiro e com as harmonias e formas da tradição musical erudita ocidental (DIAS, 2010, p. 179).

Por fim, essa citação reforça o quanto a obra de Moacir Santos é uma junção de acontecimentos da sua trajetória de vida.

3.4.1 - Analisando *Maracatu Nação do Amor*

Maracatu Nação do Amor é a segunda faixa com duração de 2'42'', a mais curta do EP *Depê,* e é uma das três canções. Como dito no capítulo 1, umas das ideias e novidades do EP foi trazer canções de Moacir Santos, já que o *Lição #1: Moacir* foi totalmente instrumental, e estas serem interpretadas por participações especiais. Inclusive no EP essa música está intitulada como *Maracatu Nação do Amor* pois utilizaram a letra em português. Na entrevista, a banda relatou que de uma certa forma já tinham em mente as participações que convidariam, pois além de um elo afetivo se encaixariam às ideias que estavam propondo para as músicas.

As participações especiais para gravar *Maracatu Nação do Amor* foram **Juçara Marçal**, cantora, compositora e professora carioca que vem sendo reconhecida tanto pelo seu trabalho solo quanto pelos trabalhos realizados com os grupos *Metá Metá* e *A Barca,* por exemplo, e a também carioca **MC Soffia,** rapper, cantora e compositora de apenas 14 anos de idade que é reconhecida por trazer em suas letras reflexões sobre preconceito, racismo, machismo e empoderamento feminino.

A ideia geral do arranjo de *Maracatu Nação do Amor* seria trazer referências do *maracatu* em junção com um *rap,* que citaram desde o início o desejo de convidar uma *rapper*, mulher. Tais fatos justificam a escolha de Juçara Marçal, devido ao seu contato e trabalho com a música de cultura popular brasileira, e a de Soffia por ser *rapper*, e segundo a banda, pela idade dela remeter ao processo "infantil" da "Quartabê".

Nessa obra, a banda relatou que usaram bastante a técnica de *Colagens.* Esse tipo de procedimento foi introduzido pela Música Concreta[56], utilizando materiais

[56]Ou "*Musique concrète*, expressão cunhada por um grupo que fazia experiências com a música eletrônica em Paris no final dos anos 40. A expressão queria significar as fontes sonoras naturais ou "concretas" utilizadas por esse grupo para compor "concretamente" em fita magnética, em vez de abstratamente, através de notação e interpretação. Pierre Schaeffer e Pierre Henry foram membros importantes desse grupo (SADIE, Stanley. Dicionário Grove de música, edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 638).

previamente gravados e fazendo a edição a partir de "colagens". Em complemento a essa informação e em relação a sua produção no Brasil, Villaça (2003) traz que:

> Os procedimentos surgidos com a música concreta (gravação e descontextualização do som) começam, porém (mais notadamente na década de noventa), a ser utilizados de uma outra maneira, talvez no sentido inverso à sua proposta inicial: gravações e edições de materiais brutos começam a ser utilizados (principalmente a partir do sampler[57] e dos sistemas gravação e mixagem em computador) como recursos de "citação" e "recuperação" de um tipo de "memória" da cultura popular brasileira, dispersa em gravações antigas que tendiam a permanecer no "limbo histórico" dos sebos e arquivos reservados apenas aos estudiosos, dada a velocidade de substituição dos suportes de produção (equipamentos de gravação) e, principalmente, reprodução técnica musical (aparelhos de som caseiros e players em geral). Esses novos procedimentos ao mesmo tempo, parecem resgatar as formas (modos de produção e suportes originais) e conteúdos (propostas políticas e posturas ideológicas) de um passado recente de nossa memória musical, estabelecendo assim, um tipo de "narratividade" que liga e discute a conexão entre diferentes períodos e contextos culturais (VILLAÇA, 2003, p. 135).

A essa nova utilização dos procedimentos e do sampler, o autor cita ter começado a partir do experimentalismo de Tom Zé, décadas atrás, e ter ressurgido nos anos 1990 na música pop brasileira, com o *Rap Popcreto,* sobre o qual falo abaixo.

A versão de *Maracatu Nação do Amor* da Quartabê, inicia justamente com a colagem de um pequeno trecho do *Rap Popcreto,* que foi composta por Caetano Veloso e gravada no álbum *Tropicália 2,* dele e Gilberto Gil, gravado e lançado em 1993 em comemoração aos 25 anos da *Tropicália.* O *Rap Popcreto* é uma colagem com vários trechos de músicas importantes da Música Popular Brasileira que utilizam a palavra "Quem". Caetano utilizou obras que vão desde Tom Jobim à Tim Maia.

A ideia dessa colagem surgiu do Chicão, justamente porque a letra de *Maracatu Nação do Amor* começa com a palavra "quem". Segue abaixo a letra completa da canção:

Quem vem lá,
Surgindo lá de trás do mar?
Será a Calunga, num vapor,
Trazendo de Luanda o amor?

Ê, gonguê,
Repica aí que eu quero ver
Moenda quero ver virar
Na hora em que o amor chegar.

O amor é rei
Nosso rei Bantu

[57] Aparelho que digitaliza sons gravados e permite sua manipulação e alteração através de interfaces (*idem*).

Sua voz é lei
No maracatu

Ê, Sinhá,
Prepara o caranguejo uçá
Refoga e escalda o sururu
Apura o vinho de caju.

Ê, Iaiá
Da ilha de Itamaracá,
Prepara a rede de tucum
Que o amor veio embolar mais um.

O amor é rei
Nosso rei Bantu
Sua voz é lei
No maracatu[58]

Já emendando na colagem inicial, Juçara Marçal começa a cantar a primeira estrofe da canção. Enquanto isso, teclado, baixo elétrico e bateria tocam uma célula rítmica do Maracatu de forma deslocada. Esse procedimento que sugere um pequeno efeito de "atraso", também foi conseguido na mixagem. O teclado nessa parte executa as frases com os acordes da harmonia.

Em um artigo que trata sobre a estrutura rítmica do maracatu contemporâneo na obra de Egberto Gismonti, Nathália Martins (2014, p. 1179-1181), traz figuras, extraídas de trabalhos importantes, para exemplificar motivos rítmicos do maracatu, em especial os baques (batidas) e viradas (variações rítmicas) da Nação Porto Rico, de Recife-PE (Figura 26).

[58] Disponível em: https://www.letras.mus.br/moacir-santos/maracatu-nacao-do-amor-april-child/.

Figura 26 - motivos rítmicos do maracatu.
Fonte: MARTINS (2014, p. 1179-1181)

A célula rítmica que teclado, baixo elétrico e bateria executam no início da música, remetem ao toque das alfaias, mas sem as semicolcheias do terceiro e quarto tempos. Com essa base, Juçara também canta a segunda estrofe da canção, em 0'20''. No fim da segunda estrofe o teclado toca um acorde, percebido com Gm7(11), dando uma ideia harmônica de "tranquilidade" e "finalização". Essa **Parte A** dura até 0'36''; a tonalidade está em Si bemol Maior, diferente da original que é escrita em Ré bemol Maior e o andamento em (≅100).

Na **Parte B** (0'37'') Juçara canta o refrão de *Maracatu Nação do Amor*: "o amor é rei, nosso rei Bantu, minha voz é lei, no maracatu", enquanto os dois clarinetes tocam em abertura de vozes o motivo rítmico do maracatu executado pela caixa (como na caixa 1 da figura x), o bumbo da bateria o motivo rítmico executado pelo gonguê, e o baixo uma frase que a própria Ana Karina criou, com um arpejo ascendente e descendente. O refrão só é cantado uma vez quando em 0'45'' a MC Soffia começa um *Rap,* que tratarei como **Parte C**:

Se o amor é rei, nóis é tudo rainha
Sou Mc Soffia e ando fora da linha
Sou uma garota negra e canto a minha rima
Agora pare pra pensar, escute, escute,
Escute o som dessas menina

Durante a Parte C, clarone, baixo, clarinete e teclado fazem uma frase criada pela banda, que remete à uma mistura entre o *rap* e o maracatu; Na entrevista a banda falou que esse *groove* do *rap* é "bem Arrigo", fazendo referência às composições de Arrigo Barnabé. A bateria faz a levada do *rap* mas também encaixando com os outros instrumentos nos contratempos do maracatu.

Após apresentar o *rap* há um pequeno improviso de voz de Juçara junto com colagens de vozes, incluindo a palavra "quem", sons curtos e os nomes "Sofia" e "Juçara", com as vozes das mesmas e também da banda.

Em aproximadamente 1'06'', MC Soffia começa a cantar a terceira estrofe, primeiramente de uma forma mais falada e depois "solfejando" nas alturas da melodia da canção. Considero essa parte como sendo a reexposição da Parte A, uma **Parte A'**. Enquanto isso Juçara continua fazendo um improviso de voz e no fim da estrofe repete algumas palavras da canção de forma falada, também. Teclado, baixo e bateria reexpõem as frases tocadas na Parte A, que remetem às alfaias do maracatu, mas com a diferença de a bateria adicionar mais elementos à levada, que remetem mais ao *rap* e deixa o clima com uma estética mais "dançante". Em 1'23'', Juçara canta a quarta estrofe e MC Soffia vai repetindo de forma falada algumas palavras da letra. Teclado, baixo e bateria continuam como antes e agora os dois clarinetes executam contracantos, em abertura de vozes que também remetem à uma estética mais melódica de *rap.* Em 1'39'' a finalização da estrofe é marcada mais uma vez pelo acorde do teclado e então a banda volta a executar o refrão (Parte B), que dessa vez considero como a **Coda** da música.

Na **Coda** (1'40'') o refrão é cantado por Juçara e MC Soffia juntas, em uníssono, de forma repetitiva, até o fim da música. Os dois clarinetes voltam a tocar em abertura de vozes o motivo rítmico do maracatu executada pela caixa; o bumbo da bateria toca o motivo rítmico executado pelo gonguê, e o baixo uma frase com um arpejo ascendente e descendente criado por Ana Karina. Em 1'50'', a bateria passa a tocar a célula do gonguê com variação também na caixa, o teclado passa a fazer acordes mais longos e as vozes femininas da banda fazem vocalizes com a sílaba "a", dentro da mesma harmonia do teclado. Tudo isso em uma

dinâmica que vai crescendo em intensidade até que em 2’42’’ ficam só as duas cantoras, cantando ainda o refrão e o baixo e a bateria tocando como na Parte A.

Em 2’29’’, a bateria sai ficando apenas as cantoras, Juçara e MC Soffia, e o baixo tocado por Ana Karina, acabando a música aos 2’42’’.

Refletindo sobre análise concluo que mais uma vez a obra de Moacir Santos foi recriada, modificada, com elementos inovadores. A Quartabê traz para *Maracatu Nação do Amor r*eferências como o *rap* e também técnicas composicionais originadas na *Música Concreta* e utilizadas na *Tropicália,* sem falar na criatividade quanto à estética sonora. Além disso, a banda ainda traz uma mensagem importante nessa canção, que foi o principal motivo de a ter escolhido para ser analisada: a representatividade feminina em música, principalmente a da mulher negra. Por isso fiz questão de mencionar os nomes de Juçara Marçal, MC Soffia e Ana Karina Sebastião no fim da análise.

Na verdade, a banda traz referências, atuações e reflexões sobre algumas classes consideradas minorias, marginalizadas por uma sociedade eurocentrada e heteronormativa. Reúne em *Maracatu Nação do Amor,* composição de um negro nordestino, três mulheres negras, artistas e ativistas cantando e tocando um maracatu, que é de origem afro-brasileira, e trazem ainda um *rap,* gênero que também é muitas vezes marginalizado, com palavras de empoderamento feminino, inclusive no meio musical!

Na entrevista a banda também relatou que no momento da gravação aconteceu uma cena muito emocionante para elas, que foi o fato da empatia que aconteceu entre a MC Soffia e a baixista Ana Karina. Esta relatou emocionada que gostaria muito que em sua infância tivesse alguém como a MC Soffia dos dias de hoje, pois teria sido muito diferente, a representatividade teria feito ela entender tudo de uma maneira mais fácil.

A Quartabê deixa claro que as mulheres na música estão produzindo, ocupando e resistindo!

4 - ANÁLISE PERFORMÁTICA SOB UMA PERSPECTIVA ETNOMUSICLÓGICA FEMINISTA

Começo esse capítulo com um trecho extraído de uma matéria feita pelo SESC Sorocaba, por considerar que este resume e traduz não somente todo o exposto nessa pesquisa até o momento, mas também uma visão de fora, do público e da crítica especializada sobre a Quartabê. Dessa vez, acrescentando apontamentos sobre suas *performances,* que segundo a descrição é de "grande impacto".

> Bastaria esta releitura atrevida do património musical do Brasil [Moacir Santos] para que o caso Quartabê fosse singular, mas tem outra particularidade: **três dos seus quatro membros são mulheres**, vindas de outra formação que tem dado que falar, Claras e Crocodilos, a nova releitura da obra prima de Arrigo Barnabé. **Todas elas têm uma aparência física andrógina, em desafio aos preconceitos anti-LGBTQ que propagam no Brasil**, com assassinatos de pessoas transgênero, obstáculos à liberdade de expressão e campanhas psiquiátricas a garantir que "ser viado tem cura" («Deus me livre, a essa altura da minha vida, eu deixar de ser gay. Tenho nem roupa para isso», comenta Mariá Portugal no Instagram), e **todas tocam instrumentos que a hegemonia masculina na música tornou seus**, como o saxofone tenor (Joana "Jojô" Queiroz), o clarinete (Jojô e Maria "Mia" Beraldo) e a bateria (Portugal). Os "femininos" teclados estão a cargo de Chicão, um bear de longas barbas. Se o que ouvimos nos cativa em poucos minutos, num misto de reconhecimento das formas e de estranheza quanto ao modo como são imaginadas, **o lado performativo de um concerto Quartabê é de grande impacto**, com trajes de cena (habitualmente uniformes escolares, já que o disco que foi lançado se intitula "Lição #1" e o que aí virá o "Lição #2"), coreografias para as danças e todo um desempenho festivo a que ninguém consegue ficar indiferente. Uma vez mais, somos lembrados de que música ao vivo é teatro. "Nosso clima é de brincadeira, de diversão, de experimentação, um clima lúdico", dizem elxs a propósito [...] (SESC SOROCABA, 2018, grifos meus).

Para estruturar essas reflexões, optei por realizar uma etnografia da *performance* sob uma perspectiva etnomusicológica feminista, dialogando assim com estudos sobre música e gênero, música e feminismos, entre outros. Sobre este enfoque metodológico, Tiago Oliveira Pinto (2001) explica que:

> A etnografia da *performance* musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto "produto" para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como "processo" de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da *performance* trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 227-228).

O objetivo deste capítulo é traçar reflexões sobre os elementos que apontem para a construção da identidade própria da Quartabê e que possibilitem mostrar de que maneira os aspectos musicais e sociais dessa construção são expressados através de suas *performances*. Para isso são utilizados os dados obtidos nos capítulos anteriores além de vídeos de shows da banda, dados da entrevista bem como minhas considerações pessoais.

A partir principalmente de abordagens antropológicas, surgiram ao longo da história da etnomusicologia diversos conceitos sobre *performance*, como as de BAUMAN (1977), TURNER (1988), SCHECHNER (2006), por exemplo. Aproximadamente a partir da década de 1990, no entanto, apesar de concordarem com a importante contribuição desses estudiosos para o campo dos estudos da *performance*, musicólogas e etnomusicólogas feministas (CUSICK, 1994; SAWIN, 2002; ROSA, 2009, 2010; entre outras) começaram a tecer críticas à estas abordagens sobre *performance,* sugerindo que estas tratavam os sujeitos de forma genérica, negligenciando questões como as de gênero, por exemplo.

A partir dessa críticas, surgiram novos conceitos como "*performance* social" (CUZICK, 1991), *performance* como "fenômeno de múltiplas camadas" (SAWIN, 2002), por exemplo, onde as autoras propõem reimaginar uma teoria de *performance* a partir de um olhar feminista.

> Reimaginar uma teoria de performance de uma perspectiva feminista, então, nos requer mais crucialmente reconceitualizar as pessoas envolvidas, ambos, membros da audiência e 'performers'. Melhor que percebê-los primeiramente como seres intelectuais (avaliadores/as e exibidores/as de competência), nós colocamos em primeiro plano suas emoções, explorando atrações e repulsões, interrogando ideologias locais de 'desejo' e suas dinâmicas, e reconhecendo que ambos, audiência e 'performer' devem ser alcançadas nas respostas emocionais que são encorajadas e exploradas, ou declaradas ilegítimas e vergonhosas (SAWIN *apud* ROSA, 2010, p. 94-95).

Este trabalho se propõe a analisar a *performance* da Quartabê a partir um olhar etnomusicológico feminista, que não privilegia um "produto" ou mesmo "processos", e que considera os sujeitos, suas localizações e suas experiências "a partir de raça, etnia, gênero, classe, sexualidade, geração, etc. que elaboram *performances* nunca genéricas, mais específicas. Sempre" (ROSA, 2010, p. 13).

Laila Rosa (2009) pontua que muitas vezes as relações assimétricas de gênero, assim como de raça/etnia, sexualidade, classe, geração, são naturalizadas "em prol da **construção de um sujeito universal** e de uma pseudo democracia que invisibiliza desigualdades estruturais e simbólicas" (ROSA, 2009, p. 25, grifo meu). Mas, claramente, as identidade culturais vêm sofrendo diversas mudanças ao longo do tempo.

Sobre a emergência de novas identidades (fragmentadas e específicas) na contemporaneidade, que desestabilizam as "velhas identidades" homogêneas do "sujeito unificado", Stuart Hall (2015) afirma que:

> Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, *em transição,* entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado (HALL, 2015, p.52).

Mapeando mudanças conceituais através das quais alguns teóricos consideravam que o "sujeito do Iluminismo" (com identidade estável, fixa) teria sido "descentrado", Hall cita que o feminismo teve impacto sobre esse 'descentramento', "tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social" (idem, p. 27).

Na música, assim como no cotidiano, ainda percebe-se de maneira forte uma busca por uma homogeneização, unificação. Seja em relação aos processos do fazer musical quanto aos sujeitos que os fazem. A partir disso, são geradas várias expectativas, idealizações imaginárias e sociais, como por exemplo a execução perfeita de uma obra e dentro de uma "única" linguagem apropriada, a forma como se vestir nos concertos e/ou shows, como se portar nos palcos, enfim, vários "pode" e "não pode" que vão sendo naturalizados ao longo dos tempos e estão bastante enraizados inclusive nas estruturas patriarcais.

4.1. (Des)construindo identidades

A música instrumental por si só já tem uma particularidade. Se você escutar uma faixa ou álbum pela primeira vez, sem saber procedências sobre quem a está executando, muito dificilmente irá conseguir identificar se a/o instrumentista é uma mulher ou um homem. Você só poderá analisar a execução pelo que está ouvindo, sem muitos preconceitos. Isto nos mostra o quanto a presença de uma letra e elementos visuais fazem muita diferença. Dessa forma, se faz importante a presença de elementos visuais para compor a análise *performática*, pois o "som" unicamente não daria conta. E como discutido nos capítulos anteriores, além do musical, elementos como o figurino e cabelos, por exemplo, fazem a Quartabê se diferenciar dos grupos de música popular instrumental brasileira.

"Desconstruir" a obra do "maestro", do "mestre" Moacir Santos já parece ser bem ousado! Não à toa a banda sentia tanta insegurança no início, "será que pode?". Mas o que gerou a pergunta do amigo da Joana, "isso é aquele grupo de música instrumental que toca

Moacir?", foi o tipo de roupa que a banda estava usando; "Qual é a lógica de vocês estarem vestidos desse jeito?". Isso mostra que não se espera só que se toque Moacir Santos de determinada forma, mas também com roupa "x", entre outras coisas.

Na verdade, não é que se tenha algum figurino específico ou apropriado para as artistas e grupos de música instrumental popular no Brasil, na verdade estes, como trazido pela banda, geralmente não pensam no figurino como um aspecto importante, focam puramente no musical. Essa informação, então, nos traz um dado importante. Talvez não seja unicamente o figurino que gere "estranheza" ou "incômodo", mas sim as pessoas que as vestem, e como as vestem. Até porque não dá pra pensar numa roupa por si só, é necessário considerar as pessoas que a vestem, e nesse caso, temos três mulheres (quatro inicialmente) e um homem que parecem borrar as expectativas, saem do comumente esperado. Há também de se destacar que não é só por isso. Parece tá tudo "meio trocado", né?! As mulheres estão tocando instrumentos de sopro, baixo, bateria e o único homem está no piano. E os cabelos? Diferentes, né?! E elas ainda movimentam seus corpos, como que dançando.

É a partir dessas questões levantas que passo a analisar a *performance* da Quartabê, buscando entender, dentre outras coisas, como esses elementos atuam na construção da identidade da banda.

4.1.1. O Além musical: visual

Tratando sobre visualidade, Isabel Nogueira (2015) comenta que:

> [...] é uma questão controversa em música, posto ser esta uma arte sonora. Em um viés tradicional, o corpo do intérprete não deve mobilizar a atenção de quem escuta, mas deve ser apenas um veículo para expressar o texto musical a que se propõe. Com isto, o corpo do intérprete não deve se colocar em primeiro plano, não deve ser visto, colocando assim uma contradição: o corpo, mesmo que considerado como inconveniente, não deixa de fazer-se presente. Assim, há uma visualidade colocada, há um corpo em cena, mas este corpo é ensinado a não aparecer, é ensinado a estar ausente. Paradoxalmente, é impossível ausentar-se. E quando o corpo não se ausenta, ele constrói significados. Talvez não significados conscientemente elegidos, mas sim intencionais, posto que toda a carga de concepções construídas sobre o corpo em cena estará colocada nas escolhas de performance individuais (NOGUEIRA, 2015, p. 306-307).

Talvez o primeiro elemento visual que chame atenção na Quartabê, seja o fato da forte presença feminina na banda. Infelizmente esse fato ainda chama a atenção, mas não por menos, como já discutido, pouco se difunde sobre os trabalhos femininos e nem todas as

musicistas conseguem ocupar espaços que tenham boa visibilidade. No caso específico da Quartabê, pudemos ver que ocupam os mais variados espaços e atingem diversos perfis de público. A distribuição de instrumentos entre as integrantes da banda também chama a atenção. Os instrumentos de sopro, baixo (inicialmente) e bateria são tocados por mulheres e o piano, que como trazido no segundo capítulo, por muito tempo foi destinado às "boas moças de família", está na Quartabê executada pelo único homem. Essas colocações estão bem expressas nas frases "três dos seus quatro membros são mulheres" e "todas tocam instrumentos que a hegemonia masculina na música tornou seus", da matéria do SESC Sorocaba exposta no início deste capítulo.

A este fato, e em consonância com as questões colocadas por GRENN (2001), já podemos dizer que a Quartabê desestabiliza o "patriarcado musical", pois além do fato dos instrumentos *versus* relação de gênero, as integrantes da banda atuam como instrumentistas, compositoras, arranjadoras, improvisadoras, performers.

Não obstante, outro fator que salta em uma *performance* da Quartabê, como já sabemos, são os cabelos e os figurinos, que possibilitam impressões como essa: "todas elas têm uma aparência física andrógina, em desafio aos preconceitos anti-LGBTQ que propagam no Brasil", também da matéria do SESC Sorocaba. Desde o início, a banda se preocupa com a questão do figurino que conscientemente ou não vêm causando diversas impressões. Frequentemente com roupas que remetem à fardas (uniformes) de "alunas do ensino fundamental", a banda também acaba gerando outros impactos, principalmente quando se vê no palco as mulheres com shorts, calças, macacões folgados, confortáveis, e um homem de saias, como nas imagens abaixo.

Figura 27 – Fotos de Figurinos
Fontes: https://www.instrumentalsescbrasil.org.br/artistas/quartabe /
https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10216624669868490&set=t.1112986072&type=3&theater

Carol Barreto (2015, p. 02) afirma que "uma das principais formas sociais de afirmação identitária é a aparência e por meio do vestuário e da moda reproduzimos formas estereotipadas de representação das identidades ou subvertemos essas mesmas normas arbitrárias". Nesse ponto, começo a tratar mais especificamente sobre o figurino a partir das próprias considerações das integrantes da Quartabê:

> **Maria Beraldo:** [...] isso [o figurino] foi muito natural na Quartabê, não foi jamais pensado assim [Chicão saia e elas shorts]; foi uma coisa que a gente pensou a Quartabê e aí a gente virou molequinho, com 11 anos, sei lá, é uma coisa que virou os meninos da Quartabê. E aí o Chicão também gosta de usar vestido, independente disso, da gente ser menino ou menina, sabe!? [...] é tipo, uma mulher também pode ser isso, um homem também pode ser isso, não quer dizer que a gente é [...] eu acho que nenhum de nós tem uma coisa muito de gênero fluido...
>
> **Chicão:** é uma bandeira contra-gênero na verdade.
>
> **Maria Beraldo:** É… eu na verdade não sou contra gênero. Eu acho que é muito importante a gente falar que a gente é mulher, porque a gente ainda não têm estabelecido as conquistas das mulheres, se não a gente vai anular tudo, né?! eu acho que quando você chega num lugar legal sendo mulher, é importante frisar que você é mulher porque isso é muito apagado, eu acho que é o lugar de colocar que as mulheres não são tipo... é uma mulher também… uma mulher pode ser o que ela quiser!
>
> **Joana:** Pode se vestir do jeito que quiser, né!? Não é porque é mulher que tem que usar saia, salto alto e maquiagem; porque a gente não se encaixa muito nisso e não quer dizer que a gente não seja feminina. Eu até puxei um pouco essa conversa, porque eu 'tava com essa questão, assim, "ah, se a gente tem esse diferencial de ser mulher, a gente acaba se anulando um pouco por se vestir meio de menino". E aí a Maria falou: "não, eu acho a gente super feminina usando essas roupas"; eu pensei bem e falei "É, eu também me sinto super confortável, não me acho masculinizada, ou feia, ou sei lá, eu me sinto confortável também, assim… é como se fosse um jeito de vestir que não é necessariamente masculino… é que a gente brinca. Essa coisa da roupinha é que a gente brinca tanto com a coisa da escola, quanto a coisa do jazz, né… que seria essa coisa de terno e gravata, mais séria. Então é uma brincadeira com essas duas coisas que se misturam, assim.
>
> **Mariá:** É o terno e gravata tem ao mesmo tempo também a coisa da escola antigamente, que as pessoas usavam terno e gravata, coletinho e tal..
>
> **Chicão:** também tem isso de ser o uniforme "chique" das crianças, né.
>
> **Mariá:** é que a gente nunca teve orçamento o suficiente pra ser super "chique" (risos)
>
> **Maria Beraldo:** É uma coisa que faz parte. Tipo isso do Chicão usar saia no show, ele usa saia e vestido na vida real também.
>
> **Chicão:** desde antes!
>
> **Maria Beraldo:** É! não é uma coisa que quer dizer que ele se sinta uma mulher, se sente mais feminino, ou pode até se sentir feminino mas ele se considera um homem, então… é isso, são as nuances de mulher e homem e as vezes a gente brinca também de ser os meninos [...] (risos), mas tem as duas coisas assim, de ser de brincadeira. Mas eu realmente não me sinto nada masculina quando eu 'tô no

> palco com a Quartabê, assim.. Eu sinto as vezes uma coisa neutra, que eu acho bom, bonito também assim [...] acho feminino e neutro ao mesmo tempo, e não tem a ver com você ser mulher ou homem só no palco você não tá acentuando isso (QUARTABÊ, 2018).

A partir das falas das integrantes, é possível perceber um discurso sobre identidade de gênero, quando os sujeitos se classificam entre femininos ou masculinos. Partindo da ideia de que gênero não é uma categoria fixa, dada, mas sim construída socialmente, trago a colocação de Guacira Louro (1997), quando considera o fato de que as identidades de gênero:

> [...] também estão continuamente se construindo e se transformando. Em suas relações sociais, atravessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas, os sujeitos vão se construindo como masculinos ou femininos, arranjando e desarranjando seus lugares sociais, suas disposições, suas formas de ser e de estar no mundo. Essas construções e esses arranjos são sempre transitórios, transformando-se não apenas ao longo do tempo, historicamente, como também transformando-se na articulação com as histórias pessoais, as identidades sexuais, étnicas, de raça, de classe (LOURO, 1997, p. 28).

Esta autora ainda traz reflexões a partir do pensamento da historiadora Joan Scott (1986), sobre a ideia de desconstruir as dicotomias, que a meu ver contemplam as falas da Quartabê.

> Um ponto importante em sua argumentação [Joan Scott] é a idéia de que é preciso *desconstruir* o "caráter permanente da oposição binária" masculino-feminino. Em outras palavras: Joan Scott observa que é constante nas análises e na compreensão das sociedades um pensamento dicotômico e polarizado sobre os gêneros; usualmente se concebem homem e mulher como pólos opostos que se relacionam dentro de uma lógica invariável de dominação-submissão. Para ela seria indispensável implodir essa lógica (LOURO, 1997, p. 30-31).

Diante dessas exposições, considero a Quartabê "desconstruindo" mais uma vez um discurso dominante e hegemônico, quebrando as expectativas quanto a um "padrão ideal" e reforçando a ideia de novas identidades emergentes (HALL, 2015).

Outro elemento visual importante são os cabelos, que aliados ao figurino, sem dúvida, ajudam à conformar a "aparência física andrógina" da banda. De início, as integrantes já utilizavam cortes de cabelos curtos, o que há muito também era uma "regalia masculina", assim como a Ana Karina usando o seu cabelo "*black",* que reflete uma importante conquista e empoderamento do movimento feminista negro. Mas a partir da parceria com o Coletivo Cabeças, de uma certa forma, os cabelos trazem outra conotação, que a partir de "cortes" e "cores" diferentes, quebram com as imposições da indústria da beleza. Mais "um ponto" no quesito "desconstrução" para a Quartabê!

Figura 28 – Fotos dos Cabelos.
Fontes: http://www.azoofa.com.br/show/5895/saraivada-e-quartabe / http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/noticia/2017/09/reverencia-com-irreverencia-grupo-quartabe-traz-homenagem-ao-maestro-moacir-santos-a-caxias-do-sul-9909806.html

4.1.2. *Performances* a la Quartabê

Essa turma que usa figurinos e cabelos "diferentões", traz outros elementos quando sobe ao palco, para interpretar suas *Lições,* como movimentos corporais, por exemplo. Para tentar mostrar os elementos encontrados nas *performances* da banda, trago algumas imagens dos shows e *prints* (captura de tela) quando precisar citar algo que não tenha sido encontrado em imagens. Ressaltando, é claro, que em vídeos e/ou em imagens, nós temos a perspectivas dos profissionais que as capturaram.

O único registro de um show completo da Quartabê encontrado foi o do projeto Instrumental Sesc Brasil, realizado em 2015, ainda com a primeira formação da banda e as músicas do *#Lição 1: Moacir*. Utilizei principalmente *prints* dessa gravação, que está disponível no *YouTube*[59]*,* para mostrar momentos da *performance* da banda, onde surgem elementos que são reproduzidos também nos demais shows.

Nesse show, percebe-se que a Quartabê faz diversos movimentos corporais que na maioria das vezes estão associados aos momentos da música e também com um viés de "brincadeira", ludicidade.

O show começa com *Oduduá,* uma das obras analisadas no terceiro capítulo desta pesquisa. Após uma análise inicial, consegue-se observar que há uma previsibilidade nos

[59] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HWDXvWZPYMY&t=855s. Acesso: 30/06/2018.

movimentos da câmera: ela se move de acordo com os temas, acontecimentos musicais. A câmera acaba ditando, acompanhando os instrumentos principais de cada trecho.

Um fato interessante, é que a partir desse acompanhamento que a câmera faz com a música, ela acaba potencializando uma sensação de suspense. Nas partes iniciais foca principalmente nas mãos e as vezes nos rostos das instrumentistas. Tal fato torna-se interessante pois em certo ponto coincide com a proposta da versão Quartabê de *Odudúá*, de iniciar como se fossem uma turma comportada, tocando Moacir Santos de forma "tradicional", contendo alguns pontos de tensões, que considerei como um tipo de alerta que haverá mudanças, através de alguns ataques. No solo de bateria (o que considero como primeira mudança), a câmera foca apenas na mão da Mariá, também, e só quando a banda toda entra mostra o seu corpo. Quando chega na improvisação livre, clímax da música, vê-se que a banda começa a se movimentar mais, como que dançando, e interagindo bastante umas com as outras, um outro ponto interessante das *performances*. Mas no geral, em *Odudúá* percebe-se que a banda mantém até o fim uma ideia de "turma comportada". Segue abaixo uma imagem com *prints* da *performance* de *Odudúá*.

Figura 29 - *prints* feitos por mim com momentos da performance de *Odudúá* da Quartabê.
Fonte: vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HWDXvWZPYMY&t=855s.

Em *Coisa #3,* que é interpretada logo após *Oduduá,* a banda já se comporta de outra forma no palco. Nela, percebem-se movimentos corporais e gestuais previamente estabelecidos pela banda. No geral, a banda está praticamente o tempo todo dançando, se movimentando, passando uma mensagem de pura diversão (Figura 30).

Figura 30 – "Diversão" - *prints* feitos por mim com momentos da performance de *Coisa #3* da Quartabê.
Fonte: vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HWDXvWZPYMY&t=855s.

A música começa com Mariá levantando a baqueta e as outras integrantes viradas para ela, remetendo à alunos que esperam para obedecer a ordem da professora, ou maestrina. (Figura 31).

Figura 31 – "comando" - *prints* feitos por mim com momentos da performance de *Coisa #3* da Quartabê.
Fonte: vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HWDXvWZPYMY&t=855s.

Em aproximadamente 5’30’’ do vídeo, onde o baixo faz frases livres entre breques, as outras integrantes fazem um gesto com a mão direcionando para ela. Outro ponto interessante ocorre em 5’44’’, quando Maria Beraldo executa a melodia levando o clarinete para cima e quando vai finalizando a frase, onde vai diminuindo o andamento e intensidade, vai baixando o clarinete e o corpo, automaticamente. (Figura 32).

Figura 32 – “gestos” e “ações” - *prints* feitos por mim com momentos da performance de *Coisa #3* da Quartabê. Fonte: vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HWDXvWZPYMY&t=855s.

Enfim, vários movimentos corporais e gestuais estão presentes nas *performances* da Quartabê. Além de danças e gestos pré-determinados, sempre há muita interação entre as integrantes. Outro fato recorrente é quando alguém está fazendo um solo, se longo, geralmente as que não estão fazendo se abaixam para que a atenção se volte para a solista (Figura 33).

Figura 33 – Momentos de improvisação da Quartabê. *prints* feitos por mim com momentos de performances da Quartabê.
Fonte: vídeos disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=HWDXvWZPYMY&t=855s e https://www.youtube.com/watch?v=YzsRgolQ8aM.

E em *Coisa #5,* que por muito tempo foi a última música do show, ao final ficavam só Maria Beraldo (clarinete) e a Joana (saxofone), fazendo improvisações livres e muitos efeitos, nos quais elas tocavam nas chaves do instrumento uma da outra (Figura 34), quando então voltavam Mariá, Ana Karina e Chicão com instrumentos de percussão (pandeiro, tamborim e ovinhos) e a banda saía pelo público tocando, geralmente enoveladas pela textura/clima de um chorinho. A banda começava a cantar o refrão de *Nanã* e logo depois já se formava um verdadeiro coro com público. (Figura 35).

Figura 34 - As sopristas da Quartabê tocando uma no instrumento da outra.
Fonte: ttps://www.facebook.com/quartabe/photos/a.573368892808631.1073741829.535853589893495/1315753261903520/?type=3&theater

Figura 35 – "Final do show" - *prints* feitos por mim com momentos finais da performance de *Coisa #5* da Quartabê.
Fonte: vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HWDXvWZPYMY&t=855s.

É importante ressaltar que quando começaram a fazer shows com as músicas do *EP Depê,* na formação de quarteto, também surgiram outros processos visuais, como os pedais que são usados pelos sopros distribuídos pelo chão, a MPC, além de sininhos, porquinhos de borracha, etc.

Figura 36 - Foto do novo show da Quartabê.
Fonte: https://www.facebook.com/quartabe/photos/p.1238415302970650/1238415302970650/?type=1&theater

Por fim, todo o exposto sobre elementos encontrados nas *performances* da Quartabê, mostra o quanto a banda realmente extrapola o "meramente musical" e o quanto os elementos visuais ajudam na construção de uma identidade própria da banda e que automaticamente produzem uma série de significados, que por sua vez são expressas à audiência em geral. Às vezes geram estranhamentos, mas às vezes nem tanto!

4.2. Borrando expectativas

> Invisto em uma forma de olhar que quer captar o contraditório, que para tanto usa novas lentes e abusa, subverte os próprios conceitos e os desafia. Com isso pretendo assumir o "olhar diaspórico" que quebra o discurso determinante de uma cultura que se considera homogênea, questionando a relação entre as identidades e evidenciando o fluxo e o refluxo existente entre as possibilidades dos sujeitos em (re)inventar a sua vida (POSSAS, 2011, p. 64-65).

Particularmente, eu diria que todos os "padrões ideais" têm sofrido com a existência de uma banda como a Quartabê.

Não custa nada reforçar que a turma é formada majoritariamente por mulheres, onde elas tocam instrumentos "destinados aos homens" enquanto ele é "destinado a uma educação de boa moça", ocupam espaços "destinados aos homens", utilizando figurinos e cabelos "não convencionais" e ainda por cima movimentam seus corpos. Quanta ousadia!

Tratando sobre as mulheres instrumentistas da música popular, Lucy Green (2001) também comenta que a capacidade dessas instrumentistas é questionada fundamentalmente "pelo fato de que esta questão está relacionada com o perfil da feminilidade que surge de sua exibição corporal" (GRENN, 2001, p. 80), e conclui que quanto mais afirmativa for a exibição, menos se confiará na capacidade da mulher tocar um instrumento e que esta, e a música feita por ela, sejam levadas à sério. Sobre isso, Nogueira (2015) conclui que:

> É com este imaginário que se lida: uma mulher será considerada transgressora ao assumir o domínio da própria sexualidade, do próprio corpo. Por isto a necessidade da contenção corporal, para marcar o pertencimento ao universo de distinção do trabalho intelectual e minimiza a transgressão já esperada e em curso, agenciada por sua escolha artística (NOGUEIRA, 2015, p. 332-333).

A contenção corporal é algo que não compete à Quartabê, e sem dúvidas o domínio técnico dos instrumentos pelas artistas é inquestionável. As análises musicais também mostraram o quanto a banda utiliza de forma inteligente e criativa uma variedade de processos e elementos composicionais: *mashups,* bitonalidade, *colagens,* variações sobre materiais pré-

existentes em forma de inversões melódicas, rítmicas, entre outros. A partir de uma interessante consciência estética a banda vai utilizando com destreza esses elementos a seu favor, praticamente compondo uma outra música.

A junção da liberdade de expressão com domínio técnico, podem ser percebida nas improvisações da banda, que são muitas, e que foram destacadas nas análises musicais e *performáticas.* A maioria das improvisações ocorrem de forma muito livre, o que permite uma maior liberdade para as instrumentistas, que aproveitam e fazem uma verdadeira festa, uma verdadeira amostragem do grande aparato de expressões musicais que possuem. No caso de *Oduduá,* por exemplo, o solo que Mariá faz mostra o quanto ela domina a bateria e como a utiliza de forma muito criativa, explorando diversas sonoridades. Isso mexe com as estruturas do patriarcado: uma mulher, tocando bateria e excepcionalmente bem. Inclusive, quando mostrava *Oduduá* para alguns amigos, logo soltavam algo do tipo: quem é esse baterista? Poxa, toca muito! E eu com um sorriso escancarado fazia questão de ressaltar que era uma mulher! Mais uma vez Transgressoras!

O lugar que as instrumentistas da Quartabê estão ocupando e a maneira que vêm desenvolvendo o trabalho musical e artístico em geral, estimulam consciente ou inconscientemente uma série de preconceitos, pois afinal, ainda se preza muito por uma manutenção de supostos "ideais" e de sujeitos que se enquadrem neles. Por outro lado (ainda bem!), existe uma força, através de pessoas e seus movimentos, que vêm combatendo tais preconceitos e imposições, desconstruindo a ideia de um sujeito universal, e desestabilizando o sistema patriarcal.

A banda relatou na entrevista que alguém que estava vendo um dos shows em que estavam com a roupa de *power rangers*, da capa do *Depê,* publicou uma foto no *Instagram* utilizando a hashtag[60] *"#queerjazz"*. Falaram que gostaram dessa denominação e inclusive passaram a utilizar essa *hashtag* em suas publicações.

> **Quartabê:** Teve alguém que falou que a gente era *Queer Jazz* e a gente gostou, e isso é massa porque *queer* é justamente isso, ao invés de você falar: "ah não, eu não sou.."; é que *queer* tem mais a ver com uma coisa de ser pejorativa a palavra e você assumir né?!, você transformar o significado daquilo; pode ter um pouco a ver com isso, essa coisa de *queer* jazz, tipo "ah não, a gente não é jazz, a gente não é instrumental", na verdade a gente pega todos e fala que a gente é todos e se transforma nisso né?! tem um dia que a gente é jazz, outro dia a gente é pop, outro

[60] "Hashtag é uma palavra-chave antecedida pela cerquilha (#) que as pessoas geralmente utilizam para identificar o tema do conteúdo que estão compartilhando nas Redes Sociais. Cada hashtag criada é transformada em um hiperlink que irá direcionar a pesquisa para todas as pessoas que também marcaram os seus conteúdos com hashtag específica". Disponível em: https://marketingdeconteudo.com/o-que-e-hashtag/. Acesso em 25/04/2018.

> dia a gente é *cross*; jazz pode ser isso que a gente é, pop pode ser isso. A gente é assim desse jeito louco e a gente é música popular instrumental brasileira, e é jazz, e é música popular, música instrumental, ou música especulativa (QUARTABÊ, 2018).

"Queer" é um termo da língua inglesa que pode ser traduzido como "estranho", "esquisito", "excêntrico" e que foi usado originalmente como uma gíria pejorativa para designar mulheres e homens homossexuais, bissexuais, pansexuais, pessoas que em geral não seguem o modelo de heterossexualidade ou do binarismo de gênero. A partir de meados dos anos 1980, o termo foi re-apropriado de forma positiva pelos estudos culturais, feministas, gays e lésbicos, resultando na *Queer Theory* (Teoria Queer). As/os teóricas/os *queer* problematizam noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência, de identificação (LOURO, 2001), desconstruindo ideias naturalizadas, como os binarismos homem/mulher, heterossexual/homossexual, para além de uma perspectiva heteronormativa.

Guacira Lopes Louro, em seu livro *Um Corpo Estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer* (2004), traz que:

> Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante - homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags.* É o excêntrico que não deseja ser "integrado" e muito menos "tolerado". Queer é um jeito de pensar e ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do "entre lugares", do indecidível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (LOURO, 2004, p. 7-8).

Na música brasileira, no que diz respeito ao âmbito da canção, temos visto uma série de artistas que desafiam os padrões e regras pré-estabelecidas, apresentando uma identidade queer, como é o caso de Ney Matogrosso, Linn da Quebrada, Lineker, As Bahias e a Cozinha Mineira, entre outras/os. Na música instrumental, mais especificamente na "MPIB", isso já não é tão comum. O cenário da "MPIB" é composto majoritariamente por homens e aparentemente não tem se preocupado em desafiar padrões de identidade, nem em suas músicas e nem nas *performances.*

Talvez seja por isso que a Quartabê se sente mais acolhida pelos músicos e público de música pop, mais do que pelos da "MPIB". Refletindo sobre isso, a banda discute sobre os preconceitos que permeiam entre as duas partes "instrumental x pop" e comentam:

> A galera do pop tem muita abertura pra Quartabê; Porque a Quartabê sai desse lugar fechado, muito sério, muito autocentrado, a gente dialoga mais, tem mais elementos que eles conseguem se identificar; Mas a galera do instrumental tem mais preconceito com a gente; [...] isso tem a ver com as fotos, com o corte de cabelo, com as roupas; isso porque de uma certa maneira a gente tá mais dentro da música instrumental, então quem é do mesmo lugar que a gente tá fala "ah, não! vocês não são", e aí quem nos vê como uma coisa de fora, que a gente se aproxima, é mais fácil de acolher né?!, do que você acolher uma coisa de dentro que é muito estranho.

> É.....talvez a gente seja muito mais acolhidos pelos pop do que pelos instrumentais, apesar de que a gente já tocou em 'zilhões de festivais de jazz; Mas é que quando a pessoa vê ela entende o que é, quando a pessoa assiste o show; mas quem tá vendo a divulgação, vê a gente com as roupinhas (risos)....roupinha de super-heróis, acha que a gente tá querendo chamar atenção (QUARTABÊ, 2018).

Esta pesquisa é ciente de que talvez fosse importante examinar essa relação entre a Quartabê e a Teoria *Queer,* mas entende que seria necessário um estudo mais aprofundado sobre o tema e que não houve tempo hábil para tal. Mas por agora, fica claro o quanto os espaços e contextos musicais ainda estão cercados por pensamentos e ações preconceituosas, com aversão à novidades, à qualquer coisa, situação, artistas e/ou grupos que desafiem identidades "fixas" e "universais", que ofereçam risco de "desestabilizar" uma estrutura que é hegemonicamente masculina e heteronormativa: o Patriarcado.

Por fim, considero dizer, com base em toda a discussão dessa pesquisa, que ao mesmo tempo que a Quartabê gera "estranhamento" em algumas pessoas, têm trazido uma forte e importante mensagem de empoderamento para outras! Seja através de suas músicas, de seus shows, *performances,* publicações nas redes sociais!

Que bom que existe essa Quartabê que borra as expectativas e mostra que não é preciso se rotular para se fazer presente e fazer acontecer! Que (des) constroem e subvertem uma serie de padrões e imposições! Além de reforçar que sim, podemos e devemos "tocar como uma mulher"! Sigamos tocando, compondo, arranjando, cantando, improvisando, (des) construindo, atuando, (re) existindo!

Figura 37 - Foto do ensaio fotográfico para o EP Depê. Fonte: https://medium.com/revista-bravo/moacir-santos-ainda-mais-desconstru%C3%ADdo-983bc56e460e

Figura 38 - Instrumentistas da Quartabê. Fonte: https://www.facebook.com/quartabe/photos/a.535857636559757.1073741827.535853589893495/1096909640454551/?type=3&theater

Acabo a pesquisa com a consciência de que ainda há muito "pano pra manga", não somente sobre as questões da Quartabê, mas sobre toda a discussão sobre música e feminismos, relações de gênero e todas as interseccionalidades. Ainda há um longo caminho a percorrer, mas creio que esse trabalho deixou sua contribuição sendo mais uma ferramenta de visibilidade da atuação e produção das mulheres na música.

Nesse momento de fim da pesquisa, se me pedissem para resumir a experiência em poucas palavras, eu diria que o conhecimento e o feminismo salvam, pois eles me fizeram perceber o quanto a (des)construção é libertadora e empoderadora! Na medida em que iam surgindo os questionamentos que foram modificando a pesquisa, em cada momento eu também me modificava. A partir de agora assumo uma responsabilidade para comigo e com a minhas irmãs: a de pesquisar e estudar as multi-artistas nordestinas! Nossa história precisa ser contada! Nós precisamos ser visibilizadas!

O estudo de caso sobre a Quartabê, possibilitou uma visibilidade não somente da banda e das integrantes, mas também de uma série de possibilidades. No primeiro capítulo, foi possível conhecer toda a trajetória da banda que apesar de um receio inicial, sobre modificar obras de um compositor tão conhecido como Moacir Santos, aceitou e encarou o desafio como "gente grande" da quarta série B, registrando fonograficamente suas *Lições* e *recuperações* dentro de dois anos, grande conquista para um grupo de música independente. Quanto a isso, também foi percebido que a Quartabê não hesita em se arriscar para fazer acontecer! Nem que seja através de investimentos pessoais. Nesse primeiro momento não conhecemos apenas a turma, mas também cada aluna, podendo perceber o quanto estas vêm consolidando suas carreiras, produzindo e atuando em um campo que ainda é altamente machista e ocupado majoritariamente por homens.

O segundo capítulo possibilitou ver o quanto a Quartabê produziu em seus três anos e meio de existência, aproximadamente, fazendo quase cem shows e ocupando diversos lugares e eventos que são destinados à produções dos mais variados estilos musicais, o que possibilitou atingir públicos de vários os perfis. Nessa parte, pudemos ver o quanto a música popular instrumental brasileira é ampla e o quanto é difícil aglomerar sob um mesmo rótulo uma série de artistas e grupos que apesar de alguns pontos em comum produzem coisas tão distintas. E que bom! Foi a partir das considerações trazidas pela banda a essa discussão sobre classificações que se possibilitou uma nova maneira de olhar: Não é preciso se rotular! Podemos ser muita coisa que não cabe apenas em uma! Por falar em quantidade, esse capítulo finalizou nos mostrando o quanto há mulheres instrumentistas incríveis no Brasil! e olhe que

nem chegou dezembro, que marca o fim do projeto *#umainstrumentistapordia*. Deixo aqui meu muito obrigada à Uirapuru Produtora pelo projeto tão importante para o cenário musical feminino. E que gratificante poder ter cada um dos nomes expostos nessa pesquisa! Viva!

Principalmente para quem já conhecia ou ouve primeiramente as músicas e gravações de Moacir Santos, em uma audição dos discos da Quartabê é possível perceber uma série de modificações e novidades. Estas puderam ser melhor visualizadas no terceiro capítulo, que analisou quatro músicas da Quartabê. Nelas foi possível entender cada modificação, os elementos e técnicas utilizadas e principalmente as várias referências e influências musicais das integrantes que estão impressas nessas novas versões, nas *lições* de Moacir, conformando a sonoridade da banda, que é repleta de experimentações e improvisações.

Por fim, nas análises *performáticas,* vimos o quanto os elementos visuais (figurinos, cabelos, gesticulações, entre outros) aliados aos musicais colaboram para a construção de uma identidade da banda. Uma identidade que não é fixa, que é construída com base em constantes des(construções) que por sua vez refletem significados diversos. A Quartabê borra as expectativas de padrões dominantes, que são impostos por uma hegemonia masculina, heteronormativa, branca e eurocentrada.

Na Quartabê, há mulheres tocando instrumentos que essa "hegemonia masculina na música tornou seus", músicas sendo desconstruídas a partir de uma variedade de referências musicais que misturam, por exemplo, *jazz* com *rap* e outros gêneros musicais marginalizados*,* tem mulheres se vestindo como bem querem, tem homem vestindo saias e vestidos, muitos cabelos coloridos e desconstruídos; Os corpos se movimentam sem contenção, "sem medo de ser feliz", dançando, subindo, descendo. Tem mulher tocando, cantando, compondo, arranjando, criando, experimentando, improvisando todos os dias e ocupando lugares que são seus por direito. O patriarcado musical não resiste! Sigamos derrubando-o.

Inclusive, depois da *Lição #2: Dorival Caymmi,* a turma parte para aprender *lições* de uma professora! Resta-nos saber qual será. Fiquemos atentas.

Espero que as reflexões trazidas nessa pesquisa possa fortalecer o campo da música e gênero no Brasil, principalmente no concerne a uma etnomusicologia feminista, suscitando também outros trabalhos que tratem sobre mulheres, feminismos, gênero e música, assim como abordagens sobre novas (des)identidades e (des)construções. Que essa pesquisa possa estimular, ajudar e instigar a transformação e o empoderamento de outras mulheres, assim como fez comigo.

Respondendo ao título de um artigo da Laila Rosa (2010), no qual me inspirei metodologicamente para realizar essa pesquisa: *Pode performance ser no feminino?*

Pode, e acredito que foi o que fiz aqui!

5 – REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia mestiza/ Rumo a uma nova conciencia. *Revista Estudos Feministas*. Tradução de LIMA, Ana Cecília Acioli. Florianópolis, Vol. 13(3), Set-dez., p.704-719, 2005.

BAHIA, Sérgio Gaia. *Processos composicionais de Moacir Santos: subsídios para uma criação autoral.* Tese (Doutorado em Música). Campinas, UNICAMP, 2016.

BAHIANA, Ana Maria. "Música Instrumental – o caminho do improviso à brasileira" In: *Anos 70: Música Popular.* WISNIK, J. M.; AUTRAN, Margarida (Orgs.). Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1980.

BASTOS, Marina Beraldo Bastos; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 11, 2007.

BASTOS, Marina Beraldo Bastos; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O desenvolvimento histórico da "música instrumental", o jazz brasileiro. *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música*, p. 219-230, 2005.

BAUMAN, Richard "Verbal Art as Performance". Source: American Anthropologist, New Series, Vol. 77, No. 2 (Jun., 1975), pp. 290-311 Published by: Blackwell Publishing on behalf of the American Anthropological Association Stable URL: http://www.jstor.org/stable/674535.

BONETTI, Lucas Zangirolami. Simetria nas composições de Moacir Santos. *Anais do SIMPOM*, v. 2, n. 2, 2012.

CALADO, Carlos. *Quartabê: quinteto paulistano relê obra de Moacir Santos com muita liberdade*. Resenha publicada no "Guia Folha - Livros, Discos, Filmes", 2015. Disponível em: http://www.carloscalado.com.br/2015/12/quartabe-quinteto-paulistano-rele-obra.html. Acesso em: 18/03/2018.

CARNEIRO, Luiz Orlando. *Elas também tocam jazz.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

CAVAZOTTI, André. O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB: as canções do LP Clara Crocodilo de Arrigo Barnabé. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 5-15.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). São Paulo, USP, 2005.

CUSICK, Suzanne. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. Perspectives of New Music. Vol. 32, No. 1 (Winter), 1994. Pp. 8-27. Disponível em: www.jstor.org/stable/833149 . Acessado em: 11/05/2016.

DAUELSBERG, Claudio Peter. *A importância da improvisação na formação musical do intérprete.* Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro, UFRJ, 2001.

DELLA GIUSTINA, Caio Pinheiro. *Música e gênero: a divisão sexual dos instrumentos musicais no contexto da Escola de Música de Brasília*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais). Brasília, UNB, 2017.

DIAS, Andrea Ernest. Mais *'Coisas sobre Moacir Santos', ou os Caminhos de um Músico Brasileiro*. Tese (Doutorado em Música). Salvador, UFBA, 2010.

DIAS, Andrea Ernest. *Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. 2ª ed. Recife: Cepe/ Rio de Janeiro: Folha Seca, 2016.

GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 12ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HERNDON, Marcia. Epilogue: The Place of Gender within Complex, Dynamic Musical Systems. In: MOISALA, Pirkko and DIAMOND, Beverley (eds.). *Music and Gender*. Chicago: University of Illinois Press, 2000. p. 347-359.

KOSKOFF, Ellen. *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. Chicago: Editorial Advisors, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer.* Belo Horizonte: Autêntica, 2004a.

_____. Gênero, Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

MARTINS, Nathália. Ritmos do maracatu na Música Brasileira Contemporânea: estudo de caso do "Maracatu" para piano, de Egberto Gismonti. *Anais do SIMPOM*, v. 3, n. 3, 2015.

NOGUEIRA, Isabel. Entre o espelho e o mosaico: reflexões sobre performance e musicologia na construção da identidade feminina em música. *Revista da Tulha*, v. 1, n. 2, p. 302-342, 2015.

PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e música: questões de uma antropologia sonora". In: *Revista de Antropologia*, V. 44, nº 1. São Paulo: USP, 2001. p. 221-286.

POSSAS, Lidia Maria Vianna. As fronteiras: retomando a palavra e libertando significados, Quem sou eu? As mulheres e as identidades redescobertas. *Revista territórios e fronteiras,* 4(1), p. 59-70, (2011).

RODRIGUES, Késia Decoté. *Música popular instrumental brasileira (1970-2005): uma abordagem subsidiada pelo estudo da vida e obra de oito pianistas*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro, UFRJ, 2006.

ROSA, Laila; IYANAGA, M.; HORA, E.; SILVA, L.; ARAUJO, S.; MEDEIROS, Luciano; ALCANTARA, N. *Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões*. NOGUEIRA, Isabel; CAMPOS, Susan (orgs.). Estudos de gênero, corpo e música. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. vol. 3, p. 112-128.

ROSA, Laila. Pode Performance Ser no Feminino?. *Ictus-Periódico* do PPGMUS/UFBA, v. 11, n. 2, 2010.

_____. *As Juremeiras da Nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performance, representações de feminino e relações de gênero na Jurema Sagrada*. Tese (Doutorado em Música). Salvador, UFBA, 2009.

SAWIN, Patricia E.. "Performance at the Nexus of Gender, Power, and Desire: Reconsidering Bauman's Verbal Art from the Perspective of Gendered Subjectivity as Performance". Source: The Journal of American Folklore, Vol. 115, No. 455, Toward New Perspectives on Verbal Art as Performance (Winter, 2002), pp. 28-61. Published by: University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society Stable URL: http://www.jstor.org/stable/542078.

SCHECHNER, R. What is performance? In: *Performance Studies: An Introduction*. London & New York: Routledge, 2006. p. 28-51. (tradução de R. L. Almeida, Creative Commons, 2011).

STROUD, Sean. Música popular brasileira experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália. *Revista USP*, n. 87, p. 86-97, 2010.

STONE. Ruth M. *Theory for Ethnomusicology.* New Jersey: Pearson Education: 2008.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

VICENTE, Luís Alexandre. *Moacir Santos, seus ritmos e modos: "coisas" do ouro negro.* Dissertação (Mestrado em Música). Florianópolis, UDESC, 2012.

VILLAÇA, R. Mixagens de vozes e tempos: fragmentos digitais da identidade cultural brasileira na obra discográfica de Lenine. *Revista de comunicação, cultura e teoria da mídia (CISC–GHREBH)* n, v. 4, 2003.

ZERBINATTI, Camilla; NOGUEIRA, Isabel; PEDRO, Joana. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. *Descentrada*, *2*(1), e 034, 2018.

Referências fonográficas

Quartabê. *Lição #1: Moacir.* COMEP, 2015. CD. Disponível em: https://quartabe.bandcamp.com/album/li-o-1-moacir#_=_

Quartabê. *Depê.* YBmusic, 2017. EP. Disponível em: https://quartabe.bandcamp.com/album/dep#_=_

Moacir Santos. *Ouro Negro*. MP,B/Universal, 2001. CD. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=stqlIiCalHY&t=598s

Moacir Santos. *Saudade*. Blue note, 1974. LP. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4hXh5kTGGTE

Moacir Santos. *The maestro*. Blue note, 1972. LP. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VlHizjw3s5E&t=778s

Moacir Santos. *Coisas*. Forma, 1965. LP. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FhyoSK9F-6g&t=386s

Entrevista

QUARTABÊ. *Entrevista coletiva concedida a Danielly Dantas*. São Paulo, 14 de março de 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no apêndice].

6 - APÊNDICES

6.1 - Roteiro da entrevista coletiva com a Quartabê:

1. Como surgiu a Quartabê? E o nome?
   - No convite da Andréa, a proposta seria uma banda composta só por mulheres? Vocês pensaram em chamar outra mulher?
   - Sobre Moacir, Arrigo...

2. Como se deu/dá o processo composicional?
   - Nas músicas, há uma mistura de vários elementos musicais. Podem falar sobre isso?
   - Outras influências e referências para citar?

3. Falem, por favor, do Lição #1, EP Depê e do Lição #2.

4. Vocês se percebem enquadradas em algum gênero musical? Qual? por que?
   - (MPIB, Experimental, #*Queer jazz*)

5. Como vocês pensam as performances?
   - Figurino (tem alguma coisa a ver com os procedimentos musicais usados?)
   - Cabelos (Coletivo Cabeças)

(Algo sobre gênero, feminismo, queer?)

6. Como você pensam o público? Quais relações vocês têm com o seu público? Como o público recebe a banda?
   - Shows para crianças.

7. Como foi a tour Europa?

- A Ana Karina saiu pouco antes da turnê. Como foi esse processo da saída dela?

8. A gente pode dizer que a Quartabê tem uma agenda feminista? Como? por que?

9. Como vocês enxergam as relações de feminismo e música popular instrumental no brasil?

10. Que papel as redes sociais têm exercido na Quartabê?

6.2 - Transcrição de entrevista

Realizada em 14 de março de 2018, em São Paulo – SP.

- A apresentação entre as partes e uma fala breve sobre a pesquisa tinha sido realizada no almoço, quando estavam juntas.
- Após o almoço, seguimos para a residência de Mariá e iniciamos a entrevista, que foi realizada com Joana Queiroz, Maria Beraldo Chicão e Mariá. Ana Karina já tinha saído da banda essa época e apesar de se dispor não conseguir ir nessa data.
- O roteiro serviu como base inicial, mas no desenrolar da entrevista, que foi em forma de conversa aberta, algumas questões já foram sendo respondidas, não havendo a necessidade de todas as perguntas, e/ou outras perguntas que não constam no roteiro se fizeram necessárias. Assim como também algumas questões não chegaram a ser postas devido aos tempos.
- Em alguns momento as falas se entrelaçavam. A esses momentos achei melhor nomear como "Quartabê", considerando ser uma fala convergente das quatro.
- Alguns trechos foram suprimidos [..] em virtude de falas muito pessoais, que eticamente não deveriam ser transcritas, ou outras discussões que já tinham sido contempladas para a pesquisa.

Danielly: Perguntei sobre como surgiu a Quartabê, pedindo para eles contarem sobre a história e também o porquê do nome.

Mariá: Eu, a Maria e a Joana, a gente é da banda do Arrigo Barnabé, né, do Claras e Crocodilos. (**Joana:** e a Aninha, também). E a Aninha também, que era da Quartabê e saiu. Antes, eu a Maria e a Aninha, junto com a Mônica Gena, que depois foi substituída pela Ana Tréa, a gente era de um outro projeto do Arrigo que chamava o Neurótico e as Histéricas, e aí ele queria montar com essa banda uma versão nova do Clara Crocodilo. E aí, a gente precisava de uma pessoa a mais, e uma instrumentista que cantasse; e a Maria já conhecia a Joana de muito tempo, já tinham trabalhado juntas, eram super amigas, e a Maria pensou em chamar a Joana, então a Joana entrou na banda assim. Aí, a gente tava fazendo um show na Áudio Rebel, no Rio, uma temporada do Claras e Crocodilos lá, que foi incrível inclusive, tipo... a Rebel é um lugar de música experimental do Rio, acho que "o" lugar, mais importante né?!, que tem no Rio assim de música experimental, mais alternativo, assim. E a gente fez uma temporada lá quinta, sexta, sábado e domingo, todos lotados. Fizemos duas sessões, eu acho que sábado e domingo nós fizemos duas sessões, foi incrível assim... e fila fora, foi meio que o primeiro show bem sucedido do Arrigo no Rio, praticamente.

Joana: é um lugar super pequenininho, acho que a galera curtiu também por isso, que é bem próximo, é um inferninho assim. Ficava meio que aquele caixote fechado cheio de gente (risos).

Chicão: e eu fui nesse show, 'tava no Rio.

Mariá: e o Chicão foi nesse show inclusive.

Chicão: mas eu já acompanhava, né, já era fã, já tinha ido em váaarios shows...

Mariá: você foi num ensaio até... [...] e aí nesse show da Rebel, a Andrea Ernest Dias, que é a organizadora do Festival Moacir Santos e biógrafa do Moacir, super pesquisadora do Moacir, foi no show e encomendou pra Joana uma banda, que poderia ser na verdade o que a Joana quisesse mas ela sugeriu que fosse com as meninas da banda do Arrigo.

Joana: Ela 'tava super afim que tivesse mais mulheres no festival e uma leitura mais jovem do trabalho do Moacir, que tinha um pouco um padrão de serem só homens mais velhos tocando de uma maneira mais tradicional assim… mais parecida com o original; ela queria dar uma mexida nisso. E o Paulo Braga que toca piano com o Arrigo trabalha com ela nesse festival, é também curador, então eles fizeram essa sugestão. Aí no começo eu fiquei meio assim.. "ah, mas não sei se vai dar porque eu vou viajar… não sei o quê…" e também fiquei assim "mas será que tem a ver a gente fazer Moacir, não sei…". Aí ela falou "mas é pra fazer do jeito de vocês mesmo, pode ser bem diferente e tal". E ela botou a maior pilha e aí a gente deu um jeito de fazer assim… porque ia ter pouco tempo de ensaio com todo mundo.. mas mesmo assim ela insistiu; ela foi bem estimuladora mesmo da coisa acontecer [...] a gente fez uns ensaios à distância, depois quando eu voltei a gente fez outro intensivo assim… e a gente adorou! O Chicão na verdade entrou aos 45 do segundo tempo, a gente pensou em outro amigo que em cima da hora não pôde, e curtimos super e ficamos afim de continuar, foi isso. Foi um show encomendado.

Danielly: perguntei se nesse primeiro show já foi com essa formação, com o Chicão.

Chicão: Já. E com a Aninha.

Maria Beraldo: E aí esse show a gente gravou, eles gravaram lá na mesa, e aí a gente mandou pra um PROAC.

Chicão: É. Aí chegando aqui [São Paulo] a gente ficou meio "ah, a gente tá com esse show montado, o que a gente vai fazer?". Aí a gente fez um show aqui em São Paulo, também, um pouco depois, no Mundo Pensante. Daí a gente fico "ah, mas tá tão legal, né?! Vamos tentar continuar", daí a gente falou "ah, então 'vamo escrever um projeto. Daí a gente começou a escrever um projeto pra gravar um disco, daí a gente descobriu que tinha essa gravação, e essa gravação já foi, já entrou no projeto também pra mandar. E aí fomos aprovados e gravamos o primeiro disco, com o PROAC.

Quartabê: E ficamos um tempão só fazendo shows em "inferninhos", marcando quando dava, quando a Joana 'tava por aqui...a gente fez o mundo pensante algumas vezes, o puxadinho, casa do mancha, e no Rio na Áudio Rebel [...] E aí foi super dando certo; as pessoas também iam adorando, botando pilha; [...] e teve muitos shows superlotados, apesar de serem espaços pequenos; e a gente foi super bem recebido; e tem o fato de a gente tocar música instrumental, que não tem tanto costume assim de ter shows com pessoas tão assíduas; e assim, a galera ficou muito vidrada mesmo, sabe?! A gente foi muito bem recebido e eu acho que isso botou uma pilha na gente também, né?! Muita gente também que não tinha essa relação com música instrumental vinha falar: "Poxa, não conhecia Moacir, foi bom conhecer", ou, "nem costumo ir tanto ver música instrumental mas gostei"

Maria Beraldo: A gente entrou pro circuito de música pop na verdade; circuito independente; nessa cena aqui de São Paulo, acho que foi onde a gente começou a fomentar mais nosso trabalho. Então a gente tocou em lugares que geralmente têm música instrumental e jazz e ao mesmo tempo tocamos em lugares que são os "inferninhos" onde tem a cena "indie" da cidade, assim ... (**Joana:** que é mais canção, né?!). É. E aí foi massa! A gente já surgiu com essa espécie de missão, não no sentido pesado, mas a gente tava mostrando a música do Moacir pra um monte de gente que nunca tinha ouvido falar e que assistia aqueles sons e se a gente não falasse não iam saber quem era Moacir Santos; e nos shows a gente sempre falava pra irem ver as originais também, né?! Que é totalmente diferente. **Mariá:** e todos os shows a gente fala também da Andrea, né! Quase todos os shows a gente sempre fala do trabalho dela como pesquisadora e como é importante esse trabalho dela com o Festival Moacir Santos, assim ... e ela que inventou a banda né? Então a gente tá sempre... (**Joana:** tem essa madrinha) batendo cabeça pra Deda (risos).

Chicão: Mas o que foi muito louco na Quartabê porque no primeiro ano a gente mesmo sem disco conseguimos muito...tipo...fez o sesc instrumental, sem nem ter lançado ainda, fomos sendo chamados pra muita coisa... a gente fez vários festivais muito importante de jazz no primeiro ano da banda, assim ...o Savassi, a primeira vez também...

Maria Beraldo: É, e eu acho que tem todos esses elementos; de a gente fazer arranjos diferentes que trazem um público que não é tão restrito, a gente tá resgatando o trabalho de um compositor que é super importante pra música e que não é tão conhecido; isso de ser uma banda também com muitas mulheres, eu acho que querendo ou não é uma coisa que é um atrativo também, né?! porque se diferencia assim... infelizmente se diferencia...

Joana: e aí também começamos logo à trabalhar com a Mano, que é uma ótima produtora, deu um super gás também.

Maria Beraldo: ahh..e também outra coisa que eu acho é o fato de a gente ter o selinho do Arrigo né?! Também. Isso com certeza nos deu muita projeção, assim. De ser "ah, as meninas que tocam com o Arrigo", " As meninas do Arrigo",.. isso também nos abriu muitas portas assim.

Danielly: em que momento a Manu entrou?

Joana: uns meses despois.

Chicão: uns cinco, seis meses...quando a gente 'tava escrevendo o edital a gente meio falou com ela.
[...]

Mariá: foi no verão de 2015, eu lembro que a gente tava fazendo...

Joana: ela entrou meio que pra trabalhar no projeto, né?! do disco, depois que foi aprovado assim, aí a gente oficializou.

Chicão: eu já trabalhava com a Manu, ela trabalhava com duas bandas minhas, e aí eu que era mais próximo dela e sempre achei ela muito boa produtora. Daí eu lancei pras meninas e elas aceitaram.

[...]

Danielly: Desde o início, quando vocês pensaram em um outro nome, vocês pensaram em ser outra mulher?

Quartabê: Não, a gente nem pensou nisso.

Joana: Quando a Aninha saiu e a gente pensou em chamar outro baixo, a gente pensou "ah, seria legal se fosse uma mulher, será que tem?". A gente deu uma pensada, mas isso nunca foi um norte para as escolhas. Tanto é que a gente chamou o Fred... (Quartabê: ele até entrou oficialmente na banda e saiu no dia seguinte (gargalhadas) ficou algumas horas).

Danielly: Quem é?

Quartabê: Frederico Heliodoro.

Joana: porque começou a surgir um monte de viagens, pra ele ia ser complicado a agenda, e aí a gente entrou numa de ficar quarteto e curtiu muito a ideia, aí deu certo.

Maria Beraldo: É. Porque é difícil encontrar alguém que tenha a mesma relação com aquele trabalho que a gente tem né?! Tipo, é o trabalho principal, talvez não "O" mas um dos trabalhos principais da vida dos quatro. Aí encontrar alguém que seja mais ou menos dessa onda de som e que queira já comprar a ideia é muito difícil.

Mariá: É, e a gente tá num momento em que teria que entrar uma pessoa que quisesse abraçar a banda mesmo assim, investir e vestir a camisa; isso é difícil de arranjar alguém assim.

Joana: Mas por outro lado teve uma questão da sonoridade também, que a gente começou a experimentar e começou a curtir muito. Essa coisa de nós [Joana e Maria] fazermos a função do baixo dividida entre a gente assim, porque é uma coisa que a gente gosta de fazer e criou uma sonoridade bem diferente; tirou a gente um pouco dessa sonoridade mais de jazz, assim... e sei lá, tá sendo interessante construir uma linguagem nova a partir disso. Estamos empolgadas.

Danielly: o nome?

Chicão: o nome veio dos ensaios, assim..quando a gente começou a banda, elas tinham feito um ensaio sem mim, a Jojo fez um ensaio [...] Aí nos ensaios era muita bagunça, elas já eram muito amigas porque tocavam juntas no Arrigo, então era bagunça mesmo, brincadeira o tempo inteiro, e piadas idiotas, essas 'vozeszinhas de desenho animado. (Mariá: de parar o ensaio pra ver filme no Youtube, bobagens...) Aí a gente falava "nossa, isso parece uma sala de criança, parece que a gente tá na quarta série B, ah, a gente é da quarta B"... E aí a gente tava com isso né, "Ah, a gente precisa de um nome.."

Maria Beraldo: e a gente "Ah, já é Quartabê, já é Quartabê" (risos). Aí a Mariá: "Não, gente. Precisa de um nome mais sério..."
[...]

Mariá: É! Mas Quartabê é bom porque por mais que seja um nome não muito sério, é um nome fácil das pessoas pronunciarem.
Maria: ah, e é sério "Quartabê"...

Joana: É, e as pessoas não entendem muito de onde vem...

Chicão: É, e o nome foi uma premunição, né?! Porque era um quinteto e virou um quarteto (risos)

Mariá: E hoje em dia eu amo esse nome porque eu acho que essa coisa da sala de aula acabou costurando nossa proposta sabe, tipo, como banda; eu acho que amarrou o conceito, eu acho que a banda tem um conceito muito fechado no melhor dos sentidos, assim... de a gente pegar cada disco e ser uma lição...

Joana: querer aprender a obra de um mestre e absorver...e aí disso criar uma outra coisa...é sempre com essa coisa do aprendiz, do processo de aprendizado.

Mariá: Sim. E todo o lado lúdico que tem e que muitas vezes no ensino de música é uma coisa que é deixada de lado e repreendida assim, né?!... que a gente sabe que o ensino de música, principalmente erudito, é tipo pura castração desse lado criativo e lúdico mesmo da criação, assim.

Maria: É. E a gente fala por esse lado lúdico mas tem uma coisa que é a mesma coisa que ser um pesquisador na verdade, né... é um grupo experimental a Quartabê. A gente quando tá fazendo esses intensivos a gente fica horas experimentando coisas; é uma pesquisa, né.. eu acho que hoje em dia na música a gente tem pouca oportunidade de fazer desse jeito né?!... de ter muito tempo, de tá todo mundo afim de ficar experimentando um negócio, demorar pra chegar resultado...é tipo uma coisa de pesquisa mesmo que tá meio fora do mercado, né?!... não faz um negócio sabendo que vai dar certo, a gente vai experimentando sem saber onde vai dar e vai tentando encontrar alguma coisa a partir disso, né?! E aí a gente traz pra banda essa coisa...a gente tem esse código de ser uma coisa lúdica, que é também, né..., mas acho que tem a ver com descoberta, conhecimento... e a Tulipa quando escreveu sobre a gente acho que ela fez muito bem essa relação...

Joana: e eu acho que tem uma coisa de não tolher a criatividade. Por mais que sejam ideias "esdrúxulas".. a gente fez muito isso "ah, vamos repetir essa parte 20 vezes, tocar de trás pra frente..." umas ideias assim, que às vezes a gente ficava meio "ah, mas será...?" e aí depois a gente viu que era interessante de deixar isso fluir e tentar não barrar essas ideias loucas e ir experimentando as ideias que surgissem sejam elas quais fossem.

Chicão: É e isso que a Jojo tá falando foi um método que a gente foi descobrindo. Logo depois que a gente gravou o primeiro disco a gente já começou a trabalhar muito assim: A gente testa todas as ideias, [...] depois escolhe a que todo mundo gosta [...] nosso método é testar todas as ideias.

Joana: e no começo a gente ficava preocupado, assim... com a relação com a própria obra do Moacir, né?! Se a gente tava sendo desrespeitoso demais, se a gente tava fazendo uma coisa que sei lá, não tava considerando a riqueza rítmica e fazendo um negócio que era muito diferentão, e meio esquisito, sei lá... [...]

Chicão: mas aí eu acho que como a gente teve uma boa aceitação no primeiro disco, no segundo a gente chutou o balde geral... a gente desencanou se a gente tava zoando demais.

[...]

Mariá: E na verdade, tipo... você ouve a gravação do show que a gente fez no Festival Moacir, primeiro que tem o Paulo Braga dando risada o show inteiro... é muito legal. O curador do festival dando risada (risos). Foi muito surpreendente. A gente não achou que ia ter essa receptividade.

Joana: Inclusive outras pessoas, tipo o Mario Adnet uma vez me ligou pra tratar de outras coisas mas disse "olhe, queria inclusive dizer que gostei muito do trabalho de vocês, muito legal ter gente fazendo isso, transformando e tocando de outro jeito" e várias pessoas que a gente não esperava falaram isso também.

[...]

Danielly: em várias entrevistas vocês já mencionaram que os arranjos são feitos coletivamente. Como funciona o processo composicional de vocês? No início tinham algum arranjo?

Maria: É... a gento veio com ideias de casa... eu lembro que rolou uma audição individual das coisas. Lembro que eu cheguei com umas ideinhas.. acho que todo mundo chegou, né?! E a gente foi experimentando as ideias, mas sempre foi assim... tocando.

Joana: Mas como tinha uma demanda mais rápida pro primeiro show, aí tiveram umas coisas que vocês [demais] combinaram de fazer sozihos, ou em duplas, pra dar uma agilizada.

Chicão: É.. a gente fez muito assim. Quando eu cheguei no segundo ensaio já tinham feito um arranjo que era o *Nanã* com *Diversões eletrônica,* do Arrigo. [...] Aí nos outros ensaios, antes de a gente começar a fazer os arranjos a gente foi ouvindo as músicas do Moacir e aí durante as audições a gente já ia tendo umas ideias, já falava "ah, essa pode ser assim" [...]

Mariá: É, a gente usou bastante colagem no *Lição #1*. Mais do que no *Depê.* Tanto de referências de fora quanto de coisas do Moacir também. Pegar uma base de uma música e fazer outra..[...] o fim de *Missão Impossível* que era junto com *Coisa #5*... Então a gente sempre usou muito isso assim, de colagem, sobreposição de coisas, mudanças muito rápidas como se fosse uma edição de computador mesmo, colocar uma coisa e depois colocar outra [...]

A partir desse momento elas foram citando sobre o que fizeram nos arranjos. Informações que já estão contempladas nas análises musicais, capítulo 3.

Danielly: gostaria que vocês falassem um pouco sobre o *Lição #1* e sobre o Depê.
(Obs.: até o momento a banda já tinha falado bastante sobre o *Lição #1*. Nessa parte já fiou mais entrelaçado com *EP Depê*).

Joana: o Depê é porque a gente considera que ficou em recuperação e aí precisou fazer um pouco mais do Moacir, pra estudar um pouco mais a fundo. Principalmente porque tinha o lado das canções que a gente não tinha contemplado no Lição #1. E a gente teve esse desejo de fazer canções e de ter convidados, pra ser uma coisa bem diferente mesmo do primeiro disco. E como um primeiro a gente já 'tava tocando, já era um show que a gente fazia, a gente só registrou o que a gente tocava e foi um bem ao vivão, o mais ao vivo possível; a gente tocou todo mundo junto, quase tudo, sem *overdub*, sem nada.
Mariá: e teve pouquíssima edição, também.
Joana: então foi um disco bem ao vivo e bem fiel ao que a gente tocava, bem acústico. E o segundo a gente quis experimentar fazer de outra forma. Ficar mais livre e foi também criando ao longo do processo...
Maria: Eu acho que tem uma mudança estilística de nós todos individualmente do primeiro pro segundo, né?! Sei lá..passaram uns dois anos?!...acho que a gente teve outros trabalhos que foram amadurecendo nesse meio tempo, que talvez seja uma tendência da nossa geração mesmo, de usar mais coisas, mais processamentos...Tanto eu como a Jojo passamos a usar em outros trabalhos os pedais nos sopros e enfim... a Mariá já usa também muito MPC o Chicão também já usava teclados...
Chicão: é..primeiro que no primeiro disco a gente gravou num estúdio que tinha um puta piano maravilhoso e o Depê a gente foi convidado pelo estúdio; então a gente fi gravar num estúdio que não tinha piano, então usar teclado já foi uma solução pra isso.
Mariá: É, e o Depê a gente fez totalmente na raça, sem grana nenhuma. Tiramos do bolso mesmo pra pagar o técnico, que é o Mosca, né... um parceirão nosso, Ricardo Mosca. (Quartabê: e ele foi super camarada né?! A gente foi pagando aos pouquinhos). É, a gente ficou um ano pagando ele, não prensamos, então foi um disco que fizemos super na raça.

Chicão: [...] a escolha do repertório também foi super divertida. A gente ouviu a obra inteira do Moacir.

Mariá: porque a gente também queria pegar umas que não fossem tão obvias assim, como Haply Haply e Jequié, por exemplo. "Lembre-se" , que só tem uma gravação da Elizeth Cardozo de 55/56.. é uma parceria de Moacir com Vinícius de Moraes.

Maria: e eu acho que do primeiro pro segundo tem a diferença que a gente já era uma banda né?! Já se conhecia mais musicalmente, teve isso que a Jojo falou também de a gente dar mais uma relaxada e ficamos mais seguros de fazer o que a gente quisesse... descobriu que essa era a nossa identidade na verdade. E ah... quem quisesse ouvir as coisas do Moacir como elas eram já tinham muitas outras oportunidades, e a gente 'tava nesse outro lado aí.

Joana: e eu acho que o nosso processo de criação melhorou muito também, amadureceu muito. Porque no início a gente discutia, discutia... e ficava conversando pra pensar se essa ideia era boa ou não...e aos poucos a gente foi conseguindo um processo bem mais fluido, mais pela experimentação, e tocar mais... então quando chegou no processo de criação dos arranjos do depê já foi muito mais rápido; teve arranjo que a gente fez em dois dias! (**Mariá**: inclusive teve arranjo que a gente terminou na própria gravação e teve coisa que a gente colou na gravação).. (**Maria:** e que algumas não estão tão legais (risos)... **Maria:** é. Inclusive a gente gravou uma melodia errada (risos). A melodia do Jequié tá errada, na verdade (risos)...
Joana: além de tá errada a gente não toca ela inteira, falta uma parte ...

Joana: É porque Jequié, inclusive é bom explicar porque é diferente (risos).. é porque não foi uma música escolhida, a gente não queria gravar ela. Só que a gente lá em casa, sem querer ficava cantando porque ela grudou no cérebro de todo mundo...

Chicão: no café da manhã "vou mostrar pra vocês, como dança o baião"...

Mariá: Não..e a gente fez um processo de seleção assim... super cheio de regras, com notas, cada um dava a sua nota..e aí depois a gente discutia ...a gente passou por tipo quatro etapas desse processo de seleção e o Jequié já tinha saído na primeira etapa (risos)
Joana: só que ele ficou, ele ficou (risos)... e aí a galera ficava tocando de festinha (risos) no tempo livre a gente ficava tocando Jequié... só de zoeira assim (risos).. e aí a gente ficou repetindo isso e ficou tocando daquele jeito. E aí teve isso. Tava a canção ali e a gente descobriu que vai meio em volta do mesmo tom...bem atonal porque é bem atonal assim... (isso o canção de vagalumes...no fim de Jequié elas citam o canção de vagalumes inteirinha).

Danielly: vocês consideram que se enquadram em algum gênero musical específico? Como vocês costumam se identificar?

Mariá: Putz, a gente não costuma se identificar (risos).

Maria: A gente fica achando que é pop, mas a gente não é.

Mariá: eu já diria que gente fica achando que é jazz, mas a gente não é. (risos). É porque eu vim do pop.

Joana: [Mariá] veio do Pop e foi para o jazz; a Maria veio do instrumental/choro e foi para o pop; então as pessoas tão se cruzando aí no meio do caminho. Eu sou assim...meu percurso é bem da música instrumental mas eu sempre fui apaixonada por canção, e outras coisas também. tem essa coisa da transformação de cada um mesmo...seu percurso natural…

Chicão: já fui muito da música experimental mas sou muito da canção também

Maria: Eu acho que a Quartabê nos modifica muito, também. Eu tive uma transformação bem agora nesses últimos anos. Eu não tinha um trabalho meu, nunca tinha tido vontade, sei lá... aí de repente surgiu essa vontade de fazer uma coisa minha, foi acontecendo, e foi bem quando a Quartabê já existia… acho que é muito influenciado por tudo assim… acho que a gente leva coisas pra Quartabê mas também rola o processo contrário bastante…

Mariá: falando sobre essa coisa de classificação, eu acho interessante quando a gente fala que é do jazz ou da música instrumental, no sentido de que justamente a gente não é ... porque ... ainda mais a música instrumental né, é uma coisa muito vaga... E a gente usa como se fosse um gênero muito específico. Quando a gente fala em música instrumental a gente pensa em coisas muito específicas, mas na verdade tem um monte de coisa que é música instrumental que a gente não tá colocando nesse saco.

Maria: ah..é porque virou um gênero, né?! que nem MPB, música popular brasileira… Música Instrumental a gente usa pra designar um tipo de música instrumental que é totalmente ligado ao jazz…

(começa uma discussão sobre vários grupos que cada um/a considera como sendo música instrumental).

Mariá: É...o que eu tô dizendo é que eu acho que justamente é legal a gente sim falar que é música instrumental, ou sim falar que é jazz, ou sim falar que é pop, justamente porque a gente poderia se coloca num lugar (isso é uma coisa pessoal minha, nem sei se vocês concordam)...mas a gente poder se colocar num lugar etéreo, "não ...a gente não tem rótulos...a gente é único e tal".. mas eu acho muito mais interessante a gente confrontar esses nomes porque a gente não se enquadra na verdade em nenhuma dessas coisas...mas a gente já tocou em festivais de música pop, já tocou em festivais de instrumental e já tocou em festivais de jazz. Então tipo... (**Joana:** jazz é uma coisa muito ampla, né?! Super aberta... e não quer dizer que você faz jazz tradicional né?...que é um estilo muito específico. tem essa coisa também, de improvisação, de experimentação, de tá tocando solto, né?!)

Maria: teve alguém que falou que a gente era *Queer Jazz* e a gente gostou, e eu acho isso massa porque queer é justamente isso... ao invés de você falar: "ah não, eu não sou.."...é que queer tem mais a ver com umas coisa de ser pejorativa a palavra e você assumir né.. tipo...sapatona.. era ruim, hoje em dia é bom; você transformar o significado daquilo. Eu acho que pode ter um pouco a ver com isso, essa coisa de queer jazz… tipo..ah não, a gente não é jazz, a gente não é instrumental…na verdade a gente pega todos e fala que a gente é todos e se transforma nisso né?!

Mariá: É...tem um dia que a gente é jazz...outro dia a gente é pop..outro dia a gente é cross…

Maria: É...jazz pode ser isso que a gente é...pop pode ser isso.

Chicão: mas eu acho que é meio isso de igual a MPB..o que é MPB, né?!..quando surgiu essa terminologia no final dos anos 60/70 tipo..era pra colocar todo mundo que tava fazendo aquele tipo de música num negócio só… e vem essa música popular instrumental brasileira … que eu acho que é uma gama muito grande… a gente é música popular instrumental brasileira também eu acho..

Mariá: ...mas sabe que...pessoas estrangeiras que ouvem a nossa música, várias pessoas aliás, já me falaram que acham super brasileiro (**Maria:** mas é super brasileiro).. Mas é que a gente de dentro tá muito perto desses códigos e a aí a gente tende a… mas aí eu acho que tá mais identificado com essa música popular instrumental brasileira do que a gente mesmo sente, sabe?

Maria:É...e eu acho que é mais interessante expandir o conceito de música popular instrumental brasileira do que nos tirar também…(exatamente…).

Mariá: que é uma coisa meio queer mesmo. A gente 'tava conversando e eu 'tava pensando que é isso..tipo… que nem a música da Linn (da quebrada).. "eu tenho um pau maravilhoso mas sou mulher…"; e é isso...a gente é assim desse jeito louco e a gente é música popular instrumental brasileira, e é jazz, e é música popula, e é..sei lá...música instrumental ou música especulativa.

[...]

Maria: ah..mas eu sinto que a galera do pop tem muita abertura pra Quartabê.

Joana: Porque a quartabê sai desse lugar fechado, muito sério, muito autocentrado, careta, a gente dialoga mais, tem mais elementos que eles conseguem se identificar.

Maria: mas a galera do instrumental tem mais preconceito com a gente eu acho…(relatos)

Mariá: ah e eu acho que isso tem a ver com as fotos, com o corte de cabelo, com as roupas… Maria: é...e tipo..isso porque eu acho que de uma certa maneira a gente tá mais dentro da música instrumental...então quem é do mesmo lugar que a gente tá fala: "ah, não...vocês não são"; e aí quem nos vê como uma coisa de fora, só que a gente se aproxima é mais fácil de acolher né, do que você acolher uma coisa de dentro que é muito [.]

Chicão: é..talvez a gente seja muito mais acolhidos pelos pop do que pelos instrumentais , né…

Mariá: é.apesar de que a gente já tocou em zilhões de festivais de jazz…

Chicão: é...mas é que quando a pessoa vê ela entende o que é; quando a pessoa assiste o show. Ms quem tá vendo a divulgação, vê a gente com as roupinha (risos e comentários simultâneos)..

Mariá: é..roupinha de super heróis…

Maria: acha que a gente tá querendo chamar atenção (é).

[...]

Joana: só uma curiosidade. Essa *hastag queer jazz* não foi a gente que inventou; foi alguém que foi no nosso show que a gente 'tava com uma roupinha de super herói; e aquelas coisas bem coloridas e tal. Aí alguém que a gente não conhece postou.

[...]

Danielly: a partir da conversa anterior adentramos na questão sobre os figurinos utilizados pela banda.

Maria: [...] mas eu acho que tem uma coisa importante, é uma opinião minha não sei se também é exatamente o que elas pensam, mas... é da gente... mesmo a gente estando vestido (é que também isso foi muito natural na Quartabê, não foi jamais pensado assim. Foi uma coisa que a gente pensou a quartabê e aí a gente virou molequinho; e aí com 11 anos, sei lá... é uma coisa que virou os meninos da Quartabê. E aí o Chicão também gosta de usar vestido, independente disso, da gente ser menino ou menina, sabe!? eu acho que é uma coisa bem... é tipo uma mulher também pode ser isso, um homem também pode ser isso. Não quer dizer que a gente é; acho que nenhum de nós tem uma coisa muito de gênero fluido.

Chicão: é uma bandeira contra-gênero na verdade.

Maria: É… eu na verdade não sou contra gênero. Eu acho que é muito importante a gente falar que a gente é mulher, porque a gente ainda não tem estabelecido as conquistas das mulheres se não a gente vai anular tudo, né?!.. Eu acho que quando você chega num lugar

legal sendo mulher, é importante frisar que você é mulher porque isso é muito apagado. Eu acho que é o lugar de colocar que as mulheres não são tipo.. é uma mulher também… uma mulher pode ser o que ela quiser…

Joana: pode se vestir do jeito que quiser, né!?... não é porque é mulher que tem que usar saia, salto alto e maquiagem… porque a gente não se encaixa muito nisso e não quer dizer que a gente não seja feminina. Eu até puxei um pouco essa conversa, porque eu tava com essa questão... assim.. "ah, se a gente tem esse diferencial de ser mulher, a gente acaba se anulando um pouco por se vestir meio de menino"… aí a Maria falou: "não, eu acho a gente super feminina usando essas roupas"... eu pensei bem e falei "É, eu também me sinto super confortável, não me acho masculinizada, ou feia, ou sei lá.. Eu me sinto confortável também, assim; é como se fosse um jeito de vestir que não é necessariamente masculino. É que a gente brinca. Essa coisa da roupinha é que a gente brinca tanto com a coisa da escola, quanto a coisa do jazz, né… que seria essa coisa de terno e gravata, mais séria. Então é uma brincadeira com essas duas coisas que se misturam, assim.

Mariá: É..e terno e gravata tem ao mesmo tempo também a coisa da escola antigamente, que as pessoas usavam terno e gravata...coletinho e tal.

Chicão: também tem isso de ser o uniforme chick das crianças, né..

Mariá: é que a gente nunca teve orçamento o suficiente pra ser super chick (risos)

Maria: tipo, é uma coisa que faz parte; tipo isso do Chicão usar saia no show; ele usa saia e vestido na vida real também... (**Chicão:** desde antes). É! não é uma coisa que...que quer dizer que ele se sinta uma mulher, se sente mais feminino.. ou pode até se sentir feminino mas ele se considera um homem então… é isso, são as nuances de mulher e homem e as vezes a gente brinca também de ser os meninos (tipo o riquinho, o primo pobre do campo, o bebê, a lokona).. (risos)..mas tem as duas coisas assim...de ser de brincadeira. Mas eu realmente não me sinto nada masculina quando eu tô no palco com a quartabê, assim.. Eu sinto as vezes umas coisa neutra, que eu acho bom, bonito também assim.. eu lembro que quando eu vi um espetáculo da Zélia Ducan… "Eu tô tateando"..não lembro.. e ela tava de terno e gravata, e ela é meio neutra assim.. eu sinto meio nesse lugar...ou acho feminino e neutro ao mesmo tempo...e não tem a ver com você ser mulher ou homem…só no palco você não tá acentuando isso (Joana: com isso marcado).

Mariá: Eu acho muito criança assim, eu olho pra gente e sempre vejo um monte de criança.

Maria: Ah, mas é que é muito sensual em vários momentos. Não é uma coisa assexuada.

Mariá: hum...sensual?

Maria: claro! você acha que as pessoas não acham sensual você tocando bateria?

Mariá: ué, mas a criança não é não sensual... a criança é super sensual, do jeito dela de ser sensual; não é assexuada.

Maria: É...mas eu acho que oscila.. mas eu acho que tem uma coisa que é meio criança uma coisa que é meio adulto também, ao mesmo tempo. (Mariá: claro…)

[...]

Chicão: é interessante porque geralmente a galera da música instrumental realmente não tem pensamento nenhum do palco, da estética, do visual, e a gente desde o começo já teve essa preocupação do como a gente vai aparecer no palco, nem sei porque a gente desde o começo.

Maria: ah..tem o Arrigo, é uma grande influência, o Chicão trabalhou no teatro oficina muito tempo..acho que todo mundo tem uma relação assim com a música mesmo.

Mariá: e essa coisa é engraçada, essa coisa do figurino, porque realmente é sempre uma coisa que a gente se … mas do que chegar a uma coisa específica "não… a gente vai usar terninho porque namnamnam…" a gente tá sempre discutindo sobre isso. Isso que eu acho mais legal, porque a gente tá sempre…

Joana: Mas também era uma brincadeira a mais, porque cada show… no início a gente levava na brincadeira [...] a gente roubou o figurino no teatro oficina lá mesmo na hora assim… mas tinha uma coisa temática assim...a gente até pensou "ah, no oficina vamos pegar um figurino"...aí teve um dia que a gente tocou num ginásio e teve a ideia de "vamos de ginastas…" (risos)

Chicão: e era um festival mó sério (risos)

Joana: bem sério. Era aquela galera do interior que diz "ai, vamos assistir um jazz, blues"... aí vinha uma galera bem chick assim; aí chega a gente de ginasta, com uns negócios na cabeça, com tênis (muitos risos); a gente 'tava muito esquisito (risos) … e galera ficou assim "que que tá acontecendo?"

Mariá: e a gente tinha uma regra também, de toda vez que a gente ia tocar numa cidade litorânea a gente tinha que ir de maiô, e passar protetor, e pôr boia ...aí teve dois.. (muitos risos contando) em Santos ..em pus uma boia assim; aí sentei na bateria e falei: eu não vou conseguir tocar (risos) aí eu tive que pedir ajuda pra Aninha, pra tirar a boia de mim pra eu conseguir tocar (risos).

Chicão: e aí depois a gente repetiu o figurino em Ilhabela, aí também era outro lugar super serião de jazz, assim (festival de jazz); e a gente chegou de maiô.

Joana: então a gente causa né...a gente gosta de causar…

Mariá: É! os mamonas assassinas da música instrumental (muitos risos).

7 - ANEXOS

7.1– Discografia

7.1.1 - *Lição #1: Moacir*

Músicas:

1. Oduduá (Moacir Santos)
2. Coisa #3 (Moacir Santos)
3. Rota Infinito (Moacir Santos)
4. Moacirsantosiana #10 (Maurício Carrilho)
5. Suk Cha (Moacir Santos)
6. Chamada (Quartabê)
7. Felipe (Moacir Santos)
8. Coisa #8 (Moacir Santos)
9. Coisa #5 (Moacir Santos)
10. Nanã Nenê (Quartabê)
11. When It Rains/ A Saudade Mata a Gente (Antonio Almeida, Brad Mehldau, João de Barro).
12. Sendo #1, #4 (Quartabê)

Ficha Técnica:

Joana Queiroz - sax tenor, clarinete faixas 1, 8, clarone faixas 4, 8, 11
Maria Beraldo Bastos - clarinete faixas 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11 clarone faixas 1, 5, 8, 9
Mariá Portugal - bateria
Ana Karina Sebastião - baixo elétrico
Chicão - teclas

Gravado no estúdio COMEP por Ricardo Mosca no outono de 2015
Assistente de gravação: Vanderlei Pena
Teclas adicionais gravadas no Estúdio Lamparina
Arte gráfica e fotos: Fernando Sciarra
Produção executiva: Manoela Wright e Mateus Lima

Mixado por Ricardo Mosca
Masterizado no Classic Master por Carlos Freitas

7.1.2 - EP Depê

Músicas:

1. Jequié (Moacir Santos)
2. Maracatu Nação do Amor/ April Child (Moacir Santos e Nei Lopes) - Part. Juçara Marçal e MC Soffia
3. Happly Happy (Moacir Santos) - Part. Tim Bernardes e Tulipa Ruiz
4. Lembre-se (Moacir Santos e Vinícius de Moraes) - Part. Arrigo Barnabé
5. Bluishmen (Moacir Santos)

Ficha técnica:

Ana Karina Sebastião- baixo elétrico
Chicão - teclas
Joana Queiroz - sax tenor, clarinete, clarone e flauta
Maria Beraldo - clarinete, clarone e sax alto
Mariá Portugal - bateria

Participações especiais:
Juçara Marçal
MC Soffia
Arrigo Barnabé

Tim Bernardes
Tulipa Ruiz

Gravado na YBmusic
Editado no Estúdio Lamparina
Captação: Ricardo Mosca e Cacá Lima
Assistente de captação: João Risk
Edição: Quartabê
Mixagem: Ricardo Mosca
Masterização: Mauricio Gargel
Projeto gráfico: Karen Ka
Logo: Flora Lis
Foto: Pedro Margherito
Figurino: Hayge Mercúrio [Loki Bicho]
Assistente de figurino: Karen Ka
Maquiagem: Karen Ka
Cabelos: Coletivo Cabeças
Apoio: Xaparral Capacetes
Produção executiva - Quartabê: Manoela Wright [Uirapuru Produtora]
A&R - YB: Mauricio Tagliari
Assessoria de imprensa: namídia assessoria de comunicação
Distribuição digital Tratore

7.2 - Letras e links para audição

7.2.1 – *Oduduá* (Moacir Santos – Letra: Ney Lopes)

Diz Oduduá quem sou eu
Pra onde vou, de onde vim
Quem me fez voar tantos céus
Navegar tanto assim

Diz se foi Olofim ou se foi Oloru
Foi Olodum Marê
Ou todos os três em um

Sinto flutuar outro eu
Todo amor sobre mim
Diz oduduá quem me deu
Este ar leve assim

Quando Olofim criou a luz inicial
Veio Eleguá vibrar toda tensão vital

Diz oduduá sou de quem
Sou do ar sou do chão
Diz se é o mal ou o bem
Represar a emoção...
Represar a emoção...
Represar a emoção

Link para audição: https://www.youtube.com/watch?v=stqlIiCalHY&t=598s

Fonte: https://www.letras.mus.br/moacir-santos/odudua/

7.2.2 – *What's my name?* (Moacir Santos – Letra: Jay Livingston e Ray Evans)

Won't someone tell me what's my name?
Why can't I play the game?
You who know me well, who am I?
Where is my promised life?

They told me fairy tales
As I prepared for youth

These are the very tales
That led me far from truth

Some find a meaning they can keep
Glowing dreams, burning deep
I face tomorrow, with no flame
Who am I? What's my name?

Link para audição: https://www.youtube.com/watch?v=4hXh5kTGGTE

Fonte: https://www.letras.mus.br/alice-caymmi/whats-my-name-odudua/

7.2.3 – *Coisa nº 5 – Nanã* (Moacir Santos – Letra em inglês: Yanna Cotti)

Through the night out I have seen Nanã
Passing by the water that binds her
Paint the day bright, I have seen Nanã
Now my past has faded behind her

As the eucalytus shade a stream
Life is only what love makes it seem
And I have seen her, I have seen Nanã
Fortune rode a moonbeam to find her

She's Nanã, my Nanã
It's Nanã, myNanã
She's Nanã, my Nanã
It's Nanã, my Nanã

Beat the drums, sing to my Nanã
Tell her I am waiting to hold her
Ring the cymbals, pray to my Nanã

Flowers on the water console her

As the eucalytus shade a stream
Life is only what love makes it seem
And I have seen her, I have seen Nanã
Fortune rode a moonbeam to find her

Nana Nanã, nanana Nanã

Link para audição: https://www.youtube.com/watch?v=VlHizjw3s5E&t=778s

Fonte: https://genius.com/Moacir-santos-nana-lyrics

7.2.4 – *Diversões eletrônicas* (Arrigo Barnabé e Regina Porto)

Só você não viu
Mas ela entrou, entrou com tudo
Naquele antro, naquele antro sujo
Você nunca imaginou, mas eu vi
No luminoso estava escrito
"diversões eletrônicas"
Era um balcão de bar de fórmica vermelha
E você ali, naquele balcão
- de quê?
De fórmica vermelha
Chorando, embriagado, pedia:
"garçon, mais um
Gin tônica"
Mas ele te avisou:
"você já bebeu muito, já bebeu demais"
Vai pra casa, moleque
E você foi, cambaleando
Até... até o telefone
Telefone público... blim, blim, blim
E discou, discou, discou
Novamente o mesmo número... número
No fliperama, ela entregava toda sua grana
- pra quem?
Prum boy, prum boyzinho sacana
Ex-motorista de autorama
Agora viciado nessas máquinas de corrida... viciado
Que tinha ganho fama pela sua perícia
Como volante
E pelo tratamento violento que dispensava
A suas amantes
Depois, quando clareou

E eles foram pro hotel
Ela viu um bêbado jogado no chão
E sorriu perversa

Fonte: https://www.letras.mus.br/arrigo-barnabe/272243/

Link para audição: https://www.youtube.com/watch?v=UwunahfvcV0