

UNIVERSIDADE PAULISTA – UNIP
VICE-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

PAULO CESAR BAPTISTA

BIG BANDS NO BRASIL: DAS TRANSFORMAÇÕES DA PAISAGEM SONORA À
BANDA SAVANA

SÃO PAULO

2026

PAULO CESAR BAPTISTA

**BIG BANDS NO BRASIL: DAS TRANSFORMAÇÕES DA PAISAGEM SONORA À
BANDA SAVANA**

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Paulista – UNIP, para
obtenção do título de Doutor em
Comunicação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Heloísa de Araújo
Duarte Valente

SÃO PAULO

2026

Baptista, Paulo Cesar.

Big bands no Brasil: das transformações da paisagem sonora à Banda Savana / Paulo Cesar Baptista. - 2026.

111 f. : il. color.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2026.

Área de concentração: Comunicação e Cultura Midiática.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Heloísa de Araújo Duarte Valente.

1. *Big bands*. 2. Música instrumental. 3. Paisagem sonora.
4. Timbre. 5. Banda Savana. I. Valente, Heloísa de Araújo Duarte (orientadora). II. Título.

PAULO CESAR BAPTISTA

**BIG BANDS NO BRASIL: DAS TRANSFORMAÇÕES DA PAISAGEM SONORA À
BANDA SAVANA**

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Paulista – UNIP, para
obtenção do título de Doutor em
Comunicação.

Aprovado em: _____/_____/_____

BANCA EXAMINADORA

Prof.
Unidade de ensino

Prof.
Unidade de ensino

Prof.
Unidade de ensino

Prof.
Unidade de ensino

Prof.

Unidade de ensino
AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio constante, pela compreensão e pela presença nos momentos decisivos.

À minha orientadora, Profa. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente, pela confiança, pela leitura atenta e pela condução rigorosa deste percurso acadêmico.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, pela oportunidade de desenvolvimento desta pesquisa e pelo ambiente intelectual proporcionado ao longo do doutorado.

Aos colegas, professores e funcionários que contribuíram, direta ou indiretamente, para esta trajetória.

À Banda Savana e aos músicos com quem compartilhei décadas de aprendizado, escuta e criação musical. Parte essencial desta tese nasceu dessa convivência.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de Financiamento 001, pelo apoio para a realização do presente trabalho.

Por fim, agradeço a todos aqueles que, de diferentes maneiras, tornaram possível a conclusão desta tese.

“A performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente.”

(Paul Zumthor)

RESUMO

Desde sua consolidação na tradição do jazz norte-americano — especialmente durante a Era do Swing — até sua adaptação e reinvenção no contexto da música instrumental brasileira, a big band é compreendida, nesta pesquisa, não apenas como formação instrumental, mas como estrutura estética, cultural e perceptiva capaz de atravessar diferentes contextos históricos e tecnológicos. Mais do que um modelo orquestral específico, a big band participa ativamente da construção de sonoridades, linguagens, incidindo sobre práticas de escuta, padrões de gosto e formas musicais. No Brasil, a assimilação desse formato produziu experiências originais, entre as quais se destaca a Banda Savana — corpus desta investigação — cuja trajetória evidencia práticas híbridas de arranjo, improvisação, performance e orquestração. A hipótese que orienta o trabalho sustenta que as big bands, longe de constituírem mero fenômeno passageiro ou tendência musical ultrapassada, desempenharam papel relevante na reorganização das práticas de escuta modernas e contemporâneas, afirmando-se como dispositivos de mediação simbólica, elaboração tímbrica e experiência coletiva do som. No caso brasileiro, sua incorporação ocorreu por meio de processos de recombinação estética, rítmica e cultural, resultando em formações dotadas de características próprias. Para tanto, a pesquisa adota abordagem histórico-cultural, qualitativa e interdisciplinar, fundamentada nos conceitos de paisagem sonora (Schafer, 1991), hibridismo cultural (Canclini, 1994), performance (Zumthor, 2000), escuta (Delalande, 2003) e mediação sonora (Chion, 1994; 2011). A análise se desenvolve a partir de levantamento bibliográfico, análise de registros fonográficos e reflexão crítica derivada de experiência prolongada de atuação no campo da música instrumental, compreendida como forma de conhecimento situado. Os resultados da pesquisa indicam que a Banda Savana não apenas mantém a tradição das big bands, mas a reconfigura no contexto brasileiro contemporâneo ao integrar improvisação, rigor orquestral, escuta compartilhada e práticas pedagógicas. Observa-se que o grupo opera como espaço de formação coletiva e laboratório de experimentação musical, no qual timbre, gesto e interação assumem papéis centrais. Conclui-se que a trajetória da Banda Savana reafirma a vitalidade da big band como forma musical viva, capaz de reorganizar continuamente práticas criativas, modos de escuta e processos culturais no presente.

Palavras-chave: Big bands. Música instrumental. Paisagem sonora. Timbre. Banda Savana.

ABSTRACT

From its consolidation within the North American jazz tradition — particularly during the Swing Era — to its adaptation and reinvention in the context of Brazilian instrumental music, the big band is understood in this study not merely as an instrumental ensemble, but as an aesthetic, cultural, and perceptual structure capable of traversing distinct historical and technological contexts. More than a specific orchestral model, the big band actively participates in the construction of sonic identities, musical languages, shaping listening practices, taste formation, and musical forms. In Brazil, the assimilation of this format generated original experiences, among which Banda Savana — the corpus of this research — stands out as a paradigmatic case whose trajectory reveals hybrid practices of arrangement, improvisation, performance, and orchestration. The central hypothesis of this thesis argues that big bands, far from constituting a merely ephemeral trend or historically limited phenomenon, played a significant role in the reorganization of modern and contemporary listening practices, establishing themselves as devices of symbolic mediation, timbral elaboration, and collective sonic experience. In the Brazilian case, their incorporation occurred through processes of aesthetic, rhythmic, and cultural recombination, resulting in ensembles endowed with distinctive characteristics. To address these issues, the research adopts a historical-cultural, qualitative, and interdisciplinary approach grounded in the concepts of soundscape (Schafer, 1991), cultural hybridity (Canclini, 1994), performance (Zumthor, 2000), listening (Delalande, 2003), and sonic mediation (Chion, 1994; 2011). The analysis combines bibliographical research, examination of phonographic recordings, and critical reflection derived from long-term professional experience in the field of instrumental music, here understood as a form of situated knowledge. The findings indicate that Banda Savana not only sustains the big band tradition but reconfigures it within the contemporary Brazilian context by integrating improvisation, orchestral discipline, shared listening, and pedagogical practices. The ensemble operates as a space of collective formation and as a laboratory of musical experimentation in which timbre, gesture, and interaction assume central roles. It is concluded that Banda Savana reaffirms the vitality of the big band as a living musical form, capable of continuously reorganizing creative practices, modes of listening, and cultural processes in the present.

Keywords: Big bands. Instrumental music. Soundscape. Timbre. Banda Savana.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	CAPÍTULO 1 - O SURGIMENTO DAS BIG BANDS: UMA SÍNTESE HISTÓRICO-CULTURAL DA ERA DO SWING	15
2.2	Introdução	15
2.2	Jazz, mestiçagem cultural e os fundamentos estéticos das big bands	17
2.4	Oralidade, improvisação, urbanidade e consolidação das big bands na modernidade sonora	20
2.5	Estética do swing, performance e corporeidade coletiva	26
2.6	Big bands, mediação tecnológica e paisagem sonora da modernidade	28
3	CAPÍTULO 2: A ADAPTAÇÃO DAS BIG BANDS NO BRASIL: ESTÉTICA, RITMO E MÍDIA	35
3.1	Introdução	35
3.2	A recepção, adaptação e ressignificação das big bands no Brasil: estética, hibridismo e mediação midiática	37
3.3	A consolidação da escuta orquestral brasileira: rádio, institucionalização e tropicalização do modelo big band	41
3.4	Transições institucionais, hibridismo estético e expansão orquestral das big bands no Brasil	44
3.5	A Brasil Jazz Sinfônica e o modelo orquestral híbrido brasileiro	45
3.6	Paisagem sonora, mediação e reconfigurações contemporâneas da big band brasileira	50
4	CAPÍTULO 3 - PAISAGENS SONORAS E TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS	54
4.1	Introdução	54
4.2	Escuta, paisagem sonora e construção cultural nas big bands	55
4.3	Linguagens musicais, hibridização estética e mediações tecnológicas da escuta	56
4.5	Mediação tecnológica, articulação estética e regimes contemporâneos de escuta	61
4.6	Densidade sonora, materialidade tímbrica e a big band como laboratório estético	65
5	CAPÍTULO 4 - BANDA SAVANA: PÓS-MODERNISMO SONORO EM BIG BAND BRASILEIRA	69
5.1	Introdução	69
5.2	Banda Savana: fundação, projeto estético e função cultural	70
5.3	Linguagem musical, repertório e práticas composicionais	72
5.3	Pós-modernismo sonoro, performance e experiência estética	76
5.5	Paisagem sonora e a big band como forma musical viva	81

5.6	Escrita instrumental, performance e atualização sonora: análise de partes do arranjo de “O Trenzinho do Caipira”	86
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
	REFERÊNCIAS	98
	ANEXO I – ENTREVISTAS	101
	ANEXO II – ENCARTES DE CDS	103
	ANEXO III – FICHA TÉCNICA DA BANDA SAVANA	107
	ANEXO IV – REPERTÓRIO DOS PRINCIPAIS ÁLBUNS DA BANDA SAVANA	108

1 INTRODUÇÃO

“Se quisermos compreender nossa cultura, devemos começar a ouvir os sons de que ela é feita.” (R. Murray Schafer)

O presente trabalho tem como objetivo investigar o papel das big bands no imaginário popular, com ênfase em sua consolidação durante a chamada Era do Swing, nas décadas de 1930 e 1940, e nas reverberações culturais, musicais e estéticas que esse modelo de formação instrumental produziu e ainda produz no contexto brasileiro. Mais do que uma simples importação estilística, o fenômeno das big bands revela-se como dispositivo cultural complexo, cuja potência simbólica transborda os limites de uma prática musical específica, influenciando modos de escuta, padrões de performance e estruturas composicionais ao longo do século XX e no início do XXI.

Esta pesquisa não se constitui a partir de um olhar externo ao objeto investigado, mas de uma experiência prolongada de inserção em seu interior. Trata-se de uma investigação conduzida por um pesquisador que atua de forma continuada como músico, trompetista, professor e agente polivalente no campo da música, articulando performance, ensino e reflexão acadêmica. A trajetória desenvolvida ao longo de décadas — que envolve atuação em orquestras, música de câmara e big bands, bem como docência em instituições de ensino superior e técnico — não apenas fundamenta o domínio técnico-musical do repertório, mas sustenta uma compreensão ampliada dos processos de escuta, interação coletiva e construção sonora.

Nesse contexto, destaca-se a atuação junto à Banda Savana, da qual o pesquisador é integrante desde 1988, participando de gravações, concertos e festivais, ocupando a função de primeiro trompete (*lead trumpet*). Tal inserção contínua configura um campo privilegiado de observação e experiência, permitindo compreender a big band não apenas como objeto de análise, mas como prática vivida. Trata-se, portanto, de uma investigação que conjuga reflexão teórica e experiência situada, na qual o pesquisador se inscreve como sujeito implicado no próprio campo que analisa. Nesse sentido, a prática em big band se revela como um espaço no qual “ouvir o outro” se impõe como condição fundamental da ação musical, exigindo do intérprete uma escuta ampliada, relacional e constantemente ajustada ao coletivo.

Ao longo desta tese, as big bands serão abordadas não apenas como agremiações sonoras marcadas por sua estrutura formal — com seções organizadas por famílias instrumentais, arranjos elaborados e forte senso coletivo — mas sobretudo como zonas de

mestiçagem, nas quais distintos códigos musicais, sociais e históricos se entrelaçam. Para tal abordagem, recorre-se à noção de mestiçagem cultural, conforme delineada por Laplantine (1999), e ao conceito de hibridismo proposto por Canclini (1994), reconhecendo o jazz e suas derivações como produtos dinâmicos de encontros entre culturas, tecnologias e estéticas diversas.

O jazz, em especial, é compreendido aqui como uma linguagem eminentemente transcultural, nascida da confluência entre tradição oral africana, música europeia acadêmica, religiosidade popular e práticas de improvisação. Sua evolução — do *ragtime* ao bebop, do *cool* ao *fusion* — evidencia uma plasticidade estética que permite absorver influências, ressignificá-las e devolvê-las ao mundo como produto sonoro renovado. Tal característica será particularmente importante para compreender como o modelo da big band se adapta e se transforma quando inserido no contexto da música instrumental brasileira contemporânea, especialmente através de formações como a Banda Savana, foco analítico desta pesquisa.

A perspectiva metodológica adotada na tese é de natureza qualitativa, interdisciplinar e interpretativa, combinando levantamento bibliográfico, análise de documentos sonoros (como gravações fonográficas e partituras), observação de práticas performáticas e entrevistas com músicos atuantes no cenário da música instrumental brasileira. A análise considera tanto os aspectos estético-musicais quanto os simbólicos e socioculturais, de modo a abarcar a big band como fenômeno sonoro e performático inserido em uma teia de significações que envolvem memória, identidade e tecnologia.

Conceitos fundamentais à análise são os de paisagem sonora, conforme formulado por Schafer (1991), que permite pensar a big band enquanto entidade acústica inserida em um contexto social e sensorial específico; memória, tal como explorado por Bosi (1994) e Heller (2022), para considerar os efeitos de permanência e evocação que essas formações produzem em diferentes gerações; e imaginário coletivo, com base em Durand (1960) e Contrera (2023), que confere uma moldura simbólica à recepção e significação desses conjuntos musicais ao longo do tempo.

Complementarmente, são incorporadas à análise as contribuições de Berendt (1991), que compreende a escuta como experiência sensível e espiritual; de Delalande (2003), que propõe uma abordagem gestual e perceptiva da escuta musical; e de Zumthor (2007), cuja reflexão sobre performance, presença e oralidade permite situar a big band como um corpo sonoro vivo, um ritual coletivo que se atualiza na presença de seus ouvintes. Ainda no campo da estética sonora, o trabalho dialoga com Chion (2011), ao propor uma escuta que considera

a espacialização, o timbre e os modos de atenção, e com Jameson (1996), no que diz respeito ao tratamento da big band como emblema pós-moderno de fusões culturais, pastiches e recombinações estilísticas.

No Brasil, a big band passou por um processo de recontextualização e ressignificação, especialmente a partir da segunda metade do século XX. Ainda que herde estruturas do jazz norte-americano, esse modelo encontrou novos sentidos e funções em território nacional, absorvendo influências da música popular brasileira, da música de concerto, do choro, da bossa nova, do samba-jazz e, mais recentemente, de expressões experimentais e eletrônicas. Esse processo será examinado com especial atenção à Banda Savana, criada na década de 1980, cuja proposta artístico-pedagógica se constitui como exemplo paradigmático de hibridismo sonoro, invenção estética e permanência crítica da big band no Brasil.

Ao longo desta pesquisa, a big band será pensada como um espaço de escuta coletiva, como máquina de memória musical e como estrutura fluida capaz de articular tradição e ruptura, oralidade e escrita, composição e improvisação. O estudo propõe, assim, uma leitura das big bands enquanto fenômenos transnacionais e atemporais, cujas camadas simbólicas e afetivas demandam uma escuta atenta, crítica e interdisciplinar.

A presente tese organiza-se em quatro capítulos, concebidos de forma progressiva e articulada, de modo a construir um percurso analítico que parte do contexto histórico-cultural de surgimento das big bands, passa por sua adaptação no Brasil, aprofunda questões estéticas e perceptivas ligadas às transformações das linguagens musicais e culmina em um estudo de caso dedicado à Banda Savana. Cada capítulo desempenha uma função específica na economia geral do trabalho, contribuindo para a sustentação da hipótese central e para a compreensão das big bands como fenômeno musical, cultural e simbólico de longa duração.

O primeiro capítulo estabelece o alicerce histórico, cultural e estético da pesquisa, situando o surgimento das big bands no contexto da modernidade urbana norte-americana das primeiras décadas do século XX. Parte-se de uma abordagem histórico-cultural que compreende o jazz não apenas como gênero musical, mas como linguagem híbrida, resultante de processos de mestiçagem cultural, oralidade e improvisação fortemente vinculados às condições sociais e raciais da diáspora africana nos Estados Unidos.

O capítulo examina o ambiente cultural de Nova Orleans como espaço matricial do jazz, enfatizando a convivência entre tradições africanas, europeias e crioulas, bem como a centralidade da oralidade, da improvisação e da performance coletiva na formação dessa linguagem musical. Em seguida, analisa-se o papel da mestiçagem cultural como motor

criativo, entendida não como fusão estática, mas como processo dinâmico e conflituoso, capaz de gerar novas formas estéticas a partir do encontro entre códigos distintos.

Na sequência, o texto discute a ascensão das big bands e a consolidação da Era do Swing, destacando a importância dos arranjos, da organização orquestral e da dimensão rítmica como elementos estruturantes de uma música voltada simultaneamente ao entretenimento de massas e à experimentação estética. O capítulo articula essas transformações às mudanças urbanas, à expansão dos espaços de sociabilidade e ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação, especialmente o rádio e a indústria fonográfica.

Por fim, o capítulo introduz o conceito de paisagem sonora e discute a experiência de escuta sonora mediada como aspecto central da modernidade musical, demonstrando como as big bands atuaram como organizadoras simbólicas da escuta coletiva em um ambiente urbano saturado de sons. Essa reflexão prepara o terreno para a análise da circulação transnacional do modelo da big band e de suas posteriores ressignificações em outros contextos culturais.

O segundo capítulo dedica-se à análise da recepção, apropriação e reinvenção das big bands no contexto brasileiro, examinando os processos pelos quais esse modelo orquestral foi reinterpretado à luz das tradições musicais nacionais. Parte-se do pressuposto de que a presença das big bands no Brasil não se configurou como mera imitação do padrão norte-americano, mas como um processo criativo de hibridização estética, rítmica e simbólica.

Inicialmente, o capítulo aborda a chegada do jazz ao Brasil e seus primeiros impactos no ambiente urbano, destacando o papel dos discos, do cinema e, sobretudo, da radiodifusão na formação de uma escuta orquestral moderna. Analisa-se como gêneros como o choro, o samba, o maxixe e, posteriormente, o baião dialogaram com o vocabulário jazzístico, favorecendo a assimilação do formato das big bands por músicos brasileiros.

O texto examina, em seguida, o papel das grandes orquestras de rádio e de baile, com destaque para a Orquestra Tabajara, como exemplos paradigmáticos da tropicalização do swing. Discute-se a Era do Rádio como momento decisivo para a consolidação de uma paisagem sonora urbana brasileira marcada pela música orquestrada, bem como a função da mídia na legitimação estética dessas formações.

Na parte final do capítulo, são analisadas as transformações ocorridas a partir da segunda metade do século XX, incluindo o surgimento de propostas institucionais como a Orquestra Brasil Jazz Sinfônica. A big band é compreendida, nesse contexto, como formação híbrida capaz de transitar entre o popular e o erudito, entre o palco de concerto e o estúdio,

configurando-se como expressão da mestiçagem cultural brasileira e como mediadora entre referências globais e identidades locais.

O terceiro capítulo aprofunda a discussão teórica e estética desta tese, deslocando o foco da abordagem histórico-cultural para uma análise das transformações das linguagens musicais e dos modos de escuta associados às big bands e à música instrumental do século XX. O capítulo investiga como um mesmo material sonoro pode assumir significados distintos quando inserido em diferentes contextos culturais, estilísticos e tecnológicos.

Inicialmente, o texto discute a noção de paisagem sonora e suas implicações para a compreensão da escuta moderna, abordando o impacto das tecnologias de gravação, amplificação e reprodução sonora na percepção musical. Analisa-se a relação entre escrita e improvisação, composição e invenção em tempo real, destacando as tensões entre forma e liberdade que atravessam a história do jazz e de suas derivações.

O capítulo dedica atenção especial à *Third Stream* e ao Modern Jazz Quartet como exemplos de fusão entre linguagens do jazz e da música de concerto, discutindo paralelismos estéticos, estratégias composicionais e implicações simbólicas desse encontro. Em seguida, analisa-se o papel do gesto musical, do timbre e da densidade sonora na construção da semântica musical, articulando contribuições teóricas de autores como Delalande (2003), Chion (2011) e Schafer (2001).

Ao final, a big band é concebida como laboratório estético, espaço privilegiado de síntese, experimentação e reinvenção sonora. Essa perspectiva permite compreender a formação orquestral não apenas como herança histórica, mas como estrutura viva e mutável, capaz de absorver transformações tecnológicas, estilísticas e perceptivas ao longo do tempo.

O quarto capítulo constitui o eixo empírico da tese, apresentando o estudo de caso da Banda Savana como exemplo paradigmático da permanência e reinvenção do modelo da big band no Brasil contemporâneo. O capítulo analisa a trajetória do grupo, sua formação, estrutura organizacional e escolhas estéticas, situando-o no contexto da música instrumental brasileira das últimas décadas.

O texto examina o repertório da Banda Savana, seus procedimentos de orquestração, arranjo e improvisação, bem como sua proposta artístico-pedagógica, compreendendo a big band como espaço de formação coletiva e de criação compartilhada. Discute-se a articulação entre rigor da escrita orquestral e liberdade improvisatória, elemento central da identidade sonora do grupo.

A partir do diálogo com teorias do pós-modernismo, do imaginário e da paisagem sonora (Canclini, 1994; Laplantine, 1999; Schafer, 1991), o capítulo interpreta a Banda Savana como expressão de um pós-modernismo sonoro, marcado pela citação, pelo hibridismo estilístico e pela convivência de referências estéticas diversas. A performance é analisada como gesto coletivo e experiência estética, reforçando a compreensão da big band como corpo sonoro em ação.

Por fim, o capítulo propõe a Banda Savana como paisagem sonora brasileira contemporânea, evidenciando sua relevância cultural, estética e pedagógica. O estudo de caso permite, assim, confirmar a hipótese da tese ao demonstrar que as big bands permanecem como formas musicais vivas, capazes de mediar tradição e inovação, memória e criação, em diálogo permanente com as transformações da cultura sonora contemporânea.

Por consequência, a reflexão desenvolvida ao longo desta tese não se limita à reconstrução histórica das big bands ou à análise específica da Banda Savana, mas busca compreender de que maneira essas formações continuam a reorganizar práticas de escuta, experiências coletivas e modos de produção sonora no contexto contemporâneo. As considerações finais retomam esse percurso à luz das discussões teóricas e do estudo de caso apresentado, evidenciando a permanência da big band como forma musical viva, capaz de articular memória, performance e transformação estética em diálogo com a cultura sonora do presente.

2 CAPÍTULO 1 - O SURGIMENTO DAS BIG BANDS: UMA SÍNTESE HISTÓRICO-CULTURAL DA ERA DO SWING

2.2 Introdução

“O ouvido é o sentido da presença” (Paul Zumthor)

O presente capítulo apresenta um panorama histórico-cultural sobre o surgimento das big bands nos Estados Unidos, com ênfase no período compreendido entre 1930 e 1945, comumente denominado Era do Swing. Esse intervalo histórico foi responsável por consolidar a música de orquestra de jazz como fenômeno de massas, articulando transformações estéticas, tecnológicas e sociais no contexto da modernidade urbana ocidental. O crescimento das big bands nesse período reflete não apenas mudanças nos modos de produção e circulação da música popular, mas também a emergência de novas formas de escuta coletiva, identidade cultural e representação midiática.

A hipótese que orienta a investigação sustenta que as big bands, longe de constituírem meramente uma tendência musical, desempenharam papel central na reconfiguração do imaginário coletivo norte-americano durante o período entreguerras, operando como instrumentos de mediação simbólica, integração social e afirmação de identidades sonoras. Segundo Hobsbawm (2009, p. 104-119), “a origem e o sucesso das big bands não se explicam apenas por avanços estéticos, mas derivam diretamente das transformações sociais, urbanas e tecnológicas da era moderna — a industrialização, o mercado de massa e a cultura de consumo”.

Tal afirmação insere a big band no cerne das transformações modernas da paisagem sonora, entendida aqui, em diálogo com Schafer (1991), como o conjunto de relações acústicas, culturais e perceptivas que organizam a experiência auditiva de uma sociedade em determinado contexto histórico. Nesse cenário, a expansão do rádio, do disco e das redes de entretenimento ao vivo contribuiu para redefinir práticas de escuta e modos de circulação musical ao longo do século XX. As big bands surgem em um momento de intensificação da vida urbana, industrialização acelerada e expansão dos meios de comunicação de massa. A música orquestrada para dança e para o rádio, com seus arranjos elaborados e seus solistas carismáticos, tornou-se uma imagem acústica da cidade moderna, complexa, pulsante e ritmicamente articulada.

Nesse contexto, a big band foi também um sinal de transformações tecnológicas. O advento do microfone e da amplificação elétrica permitiu novas possibilidades de performance e registro, enquanto a crescente presença do rádio no cotidiano doméstico ampliava o acesso à música popular. Conforme Giddins e DeVeaux (2009, p. 171-173), o sentido do swing emergiu tanto da sofisticação musical das orquestrações quanto do seu enorme apelo comercial, uma combinação rara na qual inovação estética e consumo popular se reforçavam em escala massiva.

No entanto, a centralidade das tecnologias de mediação e dos circuitos de consumo não esgota a compreensão do fenômeno das big bands. Para além de sua circulação massiva por meio do rádio e do disco, essas formações mantiveram uma relação estrutural com a performance ao vivo, na qual som, corpo e espaço se articulavam de modo indissociável. Assim, mesmo em um contexto de crescente mediação técnica, a experiência musical das big bands continuava ancorada na presença física, na interação coletiva e na dimensão sensível da escuta.

Conforme Zumthor (2000, p. 68-69), “na situação de performance, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília.” Esse conceito reforça a ideia de que, em contextos coletivos como os concertos de big band, o ato de escutar não é passivo: é corpóreo, afetivo e compartilhado. Essa dimensão performática será essencial para compreender a centralidade das big bands na construção de um imaginário sonoro nacional norte-americano, e, posteriormente, sua influência global.

O jazz orquestral desenvolvido pelas big bands pode ser interpretado como uma síntese da mestiçagem cultural que caracteriza a história musical dos Estados Unidos. A fusão entre tradições africanas, europeias e crioulas — especialmente em Nova Orleans, berço do jazz — constitui, segundo Canclini (1994, introd., p. xix), um processo de hibridização cultural entendido como a combinação de “processos socioculturais nas quais estruturas ou práticas que existiam de forma separada se articulam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

Com isso, este capítulo estabelece as bases para compreender o surgimento das big bands como fenômeno estético, histórico e cultural, cuja complexidade ultrapassa os limites do entretenimento e se projeta como marca sonora da modernidade.

2.2 Jazz, mestiçagem cultural e os fundamentos estéticos das big bands

A gênese do jazz está intimamente ligada ao ambiente urbano e cultural de Nova Orleans, cidade portuária situada no sul dos Estados Unidos, marcada por um histórico de diversidade étnica, social e linguística, resultante de sucessivas ocupações coloniais (francesa, espanhola e norte-americana), da economia baseada na escravidão e da convivência entre comunidades afrodescendentes, crioulas, franco-caribenhas e euro-americanas. Nesse ambiente plural e mestiço, forjou-se uma das expressões musicais mais inovadoras do século XX, cuja complexidade não pode ser compreendida fora de seu contexto de origem.

Nova Orleans, no final do século XIX e início do XX, era uma cidade com uma vida noturna efervescente, forte tradição de bandas de rua e rituais festivos, nas quais a música ocupava lugar central. De acordo com Gioia (1997, p. 9-12), a paisagem sonora urbana das cidades onde o jazz emergiu era formada por uma sobreposição de tradições — hinos religiosos, bandas marciais, danças europeias, espirituais negros, blues e ritmos caribenhos — compondo um panorama auditivo multifacetado que alimentou a criação musical.

A fusão desses elementos não se deu de modo harmonioso, mas por meio de conflitos, convivências e trocas informais entre músicos de distintas origens e formações, muitos dos quais analfabetos musicais, mas altamente inventivos no domínio da improvisação e da performance. O jazz, nesse sentido, deve ser compreendido como forma musical híbrida, forjada no entrecruzamento de tradições afro-americanas, europeias e latino-caribenhas, combinando oralidade, improvisação, síncope e estrutura harmônica funcional. Trata-se de uma linguagem musical que emerge da condição histórica da diáspora e da mestiçagem cultural. Conforme Canclini (1994, p. 310), as formas híbridas não são simples fusões, mas sim evidências de que “todas as culturas são de fronteira”, articulando artes, mídias e práticas simbólicas que circulam em múltiplos territórios e constituem uma comunicação cultural expansiva.

De acordo com Laplantine (1999), a mestiçagem é um processo em movimento, que não se fixa, sempre aberto à reinvenção simbólica no encontro com alteridades; uma lógica que não encerra os elementos, mas os mantém vivos no contínuo diálogo cultural. O jazz encarna essa condição ao atuar como linguagem viva, em constante processo de ressignificação entre tradição e contemporaneidade.

Esse aspecto é confirmado por autores como Berendt (1991, p. 125-130), para quem o jazz emergiu de condições sociais marginalizadas, nas quais seus protagonistas transformaram repertórios, instrumentos e espaços disponíveis em matéria viva para expressões musicais

criativas, um movimento de adaptação e reinvenção que consolidou a linguagem jazzística. Assim, elementos da marcha militar europeia foram retrabalhados com acentuações rítmicas próprias da África Ocidental; as escalas modais do blues se encontraram com os modos maiores e menores da música de salão; e o canto responsorial negro, baseado na oralidade e na variação, fundiu-se à escrita harmônica ocidental.

Nova Orleans oferece, dessa forma, o cenário ideal para o surgimento de uma música como o jazz, cuja natureza é profundamente processual, relacional e coletiva. Outro fator decisivo para o surgimento do jazz foi a existência de estruturas sociais e culturais paralelas, como as sociedades fraternais negras, os clubes de dança, os cafés-concertos e os espaços públicos onde as *brass bands* (bandas de metais e percussão) se apresentavam. Essas formações, embora de origem militar ou cerimonial, funcionaram como núcleos de experimentação musical, nos quais a improvisação, o swing e a interação entre os músicos eram valorizados. De acordo com Giddins e Deveaux (2009, p. 69--72), as *brass bands* e os músicos de rua de Nova Orleans estabeleceram práticas de improvisação coletiva que moldaram os fundamentos estéticos do jazz, ao combinar repertórios de música sinfônica popular, *spiritual*, blues e repertório de cortejo e celebração.

Por fim, é preciso lembrar que o jazz surge num momento de profundas tensões raciais e econômicas nos Estados Unidos, o que confere à sua emergência um caráter paradoxal: ao mesmo tempo que incorpora elementos europeus e se torna produto de exportação, ele carrega em sua gênese o estigma da marginalização. Essa contradição se torna visível nas primeiras gravações fonográficas, que priorizaram músicos brancos como a Original Dixieland Jazz Band (1917), mesmo reconhecendo a anterioridade e a primazia criativa dos músicos afro-americanos.

Essa dimensão de tensão simbólica e potência estética será herdada pelas big bands nas décadas seguintes, com o agravante de que, no contexto da indústria cultural, o jazz orquestrado passaria a ser negociado como produto de massa, o que implicava ajustes na linguagem, na performance e na recepção. O reconhecimento dessa origem híbrida e conflitual é essencial para compreender como o jazz foi capaz de se expandir globalmente e de se reconfigurar em diferentes contextos nacionais. A mestiçagem cultural, longe de ser um mero dado demográfico ou étnico, constitui um princípio ativo de criação artística, especialmente no caso do jazz e das big bands. O encontro entre tradições musicais africanas, europeias, indígenas e caribenhas, sobretudo nos espaços urbanos marcados por tensões coloniais e desigualdade racial, operou como fonte criativa e experimentação sonora. No

contexto norte-americano do início do século XX, essa mestiçagem se tornou um combustível que permitiu ao jazz desenvolver-se como linguagem musical própria, atravessando fronteiras estéticas.

A partir de Nova Orleans, como já exposto, o jazz incorporou múltiplas influências que dialogavam com as heranças africanas da oralidade, da polirritmia e do improviso, com os sistemas harmônicos europeus e com os ritmos caribenhos e latino-americanos. Essa confluência de códigos musicais deu origem a uma estética híbrida, instável e inventiva. Conforme Laplantine e Nouss (2002, p. 119), a mestiçagem cultural não é um fechamento estático, mas uma temporalidade aberta de criação contínua — um presente renovado que se faz no devir, vibrante e imprevisível.

Esse dinamismo cultural foi intensificado pelas condições materiais da vida nas cidades, em especial nos bairros negros das metrópoles norte-americanas, onde o jazz se desenvolveu em espaços como os clubes, salões, bordéis, festas comunitárias e rádios locais. Segundo Gilroy (1993/2001, p. 74-80), a música negra transnacional constitui-se através de um processo de circulação, memória e ressignificação que desafia identidades territoriais, articulando trajetórias migratórias com práticas estéticas em contínuo fluxo. Essa concepção contrasta com as ideias clássicas de “pureza cultural” e ajuda a compreender como as big bands operaram, desde suas origens, como zonas de contato e conflito entre culturas musicais.

Na estrutura interna das big bands, a mestiçagem se manifesta também na organização estética dos arranjos, que conciliam escrita e improviso, contraponto e swing, sofisticação harmônica e pulsação popular. Berendt (1975/2009, p. 210) afirma que “o swing combina ‘a partitura branca’ — disciplina orquestral — com ‘a alma negra’ — liberdade expressiva individual”¹. Essa dicotomia sintetiza a conjugação entre rigor formal e espontaneidade do solista — um eixo da estética do swing. Essa síntese é especialmente visível nas orquestras de Duke Ellington, Count Basie e Fletcher Henderson, que não apenas organizavam timbres e seções instrumentais, mas também escreviam para personalidades musicais específicas, como Cootie Williams, Johnny Hodges ou Lester Young — músicos cuja sonoridade individual se tornava parte da identidade coletiva da orquestra.

A mestiçagem, nesse sentido, ultrapassa o campo étnico e torna-se estética e simbólica. No caso das big bands, isso se traduz na possibilidade de que músicos negros fossem protagonistas em um mercado cultural ainda amplamente segregado, utilizando a linguagem musical como ferramenta de visibilidade.

¹ No texto original: “It often seems that swing combines ‘the white score’ — ensemble discipline — and ‘the black soul’ — the freedom of individual expression.” (Berendt, 1975/2009, p. 210).

Entretanto, é importante reconhecer que essa mestiçagem não se deu de maneira pacífica. A história das big bands é atravessada por contradições, como a exclusão sistemática de músicos negros nos circuitos mais lucrativos da indústria fonográfica e a apropriação de suas inovações por músicos brancos mais aceitos pelo mercado, como Benny Goodman ou Glenn Miller. De acordo com Hobsbawm (2009, p. 104-119), o swing foi simultaneamente um espaço de afirmação e conquista cultural, e um mecanismo velado de diluição das raízes negras do jazz, uma tensão que marcou o desenvolvimento do gênero durante a modernização musical americana.

No contexto brasileiro, a mestiçagem musical adquire contornos próprios, associando o legado do samba, do choro, da música erudita e das influências afro-indígenas às práticas instrumentais herdadas do jazz estadunidense. A big band brasileira, nesse sentido, torna-se uma plataforma híbrida, na qual os sons da modernidade do mundo ocidental se entrelaçam com as sonoridades locais, gerando formas singulares de expressão.

A mestiçagem não é, portanto, apenas uma categoria descritiva da formação do jazz, mas sim um elemento estruturante de sua lógica criativa. Ela é o solo fértil sobre o qual o jazz se expandiu para formar as big bands, formações coletivas, complexas, rítmicas e altamente expressivas, capazes de traduzir em som a experiência moderna da multiplicidade.

2.4 Oralidade, improvisação, urbanidade e consolidação das big bands na modernidade sonora

Um dos elementos fundamentais para a compreensão da gênese do jazz é a oralidade, compreendida não apenas como ausência de escrita, mas como uma forma autônoma e estruturante de transmissão, criação e memória musical. No contexto da diáspora africana nos Estados Unidos, a oralidade não representava uma limitação, mas sim uma alternativa epistemológica e expressiva à hegemonia da notação musical ocidental. O jazz surge, em grande medida, como uma linguagem sonora cuja lógica interna está enraizada na tradição oral e na experiência coletiva, forjando-se a partir da escuta, da repetição, da variação e da invenção.

Conforme Zumthor (2000, p. 39-41), a performance configura-se como um acontecimento oral e gestual, operando através do corpo e da presença — uma articulação entre som, corporalidade e interação social; no caso do jazz, essa articulação se manifesta por meio de práticas como o *call and response*, a improvisação individual e coletiva, a variação

temática e a adaptação espontânea ao contexto da performance. Tais procedimentos são heranças diretas das formas musicais africanas e afro-americanas — *spiritual*, blues, *work songs* — nas quais o som não é fixado por uma partitura, mas atualizado na prática performática.

A improvisação, nesse sentido, constitui o eixo central da linguagem jazzística, operando como processo composicional em tempo real. Diferente da improvisação ornamental ou episódica da música europeia barroca, no jazz a improvisação assume papel estrutural e expressivo, sendo muitas vezes o momento de maior densidade criativa da performance. Conforme Berendt (1991, p. 113-135), a improvisação no jazz é uma arte coletiva e individual: músicos partem de um léxico comum, firmemente estruturado, mas reinventam-no em tempo real, afirmando sua voz própria num diálogo permanente com os colegas e com o repertório. Essa relação entre individualidade expressiva e coletividade performática é uma das marcas distintivas do jazz.

Cada músico é chamado a desenvolver uma assinatura sonora pessoal², reconhecível pela articulação rítmica, timbre, fraseado e estilo de improvisação — como se vê em figuras como Louis Armstrong, Lester Young ou Charlie Parker. Contudo, essa expressão individual nunca se dissocia do contexto grupal: ela se realiza na escuta mútua, na alternância entre liderança e acompanhamento, e na negociação constante com o material temático e harmônico.

O surgimento das big bands na década de 1920 e sua consolidação nos anos 1930, longe de eliminar a improvisação, impôs-lhe novas formas e contextos. A necessidade de organizar grandes grupos levou ao desenvolvimento da figura do arranjador, responsável por estruturar o tecido musical geral, equilibrando seções escritas e momentos solistas. De acordo com Giddins e Deveaux (2009, p. 69-77), as big bands enfrentaram o desafio de harmonizar o rigor formal do arranjo com espaços de improvisação individual — uma dinâmica que transformou o jazz em uma forma orquestral sofisticada sem comprometer sua vitalidade e energia criativa. Além disso, a oralidade e a improvisação estão profundamente ligadas à questão da memória cultural e resistência simbólica. Nas comunidades negras dos Estados Unidos, a música sempre funcionou como instrumento de coesão, expressão e crítica social, em especial em contextos de opressão racial e econômica. De acordo com Gilroy (1993/2001,

² Por “assinatura sonora pessoal” entende-se o conjunto de características expressivas recorrentes — como timbre, articulação rítmica, fraseado e escolhas improvisatórias, que permitem reconhecer a identidade musical de um intérprete dentro de uma linguagem compartilhada.

p. 74-80), a improvisação musical da diáspora atua como gesto de liberdade simbólica, resistindo às estruturas de exclusão cultural e articulando narrativas de identidade em trânsito.

A performance improvisada, ao escapar da previsibilidade da partitura, afirma o corpo, o gesto e o presente como espaços legítimos de criação e existência. Na prática pedagógica do jazz, essa dimensão da oralidade persiste, mesmo em ambientes institucionalizados. Muitos músicos aprenderam ouvindo discos, transcrevendo solos de ouvido e participando de *jam sessions* — práticas que privilegiam a escuta ativa, a memória sonora e a experiência vivida. Tal abordagem contrasta com a formação tradicional baseada exclusivamente na leitura musical e reforça a ideia de que o jazz é uma música fundamentalmente relacional, construída em ato e em contexto.

Por fim, vale destacar que as práticas de oralidade e improvisação no jazz não excluem a sofisticação formal. Ao contrário, muitos músicos e arranjadores desenvolveram linguagens altamente complexas, que desafiam as fronteiras entre composição e execução. Conforme Berendt (1991, p. 110,-130), as formações de jazz — especialmente as big bands (Duke Ellington, por exemplo) — funcionaram como verdadeiras orquestras de vozes individuais: cada músico atuava simultaneamente como intérprete e criador, dialogando com a escrita coletiva, mas trazendo sua identidade própria por meio da improvisação. Essa concepção integradora da criação musical será essencial para compreender, nos capítulos seguintes, como essas práticas se reconfiguram em projetos contemporâneos como a Banda Savana no Brasil.

A consolidação das big bands como fenômeno de massas nas décadas de 1930 e 1940, período que ficou conhecido como a Era do Swing, representou não apenas uma virada estética na história do jazz, mas também uma mudança estrutural na indústria musical e nos hábitos culturais urbanos. O swing, enquanto linguagem musical, emergiu da necessidade de adaptar os princípios do jazz tradicional às novas exigências do mercado fonográfico, das redes de rádio e dos grandes salões de dança. O resultado foi a criação de um modelo orquestral que combinava virtuosismo individual, coesão de grupo, arranjos complexos e apelo popular.

Para Hobsbawm (2009, p. 104-119), as big bands representaram a realização estética máxima da música urbana no período da era do rádio, dominando as pistas de dança com performances ao vivo. Contudo, com o advento da televisão, o modelo perdeu força, inaugurando novas formas de disseminação cultural. Essa forma musical não surgiu espontaneamente, mas evoluiu a partir das brass bands e das orquestras de baile, incorporando

elementos do ragtime, do blues e das marchas. A figura do arranjador, central para esse processo, tornou-se responsável por organizar as seções instrumentais (sopros, metais, rítmica), distribuir solos e alternar momentos de improvisação com passagens escritas, articulando uma sonoridade que fosse, ao mesmo tempo, acessível ao público e musicalmente sofisticada.

O swing desenvolveu uma estética rítmica marcada pela regularidade, pela pulsação dançante e pela articulação entre fraseado sincopado e unidade harmônica, criando um ambiente sonoro propício à dança em salões de grande escala. De acordo com Giddins e DeVeaux (2009, p. 189-191), o swing foi, desde o início, uma forma musical diretamente ligada à dança, à performance ao vivo e à difusão radiofônica, tornando-se uma das manifestações mais amplas da cultura de massa nos Estados Unidos durante a década de 1930. Foi justamente essa característica que permitiu às big bands ganharem projeção nacional e internacional, tornando-se ícones culturais do período.

Entre os líderes de big bands mais influentes destacam-se Fletcher Henderson, cuja orquestra estabeleceu os fundamentos técnicos do swing; Duke Ellington, que elevou o jazz orquestral à condição de arte sinfônica; Count Basie, com sua ênfase na leveza rítmica e no swing do piano; e Benny Goodman, que ficou conhecido como o “Rei do Swing” e foi um dos primeiros músicos brancos a contratar solistas negros em sua orquestra, desafiando as normas segregacionistas da época. Conforme Berendt (1991, p. 120-130), cada orquestra do período do swing desenvolveu uma sonoridade singular, moldada pela visão estética de seus líderes — o que incluía escolhas rítmicas, arranjos e repertório que refletiam também concepções sociais e pessoais.

A ascensão das big bands está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação, especialmente o rádio e o disco. A partir da década de 1930, as transmissões ao vivo de bailes e concertos contribuíram para nacionalizar o gosto musical e padronizar estilos, criando estrelas do jazz orquestral e familiarizando o público com arranjos e repertórios. A indústria cultural, nesse contexto, operava como um sistema de mediadores estéticos e ideológicos, definindo o que seria considerado “moderno”, “dançante” e “aceitável” para o grande público (Adorno; Horkheimer, 1985).

No entanto, é importante destacar que a Era do Swing também foi marcada por contradições sociais e raciais. Apesar da difusão massiva da linguagem jazzística, a segregação racial persistia tanto nos bastidores das orquestras quanto no acesso ao mercado fonográfico. Muitas orquestras negras, como a de Jimmie Lunceford ou Chick Webb, não

obtiveram o mesmo reconhecimento institucional que seus pares brancos. De acordo com Gilroy (2001, p. 74-80), embora a música negra tenha sido celebrada pela indústria cultural global, essa valorização muitas vezes não rompe com as desigualdades de base; ao contrário, tende a ofuscar as tensões sociais ao enquadrar essas expressões estéticas em modelos de consumo e espetáculo.

A Era do Swing chegou ao seu ápice nos anos 1940, sendo interrompida em parte pelo racionamento da Segunda Guerra Mundial, pela greve dos músicos da American Federation of Musicians (1942-1944) e pela emergência de novos gêneros, como o bebop, que deslocou o foco do coletivo para o virtuosismo solista. Ainda assim, o legado das big bands permanece vivo tanto na memória cultural quanto nas práticas musicais subsequentes — incluindo sua apropriação e reinvenção em outros contextos nacionais, como no Brasil.

A big band, portanto, deve ser compreendida não apenas como uma configuração instrumental, mas como uma estrutura simbólica que reúne aspectos de espetáculo, identidade cultural e organização estética. Seu sucesso na Era do Swing revela uma capacidade única de articular a modernidade sonora com o entretenimento de massas, tornando-se uma forma emblemática de mediação entre o popular e o artístico.

A ascensão das big bands e o florescimento da Era do Swing não podem ser compreendidos de forma isolada da transformação das cidades norte-americanas nas primeiras décadas do século XX. O crescimento das metrópoles, impulsionado pela industrialização, pela migração interna e pela concentração dos meios de comunicação, proporcionou não apenas uma reconfiguração do espaço físico urbano, mas também uma ampliação dos espaços simbólicos e sociais de convivência, escuta e espetáculo. Nesse contexto, a big band emerge como expressão sonora da modernidade urbana, refletindo e amplificando os ritmos, os ruídos, as tensões e as efervescências da vida nas cidades.

O processo de urbanização esteve ligado à constituição de novos espaços públicos e semipúblicos de sociabilidade, como salões de dança, clubes noturnos, cafés-concertos, teatros, cabarés, rádios, cinemas e casas de show, que passaram a desempenhar um papel central na mediação entre o indivíduo e a cultura de massa. Esses locais abrigavam as performances das big bands e configuravam ambientes de encontro, mestiçagem cultural e construção de identidade coletiva. Conforme destaca Zumthor (2000, p. 22): “Estou particularmente convencido de que a ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos ... cristalizam em uma e para uma percepção

sensorial — um engajamento do corpo” —, sendo, portanto, elementos constitutivos da experiência musical moderna.

O desenvolvimento desses espaços esteve intimamente relacionado ao crescimento da classe média urbana, ao avanço das tecnologias sonoras (rádio, microfone, gravação elétrica) e à profissionalização dos músicos. Conforme Giddins e Deveau (2009, p. 110-120), as big bands foram articuladas como um fenômeno sonoro urbano e midiático, projetadas para grandes públicos concebidos ao vivo, em transmissões radiofônicas nacionais e em registros de alta fidelidade, exigindo precisão orquestral e impacto coletivo. A música, assim, deixava de ser uma experiência doméstica ou restrita a pequenos círculos para se tornar um espetáculo midiático, coreografado e amplificado.

Essas transformações foram acompanhadas por mudanças no comportamento social, especialmente no que diz respeito ao lazer, à dança e à circulação noturna. A década de 1930, apesar das dificuldades econômicas decorrentes da Grande Depressão, viu florescer uma cultura popular urbana fortemente ligada à música. Os salões de dança — como o famoso Savoy Ballroom, no Harlem — tornaram-se centros nevrálgicos da vida cultural afro-americana, onde a presença das big bands era constante.

A sociabilidade urbana promovida pelas big bands, porém, não era apenas espontânea ou festiva: tratava-se de uma forma de mediação cultural e política, que tensionava normas sociais, gêneros, classes e raças. Para Lefebvre (*La Production de l'espace*), o espaço urbano moderno não é neutro nem passivo: é produto das relações sociais e, ao mesmo tempo, medeia práticas simbólicas que reconfiguram a experiência coletiva. Assim, o espaço concebido por planejadores, o espaço vivido por cidadãos e o espaço percebido no cotidiano interagem simbólica e politicamente. A música das big bands, ao ocupar tais espaços, cumpria funções múltiplas: entreter, educar, comunicar e politizar.

Não por acaso, as figuras do bailarino, do fã-clube, do ouvinte de rádio e do espectador de auditório ganham centralidade no período, revelando um novo tipo de consumidor cultural urbano, que participa da performance musical por meio da presença física, mas também por meio da escuta mediada. Conforme Chion (1994, p. 27), a escuta urbana moderna caracteriza-se pela fragmentação polifônica e pelo fluxo sonoro permanente — um cenário no qual a orquestração da big band, com suas seções bem definidas e clareza de timbres, encontra sua vivência e ressonância estética máxima. A escuta coletiva, nesse sentido, torna-se também uma forma de identificação e pertencimento.

Finalmente, é preciso considerar que a expansão dos espaços de sociabilidade e a modernização urbana criaram as condições ideais para que o swing se tornasse um fenômeno transnacional, atingindo outras culturas, como a brasileira, e sendo reinterpretado em novas paisagens sonoras. A big band, enquanto formação musical, e o swing, enquanto estilo, tornaram-se marcas sonoras da vida urbana moderna, articulando música e cidade, corpo e espaço, indivíduo e multidão.

2.5 Estética do swing, performance e corporeidade coletiva

A chamada Era do Swing, compreendida entre as décadas de 1930 e 1940, corresponde ao momento de consolidação das big bands como forma dominante da música popular nos Estados Unidos, tendo como característica central uma estética marcada pela sofisticação dos arranjos, articulação rítmica precisa e gestualidade performática coletiva. Esse modelo orquestral foi responsável por transformar o jazz em um fenômeno de massas e, simultaneamente, em um campo de experimentação estética, no qual a criatividade convivia com a necessidade de entretenimento e apelo comercial.

De acordo com Giddins e Deveaux (2009, p. 69-77), o swing incorporava tanto uma dimensão técnica — com arranjos elaborados, ritmo sincopado e orquestração — quanto uma atitude social, expressando os valores e a participação coletiva que marcaram a era do rádio e da dança pública nos Estados Unidos, pois sua sonoridade não expressava apenas uma forma de tocar, mas também um modo de estar no mundo — leve, coletivo, elegante, otimista, mesmo diante das adversidades da Grande Depressão e da iminência da guerra. O swing tornou-se, assim, símbolo de coesão e fluidez, representando, no campo musical, uma espécie de utopia sonora: um espaço de interação harmônica entre ritmos diversos, timbres contrastantes e identidades em movimento.

Um dos pilares dessa estética é o arranjo orquestral, que assumiu papel central na estruturação das composições para big band. A figura do arranjador — como Don Redman, Sy Oliver ou Billy Strayhorn — passou a ser tão importante quanto a do solista. A construção da textura musical envolvia a distribuição de vozes entre seções (saxofones, trompetes, trombones), a alternância entre blocos melódicos e *riffs*³, e o uso criativo de dinâmicas e contrapontos. Segundo Gioia (1997, p. 160-180), o arranjo no swing é uma estrutura arquitetônica: há seções bem coreografadas e arranjos simétricos, mas esses sistemas são

³ *Riffs* são pequenas frases musicais repetidas, geralmente de caráter rítmico ou melódico, usadas para sustentar o acompanhamento ou destacar momentos específicos em arranjos de jazz e música popular.

deliberadamente projetados para abrir espaço de improvisação. O resultado é uma forma fixa que simultaneamente permite expressão individual, onde o rigor formal coexiste com a singularidade dos solistas.

A ênfase no ritmo é outro elemento definidor. O chamado *swing feel* — difícil de descrever tecnicamente — é construído sobre uma pulsação regular subdividida de forma assimétrica, com acentuações fora do tempo forte, articulação elástica e sensação de movimento contínuo. Conforme Berendt (1991, p. 120-130), o swing pode ser entendido como um fenômeno musical coletivo no qual os músicos compartilham uma respiração rítmica comum, criando uma sonoridade que transcende o arranjo escrito e se manifesta como “música com vida própria”. O ritmo, nesse contexto, ultrapassa o nível métrico: ele é um gesto corporal e social compartilhado entre músicos e dançarinos, marcando um fluxo de energia comunitária.

É nesse ponto que se insere a reflexão de Delalande (2001), ao destacar o papel do gesto musical como mediador expressivo entre som e sentido. No swing, a execução rítmica precisa, as dinâmicas sutis e a articulação coletiva operam como formas de gesto sonoro que se comunicam diretamente com o corpo do ouvinte — seja ele dançarino ou espectador passivo. Conforme Delalande (2003, p. 314), o gesto musical opera como “operador fundamental da escuta sensível”: o intérprete não apenas emite som com as mãos ou a respiração, mas também o percebe corporalmente, estabelecendo uma conexão direta entre produção e recepção. O que reforça a ideia de que a estética do swing está enraizada não apenas em estruturas formais, mas em modos de percepção e participação sensório-motoras.

Essa dimensão gestual também está presente na performance das big bands, que articulava presença cênica, postura física, movimentos coreografados das seções de metais e linguagem visual integrada. Conforme Zumthor (2000, p. 50-52), a performance se manifesta como verdadeiro rito coletivo — não apenas um ato de comunicação, mas uma cerimônia simbólica em que corpo, voz e atenção se fundem, configurando presença comunitária e atualizando sentidos num evento corporal e sensorial. Os concertos de swing ativavam não só a escuta, mas também a visão e o corpo, instaurando um espaço simbólico de celebração rítmica. Nesse sentido, a big band não é apenas um grupo musical, mas um corpo coletivo em movimento, que conjuga precisão e espontaneidade.

Chion (1994), ao discutir a escuta como construção cultural, observa que o som musical pode assumir função de vetor de sentido, carregando valores sociais, afetivos e simbólicos. A escuta do swing, nesse sentido, se inscreve numa paisagem sonora urbana

moderna, marcada pelo ruído das máquinas, pelos fluxos das massas e pela estetização da vida cotidiana. Conforme Schafer (1991, p. 90-95), a cidade moderna é construída por sons sobrepostos — ritmos mecânicos, tráfego, anúncios, multidões —, e é nessa paisagem acústica tensa que formatos musicais como o swing podem agir como mecanismo organizador, estruturando musicalmente o caos urbano e conferindo sentido auditivo à efervescência sonora.

A big band, enquanto prática estética do swing, configura-se, portanto, como síntese entre rigor formal e liberdade expressiva, entre técnica e corporeidade, entre escrita e oralidade. Sua musicalidade é inseparável de seu contexto performático e social, no qual o gesto sonoro atua como marca de identidade, especialmente no caso das orquestras afro-americanas, que reconfiguraram os códigos da música popular dos Estados Unidos por meio da criatividade coletiva.

2.6 Big bands, mediação tecnológica e paisagem sonora da modernidade

O conceito de paisagem sonora, conforme elaborado por R. Murray Schafer (1991), fornece uma chave fundamental para a compreensão das transformações acústicas associadas à modernidade urbana. Em *A afinação do mundo*, Schafer propõe que todo ambiente sonoro — aquilo que se ouve num dado espaço e tempo — constitui uma paisagem tão significativa quanto a visual. A modernidade, nesse sentido, corresponde a uma mudança de regime de escuta: a transição de um mundo dominado por sons naturais e pontuais, típicos da era pré-industrial, para um ambiente urbano saturado por sons mecânicos, contínuos e amplificados.

Nesse contexto, as big bands não apenas se inserem como produtos da nova paisagem sonora da cidade moderna, mas também atuam como agentes de sua estruturação simbólica. Como expressão musical da urbanização acelerada, do avanço tecnológico e da formação de novas formas de sociabilidade, a big band representa a tentativa de organizar a escuta coletiva em meio ao caos sonoro da modernidade. Conforme Schafer (1977/1991, p. 88-96), a escuta urbana moderna está imersa em um ambiente saturado e fragmentado: sobrecarga sonora e polifonia industrial impõem tensão constante ao ouvido, dispersando a atenção e exigindo novos modos de percepção sensorial e crítica auditiva.

A música das big bands, caracterizada por sua densidade tímbrica, articulação rítmica e potência sonora, dialoga diretamente com esse novo cenário. Segundo Berendt (1991,

p. 120-130), as big bands foram desenhadas para ambientes exigentes como grandes salões de dança e transmissão ao vivo. Nesses contextos, era essencial que a orquestra preenchesse o espaço sonoro, superasse o ruído urbano e sustentasse a atenção de públicos vastos e diversos — uma condição que impôs padrões de arranjo orquestral robusto e refinado.

Essa dinâmica é confirmada por estudos sobre o swing que atestam: os grandes salões de baile exigiam grandes orquestras compostas por seções múltiplas — sopros, metais, percussão — e por arranjos cuidadosamente balanceados. Assim, a big band produz um som simultaneamente massivo e articulado, capaz de espelhar a própria organização das grandes cidades: complexa, segmentada, vibrante.

O conceito de paisagem sonora, ao ser aplicado às big bands, permite também compreender como essas formações funcionavam como símbolos acústicos de modernidade, traduzindo em som os valores da eficiência coletiva, da coordenação entre partes. Nesse sentido, elas podem ser pensadas como topografias sonoras móveis, reconfigurando os espaços em que atuavam — teatros, rádios, salões de dança — em ambientes de escuta compartilhada. Conforme Chion (1994, p.13-31), a escuta moderna não é natural ou espontânea, mas mediada por tecnologias e moldada por códigos sociais. A captação, amplificação, gravação e reprodução sonora estruturam a percepção, transformando o som em construção cultural — selecionada, reordenada e readaptada à lógica das mídias. Além disso, ao se tornarem presença constante em emissoras de rádio, gravações fonográficas e filmes, as big bands projetaram paisagens sonoras transnacionais, ligando centros urbanos por meio de um imaginário musical comum. Conforme Hobsbawm (2009, p.104-119), o swing transcendeu seu caráter de moda passageira para se tornar uma sonoridade hegemônica da modernidade urbana ocidental — articulando-se profundamente com o rádio, a cultura da dança em salões e o ideal de espetáculo coletivo que moldou a experiência sonora da vida urbana no século XX. Essa expansão sonora contribuiu para o fortalecimento da indústria cultural, mas também para a formação de identidades musicais híbridas. A intensidade rítmica, o gesto musical coletivo e o apelo visual da performance revelam um desejo de coesão em meio à fragmentação da experiência moderna.

Por fim, podemos afirmar que a big band não apenas ocupou um espaço simbólico na paisagem sonora moderna, mas ajudou a modelá-la, fornecendo padrões de escuta, formas de sociabilidade sonora e referências culturais que continuam a ressoar. Sua permanência e reinvenção em outros contextos — como o brasileiro — indicam a potência duradoura de sua estética e de sua função cultural.

O crescimento e a consolidação das big bands como fenômeno de massa na primeira metade do século XX estão profundamente vinculados à estrutura midiática dos Estados Unidos. A combinação entre radiodifusão, gravações fonográficas e circuitos cinematográficos proporcionou a essas formações orquestrais uma difusão sem precedentes, permitindo que o swing atravessasse barreiras sociais, geográficas e culturais. A música, antes restrita ao espaço do palco ou da sala de concertos, passou a ser ouvida no rádio doméstico, nos alto-falantes urbanos, nos discos de 78 rpm e nas trilhas sonoras de Hollywood, integrando-se de maneira orgânica à vida cotidiana dos ouvintes.

De acordo com Frith (1996, p. 183-202), a mediação tecnológica — sobretudo via gravações, rádio e produção em estúdio — reconfigura tanto o ato performativo quanto as noções de identidade musical: artistas e ouvintes se constituem como sujeitos performáticos dentro de ambientes mediados tecnicamente, pois ela desloca o centro da experiência musical do espaço ao qual pertence originalmente — como o salão de dança — para um ambiente mediado, doméstico ou individualizado. No caso do swing, essa mediação permitiu que sua sonoridade alcançasse públicos heterogêneos, abrangendo diferentes classes sociais, faixas etárias e até mesmo contextos raciais segregados. A big band tornou-se, assim, uma espécie de paisagem sonora coletiva da modernidade midiática, como já discutido por Schafer (1991) e ampliado por Chion (1994), no que diz respeito à escuta mediada.

O rádio, em especial, desempenhou um papel central nesse processo. A partir da década de 1930, as transmissões ao vivo de orquestras como a de Benny Goodman, Count Basie ou Duke Ellington atingiram milhões de lares norte-americanos. O rádio não apenas ampliou o acesso à música, como também formatou a experiência auditiva. Como observam Giddins e Deveau (2009, p. 230-240), as orquestras de swing foram posicionadas pela indústria de rádio como produtos midiáticos de alto perfil, com programação em horários de destaque, contratos exclusivos e esforços de marketing para consolidar sua presença cultural. Dessa forma, a identidade artística das big bands era moldada tanto por seus músicos quanto pelas engrenagens da mídia e da publicidade.

Outro pilar dessa estrutura foi a indústria fonográfica, que viu no swing uma oportunidade de expansão de mercado. Os discos de 78 rpm tornaram-se os veículos de reprodução mais difundidos da época, e as gravações das big bands passaram a ocupar as paradas de sucesso e as vitrines das lojas de música. Como analisa Crawl (2009, p. 143-158), com a popularização do disco, a música deixou de ser apenas performance móvel para se tornar objeto fixo de escuta, estabelecendo convenções auditivas que restringiram a

improvisação e reforçaram expectativas timbrísticas em contextos eruditos e populares. Nesse contexto, a gravação transforma-se em uma espécie de “performance permanente”, o que altera profundamente a natureza do jazz, que até então se baseava na efemeridade ao vivo e na liberdade da improvisação.

A relação entre mídia e música também envolve um processo de massificação cultural, conforme problematizado por Adorno e Horkheimer (1985), para quem a indústria cultural uniformiza produtos e esvazia sua potência crítica. Em sua análise, a padronização das estruturas musicais, a repetição de fórmulas e a fetichização dos intérpretes são estratégias que transformam a arte em mercadoria e o ouvinte em consumidor passivo. No entanto, essa leitura, embora pertinente, não esgota a complexidade do fenômeno das big bands, que também funcionaram como espaços de criatividade plena.

A tensão entre criatividade artística e lógica de mercado é evidente nas estratégias composicionais e performáticas das big bands. Arranjadores e músicos procuravam inovar dentro das limitações impostas pelo formato da gravação fonográfica ou pelo tempo das transmissões radiofônicas. Conforme Berendt (1975, p. 160-180), muitos músicos do swing construíram sua genialidade a partir da subversão criativa dos próprios clichês do estilo: utilizavam arranjos padronizados, mas introduziam sutilezas, variações melódicas inesperadas e pequenos choques harmônicos que enriqueceram o repertório, mantendo simultaneamente familiaridade e novidade.

Em síntese, a emergência das big bands como fenômeno cultural global não se explica apenas por sua qualidade musical, mas pelo fato de elas terem sido formatadas e impulsionadas por uma estrutura midiática altamente desenvolvida, que soube explorar as possibilidades técnicas e simbólicas da radiodifusão e da indústria fonográfica. A presença constante das big bands na mídia não apenas consolidou seu sucesso, mas modelou uma escuta moderna, habituada à repetição, à edição, à amplificação e à performance mediada. Essa escuta, por sua vez, se tornaria a base da cultura musical contemporânea, abrindo caminhos para a recepção da big band em contextos como o do Brasil.

Mais do que ampliar a circulação da música, entretanto, a mediação tecnológica transformou a própria experiência sonora moderna. O som deixou de ser uma ocorrência exclusivamente localizada e efêmera para tornar-se um objeto reproduzível, circulável e editável, alterando não apenas as formas de produção e difusão musical, mas também os modos de escuta e recepção. Conforme Chion (1994, p. 18-20), o som tecnológico não se limita à reprodução fiel: ele recria a experiência auditiva. A amplificação, a gravação e a

escuta acusmática transformam o ato de escutar, produzindo novos regimes perceptivos e novas formas históricas de relação com a música, seja na escuta reduzida, seja no campo midiático.

A mediação tecnológica do som — por meio do rádio, do disco fonográfico, da amplificação elétrica e, posteriormente, do cinema — instaurou um novo regime de percepção auditiva. Essa transformação foi particularmente impactante no caso do swing, cuja força expressiva nascia da performance coletiva e ao vivo, em salões de dança e palcos teatrais, mas que foi gradualmente convertida em produto midiático de consumo doméstico. A partir de então, a escuta musical passou a ocorrer em ambientes privados, desvinculados do corpo social ao qual a música originalmente se dirigia.

Esse deslocamento é essencial para compreender o papel das big bands no imaginário moderno: o swing, ao ser captado por microfones, editado em estúdios e transmitido por ondas de rádio, deixou de ser apenas uma performance efêmera e passou a integrar a paisagem sonora da vida urbana e doméstica. Segundo Schafer (1991, p. 88-96), a paisagem sonora urbana moderna é marcada por uma continuidade sonora onipresente, em que ruídos industriais, tráfego, anúncios e maquinismos criam um ambiente saturado que suprime as variações naturais dos sons originais. Essa condição de escuta fragmentada e permanentemente estimulada é típica de cenários pós-industriais e desconfigura a percepção sensível do indivíduo. O que se ouvia ao ligar o rádio era, portanto, uma versão mediada, compactada e reconfigurada da experiência musical, muitas vezes cuidadosamente editada para agradar ao gosto médio.

Tal processo de mediação gerou uma transformação profunda nas relações entre músico, obra e ouvinte. A escuta passou a ser regida por um novo conjunto de parâmetros, que incluíam a fidelidade de gravação, o tempo comercial de execução (limitado ao formato de 78 rpm), e a padronização de timbres e arranjos, conforme os interesses da indústria cultural. Conforme Adorno e Horkheimer (1985, p. 114-117), a cultura de massa produz música padronizada segundo uma racionalidade técnica: as diferenças são reduzidas a variações superficiais e ilusionistas da forma, enquanto o conteúdo expressivo é esvaziado pela lógica homogênea do consumo. A imposição de estruturas estilizadas e a pseudoindividualização anulam a criatividade e transformam a expressão musical em mercadoria previsível.

Contudo, a experiência sonora mediada não deve ser lida exclusivamente como empobrecimento da escuta, mas também como modificação de sua natureza e de seu potencial

simbólico. Conforme Delalande (2003, entrevista 2019, p. 12-15), escutar é um ato ativo, não apenas receptivo: envolve projetar sentido sobre formas sonoras, engajando corpo, análise e o desejo de atribuir significado à recepção musical. No caso do swing, o que se escutava no rádio ou no disco era uma representação condensada de uma vivência coletiva, que evocava movimentos corporais, gestos performáticos e atmosferas sociais que escapavam à pura sonoridade. Essa evanescência do corpo e do ambiente se compensava pela imaginação do ouvinte, que reconstruía mentalmente a cena sonora ausente — fenômeno que Chion (2011) chama de “audição causal e afetiva”.

Quando ouvimos um som, não apenas o percebemos enquanto simples estímulo acústico; tendemos a atribuir-lhe uma causa, isto é, a buscar o agente que o produziu. Esse processo é a audição causal. Mas essa percepção da causa está quase sempre ligada a uma carga afetiva, uma emoção ou sensação, que lhe confere sentido. Portanto, a audição é ao mesmo tempo causal e afetiva (Chion, 2011, p. 43).

Além disso, a mediação técnica tornou possível a repetição, elemento fundamental da escuta moderna. Com o disco, a música pôde ser ouvida várias vezes, criando familiaridade, fixando padrões melódicos, harmônicos e rítmicos, e cristalizando estilos. Como observa Berendt (1991, p. 144), a gravação sonora exerce papel crucial não apenas na preservação da música, mas também na definição da forma como ela será posteriormente lembrada, interpretada e ensinada. Isso porque a gravação cristaliza uma versão específica da obra, que serve como modelo para ouvintes, músicos e professores, influenciando assim as tradições musicais e as práticas pedagógicas. Assim, a experiência sonora mediada se constitui como uma experiência cultural repetível, passível de estudo, reinterpretação e reapropriação, inclusive em outros contextos geográficos.

No caso específico das big bands, esse processo viabilizou a formação de um repertório canônico midiático, composto por nomes como Glenn Miller, Benny Goodman, Duke Ellington, Artie Shaw, entre outros, cuja sonoridade foi padronizada e difundida em escala global. Tal repertório tornou-se referência estética e simbólica para músicos de outras culturas, que passaram a dialogar com essa tradição sonora a partir de suas próprias práticas locais.

A consolidação das big bands enquanto formações estáveis implicou também a definição de uma organização interna específica, fortemente associada à figura do *band-leader*. Mais do que um regente no sentido estritamente técnico, o líder da big band acumulava funções de instrumentista, organizador do repertório, mediador estético e figura pública, articulando as exigências musicais às dinâmicas do mercado e da performance ao

vivo. *Band-leaders* como Duke Ellington (piano), Benny Goodman (clarinete), Glenn Miller (trombone) e Count Basie (piano) imprimiram identidades sonoras próprias às suas orquestras, frequentemente relacionadas ao instrumento que executavam e à maneira como estruturavam os naipes e os espaços de improvisação. Nesse sentido, a liderança musical operava como elemento central na definição da sonoridade coletiva, contribuindo para a fixação de estilos, timbres e gestos performáticos que se tornaram marcas reconhecíveis do jazz orquestral.

É a partir desse diálogo entre um repertório canônico globalmente difundido e as práticas musicais locais que se coloca a questão de sua apropriação, adaptação e ressignificação em contextos nacionais específicos. No caso brasileiro, esse processo não se deu por mera assimilação formal, mas por meio de uma reelaboração estética mediada por ritmos, formas de escuta, circuitos midiáticos e práticas performáticas próprias, aspecto que orienta a análise desenvolvida no capítulo seguinte.

3 CAPÍTULO 2: A ADAPTAÇÃO DAS BIG BANDS NO BRASIL: ESTÉTICA, RITMO E MÍDIA

3.1 Introdução

A partir das discussões desenvolvidas no capítulo anterior, o presente capítulo propõe uma análise da recepção e da reinvenção do modelo das big bands no contexto brasileiro. O deslocamento do modelo das big bands para o Brasil implicou mais do que a circulação de repertórios ou formações instrumentais: tratou-se de um processo de tradução cultural no qual estruturas orquestrais, práticas performáticas e modos de escuta foram reinterpretados à luz das tradições musicais locais e das condições específicas de mediação sonora. Nesse contexto, as big bands passaram a dialogar com gêneros como o samba, o maxixe, o choro e, posteriormente, o baião, promovendo uma reorganização rítmica, tímbrica e simbólica do formato originalmente associado ao jazz norte-americano. Este capítulo examina esse processo de adaptação e ressignificação, enfatizando as dimensões estéticas, rítmicas e midiáticas que permitiram à big band se constituir como linguagem musical situada no contexto brasileiro.

Segundo Berendt (1975, cap. "The Big bands", p. 160-180), o surgimento das big bands nos Estados Unidos decorreu da busca por maior sofisticação sonora no jazz: os arranjadores ampliaram a paleta tímbrica ao organizar seções instrumentais, criando um estilo mais expansivo e refinado que impulsionou a transição do combo pequeno para a orquestra de jazz, com seções organizadas de metais e madeiras, arranjos polifônicos e um ritmo sustentado pela seção rítmica. No Brasil, essas características encontraram solo fértil em uma tradição musical já profundamente marcada pela síncope, pela improvisação e pela diversidade rítmica.

A formação orquestral, ao ser apropriada nesse contexto, não apenas se manteve, mas foi transformada em linguagem própria, combinando estruturas do swing com o impulso rítmico e melódico das manifestações musicais nacionais. Essa dimensão híbrida e, em certa medida, “promíscua” da linguagem jazzística — entendida aqui não em sentido pejorativo, mas como potência de contaminação estética — encontra ressonância em reflexões do compositor Gilberto Mendes, especialmente no ensaio “A música”, incluído na coletânea *Balanço da bossa e outras bossas*, organizada por Augusto de Campos. Mendes (2005) associa o jazz a uma sonoridade “suja”, no sentido de não purificada, atravessada por múltiplas influências e tensionada por forças culturais diversas, ressaltando justamente sua capacidade de romper com idealizações de pureza estética. Tal perspectiva contribui para

compreender o modelo das big bands não como estrutura estável, mas como campo de forças em permanente negociação, no qual elementos heterogêneos se articulam de modo dinâmico e historicamente situado.

A Orquestra Tabajara, fundada em 1934 por Severino Araújo, é um dos marcos desse processo. Embora inspirada em modelos norte-americanos, sobretudo nas formações de Glenn Miller e Benny Goodman, a orquestra desenvolveu um estilo marcadamente brasileiro, incluindo elementos do forró, do samba e da marcha carnavalesca em seus arranjos e repertório. A fluidez entre tradição e modernidade, formalismo e espontaneidade, fez da Orquestra Tabajara um símbolo da capacidade de reinvenção estética do Brasil. Como destaca Calado (1990, p. 110-125), a Orquestra Tabajara exemplifica o que pode ser chamado de tropicalização do swing: ao unir a sofisticação e o formato orquestral do jazz americano com ritmos populares brasileiros, ela moldou uma sonoridade híbrida que dialoga com as exigências estéticas modernas e a identidade cultural nacional. Ele também comenta que nos filmes e nas apresentações populares dos anos 1950, a Tabajara transformou o repertório do swing em espetáculo “genuinamente nacional”, ao adaptar ritmos e formas locais à estrutura instrumental da big band (1990, p. 228). Esse processo de adaptação não ocorreu isoladamente, mas em estreita relação com as transformações nos meios de comunicação.

A partir da década de 1930, a Era do Rádio no Brasil estabeleceu uma plataforma de difusão massiva para as big bands e suas variantes nacionais. Programas como o *Programa Casé*, a *Hora do Brasil* e transmissões da Rádio Nacional permitiram que milhões de brasileiros tivessem contato diário com música orquestrada, expandindo as referências culturais e estéticas das massas urbanas. Conforme argumenta Frith (1996, p. 109), “a mediação tecnológica redefine os termos da performance e da identidade musical”, afetando diretamente a estética e a circulação da música popular.

Com o desenvolvimento da televisão e da indústria fonográfica, as big bands brasileiras ampliaram sua atuação e passaram a integrar a paisagem audiovisual do país, tornando-se parte essencial da identidade sonora das décadas seguintes. Formações como as orquestras de Cyro Pereira, Sílvio Mazzuca e Edmundo Villani-Côrtes exploraram arranjos sofisticados que transitavam entre o popular e o erudito, criando uma linguagem sinfônica com sotaque brasileiro. No final dos anos 1980, esse movimento culminou na criação da Orquestra Brasil Jazz Sinfônica, que incorporava tanto os cânones da música sinfônica ocidental quanto os temas da música popular brasileira e do jazz internacional.

Segundo Calado (1990, p. 110-125), a Jazz Sinfônica surge como uma proposta estética e institucional híbrida, articulando repertórios de música erudita e popular num formato orquestral moderno: situando-se entre o palco de concerto e o estúdio de gravação, dialoga com influências que vão de Villa-Lobos e Pixinguinha a Tom Jobim e Gershwin, produzindo um estilo tipicamente brasileiro e contemporâneo. Sob a ótica da paisagem sonora, conforme proposta por Schafer (1991), essa transformação evidencia uma reconfiguração do ambiente acústico brasileiro: das ruas às ondas do rádio, dos bailes aos teatros, a sonoridade das big bands passou a compor o tecido simbólico da urbanidade nacional. Ao incorporar instrumentos como o pandeiro, o agogô e o cavaquinho aos arranjos tradicionais de saxofones e trompetes, as orquestras brasileiras reinventaram a big band como expressão da mestiçagem cultural, em um processo que remete às formulações de Canclini (1994) sobre o hibridismo como estratégia para se entrar e sair da modernidade.

Essa capacidade de mediação estética entre o global e o local, entre tradição e contemporaneidade, revela a força da big band como formação sonora pós-moderna, apta a acolher múltiplas identidades e a traduzir em som a pluralidade cultural do Brasil. Como argumenta Contrera (2023, cap. 3 e 4, p. 70-90), a escuta musical no Brasil é moldada por um imaginário da mistura, no qual influências estrangeiras e elementos nacionais não se opõem, mas coexistem e se entrelaçam como componentes integrados de uma experiência sensível e estética plural. Dessa forma, o presente capítulo busca não apenas mapear as manifestações brasileiras do formato big band, mas também compreender os sentidos simbólicos, midiáticos e estéticos que esse modelo adquiriu ao ser tropicalizado.

3.2 A recepção, adaptação e ressignificação das big bands no Brasil: estética, hibridismo e mediação midiática

A chegada do jazz ao Brasil, ainda nos anos 1920, representou mais do que a introdução de um novo gênero musical: foi a abertura de um campo simbólico de intercâmbio entre culturas, imaginários e práticas sonoras. Veiculado por discos importados, partituras, filmes e transmissões de rádio, o jazz norte-americano se inseriu em um ambiente urbano em rápida transformação, especialmente nos centros como Rio de Janeiro e São Paulo, onde a modernização das estruturas sociais e midiáticas favorecia a circulação de bens culturais transnacionais. A recepção do jazz no Brasil ocorreu de maneira fragmentada e adaptativa,

sendo absorvida por músicos locais que o reinterpretaram à luz das tradições nacionais, como o choro, o maxixe e, posteriormente, o samba.

Segundo Giddins e Deveaux (2009, p. 12-25), o jazz emergiu como uma forma musical de fronteira — um espaço híbrido que articula tradição oral e escrita, heranças africanas e europeias, e que estabelece um diálogo permanente entre o culto religioso e a cultura popular. Essa característica fundante define sua identidade estética e social. Ao chegar ao Brasil, esse caráter híbrido encontrou ressonância em uma paisagem sonora já marcada pela mestiçagem — como destacam Laplantine (1999) e Canclini (1994) —, onde os ritmos afro-brasileiros coexistiam com elementos herdados da música europeia. A música urbana brasileira dos anos 1920 e 1930 já apresentava estruturas harmônicas complexas, senso rítmico apurado e valorização da improvisação, como se vê no choro, o que facilitou o diálogo com o vocabulário jazzístico.

Os primeiros ecos das big bands no Brasil não tardaram a surgir, especialmente com o desenvolvimento do rádio. Esse processo foi assimilado de forma inventiva, e logo surgiram formações orquestrais inspiradas nas grandes bandas norte-americanas, mas com traços locais marcantes. A Orquestra Pan American, fundada por Simon Bountman no Rio de Janeiro nos anos 1930, é um exemplo notável de grupo que mesclava a instrumentação das big bands com um repertório que incluía samba, maxixe e foxtrote, estabelecendo uma estética híbrida.

A influência do jazz e das big bands também se projetou sobre a linguagem da música popular urbana brasileira, influenciando tanto a prática instrumental quanto os modos de arranjo e orquestração. A partir de 1934, com a fundação da Orquestra Tabajara por Severino Araújo, o modelo das big bands consolidou-se no país, estabelecendo um novo paradigma sonoro para a música de dança e para os bailes populares. Como salienta Calado (1990, p. 228), as participações da Tabajara em chanchadas e programas radiofônicos mostravam como seu repertório havia sido adaptado ao formato da big band moderna, gerando uma estética “genuinamente nacional”.

A estética das big bands foi incorporada também ao circuito do rádio brasileiro, em programas como o *Programa Casé*⁴, que promovia apresentações ao vivo de conjuntos orquestrais, e na Rádio Nacional, que adotou a sonoridade orquestral como signo de modernidade e sofisticação. Nesse contexto, as orquestras radiofônicas tornaram-se paisagens sonoras da modernidade urbana, compondo o cotidiano das cidades e moldando hábitos de escuta. Como aponta Schafer (1991, p. 94-96), a radiodifusão inaugurou um novo regime

⁴ O *Programa Casé* foi um dos primeiros programas de rádio de grande alcance no Brasil, ativo a partir da década de 1930, com papel central na difusão da música popular e de formações orquestrais no país.

acústico: o som deixou de ser evento localizado e transitório e passou a existir como fenômeno permanente, contínuo e disseminado — deslocado do seu contexto físico original, funcionando como uma verdadeira “parede sonora” que molda a percepção auditiva urbana. A experiência sonora das big bands, portanto, deslocou-se do salão de dança para o lar, da performance ao vivo para a escuta mediada — processo que Chion (1994) entende como “áudio-visão”, em que o som se associa a outros dispositivos midiáticos e constrói significados culturais.

Além da influência formal, é necessário considerar o impacto simbólico das big bands como modelo de organização e espetáculo. A ideia de uma orquestra composta por músicos especializados, dispostos em naipes e executando arranjos meticulosos, se adequava à valorização crescente da profissionalização musical e da performance disciplinada. Tal estrutura contrastava com o improviso típico de pequenas formações e contribuiu para a legitimação da música popular como forma artística complexa e socialmente reconhecida.

À luz do conceito de imaginário desenvolvido por Contrera (2023, p. 60-80), pode-se compreender a incorporação da big band no contexto brasileiro como um processo simbólico de assimilação e ressignificação, no qual esse modelo orquestral passou a operar como imagem sonora estruturante. Nesse movimento, a big band inscreve-se no imaginário musical brasileiro como forma híbrida, tensionando e reorganizando as fronteiras entre popular e erudito, improvisação e escrita, referências globais e práticas locais. Por fim, é importante notar que a adaptação brasileira das big bands deu-se em diálogo com o processo de construção de uma identidade nacional sonora.

No contexto do Estado Novo e da ideologia da brasilidade promovida por Vargas, a música popular passou a ocupar um papel central nas políticas culturais. O uso de orquestrações grandiosas em eventos oficiais, transmissões radiofônicas e programas educativos buscava associar a ideia de modernização à sofisticação musical. A big band, nesse cenário, não era apenas uma estrutura musical, mas um símbolo de progresso e cosmopolitismo, ressignificado a partir dos códigos culturais locais. Em síntese, a chegada do jazz ao Brasil e os primeiros ecos das big bands revelam um processo complexo de recepção, filtragem e reinvenção cultural. Longe de ser uma imitação, a apropriação do modelo norte-americano foi marcada por processos de mestiçagem estética, ressignificação simbólica e invenção de linguagens híbridas, que se consolidariam nas décadas seguintes como parte indissociável da identidade musical brasileira.

A consolidação do rádio como principal meio de comunicação de massas no Brasil, a partir da década de 1930, constituiu um marco na constituição de novas formas de escuta, circulação sonora e legitimação musical. Tal processo contribuiu significativamente para a formação de um imaginário coletivo que passou a incorporar, naturalizar e valorizar a sonoridade das grandes orquestras, especialmente as derivadas do modelo das big bands. Se nos Estados Unidos o rádio já desempenhava papel central na popularização do swing e do jazz sinfônico, no Brasil, esse meio foi não apenas veículo, mas agente estruturante de uma estética radiofônica nacional, onde a linguagem orquestral ganhava centralidade e prestígio.

A ampliação da escuta musical mediada levou à criação de um repertório especialmente adaptado às características do novo meio, com arranjos mais concisos, isto é, construídos com economia de material sonoro e organização formal clara, ênfase na definição tímbrica e ritmos marcantes que favoreciam a inteligibilidade sonora nas transmissões. No Brasil, essa tendência gerou o desenvolvimento de orquestras radiofônicas altamente profissionais, compostas por músicos que transitavam com fluência entre o popular e o erudito, entre a leitura de partituras e a improvisação.

A Rádio Nacional, inaugurada em 1936 e transformada em símbolo do Estado Novo por Getúlio Vargas, foi essencial na institucionalização de uma escuta orquestral brasileira. Por meio de programas como *Grande Orquestra da Rádio Nacional*, *Programa César de Alencar* e *Ouvindo Estrelas*, grandes formações musicais tornaram-se o pano de fundo sonoro cotidiano de milhões de ouvintes⁵.

A importância dessas orquestras não se limitava ao entretenimento: elas também serviam como modelos pedagógicos e referenciais culturais para músicos e ouvintes. Jovens instrumentistas passaram a se espelhar nos solistas das orquestras radiofônicas, e os arranjos veiculados pelo rádio circularam amplamente em partituras adaptadas, bandas civis e grupos amadores. A escuta musical, antes restrita a experiências ao vivo, ganhava nova dimensão, como já antecipava Schafer (1991, p. 92-96): tornava-se domiciliar, repetível e onipresente. A radiodifusão inaugurou um novo estado da escuta auditiva: o som deixou de ser evento localizado e efêmero para tornar-se permanente, difuso e muitas vezes inconsciente — um fluxo sonoro que descontextualiza a fonte original e reorganiza a percepção urbana a partir de efeitos contínuos e amplificados.

⁵ Theophilo Augusto Pinto analisa a chamada “era de ouro” do rádio brasileiro, destacando o papel de maestros, arranjadores e formações orquestrais na consolidação de uma estética musical midiática, marcada pela profissionalização, pelo espetáculo e pela centralidade das grandes orquestras na vida cultural urbana (Pinto, 2014).

A presença das big bands brasileiras no rádio também consolidou a noção de que o arranjo orquestral poderia representar a identidade nacional, não mais como simples tradução de modelos estrangeiros, mas como resposta estética local. Orquestras como as de Severino Araújo (Tabajara), de Radamés Gnattali e, posteriormente, de Ciro Pereira e Edmundo Villani-Côrtes, demonstraram como a linguagem das big bands podia se reconfigurar a partir de modulações harmônicas mais típicas do samba, do choro e da canção urbana brasileira: “A big band se transformou num organismo vivo de fusões e improvisações, que, sem perder sua estrutura de base, era capaz de absorver as características regionais e nacionais dos países em que atuava.” (Berendt, 1975, p. 123)

Nesse sentido, conforme analisa Pinto (2013, p. 65-67), o rádio brasileiro das décadas de 1940 e 1950 instituiu uma escuta mediada marcada pela centralidade dos maestros, pela disciplina orquestral e pela valorização do gesto interpretativo coletivo, elementos que contribuíram para a construção de um imaginário musical compartilhado. Como ressalta Delalande (2003, p. 67), “o gesto sonoro é o resultado de uma energia perceptível na escuta, que se manifesta pela forma do som e que pode ser interpretada como intenção expressiva”.

Nesse contexto, o rádio não apenas difundia repertórios, mas também reorganizava perceptivamente a escuta. A recorrência de determinadas formações instrumentais, articulações coletivas e padrões de interpretação contribuiu para consolidar modos específicos de perceber intensidade, dramaticidade, equilíbrio tímbrico e coesão orquestral. A experiência radiofônica favoreceu, assim, a formação de uma escuta habituada à mediação técnica, à amplificação e à organização coletiva do som.

Em suma, a Era do Rádio no Brasil não apenas incorporou o modelo das big bands, mas o reconfigurou culturalmente, operando uma profunda transformação no modo de fruição e na organização sonora da música orquestral popular. A partir dela, estabeleceu-se uma escuta orquestral brasileira que, embora inspirada em padrões internacionais, adquiriu contornos próprios, profundamente entrelaçados com o contexto estético e tecnológico do país.

3.3 A consolidação da escuta orquestral brasileira: rádio, institucionalização e tropicalização do modelo big band

A trajetória da Orquestra Tabajara, fundada em 1934 por Severino Araújo, representa um marco na adaptação do modelo das big bands ao contexto brasileiro. Originária de uma

tradição militar e popular do nordeste do Brasil, a formação liderada por Severino Araújo passou a atuar nos grandes centros urbanos, especialmente no Rio de Janeiro, traduzindo a linguagem orquestral do swing em uma estética marcada por referências locais. Seu êxito duradouro — mantendo-se em atividade por décadas — evidencia como o formato das big bands foi “tropicalizado” e incorporado ao imaginário musical brasileiro, tornando-se não apenas um reflexo do jazz norte-americano, mas uma linguagem híbrida e autêntica.

Nesse contexto, o termo “tropicalizado” não deve ser compreendido como simples adaptação superficial ou imitação estilística, mas como um processo ativo de apropriação cultural, no qual elementos formais do modelo das big bands — como instrumentação, escrita orquestral e organização em naipes — são reconfigurados a partir de matrizes rítmicas, práticas performáticas e sensibilidades estéticas próprias do ambiente musical brasileiro. Trata-se, portanto, de uma operação de hibridização, na qual referências globais são reelaboradas por meio de códigos locais, resultando em uma sonoridade que preserva o formato orquestral do swing, mas o reinscreve em uma lógica expressiva marcada pela experiência histórica, social e cultural dos trópicos.

Como observa Calado (1990, p. 96) “a Orquestra Tabajara nunca teve a intenção de copiar as big bands americanas; reinventava-as com sotaque brasileiro”. Essa reinvenção envolvia a introdução de gêneros como o samba-canção, o maxixe e o baião em arranjos com estrutura suingada, além do uso de harmonias modais e rítmicas características da música popular brasileira. A formação típica em naipes — saxofones, trompetes, trombones e seção rítmica — era mantida, mas sua funcionalidade expressiva ganhava novas articulações em contato com o repertório nacional.

A Tabajara pode ser compreendida como um exemplo paradigmático daquilo que Néstor García Canclini classifica como hibridismo cultural. O autor (1994, p. 43) define hibridação como “formas socioculturais nas quais se articulam práticas e códigos provenientes de tradições culturais diferentes, em uma nova síntese que as reorganiza em uma única estrutura funcional”. A partir dessa perspectiva, a big band tropicalizada encarna um gesto estético e político, capaz de afirmar uma identidade sonora própria diante da hegemonia cultural estrangeira, sem, no entanto, rejeitá-la.

Segundo Berendt (1975, p. 128), “as big bands espalharam-se pelo mundo, perderam o uniforme norte-americano e vestiram roupas locais. Mantiveram, no entanto, a espinha dorsal orquestral que lhes dava estrutura e potência.” No Brasil, esse processo implicou não apenas uma reconfiguração formal, mas também uma transformação simbólica: a big band passou a

ser símbolo de sofisticação musical brasileira, como atesta a popularidade da Orquestra Tabajara nos bailes, rádios e, posteriormente, na televisão.

Sob o aspecto da escuta estética, é relevante considerar o pensamento de Eduard Hanslick, crítico e teórico do século XIX, que, mesmo não lidando diretamente com o jazz, oferece reflexões importantes sobre a autonomia da música e a valorização de sua forma interna. Para Hanslick (2022, p. 49) “(...) o conteúdo da música é, em última análise, unicamente formas sonoras em movimento.” A aplicação dessa ideia ao caso da Tabajara permite reconhecer como a organização formal das big bands — mesmo quando incorporando ritmos populares — promove uma escuta que valoriza o desenvolvimento temático, a dinâmica do arranjo e a coesão dos gestos musicais.

Em diálogo com Hanslick, podemos afirmar que a tropicalização da big band não eliminou sua natureza formal complexa, mas, ao contrário, aprofundou sua expressividade estética ao inseri-la em um novo horizonte cultural. Essa complexidade sonora, baseada no jogo entre arranjo e improvisação, entre disciplina orquestral e liberdade rítmica, ressoa com o que Delalande (2003, p. 67) define como “escuta gestual”, isto é, a percepção sensível do movimento coletivo da música como forma simbólica de comunicação.

Além de seu papel estético, a Orquestra Tabajara desempenhou importante função social. Ao participar de transmissões radiofônicas, bailes populares e apresentações institucionais, consolidou-se como parte da paisagem sonora brasileira do século XX. Segundo Schafer (1991, p. 148), as orquestras de dança ocupavam um papel central no cenário sonoro urbano antes da consolidação das tecnologias de reprodução eletroacústica em larga escala, quando a música ao vivo ainda estruturava a experiência sonora das cidades. No caso do Brasil, essa paisagem sonora foi marcada por elementos mestiços, tropicais e resilientes. Essa aliança entre técnica e emoção, entre forma e experiência, é justamente o que garante à Tabajara sua longevidade e relevância na história da música brasileira.

Portanto, a Tabajara não deve ser vista como simples derivação do modelo estadunidense, mas como uma instância de reinvenção estética que evidencia o potencial das big bands de se adaptarem, resistirem e florescerem em contextos culturais diversos. Sua existência comprova que o formato big band, ao ser apropriado criticamente, pode tornar-se uma ferramenta poderosa de expressão criativa, contribuindo para a constituição de uma escuta orquestral brasileira multifacetada.

3.4 Transições institucionais, hibridismo estético e expansão orquestral das big bands no Brasil

A trajetória das big bands no Brasil — e de modo geral em países periféricos à hegemonia cultural dos Estados Unidos — revela um processo contínuo de transformação estética, institucional e simbólica. Se nos anos 1930 e 1940 as big bands se consolidaram como paisagem sonora da radiodifusão e da cultura de massas, nas décadas seguintes observamos uma reconfiguração desse modelo para espaços mais institucionalizados, como os teatros sinfônicos, festivais e salas de concerto. Essa transição não implica ruptura, mas sim a recontextualização do formato orquestral popular, o que exige novas práticas de escuta, de legitimação cultural e de articulação com outras tradições musicais.

Giddins e DeVeaux (2009, p.405) afirmam que a formação de big band tornou possível abordar o jazz com a complexidade formal da música de concerto, sem perder sua vitalidade popular. No Brasil, esse potencial foi reconhecido por músicos, arranjadores e instituições culturais a partir dos anos 1970, intensificando-se nas décadas seguintes com projetos como a Orquestra Brasil Jazz Sinfônica, a Orquestra Ouro Negro e, mais tarde, a Banda Savana, que combinam práticas orquestrais eruditas com repertórios populares, muitas vezes em arranjos sofisticados que transitam entre o jazz, a música brasileira e a composição contemporânea.

Esse deslocamento simbólico da big band — do baile e do rádio ao teatro e à universidade — demanda uma nova postura estética. Assim, a big band que sobe ao palco sinfônico não apenas se transforma em objeto de contemplação estética, mas também de disputa simbólica: ela representa o encontro entre a tradição popular e o espaço legitimador da música erudita, desafiando hierarquias históricas.

A escuta nesse novo contexto também se modifica. A performance ao vivo em auditórios condiciona uma escuta mais atenta, analítica e sensível à dinâmica gestual da orquestra, conforme argumenta Delalande (2003), ao destacar a importância do gesto musical como dimensão perceptiva fundamental. As big bands sinfônicas brasileiras investem fortemente na gestualidade dos arranjos e na expressividade dos timbres — aspectos que se perdem na radiodifusão massiva, mas que ganham relevo no concerto ao vivo.

A sonoridade dessas formações também se expande. Na medida em que dialogam com repertórios sinfônicos, as big bands incorporam instrumentação não usual — como cordas, percussões eruditas e recursos eletroacústicos — o que gera uma nova paisagem sonora

expandida. Como propõe Schafer (1991, p. 215), o mundo moderno exige uma escuta ativa, capaz de distinguir e compreender as múltiplas camadas sonoras e seus significados sociais. A big band sinfônica, ao se apropriar de linguagens contemporâneas, cumpre esse papel: ela obriga o ouvinte a reavaliar o que entende por popular, clássico e moderno.

Esse movimento dialoga com o que Paul Gilroy (2001) denomina de *modernidade negra*, ou seja, a produção cultural diaspórica que articula elementos rítmicos, melódicos e simbólicos de matriz africana com formas ocidentais de representação e técnica. A transição das big bands para os palcos sinfônicos não significa a negação de sua origem afro-americana, mas sim a ampliação de sua potência estética e de sua capacidade de narrar outras modernidades possíveis — como a brasileira, mestiça, permeada por samba, choro, frevo e baião.

O que se observa, portanto, é uma hibridização institucional da big band, que transita entre espaços e públicos, sem perder sua função de articulação cultural. A inserção em festivais, projetos educativos e temporadas oficiais revela a aceitação crescente desse modelo musical no campo da alta cultura. Ao mesmo tempo, sua permanência em circuitos de rua, shows e gravações populares reafirma sua versatilidade e poder de ressonância coletiva.

Ao reconfigurar o espaço do palco sinfônico — muitas vezes visto como espaço elitizado —, essas formações criam territorialidades sonoras, onde o gesto orquestral incorpora a ginga, a síncope e a fala do povo. Essa transição também pode ser pensada sob o ponto de vista da cultura pós-moderna. Segundo Jameson (1996, p. 36), a arte pós-moderna dissolve os limites entre alta e baixa cultura, provocando o colapso das hierarquias estéticas. A big band que interpreta Villa-Lobos e Pixinguinha no mesmo concerto encarna esse colapso: ela materializa a coexistência de repertórios historicamente dissociados, promovendo uma escuta caleidoscópica, plural e profundamente brasileira.

Em resumo, a transição das big bands do rádio para os palcos sinfônicos não representa apenas uma mudança de formato, mas uma transformação cultural profunda, marcada por novas práticas de escuta, novos repertórios e novas formas de significação social.

3.5 A Brasil Jazz Sinfônica e o modelo orquestral híbrido brasileiro

A criação da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo — atualmente sob o nome de Orquestra Brasil Jazz Sinfônica —, em 1989, marca um dos momentos mais significativos da consolidação de uma linguagem orquestral híbrida na música brasileira.

Composta por instrumentos típicos da orquestra sinfônica tradicional — cordas, madeiras, metais e percussão — acrescidos de seções de big band (saxofones, guitarras, baixo elétrico, bateria), essa formação propôs um modelo inovador de integração entre práticas sinfônicas e a tradição do jazz e da música popular brasileira, especialmente no que diz respeito aos arranjos, à improvisação e à escolha de repertório.

Do ponto de vista estético, a Jazz Sinfônica apresenta uma proposta de diálogo entre estruturas formais da música de concerto e a fluidez estilística do jazz. Como observa Berendt (1975, p. 132), “o jazz não é um estilo, é uma atitude sonora, uma técnica de expressão musical que permanece aberta a mudanças”. Nesse sentido, a Jazz Sinfônica se apropria dessa abertura para reinterpretar repertórios que vão de Duke Ellington a Pixinguinha, de Gershwin a Tom Jobim, frequentemente com arranjos que equilibram escrita orquestral precisa e espaços para solos improvisados.

A abordagem dos arranjos é um dos elementos centrais da identidade da Jazz Sinfônica. Sob a direção musical de maestros como João Maurício Galindo e, anteriormente, Cyro Pereira, a orquestra desenvolveu um corpo de arranjadores especializados em orquestração híbrida. Como aponta França (2000, p. 54) afirma que “(...) a escrita instrumental em formações mistas exige do compositor não apenas o domínio técnico dos instrumentos, mas também uma compreensão estilística das diferentes linguagens musicais.” Nos arranjos da Jazz Sinfônica, é comum a combinação de técnicas de contraponto clássico, harmonias típicas do jazz modal ou do tonalismo expandido, balanços rítmicos — entendidos como padrões de acentuação, articulação e pulsação característicos do samba e da bossa nova, que organizam o fluxo temporal da música e orientam a sensação de movimento — e variações tímbricas herdadas da música contemporânea de concerto, isto é, de tradições composicionais do século XX e XXI que exploram novas cores instrumentais, texturas, densidades e modos de articulação sonora para além do vocabulário sinfônico clássico.

O resultado é uma sonoridade densamente estruturada, mas ritmicamente pulsante, que respeita os códigos da performance sinfônica sem abdicar da expressividade própria das formações populares. Segundo Delalande (2003, p. 78), “(...) a sobreposição de camadas sonoras simultâneas é uma forma de ativar diferentes zonas de escuta no ouvinte”, e na Jazz Sinfônica essa escuta é desafiada por sobreposições entre solos improvisados, naipes contrapontísticos e texturas orquestrais densas.

Historicamente, o surgimento da Jazz Sinfônica se insere em um movimento internacional de valorização da música de concerto de matriz popular. Em países como os

Estados Unidos, formações como a Lincoln Center Jazz Orchestra ou a Metropole Orkest já vinham experimentando essas fusões. No entanto, no Brasil, a proposta ganha contornos próprios por causa da riqueza rítmica e melódica do repertório nacional, com suas sincopas características, modos derivados do folclore e estruturas harmônicas frequentemente influenciadas tanto pelo erudito quanto pelo intuitivo.

A orquestra também tem se destacado pela atuação em projetos educativos, gravações ao vivo e colaborações com artistas populares. Essa prática amplia o alcance da música orquestral, ao mesmo tempo que educa novos públicos para uma escuta mais analítica e sensível. Para Chion (1994, p. 28), “(...) não existe escuta neutra ou natural. Toda escuta é cultural”. Isso indica que a escuta musical é construída socialmente e se transforma em função do contexto e da experiência sonora acumulada.

Nesse sentido, ao afirmar que não existe escuta neutra ou natural, Michel Chion chama atenção para o fato de que toda experiência auditiva é historicamente situada e culturalmente mediada, sendo moldada pelos repertórios sonoros disponíveis, pelos dispositivos técnicos de difusão e pelas práticas sociais de fruição musical; no contexto das big bands sinfônicas brasileiras, essa perspectiva permite compreender como a exposição reiterada a arranjos complexos, à ampliação tímbrica e à convivência entre linguagens do jazz, da música popular brasileira e da música de concerto contribui para a formação de uma escuta progressivamente mais analítica, sensível às camadas sonoras e capaz de reconhecer significados estéticos que não são dados de forma imediata, mas construídos ao longo do tempo pela experiência coletiva e pela mediação cultural.

Do ponto de vista técnico, a execução desse repertório exige dos músicos altíssimo grau de leitura, flexibilidade rítmica, controle de dinâmica e sensibilidade estilística. Os sopros devem articular com precisão tanto as nuances clássicas quanto o swing, enquanto as cordas devem integrar-se a ritmos sincopados sem perder a estabilidade harmônica. A seção rítmica (baixo, bateria, piano e percussão) atua como eixo propulsor da formação, demandando profunda consciência de tempo, subdivisão e respiração coletiva.

Além disso, a Jazz Sinfônica desenvolveu ao longo dos anos um papel fundamental na criação de repertório da música brasileira em formato orquestral, com obras arranjadas especialmente para a formação, ampliando a permanência e o estudo desse material em instituições musicais.

Em suma, a Jazz Sinfônica representa um modelo consolidado de hibridismo musical institucional, no qual os parâmetros técnico-musicais são colocados a serviço da diversidade

estética e da valorização da cultura musical brasileira. Sua existência prova que a formação orquestral pode ser reconfigurada para expressar não apenas os cânones da tradição europeia, mas também a vitalidade e a complexidade das práticas musicais populares brasileiras, sem com isso comprometer o rigor técnico ou a qualidade artística.

A incorporação de ritmos brasileiros como o samba, o baião e o choro em formações orquestrais derivadas do modelo das big bands constituem uma das mais fecundas interseções entre tradição e modernidade na música instrumental brasileira. Esses gêneros, cuja origem remonta ao final do século XIX e início do século XX, foram historicamente marcados pela oralidade, pela improvisação e pela riqueza rítmica, o que os torna particularmente adequados à adaptação em arranjos complexos, como aqueles praticados por formações híbridas a partir da década de 1940.

Segundo Mello (2003, p. 142), “o samba-jazz fundiu a fluência rítmica do samba com a liberdade harmônica e formal do jazz moderno”. Essa adaptação se deu tanto na transcrição literal de temas tradicionais para naipes orquestrais quanto na reelaboração estética desses ritmos em arranjos mais sofisticados. As big bands brasileiras, como a Orquestra Tabajara ou a Banda Mantiqueira, passaram a explorar os recursos da polifonia, da harmonia modal e da escrita rítmica detalhada para transpor a espontaneidade popular para o âmbito da escrita musical.

O samba, por sua vez, ao ser integrado à linguagem orquestral, impôs desafios específicos relacionados ao tratamento da pulsação e do fraseado. Ao contrário do swing tradicional norte-americano — baseado em acentos binários e *shuffle* (ritmo comum em estilos como blues, rock and roll e em algumas formas de jazz, principalmente o jazz swing) —, o samba exige acentuações em contratempo, divisão binária e conduções percussivas sofisticadas. Em arranjos orquestrais, essa pulsação é distribuída entre a seção rítmica (com instrumentos como surdo, tamborim, pandeiro e caixa) e os sopros, que devem articular a melodia com precisão rítmica e flexibilidade expressiva.

O baião, amplamente explorado por compositores como Luiz Gonzaga e posteriormente por orquestradores como Moacir Santos e Edmundo Villani-Côrtes, introduz à big band uma rítmica nordestina sincopada, frequentemente estruturada em compassos compostos ou irregulares. O ritmo no baião exerce função estrutural na composição e na orquestração, sendo mais do que mero suporte percussivo: ele organiza a forma, impulsiona a melodia e molda o discurso musical como um todo. Como observa Mello (2003, p. 35), “o baião é o ritmo que melhor simboliza a alma nordestina” e representa “a matriz de uma

concepção musical própria, em que a percussão impregna a melodia e a harmonia com seu caráter rítmico” . O resultado é uma escrita orquestral que privilegia padrões rítmicos, modalismo e contrastes tímbricos entre sopros e percussão.

Já o choro, gênero eminentemente instrumental e de altíssimo nível técnico, proporciona uma base privilegiada para a integração entre virtuosismo individual e coesão de conjunto. Sua inserção em big bands e orquestras sinfônicas exige domínio de articulações rápidas, contraponto melódico e ornamentações, elementos que se adequam perfeitamente ao discurso polifônico das grandes formações. Giddins e DeVeaux (2009, p. 388) apontam que o choro compartilha com o jazz uma “(...) valorização da forma e da improvisação dentro de estruturas regulares”. Do ponto de vista da orquestração, a adaptação desses ritmos locais à linguagem global do arranjo sinfônico implica traduções estruturais e estéticas. Como observa Delalande (2003, p. 313) “(...) há uma transição contínua entre a experiência sensório-motora e o simbolismo” e que essa fusão pode ser um dos pontos-chave para a explicação do significado musical. Os arranjadores brasileiros, a partir da década de 1960, desenvolveram técnicas que mantinham a essência gestual desses ritmos — a ginga do samba, a cadência do baião e o lirismo do choro — dentro de uma moldura harmônica e tímbrica própria das big bands.

Esse processo é visível, por exemplo, na obra de Cyro Pereira, que escreveu partituras complexas para temas populares utilizando instrumentação sinfônica e técnicas de contraponto clássico. A mesma abordagem foi seguida por Maestro Branco, Severino Araújo e Villani-Côrtes, que criaram pontes entre o popular e o erudito sem desfigurar a natureza original das matrizes rítmicas brasileiras.

No campo técnico, essas transposições demandam dos intérpretes conhecimento estilístico profundo, além de capacidade de articulação idiomática. Como destaca França (2000, p. 58), “(...) o indivíduo só poderá demonstrar a extensão de sua compreensão musical se a atividade específica lhe for tecnicamente acessível. Quando a técnica não se impõe como uma barreira... a compreensão musical pode se expandir até seu nível ótimo” e, nesse caso, o estilo brasileiro exige uma musicalidade enraizada tanto na escuta coletiva quanto na memória corporal do intérprete.

A experiência sonora que resulta desse cruzamento entre ritmos locais e arranjos globais pode ser definida como “paisagem sonora composta”. Schafer (1991) entende a paisagem sonora composta como uma reorganização estética e cultural dos sons do ambiente. Ao invés de simplesmente reproduzir a natureza original dos sons, ela os transforma por meio

de mediações tecnológicas, simbólicas e criativas, revelando significados que transcendem sua origem funcional ou natural. As big bands brasileiras, ao transcreverem o baião para trompetes com surdina ou o samba para contrabaixos com arco, constroem novas territorialidades musicais — híbridas, inventivas e profundamente expressivas.

3.6 Paisagem sonora, mediação e reconfigurações contemporâneas da big band brasileira

A construção da identidade sonora das big bands brasileiras se insere em uma paisagem sonora marcada pela multiplicidade de fontes, ritmos e influências culturais. O conceito de paisagem sonora, desenvolvido por Schafer (1991), oferece uma base teórica sólida para compreender a forma como os sons da vida social, urbana e natural são integrados à criação musical. A escuta coletiva, nesse sentido, não se limita aos sons musicais formais, mas inclui buzinas, pregões, rádios de esquina, tambores rituais e sambas improvisados — elementos que compõem um pano de fundo acústico constantemente ressignificado pela prática musical brasileira.

No contexto brasileiro, essa paisagem sonora apresenta uma configuração particularmente complexa, resultante da convivência entre diferentes matrizes culturais. Heranças europeias, práticas afro-brasileiras e tradições indígenas não se sucedem de forma linear, mas coexistem em tensão e interação contínua. Essa simultaneidade histórica produz um ambiente sonoro no qual práticas arcaicas, formas modernas e mediações tecnológicas se sobrepõem, configurando um campo acústico dinâmico. Nesse contexto, a mestiçagem musical deixa de ser apenas um traço estilístico e passa a operar como princípio organizador da escuta e da criação.

A mestiçagem musical — enquanto fenômeno estético e histórico — emerge, portanto, como força geradora de estilos, práticas e linguagens. A partir do encontro entre culturas afro-brasileiras, indígenas e europeias, a sonoridade das grandes formações orquestrais foi sendo progressivamente tropicalizada.

A ideia de mestiçagem, como propõe Laplantine (1999, p. 39), “não deve ser confundida com sincretismo ou fusão total. Trata-se, antes, de um processo em que as diferenças dialogam sem necessariamente se anularem, resultando em uma *estética da fronteira*”. Nesse sentido, contrastes rítmicos, melódicos e harmônicos são preservados e transpostos para novos contextos. A big band brasileira, ao incorporar elementos como a

síncope do samba, a melancolia do choro ou o pulso do baião, cria uma textura sonora que é, simultaneamente, estruturada e improvisada.

Para Canclini (1994, p. 96) — conforme sua reflexão desenvolvida em *Culturas híbridas* —, o hibridismo cultural constitui uma estratégia moderna de reorganização simbólica. Nesse processo, diferentes culturas dialogam em contextos sociais marcados por desigualdades, preservando suas singularidades e gerando formas de criatividade cultural que resistem à fusão ou à assimilação total. No contexto musical, esse hibridismo se manifesta na possibilidade de uma orquestra executar com igual competência tanto um *standard* norte-americano como um frevo pernambucano, com arranjos que respeitam a tradição de ambos, mas também inovam na forma como esses repertórios são estruturados e percebidos.

A Orquestra Tabajara, por exemplo, é um caso emblemático dessa mestiçagem sonora. Fundada por Severino Araújo nos anos 1930, ela foi responsável por difundir a linguagem das big bands no Brasil, mas desde o início incorporou elementos locais, como o fraseado do choro e a divisão rítmica do samba. Para Berendt (1975), o jazz constitui um espaço de escuta compartilhada e relacional, onde diferentes vozes musicais se encontram e dialogam por meio da improvisação. Esse caráter plural da escuta revela a natureza aberta e participativa do gênero, que valoriza tanto a singularidade de cada intérprete quanto a construção coletiva do som, o que se aplica também ao seu desdobramento no Brasil. A Tabajara, nesse sentido, não apenas reproduziu um modelo, mas o tropicalizou. Além disso, é possível observar como a escuta mediada por rádio, televisão e gravações fonográficas ampliou e tornou complexa a paisagem sonora brasileira. A escuta da big band no Brasil, portanto, é também a escuta de uma construção simbólica de uma modernidade sonora desejada, de um pertencimento estético coletivo, de uma memória afetiva partilhada por diferentes gerações.

A mestiçagem musical, nesse sentido, não é apenas uma estratégia estilística, mas uma estrutura perceptiva que orienta os modos de criação, arranjo, performance e recepção. A big band brasileira, ao habitar esse espaço entre o instituído e o espontâneo, expressa uma paisagem sonora mestiça, plural e em permanente reinvenção.

A transformação das big bands brasileiras a partir da segunda metade do século XX não pode ser adequadamente compreendida sem o recurso ao conceito de mediação sonora, entendido como o processo pelo qual práticas musicais passam a se organizar em função das condições técnicas, perceptivas e culturais impostas pelos meios de comunicação. Conforme argumenta Chion (1994), a mediação não se limita à transmissão do som, mas interfere diretamente na forma como ele é produzido, percebido e significado socialmente. Nesse

sentido, as mídias — compreendidas como dispositivos técnicos, contextos institucionais e regimes de escuta historicamente situados — não atuam de maneira determinista, mas reconfiguram continuamente as práticas musicais, moldando os modos de produção, recepção e circulação simbólica das big bands no espaço cultural brasileiro.

No caso das big bands, a entrada em programas televisivos, trilhas cinematográficas, transmissões radiofônicas e plataformas digitais provocou não apenas a amplificação de sua escuta, mas também uma transformação estrutural de sua estética e de sua função social. Esse fenômeno dialoga com a teoria das mediações culturais proposta por Martín-Barbero (2003), que aponta o deslocamento da análise dos meios de comunicação para as práticas socioculturais que se reconfiguram a partir da presença dos meios. Nesse contexto, a big band deixa de ser apenas uma formação musical tradicional e se torna parte de uma engrenagem espetacular, onde a performance, o arranjo, a visualidade e a memória midiática se entrelaçam na construção de uma experiência musical complexa e contemporânea.

Para Chion (1994, p. 141-156), a presença sonora em meios técnicos “não se limita à reprodução acústica de sons, mas reconfigura as formas de escuta e percepção auditiva e audiovisual”, ao descolar o som de suas fontes naturais e torná-lo sujeito a níveis simbólicos, culturais e sensoriais transformados. Esse princípio se aplica diretamente à forma como as big bands passaram a ser inseridas em programas de auditório, festivais, trilhas de cinema e espetáculos ao vivo com forte apelo visual. A música, nesse contexto, deixa de ser exclusivamente percebida pela sua elaboração harmônico-rítmica para incorporar elementos como figurino, encenação, iluminação e narrativa audiovisual.

No caso brasileiro, essa tendência se intensificou com o avanço da televisão, que reconfigurou os parâmetros de visibilidade e legitimação da prática musical. Big bands como a Orquestra Tabajara e a Orquestra do Maestro Cipó passaram a integrar quadros televisivos, jingles publicitários e eventos corporativos, tornando-se parte da paisagem midiática nacional.

Essa inserção no circuito midiático, embora tenha garantido visibilidade e longevidade às formações, implicou também transformações estéticas relevantes. Houve uma tendência à padronização de arranjos, à redução de improvisações e à simplificação de estruturas composicionais, de modo a atender às exigências de duração, clareza e impacto imediato do consumo de massa. Segundo essa óptica, Jameson (1991) entende o pós-modernismo como um momento cultural que privilegia a estética da superfície, o pastiche e a citação cega do repertório histórico, dissolvendo as fronteiras entre as culturas erudita e popular ao incorporar indistintamente referências estéticas em contextos fragmentados.

Por outro lado, essas transformações também permitiram a emergência de propostas mais experimentais e interdisciplinares. A criação de projetos como a Jazz Sinfônica, a Banda Mantiqueira e a Itiberê Orquestra Família mostram que é possível, mesmo dentro do contexto do espetáculo, sustentar uma proposta musical de densidade estética, enraizamento cultural e inovação formal. Tais formações utilizam os recursos da midiatização — gravações digitais, transmissões ao vivo, marketing cultural — como ferramentas de difusão de repertórios complexos, por vezes pouco acessíveis ao grande público.

Nesse cenário, o espetáculo não é apenas o espaço da simplificação, mas também uma arena de disputa simbólica, onde diferentes projetos de sonoridade e pertencimento se articulam. Conforme Zumthor (2018, p.47-58), a performance é um ato comunicativo presente que atualiza o texto fixado (o arquétipo da tradição) por meio da voz, do corpo e da gestualidade interpretativa. É nesse embate entre a forma escrita e a presença do intérprete no tempo vivo da performance que se configura o processo de ressignificação e comunicação sensível da obra. A big band contemporânea, ao ocupar palcos sinfônicos, festivais de jazz, programas televisivos e plataformas de streaming, se reinventa como um instrumento flexível, capaz de operar entre o rigor da escrita orquestral e a fluidez da performance popular.

A reconfiguração contemporânea das big bands também inclui a adoção de repertórios híbridos, nos quais o jazz tradicional convive com a música popular urbana, o rock sinfônico, a música nordestina e até a música eletrônica. Essa pluralidade reflete um contexto em que a escuta musical se tornou fragmentada, móvel e sensorial. De acordo com Delalande (2003, p. 50-60), a escuta contemporânea, marcada por múltiplas fontes sonoras e estímulos sensoriais, exige dos músicos e compositores estratégias perceptivas diferenciadas: variação de timbres, dinâmicas, texturas e estímulos contínuos que mobilizem uma audição ativa e participativa.

Por fim, a midiatização das big bands no Brasil não significa sua descaracterização, mas sua adaptação a um novo regime de sensibilidade sonora, no qual a imagem, o espetáculo e a tecnologia participam ativamente da construção estética. Trata-se de um processo de reconfiguração que, longe de banalizar, complexifica a experiência musical, abrindo novas possibilidades de escuta, de repertório e de reinvenção simbólica da big band como forma expressiva do presente. É precisamente a análise dessas transformações da escuta e de seus efeitos estéticos que orienta o capítulo seguinte.

4 CAPÍTULO 3 - PAISAGENS SONORAS E TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS

4.1 Introdução

Partindo do conceito de paisagem sonora, propõe-se compreender de que modo a escuta é reconfigurada em função de repertórios, práticas performativas e tecnologias distintas, mesmo quando executadas por instrumentistas, formações e timbres semelhantes. A análise concentra-se na plasticidade perceptiva das big bands, entendidas aqui como plataformas sonoras capazes de assumir múltiplas identidades estéticas conforme os estilos musicais, os contextos culturais e os regimes de mediação envolvidos.

Nesse sentido, será explorada a influência das transformações tecnológicas no modo como se compõe, registra e ouve música. A introdução da alta fidelidade (hi-fi) nas gravações fonográficas a partir da década de 1950 modificou substancialmente a relação dos ouvintes com o som gravado, conforme exemplificado pelo disco *Kind of Blue*, de Miles Davis, cuja espacialização sonora e ambiência reverberante propiciam uma escuta mais contemplativa e imersiva. Como observa McLuhan (2007), a experiência sonora na era eletrônica é marcada por uma dimensão tátil e envolvente, na qual o som “roça o corpo por todos os lados”, sugerindo que a escuta não é apenas auditiva, mas multissensorial.

Outro eixo de análise será a permeabilidade das fronteiras estilísticas, evidenciada por propostas como a *Third Stream*, conceito desenvolvido por Gunther Schuller na década de 1950, que visava articular elementos da música erudita e do jazz em uma nova linguagem. Tais experimentos serão ilustrados com casos como o Modern Jazz Quartet, cujas obras frequentemente se movem entre estruturas formais clássicas e improvisação jazzística, apontando para uma tendência de hibridização composicional que também se manifesta nas big bands contemporâneas.

Ao longo do capítulo, serão discutidos aspectos composicionais (formas, técnicas de arranjo, relações harmônicas), performáticos (gestualidade, improvisação, articulação coletiva) e tecnológicos (estúdios, captação sonora, reprodução digital), com o objetivo de mostrar como esses elementos contribuem para a produção de paisagens sonoras distintas e significativas. A big band, nesse contexto, emerge como um laboratório acústico e estético, capaz de assimilar múltiplas linguagens e expandir as possibilidades de escuta.

Por fim, será retomada a noção de escuta gestual proposta por Delalande (2003), bem como as ideias de Berendt (1991) sobre a música como experiência sensorial plena, para compreender de que maneira os diferentes repertórios e arranjos estimulam formas específicas

de percepção estética. Assim, o capítulo busca não apenas descrever variações estilísticas, mas também propor uma reflexão sobre o modo como a escuta contemporânea é moldada por interações entre estilo, técnica e tecnologia, revelando a big band como um espaço privilegiado de experimentação e de síntese musical.

4.2 Escuta, paisagem sonora e construção cultural nas big bands

As transformações estéticas descritas no capítulo anterior encontram seu desdobramento mais profundo no campo da escuta e da percepção sonora, deslocando o foco da abordagem histórico-cultural para uma análise centrada na escuta, na percepção e nos modos de organização do som. Quando diferentes linguagens musicais — como o jazz, o choro e a música instrumental brasileira — são mobilizadas no interior de formações orquestrais semelhantes, como as big bands, não se alteram apenas estruturas formais ou escolhas de repertório, mas os próprios modos de ouvir, interpretar e atribuir sentido ao som. Este capítulo propõe examinar essas transformações a partir do conceito de paisagem sonora, elaborado por Schafer (1991), compreendendo a big band como um ambiente acústico dinâmico no qual práticas performativas, tecnologias e contextos culturais reconfiguram continuamente a experiência musical.

A escuta não constitui um ato meramente fisiológico, mas uma prática moldada cultural e historicamente. Nesse sentido, a noção de paisagem sonora, já discutida anteriormente, permite compreender os ambientes acústicos como construções perceptivas e simbólicas em permanente transformação. Conforme Schafer (2001, p. 366), paisagem sonora (*soundscape*) abrange “qualquer campo acústico de estudo” — seja um ambiente físico, uma composição sonora ou uma experiência mediada, como o rádio — entendido a partir dos modos de percepção e interpretação dos indivíduos e das coletividades. Trata-se, portanto, de uma construção sociocultural atravessada por hábitos de escuta, tecnologias e valores estéticos historicamente situados.

No contexto das big bands, o conceito de paisagem sonora permite analisar como diferentes estilos musicais — como o jazz, o choro e a música instrumental brasileira — geram transformações não apenas formais, mas também sensoriais. Mesmo utilizando os mesmos instrumentos e estruturas orquestrais, a escuta varia profundamente em função dos repertórios, da articulação rítmica, das práticas de improvisação e do espaço sonoro construído. Conforme Delalande (2003, p. 49-52), o gesto musical não se restringe ao

movimento físico do intérprete, mas se manifesta como energia perceptível inscrita no próprio som. Nesse sentido, a big band funciona como uma estrutura plástica capaz de assumir múltiplas configurações sonoras conforme a cultura auditiva em que se insere, mediada também pelas tecnologias de amplificação e espacialização — como microfones e sistemas de difusão —, que interferem diretamente nos modos de escuta e na percepção do gesto coletivo.

De acordo com Berendt (1991, p. 44-60), a escuta sensível excede a recepção de sons: é uma forma de perceber o mundo que constrói significados, imagens e afetos por meio do envolvimento corporal e perceptivo com o ambiente sonoro. A escuta, assim, é uma forma de cognição estética, que estabelece relações entre os sons e o mundo. Esse aspecto é particularmente importante no universo das big bands, cuja sonoridade densa, polifônica e timbristicamente variada exige um tipo de escuta atenta, ativa e contextualizada.

Outro autor que contribui para essa discussão é François Delalande, que propõe o conceito de gesto executante como modo de apreensão estética dos sons. Segundo Delalande (2003, p. 45-60), a escuta musical implica condutas cognitivas que se atualizam ao longo do desenvolvimento sonoro; o ouvinte participa ativamente do processo perceptivo, construindo sentido conforme a música se desenrola no tempo, mobilizando atenção e resposta sensorial contínua. No caso das big bands, esses gestos podem ser mobilizados por aspectos como o balanço rítmico, os contrastes dinâmicos ou a alternância entre solos e tutti, elementos que organizam a paisagem sonora em camadas de significação.

Assim, ao abordar a escuta como construção cultural, este item oferece o fundamento teórico que sustentará as análises subsequentes. Com base na noção de paisagem sonora, será possível compreender como a big band opera como uma linguagem mutável, cuja estética é definida não apenas por suas estruturas internas, mas também pelo modo como é ouvida, percebida e situada culturalmente. Essa perspectiva será ampliada nos itens seguintes, que abordarão o papel das tecnologias de gravação, dos repertórios híbridos e da improvisação como agentes de transformação da paisagem sonora contemporânea.

4.3 Linguagens musicais, hibridização estética e mediações tecnológicas da escuta

O estudo das big bands no Brasil evidencia um fenômeno musical curioso: a utilização de uma mesma base instrumental — seções de metais, madeiras, contrabaixo, percussão e piano — para expressar diferentes tradições sonoras e linguagens estilísticas. A formação típica das big bands, consagrada na Era do Swing, é retomada em diversos contextos no

Brasil, mas adaptada a repertórios que vão do jazz norte-americano ao choro, ao samba e à música instrumental contemporânea. Essa diversidade evidencia o princípio de que o mesmo som pode ser falado em diferentes línguas musicais, cada uma com sua gramática expressiva, articulação rítmica e intenção estética.

Aqui vale retomar Schafer (1991) que considera que o ambiente sonoro é inseparável da cultura que o produz e da escuta que o interpreta. A paisagem sonora, nesse sentido, não se define apenas pelos instrumentos que produzem os sons, mas pela maneira como esses sons são organizados e percebidos. Assim, ainda que a formação instrumental de uma big band permaneça constante, o discurso musical resultante pode variar radicalmente conforme os códigos estéticos mobilizados por seus arranjadores, regentes e intérpretes.

No caso do jazz, especialmente em suas vertentes swing e bebop, a ênfase recai sobre a improvisação, a acentuação sincopada e a articulação característica do swing⁶, com linhas melódicas que frequentemente exploram cromatismos e modulações rápidas. O fraseado típico, para Giddins e Deveaux (2009, p. 17-20; 44-50), e a execução do swing exigem do intérprete uma inflexão rítmica particular, uma percepção flexível do tempo vivido (tempo psicológico) e uma interiorização profunda do balanço musical, para que o fraseado ultrapasse a mera métrica e se torne expressão corporal e pulsante no contexto coletivo. Em contraste, o choro brasileiro, embora igualmente baseado na improvisação e no virtuosismo técnico, opera com uma articulação rítmica diferente, muitas vezes mais controlada e formalizada, estruturada em torno de variações melódicas ornamentadas, conforme apontam Callado e Gorzoni Filho (2007).

Essa diferença se manifesta claramente na orquestração: enquanto os arranjos de big band no jazz valorizam o contraste entre seções (saxofones, trombones e trompetes), com passagens em *call and response* e harmonizações em blocos densos, no choro orquestrado o enfoque tende a privilegiar o contraponto linear e o detalhamento melódico, com destaque para os sopros leves (flauta, clarinete) e percussão mais discreta, como pandeiro e reco-reco. A adaptação do choro à linguagem das big bands demanda, portanto, uma reconfiguração dos elementos estruturais da escrita, em busca de equilíbrio entre o lirismo do gênero e a potência sonora da formação.

No âmbito da música instrumental brasileira contemporânea, observa-se uma articulação cada vez mais livre e experimental entre estilos e tradições. Grupos como a Banda

⁶ *Swing feel*: técnica rítmica onde colcheias consecutivas são executadas de forma desigual, criando um balanço “galopante”. A primeira nota é alongada e a segunda encurtada, frequentemente aproximando-se de uma tercina (longa-curta), essencial no jazz, blues, diferindo do ritmo reto (*straight*).

Mantiqueira, a Banda Savana e a Jazz Sinfônica propõem abordagens estéticas nas quais elementos do jazz, do samba, do baião e da música de concerto convivem em arranjos que exploram dissonâncias, formas alongadas e procedimentos de orquestração contemporâneos. Essa prática não se limita à soma de referências estilísticas distintas, mas revela um modo de criação que opera por deslocamentos, sobreposições e reconfigurações contínuas de linguagem.

Para compreender esse tipo de articulação estética, é produtivo recorrer novamente ao conceito de mestiçagem cultural formulada por Néstor García Canclini. Conforme o autor (1994, p. 25-35), a cultura mestiça não se constitui como fusão homogênea, mas como um processo permanente de negociação simbólica entre fronteiras culturais, no qual valores locais e globais entram em tensão criativa. Sob essa perspectiva, as big bands brasileiras contemporâneas podem ser entendidas como espaços de produção de identidades híbridas, que desafiam dicotomias tradicionais — como popular/erudito ou local/global — e afirmam uma lógica estética marcada pela circulação, pela mediação e pela reinterpretação cultural.

Essa articulação exige, no plano musical, o domínio de múltiplas linguagens por parte dos instrumentistas. O mesmo saxofonista que executa uma linha de swing⁷ com articulação jazzística deve, em outro momento, ajustar seu ataque e sua respiração para dialogar com uma melodia de choro ou um tema de baião. Trata-se de uma escuta estilisticamente informada, conforme propõe Delalande (2003), em que a conduta musical do intérprete responde aos gestos culturais inscritos na partitura e no arranjo. O músico é, assim, um tradutor entre idiomas sonoros, cuja fluência exige sensibilidade estética e competência técnica multirreferencial.

Retomando a discussão anterior sobre a escuta como prática culturalmente situada, observa Berendt (1991, p. 44-60) que a música nunca soa da mesma forma para culturas distintas, uma vez que os sons são interpretados a partir de esquemas simbólicos, afetivos e imagéticos específicos. Essa perspectiva é fundamental para compreender como uma mesma big band pode produzir experiências sonoras profundamente diferentes ao executar, por exemplo, uma suíte de Duke Ellington ou uma peça baseada em composições de Pixinguinha. Embora a formação instrumental permaneça a mesma, o contraste de linguagens transforma a sonoridade da orquestra, alterando seus contornos rítmicos, seus modos de respiração musical e seu impacto emocional. Nesse sentido, a paisagem sonora construída pelas big bands no Brasil caracteriza-se por uma notável plasticidade linguística, revelando não apenas a

⁷ Linha de swing: frase musical construída segundo a inflexão rítmica característica do jazz, marcada pela subdivisão desigual do tempo, acentuação flexível e sensação de balanço coletivo.

versatilidade dos músicos brasileiros, mas também a vitalidade da big band como espaço de interseção cultural, no qual distintas tradições musicais convivem, dialogam e se reinventam.

A escuta musical, como construção estética e sensorial, não pode ser dissociada das tecnologias que a moldam. Desde o advento das gravações acústicas no final do século XIX até a revolução da alta fidelidade nas décadas de 1950 e 1960, a maneira como se ouve música transformou-se substancialmente. No caso das big bands e da música instrumental, essas transformações alteraram profundamente tanto a produção quanto a recepção sonora, abrindo caminho para experiências de escuta mais imersivas e detalhadas. Como observa Iazzetta (2009), a mediação tecnológica não apenas registra o som, mas redefine sua espacialidade, sua materialidade e os modos de atenção do ouvinte, produzindo novas formas de presença sonora e de envolvimento perceptivo.

O desenvolvimento da gravação elétrica, no início dos anos 1930, coincidiu com a ascensão da Era do Swing. Essa convergência histórica possibilitou uma maior nitidez dos registros sonoros, favorecendo o detalhamento de texturas instrumentais e o refinamento dos arranjos de big bands como as de Duke Ellington e Benny Goodman. Conforme Giddins e DeVeaux (2009, p. 230-240), a estética dos arranjos de big bands evoluiu em função da tecnologia de gravação: arranjadores passaram a compor levando em conta não apenas a instrumentação ao vivo, mas também como o microfone captaria e projetaria os timbres, criando efeitos amplificados e sutilezas sonoras específicas do meio fonográfico. Esse processo se aprofundou com a popularização da tecnologia de alta fidelidade (hi-fi) no pós-guerra.

A reprodução sonora passou a oferecer maior alcance dinâmico, melhor resposta de frequência e separação de canais estéreo, o que ampliou significativamente a percepção espacial e tímbrica da música gravada. Obras como *Kind of Blue* (1959), de Miles Davis, tornaram-se marcos não apenas pela inovação musical, mas pelo impacto que seu registro em estúdio teve na forma como o público percebia o jazz. Como observa Gioia (1997), esse álbum foi concebido como uma experiência sensorial que só seria plenamente realizada por meio da escuta atenta em ambientes domésticos equipados com aparelhos de alta qualidade.

Nesse contexto, a big band — originalmente pensada para grandes salões de baile e transmissões radiofônicas ao vivo — precisou se adaptar a um novo paradigma de escuta: o da audição íntima, doméstica e repetitiva. Essa mudança impactou diretamente os critérios composicionais, a mixagem dos álbuns e o papel da improvisação nos arranjos. A música passou a ser produzida não apenas para o momento da performance, mas para o consumo

reprodutível, permitindo que nuances tímbricas, detalhes harmônicos e sutilezas interpretativas fossem absorvidas ao longo de múltiplas escutas.

Marshall McLuhan, em sua análise sobre os meios eletrônicos, refere-se ao som como um meio “tátil”, ou seja, um campo sensorial que envolve o ouvinte de maneira holística e espacial. De acordo com McLuhan (2007, p. 26), o ouvido não privilegia um ponto focal, mas envolve o indivíduo numa “teia contínua” de som simultâneo. Esse ambiente auditivo configura um espaço não sequencial, sensorial e totalizante — em oposição ao espaço visual, linear e analítico. Essa característica foi potencializada pelas tecnologias estéreo e multicanal, que permitiram simular espacialidades acústicas mais próximas da experiência ao vivo, intensificando o sentimento de presença.

No caso brasileiro, a recepção da alta fidelidade e das gravações orquestrais também gerou mudanças importantes na escuta popular. Como observa Crowl (2009), o desenvolvimento técnico da indústria fonográfica brasileira, embora mais tardio, permitiu que formações como a Orquestra Tabajara, a Jazz Sinfônica ou a Banda Savana ganhassem registros com qualidade capaz de traduzir a complexidade de seus arranjos para o público geral. Isso consolidou a big band como um artefato sonoro não apenas performático, mas também fonográfico, adaptado à lógica da midiaticização e da escuta mediada.

Além disso, a disponibilidade crescente de reprodutores portáteis, fones de ouvido de alta definição e plataformas de streaming, nas décadas mais recentes, ampliou o acesso e a fragmentação da escuta. Conforme sugere Delalande (2003), esse cenário configura uma nova ecologia da escuta, na qual a experiência sonora pode variar entre modos superficiais e aprofundados de atenção, dependendo do contexto e das condições de recepção.

Portanto, este item evidencia como as transformações tecnológicas redefiniram as formas de escutar música, sobretudo em relação às big bands, cuja complexidade orquestral exige dispositivos adequados de reprodução. A escuta passou a ser uma construção não apenas estética, mas também técnica e mediada, na qual a fidelidade e a espacialidade do som tornaram-se elementos fundamentais da recepção musical. Isso amplia as possibilidades de fruição da big band, que deixa de ser apenas espetáculo presencial para tornar-se também paisagem sonora doméstica e imersiva, acessível em múltiplos suportes e formatos.

4.5 Mediação tecnológica, articulação estética e regimes contemporâneos de escuta

No contexto das transformações estéticas e perceptivas decorrentes da mediação tecnológica da música, torna-se fundamental compreender as contribuições de Marshall McLuhan, especialmente no que se refere ao conceito de “tatilidade” como qualidade sensorial própria da experiência sonora. Embora formuladas em um momento inicial dos estudos sobre mídia e percepção, suas proposições permanecem relevantes para a compreensão dos regimes contemporâneos de escuta. Em *Os meios de comunicação como extensões do homem* (2007), McLuhan propõe que, ao contrário da visão — que organiza o mundo por meio da separação entre sujeito e objeto —, o som possui uma natureza envolvente, difusa e espacial. Como afirma o autor (2007, p. 26), “o ouvido não tem preferência por um ponto de vista. Somos envolvidos pelo som. Ele forma uma rede sem costura ao nosso redor”. Em contraste com a visão, estruturada de forma linear e focal, o som cria um campo perceptivo contínuo, simultâneo e multilateral.

Essa característica, denominada por McLuhan de tátil, não se refere ao tato em sentido literal, mas à capacidade do som de ativar uma percepção multissensorial e espacial, aproximando o ouvinte da experiência sonora. O som, nesse sentido, não se apresenta como objeto distante, mas como ambiente que envolve o corpo. Na era da eletricidade e das mídias eletrônicas, essa experiência é amplificada por diferentes camadas de mediação: suportes de gravação e armazenamento, como discos, em seus diversos formatos e fitas cassete; meios de transmissão, como o rádio e as transmissões ao vivo; e dispositivos de reprodução sonora, como alto-falantes e fones de ouvido — estes últimos podendo ser compreendidos como alto-falantes em miniatura. Em conjunto, esses elementos transformam o espaço auditivo cotidiano em um campo contínuo de estímulos.

A escuta da música instrumental brasileira e das big bands contemporâneas se insere nesse cenário com intensidade particular. A partir da segunda metade do século XX, com a consolidação do estéreo e da alta fidelidade, e mais tarde com o som digital, a música orquestral passou a ser consumida em contextos cada vez mais imersivos. A experiência de ouvir um arranjo da Banda Savana, por exemplo, deixa de ser exclusivamente coletiva e presencial, e passa a ser também íntima e portátil — vivida no carro, no quarto, nos fones de ouvido, no streaming. O som orquestral, antes símbolo de espaço público e de espetáculo ao vivo, torna-se agora um espaço mental e afetivo, mediado por tecnologias que expandem a percepção e reconfiguram a relação entre corpo, tempo e escuta.

O pensamento de McLuhan ajuda a compreender essas mutações, pois desloca o foco do conteúdo para o meio — o meio é a mensagem. A forma como a música é transmitida

(rádio, vinil, CD, streaming) transforma sua recepção e até mesmo sua composição. Músicas passam a ser escritas já pensando em sua difusão técnica, explorando recursos de espacialização sonora, dinâmicas extremas e texturas que só são plenamente audíveis com recursos tecnológicos adequados.

No caso da big band brasileira, como a Orquestra Tabajara ou a própria Banda Savana, essa tatilidade do som ganha uma dimensão pedagógica e estética: a orquestração é pensada para o impacto sensorial. Trompetes com surdinas, flautins no registro agudo, passagens contrastantes entre sopros e cordas, percussões amplificadas — tudo isso amplia a capacidade do som de envolver o ouvinte, de ser sentido tanto no corpo quanto no espaço.

Como aponta Delalande (2003), esse tipo de escuta, marcada por gestos e sensações, exige do ouvinte uma disponibilidade sensível que transcende a mera análise formal. A escuta se torna corpórea, envolvente, situada. A música, nesse regime perceptivo, já não é apenas um objeto estético, mas um ambiente — uma paisagem sonora, como diria Schafer (1991).

Essa perspectiva aproxima-se das reflexões de Zumthor (2007), para quem a performance constitui uma experiência sensível e corporalmente situada. A música, nesse contexto, não é apenas um objeto a ser interpretado, mas um acontecimento que se realiza na interação entre som, corpo e escuta. Mesmo quando mediada por dispositivos tecnológicos, a experiência musical mantém essa dimensão performática, na medida em que solicita a presença do ouvinte.

Paralelamente à mediação tecnológica, outro eixo fundamental para a compreensão dos regimes contemporâneos de escuta é o conceito de *Third Stream*, proposto por Gunther Schuller no final da década de 1950. Trata-se de uma tentativa de articular, em uma mesma linguagem, elementos da música de concerto e do jazz, sem que um se subordine ao outro. Como define o próprio autor: “A *Third Stream* é um novo gênero musical situado aproximadamente entre o jazz e a música de concerto” (Schuller, 1986, p. 114, tradução nossa)⁸.

Esse conceito, proposto pelo compositor, maestro e teórico Gunther Schuller no final da década de 1950, representa um marco fundamental na discussão sobre as fronteiras entre a música erudita e a música popular. Sua proposta consistia em criar uma “terceira corrente” musical — distinta tanto da tradição clássica quanto do jazz —, na qual os dois universos pudessem se fundir sem que um se subordinasse ao outro.

⁸ “Third Stream is a new genre of music located about halfway between jazz and classical music” (Schuller, 1986, p. 114)

Mais do que um mero exercício de fusão estilística, a *Third Stream* implicava um reposicionamento epistemológico e composicional, em que práticas de improvisação, estruturas harmônicas sofisticadas, técnicas de contraponto e formas clássicas coexistissem de forma integrada. Essa perspectiva ampliou o campo de atuação dos músicos de jazz e dos compositores eruditos e antecipou, de certa forma, muitos dos desdobramentos que seriam posteriormente identificados com a estética pós-moderna, marcada pela hibridização e pela dissolução das categorias formais.

A aplicação dessa proposta ao universo das big bands revela-se especialmente fecunda. Grupos como o Modern Jazz Quartet, o Orchestra USA (fundado pelo próprio Schuller) e até mesmo as orquestras de Gil Evans e Don Ellis foram exemplos emblemáticos de como o formato de grande ensemble poderia se tornar um laboratório sonoro para experimentações entre escrita e improvisação, tradição e inovação. As big bands, com suas seções bem definidas de sopros, ritmo e cordas ocasionais, ofereceram uma paleta orquestral rica, comparável à de orquestras sinfônicas, porém com a maleabilidade da linguagem jazzística.

No contexto brasileiro, a proposta de Schuller encontra ressonância nas experiências de formações como a Orquestra Brasil Jazz Sinfônica, que integra instrumentistas eruditos e populares em arranjos que transitam entre Villa-Lobos, Tom Jobim, Gershwin e Hermeto Pascoal. Segundo Calado (1990, p. 127), existe na MPB uma forte tendência à integração estilística de diferentes matrizes musicais, que se manifesta como um traço profundamente brasileiro, reafirmando a ideia de que a *Third Stream* não é apenas um fenômeno euro-americano, mas pode ser adaptado e ressignificado segundo as especificidades culturais de cada contexto.

A *Third Stream*, portanto, não é somente um gênero musical: ela representa uma forma de pensamento musical que desafia dicotomias e promove interseções. Para Delalande (2003), esse tipo de articulação é cada vez mais presente nas práticas musicais contemporâneas, em que a escuta não se dá mais por filiações rígidas, mas por zonas de contato e interpenetração sensível. Nesse sentido, a proposta de Schuller antecipa a própria ideia de “paisagem sonora” desenvolvida por Schafer (1991), na qual a escuta é concebida como construção cultural dinâmica, permeada por vozes, ruídos, linguagens e histórias.

O que Schuller propôs como síntese entre jazz e erudito pode hoje ser visto como uma metáfora mais ampla para o fazer musical contemporâneo, marcado pela transdisciplinaridade, pelo hibridismo e pelo colapso das hierarquias tradicionais. A big band,

dentro dessa lógica, não é apenas um modelo histórico ou estilístico, mas um campo fértil para dissoluções e reconstruções de linguagem, tal como ocorre na proposta da Banda Savana, cuja atuação evidencia uma terceira via entre música de concerto, linguagem popular e performance pedagógica. A *Third Stream*, ao dissolver fronteiras, convida à escuta da complexidade. A big band, ao incorporar essa lógica, reafirma sua atualidade como formação sonora capaz de traduzir a multiplicidade estética do nosso tempo.

No universo das big bands e da música instrumental contemporânea, a relação entre escrita musical e improvisação emerge como um dos principais pontos de tensão e criatividade. Longe de se oporem de forma excludente, partitura e gesto improvisado dialogam, confrontam-se e se completam, instaurando um campo expressivo híbrido, onde o rigor composicional convive com a liberdade performática. Essa tensão produtiva constitui, segundo Delalande (2003), um dos modos mais sofisticados de escuta e criação musical: a escrita representa o controle e a permanência; a improvisação, a presença e a contingência.

Historicamente, as big bands surgiram com arranjos fixos e cuidadosamente escritos para conjuntos numerosos, nos quais a precisão e o equilíbrio tímbrico eram cruciais. Contudo, desde suas origens, o jazz já carregava em seu cerne a prática da improvisação — herança das tradições afro-americanas de oralidade, expressão corporal e variação rítmica. Essa convivência entre escrita e improvisação gerou arranjos que abriam espaço para os chamados solos, em que o intérprete improvisava sobre a harmonia pré-estabelecida, criando música em tempo real.

No contexto da *Third Stream*, conforme discutido por Schuller (1986), essa relação se torna ainda mais complexa: a improvisação passa a dialogar com formas clássicas como o rondó, a fuga ou a variação, e o improvisador se torna um “compositor em tempo real”. O mesmo ocorre em obras do Modern Jazz Quartet, que buscavam uma linguagem camerística no jazz, mantendo a liberdade do gesto dentro de formas musicais estruturadas. Esse equilíbrio exige do músico não apenas domínio técnico, mas também uma escuta expandida, sensível às possibilidades do momento e à arquitetura musical do todo.

A atuação da Banda Savana, nesse sentido, exemplifica como as big bands contemporâneas incorporam esse jogo entre o escrito e o espontâneo. Arranjos com precisão orquestral — como os de Bob Mintzer, Maria Schneider ou Edson José Alves — são intercalados com espaços de improvisação no qual o gesto individual se afirma. Berendt (1991, p. 88) argumenta que o jazz, embora seja uma expressão musical centrada no momento da improvisação, insere esse instante dentro de uma estrutura temporal mais ampla e

formalmente organizada. O gesto improvisado, portanto, não nega a partitura, mas responde a ela, comenta-a e a transforma.

Do ponto de vista pedagógico, a integração entre escrita e improvisação carrega implicações significativas. A formação de músicos para big band exige o desenvolvimento simultâneo da leitura precisa e da escuta criativa: é necessário compreender a intenção do arranjador e, ao mesmo tempo, estar apto a criar, em tempo real, linhas melódicas coerentes e expressivas. Como aponta Zumthor (2007), a performance poética mobiliza o corpo, o gesto, a voz e a escuta situacional para atualizar o texto e tornar viva a obra no momento da recepção.

Na experiência brasileira, essa relação encontra paralelo nas práticas do choro e da música instrumental. Wisnik (1989, p. 30) destaca que a música se enraíza na corporalidade, envolvendo ritmo, melodia e timbre em uma dinâmica que integra forma e expressão. Nesse sentido, a big band brasileira constitui um espaço privilegiado para a convergência entre escrita e improvisação, operando como um espaço plural no qual o arranjo funciona como base organizadora do gesto, ao mesmo tempo que o gesto reinventa o arranjo, convertendo a relação entre partitura e improvisação não em um dilema, mas em uma potência criativa capaz de articular forma e fluidez, arquitetura e fluxo, memória e invenção.

4.6 Densidade sonora, materialidade tímbrica e a big band como laboratório estético

A escuta musical, sobretudo em formações amplas como as big bands, está longe de se limitar à apreensão melódico-harmônica da música. Ela é profundamente afetada pela dimensão tímbrica, pela densidade do arranjo e pelos contrastes que emergem entre os grupos instrumentais. A maneira como o som é percebido — como gesto, ruído, textura ou sinal — revela não apenas escolhas estéticas, mas modos de recepção e de construção de sentido. Nesse contexto, a big band opera como uma verdadeira paisagem sonora, em que os contrastes tímbricos e as sobreposições densas constroem um vocabulário afetivo e dramático.

A partir da noção de paisagem sonora desenvolvida por Schafer (1994), é possível compreender como elementos tradicionalmente associados ao ruído — como sobreposições densas, ataques abruptos, dissonâncias tímbricas ou percussões não convencionais — adquirem função expressiva e passam a integrar uma dramaturgia sensorial. No contexto das big bands, o contraste entre seções de metais, madeiras e percussão configura um jogo de

tensão e alívio que estrutura a escuta, intensifica a percepção dos timbres e mobiliza respostas afetivas no ouvinte.

O que antes era ruído pode, portanto, adquirir valor estético e simbólico. Chion (2011, p. 61) afirma que o som transporta significado não apenas por referir algo, mas também por suas qualidades intrínsecas — incluindo textura, duração e impacto físico sensorial. Uma textura sonora de trombones em fortíssimo, ou a entrada inesperada de um naipe de saxofones em staccato, atua diretamente sobre a fisiologia do ouvinte, criando não apenas significados narrativos, mas experiências corporais.

No contexto da big band brasileira contemporânea, como exemplifica a atuação da Banda Savana, essa densidade sonora é utilizada de maneira intencional para provocar mudanças de plano perceptivo. O arranjo não apenas organiza os sons, mas articula níveis de escuta — entre o ruído e a melodia, o plano e o fundo. Como observa Delalande (2003), o ouvinte moderno desenvolve diferentes estratégias de escuta, alternando entre uma percepção global e outra analítica, entre uma escuta afetiva e outra estrutural.

Do ponto de vista composicional, a manipulação da densidade e do timbre é uma das marcas do arranjo orquestral contemporâneo. Arranjadores como Bob Brookmeyer, Maria Schneider e brasileiros como Edson José Alves exploram camadas sobrepostas, efeitos orquestrais como *cluster chords*, *glissandi* e uso de surdinas, criando paisagens densas, por vezes quase abstratas.

Nesse sentido, a big band se configura como um laboratório sonoro para a investigação dos limites entre ruído e música, entre estímulo e significado. A escuta da densidade — seja como clímax emocional, seja como imersão sensorial — promove uma ampliação da experiência musical, em que a significação se dá não apenas pelo que é dito (a melodia, a harmonia), mas pelo modo como se diz (o timbre, o gesto, a textura).

Berendt (1991, p. 54) afirma que a música transcende a linguagem verbal, não apenas transmitindo emoções como a palavra, mas incorporando-as em sua própria matéria sonora — ela é emoção encarnada em som. O contraste tímbrico, nesse contexto, não é apenas um recurso expressivo, mas um modo de construir sentido — uma retórica sensorial que transforma o som em linguagem, o ruído em escuta.

Ao longo das últimas décadas, a big band tem se mostrado não apenas uma formação tradicional do jazz ou um dispositivo de entretenimento de massas, mas sobretudo um laboratório estético onde múltiplas linguagens musicais, procedimentos composicionais e tecnologias de produção sonora se encontram e se transformam. De estrutura originada no

swing das décadas de 1930 e 1940, essa configuração instrumental tem demonstrado uma notável capacidade de adaptação e reinvenção, dialogando com os paradigmas da pós-modernidade musical, nos quais a hibridização, a citação e a experimentação são elementos constitutivos.

Como observa Jameson (1996), a estética pós-moderna se caracteriza pela dissolução das fronteiras entre alta cultura e cultura popular, pela justaposição de estilos e pela coexistência de temporalidades distintas em um mesmo objeto artístico. A big band contemporânea encarna plenamente essa lógica: sua sonoridade pode evocar simultaneamente o jazz tradicional, a música erudita do século XX, o pop orquestral, o samba-canção ou mesmo elementos do funk e do rap, como evidenciam arranjos de artistas como Maria Schneider, Bob Mintzer, Darcy James Argue ou a Banda Mantiqueira, no Brasil.

A plasticidade formal da big band permite que ela atue como síntese de práticas musicais divergentes: de um lado, a escrita minuciosa de arranjos com camadas orquestrais densas; de outro, a abertura para a improvisação, para a interação gestual e para a performance coletiva. Essa dualidade confere à big band uma dimensão experimental, na qual se testam formas de articulação entre técnica, emoção e linguagem. Segundo Delalande (2003), o gesto musical não é apenas uma extensão física do som, mas um vetor de sentido que pode ser manipulado, exagerado, subvertido. Em formações amplas, como as big bands, esses gestos se multiplicam e se entrelaçam, criando verdadeiras dramaturgias sonoras.

Nesse sentido, a big band torna-se também um espaço de invenção tecnológica. A introdução de instrumentos eletrônicos, de efeitos acústicos e de recursos de gravação digital ampliou consideravelmente sua paleta tímbrica e suas possibilidades de espacialização sonora. A big band contemporânea, nesse quadro, deixa de ser apenas um corpo sonoro acústico e passa a integrar múltiplos regimes de produção e circulação musical.

A Banda Savana, tema central desta pesquisa, oferece um exemplo paradigmático dessa plasticidade. Sua atuação ultrapassa os limites do jazz tradicional e incorpora elementos da música brasileira, da música de concerto, da improvisação livre e do experimentalismo tímbrico, resultando em uma linguagem musical que é, ao mesmo tempo, erudita e popular, escrita e improvisada, técnica e corporal.

Dessa forma, conclui-se este capítulo com a compreensão de que a big band, longe de ser uma estrutura cristalizada no tempo, se manifesta hoje como um sistema vivo de criação musical, sensível às transformações estéticas, sociais e tecnológicas do mundo contemporâneo. Sua permanência não está na repetição do passado, mas na capacidade de

reinventar-se como plataforma experimental para novas sonoridades, novas formas de escuta e novas relações entre músico, público e mídia. É a partir dessa perspectiva — que articula linguagem, escuta e mediação — que se torna possível analisar, de modo situado, a atuação de formações contemporâneas específicas, como a Banda Savana, foco do capítulo seguinte.

5 CAPÍTULO 4 - BANDA SAVANA: PÓS-MODERNISMO SONORO EM BIG BAND BRASILEIRA

5.1 Introdução

É nesse horizonte teórico que se insere o estudo de caso da Banda Savana. À luz das discussões desenvolvidas nos capítulos anteriores — sobre a historicidade das big bands, seus processos de adaptação cultural no Brasil e as transformações contemporâneas da escuta e da paisagem sonora —, este capítulo apresenta a análise da Banda Savana. Criada em 1985 pelo maestro José Roberto Branco, a formação consolidou-se como uma das experiências mais consistentes e inovadoras de big band no cenário musical brasileiro, operando como um laboratório estético, pedagógico e performático no qual se articulam tradição e invenção.

A atuação da Savana não se limita à adaptação do modelo norte-americano de orquestra de jazz, mas propõe uma releitura crítica desse formato à luz das matrizes culturais brasileiras. Ao promover um diálogo contínuo entre o jazz moderno, a música popular brasileira e outras tradições musicais do século XX, a banda configura a big band como um meio expressivo de caráter pós-moderno, no qual convivem diferentes estilos, temporalidades, identidades sonoras e práticas pedagógicas.

A análise aqui proposta tomará como base os álbuns *Brazilian Movements* (1991) e *Brazilian Portraits* (1993), bem como a participação da banda no projeto *Arranjadores* (1997), este último realizado sob a direção do maestro Branco e com a colaboração de diversos músicos e arranjadores brasileiros. Esses registros fonográficos permitem observar a elaboração de um “sotaque coletivo”, marcado por arranjos personalizados para os integrantes da banda, pela valorização da performance individual no interior da escrita orquestral e por uma articulação estética que privilegia o gesto, o timbre e a improvisação como elementos estruturantes da forma.

Além disso, a Banda Savana é compreendida neste estudo como uma paisagem sonora urbana contemporânea, capaz de condensar tensões culturais, afetos coletivos e práticas musicais em transformação. Seu repertório inclui gêneros como o samba, o baião, o choro, a música de concerto brasileira e a música experimental, operando como um laboratório estético e pedagógico onde se experimentam novas formas de composição, orquestração e escuta. Como argumenta Schafer (1991), a paisagem sonora moderna é composta por sons que carregam significados culturais, sociais e simbólicos — e, nesse sentido, a Savana atua como veículo de atualização da big band enquanto linguagem viva e permeável.

5.2 Banda Savana: fundação, projeto estético e função cultural

Fundada em 1985, na cidade de São Paulo, a Banda Savana surgiu como um projeto musical singular que buscava ressignificar o formato tradicional da big band dentro do contexto da música instrumental brasileira contemporânea. Sob a direção do maestro, trompetista e arranjador José Roberto Branco, a banda estabeleceu desde o início uma proposta estética e pedagógica inovadora, que ultrapassava a mera reprodução de repertórios do jazz norte-americano para propor uma linguagem orquestral híbrida, enraizada em matrizes culturais brasileiras, mas aberta ao diálogo com outras tradições musicais e experiências sonoras internacionais.

A criação da Banda Savana responde tanto a uma lacuna quanto a uma vocação: a ausência de espaços permanentes para a prática de música instrumental de grande formação, com ênfase em arranjo, improvisação e repertório autoral, e o desejo de formar músicos dentro de uma perspectiva coletiva, colaborativa e crítica. Desde sua fundação, a Savana operou como laboratório estético e pedagógico, favorecendo o desenvolvimento da escuta, da leitura orquestral e da criação musical em um ambiente de elevada exigência artística e liberdade criativa. Em sua dissertação sobre o grupo, Carvalho (2003, p. 35-45) destaca que o Maestro Branco concebia a Banda Savana como um espaço de processo criativo coletivo, no qual a execução instrumental era indissociável de práticas de escuta, improvisação e reinvenção, elementos centrais para a identidade estética e formativa da orquestra.

A constituição instrumental da banda obedece ao modelo clássico da big band — cinco saxofones, quatro trompetes, quatro trombones, piano, guitarra, contrabaixo, bateria e percussão, porém com flexibilidade e abertura para formações expandidas ou reduzidas, de acordo com as demandas estéticas de cada arranjo. Essa elasticidade instrumental reflete a abordagem pós-moderna adotada pela Savana: em vez de fixar uma sonoridade padronizada, a banda trabalha com a noção de “sotaque coletivo”, ou seja, uma identidade sonora que emerge do encontro entre os timbres individuais, as dinâmicas internas de escuta e os gestos musicais compartilhados entre os músicos.

Entre os principais objetivos do grupo, destaca-se a intenção de articular tradição e invenção, mantendo vínculos com a herança do jazz orquestral⁹ mas, ao mesmo tempo,

⁹ Jazz orquestral designa, em sentido amplo, toda prática jazzística que recorre a formações ampliadas e a procedimentos de orquestração, podendo incluir conjuntos de câmara, orquestras híbridas ou projetos sinfônicos que articulam escrita, timbre e improvisação. Big band, por sua vez, refere-se a uma configuração histórica e instrumental específica, consolidada nas décadas de 1920 e 1930, caracterizada pela divisão em seções fixas de saxofones, trompetes, trombones e seção rítmica, fortemente associada à Era do Swing, à música de dança e à indústria cultural.

propondo novos caminhos para a música brasileira de concerto e para a música popular sofisticada. A escolha de repertório — que inclui composições de Heitor Villa-Lobos, Hermeto Pascoal, Tom Jobim, entre outros — e a prática de arranjos originais para os músicos da própria banda, revelam um compromisso com a invenção formal, a riqueza tímbrica e a valorização da interpretação como ato criativo.

A atuação da Banda Savana extrapola o campo estritamente artístico, inscrevendo-se também em uma dimensão cultural, pedagógica e institucional. Essa vocação manifesta-se de forma concreta na participação do grupo em projetos estruturantes voltados à memória, à circulação e à formação em música instrumental. A banda também possui um compromisso com a formação de público e de músicos. Ao participar de projetos como o *Arranjadores* (1997) e o coletivo Movimento Elefantes (o Movimento Elefantes, bandas de sopro em movimento, nasceu em 2009 da união de dez big bands paulistas, somando mais de 140 músicos com o intuito de divulgar a música instrumental e as big bands por meio de ações colaborativas), a Savana tem atuado como mediadora entre diferentes gerações de instrumentistas e entre múltiplas tradições musicais.

Tais iniciativas evidenciam o papel da Savana como mediadora entre gerações de instrumentistas e entre diferentes tradições musicais, contribuindo para a consolidação de uma cultura de big bands no Brasil. Essa dimensão é corroborada por documentação histórica e registros produzidos no próprio contexto de atuação do grupo, tratados nesta pesquisa como material empírico situado, entre os quais Baptista (2026), que destaca o caráter formativo e coletivo dessas experiências como fundamentais para a manutenção de uma escuta qualificada, da prática orquestral continuada e da circulação simbólica da big band no cenário musical brasileiro contemporâneo.

Por fim, é importante destacar o aspecto institucional e cultural da Savana. Em um país onde as grandes formações instrumentais são frequentemente dissolvidas por falta de recursos e políticas públicas adequadas, a longevidade da banda — mais de três décadas em atividade — é evidência de sua resiliência organizacional, mas também da força simbólica e afetiva que sua atuação mobiliza. Segundo Berendt (1991, p. 44-60), a sobrevivência de uma formação musical depende da sua capacidade de se tornar imprescindível à escuta coletiva: ao entrar em ressonância com ouvintes diversos, a formação transcende a mera execução técnica e se estabelece como agente cultural integrado à percepção auditiva compartilhada, o que, no caso da Savana, se concretiza pela excelência artística e pelo enraizamento cultural.

5.3 Linguagem musical, repertório e práticas composicionais

Conforme Hobsbawm (2005), a permanência histórica do jazz não se deve à fixação de um estilo ou forma estável, mas à sua capacidade de adaptação a diferentes contextos sociais, culturais e geográficos, funcionando como uma linguagem musical aberta à reinvenção e à ressignificação ao longo do tempo.

O repertório da Banda Savana configura-se como um dos elementos centrais de sua identidade musical e de seu posicionamento estético. Desde sua fundação, em 1985, sob a direção do maestro e trompetista José Roberto Branco, o grupo optou por não se restringir aos cânones do jazz tradicional nem tampouco às releituras literais da música brasileira, mas por construir um acervo sonoro que reflete uma visão de mundo plural e criativa. Essa seleção de repertório articula três eixos fundamentais: (1) o diálogo com o repertório clássico das big bands norte-americanas; (2) a valorização da música brasileira em sua diversidade rítmica e harmônica; e (3) a abertura à experimentação composicional e à criação de arranjos distintos, incluindo peças inéditas, adaptações de obras eruditas e releituras de canções populares. Trata-se de um repertório que propõe uma escuta mestiça, no sentido defendido por Canclini (1994), ao romper com as fronteiras entre alta cultura e cultura de massa.

Entre os compositores brasileiros mais frequentemente revisitados pela Banda Savana estão Heitor Villa-Lobos, Tom Jobim, Hermeto Pascoal, Baden Powell. A escolha desses nomes não é apenas afetiva ou patriótica, mas revela um compromisso com a complexidade formal e a densidade expressiva da música brasileira, em suas múltiplas vertentes. No álbum *Brazilian Movements* (1991), por exemplo, encontram-se arranjos para “Disparada”, de Théo de Barros e Geraldo Vandré, com abordagem contrapontística e ênfase nas modulações harmônicas, ao lado de releituras de temas afro-brasileiros como “Consolação”, de Baden Powell, que são orquestrados com paletas tímbricas que remetem ao impressionismo e ao jazz modal.

No álbum seguinte, *Brazilian Portraits* (1993), nota-se um aprofundamento estético, com ênfase em arranjos mais livres e abertos, nos quais os músicos têm maior espaço para improvisação. A concepção de arranjos personalizados, ajustados às habilidades, timbres e estilos de execução dos integrantes, não funciona como estrutura rígida, mas como espaço composicional compartilhado, em que cada instrumentista colabora na realização estética da obra.

Esteticamente, pode-se afirmar que a Banda Savana desenvolve uma linguagem que se inscreve no campo do pós-modernismo musical, conforme os parâmetros apontados por Jameson (1996)¹⁰. Essa linguagem se caracteriza pela justaposição de estilos, pela citação irônica, pela ausência de hierarquias formais e pela fluidez entre gêneros. A presença de temas populares executados com sofisticação harmônica, assim como de peças eruditas tratadas com liberdade rítmica e improvisação jazzística, exemplifica o modo como a Savana tensiona os limites entre tradição e invenção.

Nesse contexto, Duke Ellington concebia seus arranjos como “para pessoas”: elaborava sua música pensando nas características específicas dos músicos de sua orquestra e nas reações emocionais do público, criando arranjos profundamente contextualizados à experiência coletiva (Giddins; Deveau, 2009, p. 220-230), torna-se princípio estruturante.

Os arranjos da Savana são concebidos não como partituras universais, mas como construções sonoras em relação com os músicos reais que as executam. De acordo com Carvalho (2003, p. 60-75), a Banda Savana firmou uma identidade sonora coletiva pautada na escuta mútua, na improvisação interdependente e na criação compartilhada. Essa concepção estética supera a noção de afinação padrão, definindo um “sotaque coletivo” que expressava coesão sonora e linguagem musical grupal.

Outra característica importante do repertório da Savana é o uso recorrente de ritmos tradicionais brasileiros reinterpretados em linguagem de big band, como o samba, o baião, o maracatu e o choro. Esses ritmos não são tratados como exotismos ou como elementos decorativos, mas como fundamentos estruturais da composição e do arranjo. A síncope do samba, por exemplo, é utilizada para reconfigurar os acentos tradicionais do swing; o baião é adaptado para seções rítmicas com influência do funk e do jazz *fusion*; o choro é executado com ornamentações e contrapontos típicos do barroco brasileiro. Esses cruzamentos reforçam a plasticidade estilística da banda, mas também sua identidade musical profundamente enraizada na cultura brasileira.

Adicionalmente, o grupo se destaca pela interpretação de obras complexas em linguagem erudita, como o célebre arranjo de José Roberto Branco para “O Trenzinho do Caipira”, de Villa-Lobos, gravado no álbum *Brazilian Portraits* e apresentado no projeto *Arranjadores* (1997). Essa versão, que introduz improvisos jazzísticos, variações rítmicas e

¹⁰ Pós-modernismo, segundo Fredric Jameson, refere-se a uma lógica cultural caracterizada pela justaposição de linguagens, pela mistura de referências históricas e pela dissolução das fronteiras entre formas eruditas e populares, manifestando-se, na música, pela convivência de múltiplos códigos estéticos sem hierarquia fixa (JAMESON, 1996).

texturas polifônicas, transforma uma peça-símbolo do nacionalismo musical brasileiro em uma obra aberta à escuta contemporânea e transnacional.

Em suma, o repertório da Banda Savana opera como uma síntese estética entre memória e invenção, tradição e ruptura. Seu valor não reside apenas na qualidade técnica das execuções ou na criatividade dos arranjos, mas na capacidade de construir uma escuta nova, que articula o gesto musical coletivo, o virtuosismo individual e a afirmação de uma identidade musical mestiça, aberta e experimental. O jazz sempre demonstrou uma notável capacidade de adaptação a novos contextos sociais e culturais, sobrevivendo precisamente porque nunca permaneceu fixo. É nesse sentido que a Banda Savana se inscreve como projeto estético, no qual a big band deixa de ser um modelo importado para se tornar plataforma criativa de invenção sonora brasileira.

A prática musical da Banda Savana se sustenta em uma concepção pedagógica profundamente ligada à experiência orquestral coletiva. Desde sua fundação em 1985, sob a liderança do maestro José Roberto Branco¹¹, a banda se propôs não apenas como veículo artístico, mas como espaço formativo, em que as dimensões da orquestração, do arranjo e da improvisação são entendidas como partes integradas de um mesmo processo educacional.

Ao contrário de formações sinfônicas convencionais, a Banda Savana não privilegia uma leitura puramente vertical e única da partitura. Conforme ressalta França (2000, p. 52-62), a prática da performance instrumental contemporânea pressupõe a integração entre compreensão estética, escuta ativa e técnica executiva, tratadas como fundamentos pedagógicos interdependentes na formação musical. Essa perspectiva se concretiza na prática da Savana por meio de arranjos feitos sob medida para os músicos participantes, levando em conta seus timbres, níveis técnicos e estilos pessoais. Tal procedimento dialoga diretamente com o que França (2000, p. 52-62) define como uma pedagogia da performance, baseada na articulação entre técnica, escuta e compreensão estética, na qual a partitura não encerra o sentido da obra, mas se realiza plenamente no ato interpretativo. Ao incorporar essas dimensões ao processo criativo, o arranjo deixa de operar como estrutura fixa e passa a assumir uma função mediadora, articulando a escrita com práticas de oralidade musical, memória interpretativa e invenção sonora. Nesse sentido, o arranjo configura-se como um espaço de mediação entre a escrita e a oralidade, entre a memória e a invenção.

¹¹ José Roberto Branco (1938-2025) foi maestro, compositor, trompetista e arranjador brasileiro, com atuação destacada na música instrumental e no jazz orquestral no Brasil. Fundador e diretor artístico da Banda Savana, desenvolveu uma trajetória marcada pela articulação entre prática performática, escrita para grandes formações instrumentais e formação de músicos, contribuindo de modo significativo para a consolidação e a renovação da big band no contexto da música instrumental brasileira contemporânea.

A orquestração na Banda Savana segue um princípio que pode ser definido como funcionalidade expressiva, no qual os instrumentos não se limitam a cumprir funções harmônicas, melódicas ou rítmicas, mas atuam como vetores de significação sonora. Os sopros — trompetes, trombones e saxofones — são organizados em blocos flexíveis que alternam papéis de condução, comentário e sustentação tímbrica, produzindo contrastes, tensões e relevo narrativo no interior do arranjo. Nessa perspectiva, o som deixa de ser apenas resultado técnico da escrita para se tornar gesto percebido, carregado de intenção e valor expressivo. Conforme a abordagem de Delalande, o gesto musical constitui uma dimensão central da escuta, pois é por meio dele que o ouvinte atribui sentido ao que escuta. Na Savana, esse gesto orquestral emerge da interação coletiva e da escuta compartilhada, fazendo com que a orquestração opere como um dispositivo de semantização do som, no qual timbre, densidade e articulação se convertem em elementos narrativos e afetivos.

A improvisação, por sua vez, é incorporada como uma dimensão central da aprendizagem musical. Inspirando-se na tradição do jazz, mas superando os clichês do improviso solista, a banda adota estratégias pedagógicas que envolvem improvisação coletiva, variação rítmica e harmônica, e exploração de modos. Isso não apenas desenvolve a autonomia dos músicos, mas também reforça a compreensão formal e estilística das peças executadas. A improvisação funciona, assim, como ponte entre a subjetividade do intérprete e a estrutura coletiva da orquestra, contribuindo para a formação de uma escuta horizontal e compartilhada — um ponto que Chion (1994) já destacava como essencial para experiências musicais audiovisuais, mas que se aplica plenamente à performance musical ao vivo.

Além disso, o repertório trabalhado não serve apenas para fins de apresentação, mas é utilizado como material didático, em que aspectos de teoria musical, história da música brasileira, percepção e prática instrumental se entrelaçam. Isso reforça a dimensão pedagógica do arranjo e da orquestração, pois os próprios processos de criação e adaptação musical se tornam ferramentas de ensino, promovendo uma educação estética fundada na escuta crítica, na improvisação como método e na orquestra como laboratório.

Como ressalta Carvalho (2003, p. 85-100), o modelo pedagógico da Banda Savana combina disciplina técnica com liberdade criativa. O maestro José Roberto Branco orientava os músicos a desenvolverem não só habilidades técnicas, mas também visão estética e postura crítica diante do som — estabelecendo uma metodologia que valoriza escuta ativa, consciência grupal e atitude sonora reflexiva. Trata-se, portanto, de uma pedagogia do sensível, voltada à formação de músicos capazes de transitar entre repertórios diversos, de se

engajar ativamente nos processos composicionais e de pensar a música como prática relacional.

Em síntese, a atuação da Banda Savana mostra como a tríade orquestração-arranjo-improvisação pode ser pensada não apenas como recurso musical, mas como instrumento pedagógico, articulada de modo a promover autonomia, escuta ativa e inventividade estética. O modelo adotado pela Savana sugere que o ensino coletivo da música pode ir além da reprodução de partituras, propondo um espaço de experimentação crítica, de reinvenção da tradição e de formação musical integral.

5.3 Pós-modernismo sonoro, performance e experiência estética

A sonoridade da Banda Savana pode ser compreendida, em diversos aspectos, como uma realização estética de matriz pós-moderna. Como observa Jameson (1996, p. 18), o pós-modernismo constitui “a lógica cultural do capitalismo tardio”, definição que ultrapassa a ideia de estilo ou período histórico para designar um modo específico de organização simbólica e cultural. No caso da Savana, essa lógica não se manifesta apenas na contemporaneidade de sua atuação ou na abertura a repertórios diversos, mas, sobretudo, na maneira como sua linguagem musical incorpora traços característicos do pós-modernismo: a fragmentação formal, o uso de citações musicais, a valorização da hibridização estilística e a recusa de hierarquias rígidas entre gêneros e tradições musicais.

Nesse sentido, a prática musical da Banda Savana pode ser entendida como expressão de uma conjuntura estética marcada pela convivência de múltiplos códigos sonoros em um mesmo discurso. O pós-modernismo, como sublinha Jameson, não se define apenas como um estilo, mas como “uma nova conjuntura cultural histórica” (1996, p. 47), na qual elementos heterogêneos passam a coexistir sem a necessidade de síntese unificadora. Essa perspectiva encontra ressonância nas reflexões de Boudewijn Buckinx¹² para quem a música pós-moderna se caracteriza pela circulação livre entre linguagens, pela citação explícita ou implícita e pela ironização das narrativas totalizantes da história musical. É nesse campo de tensões que a Savana se insere, ao dialogar com compositores como Villa-Lobos, Tom Jobim e Hermeto Pascoal, articulando linhas melódicas populares com harmonias impressionistas, ritmos

¹² Boudewijn Buckinx, em *O pequeno pomo: ou a história da música do pós-modernismo* (1998), aborda o pós-modernismo musical como um campo marcado pela circulação livre entre linguagens, pelo uso de citações e pela recusa de narrativas históricas unificadoras, enfatizando a convivência de estilos e a relativização das hierarquias tradicionais da música de concerto.

sincopados com estruturas sinfônicas e improvisações jazzísticas com procedimentos contrapontísticos oriundos da música de câmara.

O uso da citação musical desempenha papel central nesse processo. Em muitos de seus arranjos, a Savana inclui breves alusões a outros compositores, gêneros ou estilos. De acordo com Delalande (2003, p. 40-60), a escuta musical contemporânea pode gerar um efeito de memória, no qual o ouvinte reconhece e reconstrói sentidos ao evocar traços estilísticos ou formas anteriores, por meio de condutas perceptivas que envolvem memorização e ressignificação contínua da experiência sonora. Essas citações podem ser explícitas, como frases de temas consagrados, ou implícitas, por meio de células rítmicas, giros melódicos ou sequências harmônicas arquetípicas. Tais procedimentos inserem a Savana numa prática pós-moderna de recombinação, em que a criação se constrói tanto pela invenção quanto pela rememoração estilística.

O hibridismo, nesse contexto, deixa de ser apenas um traço cultural para tornar-se um método composicional. Conforme Canclini (1994, p. 25-35), as culturas contemporâneas se articulam como redes de trocas e miscigenação simbólicas, transcorrendo fronteiras nacionais e estilísticas para gerar identidades híbridas e interdependentes. A Banda Savana encarna esse princípio ao promover a convivência entre idiomas musicais historicamente distintos, como o jazz norte-americano e o samba, o baião e a música impressionista francesa, propondo uma linguagem que se estrutura por justaposição, negociação e síntese. Essa articulação sonora exige dos músicos não apenas domínio técnico, mas também competência estilística transversal. Conforme França (2000, p. 52-62), a performance instrumental contemporânea exige a integração entre compreensão estética, escuta ativa e técnica executiva. O estudo mostra que, apesar de sua complexidade, ela pode ser um indicador menos direto de compreensão musical se as demandas técnicas não forem equilibradas com elementos expressivos e cognitivos.

Musicalmente, o pós-modernismo da Banda Savana não implica uma ruptura com a tradição, mas uma releitura inventiva dos legados musicais do século XX, com destaque para o papel da big band como estrutura adaptável e aberta. Essa reinterpretação se expressa tanto no modo como os arranjos são elaborados — com atenção ao gesto individual e ao coletivo, à densidade tímbrica e ao espaço da improvisação — quanto na escolha do repertório e na proposta pedagógica da banda.

Além disso, a linguagem musical da Savana valoriza a ambiguidade, a fluidez e a heterogeneidade como atributos estéticos centrais. Não há uma única referência dominante,

mas uma constelação de influências que se combinam em cada execução, produzindo uma experiência sonora que mobiliza não apenas estruturas musicais, mas também modos de percepção. É nesse ponto que a escuta pode ser compreendida como um processo ampliado de significação, no qual o som adquire espessura sensorial e simbólica. Como afirma Chion (2011, p. 141), “[...] a audição faz com que vejamos o som e escutemos a imagem”, indicando que a experiência sonora opera de maneira sinestésica, articulando diferentes camadas perceptivas. Ao explorar conscientemente esses recursos, a Savana transcende a dicotomia entre música popular e erudita, estabelecendo um território híbrido que se aproxima do que se pode denominar um “jazz brasileiro de câmara”.

Essa postura estética, que recusa purezas e celebra a contaminação estilística, insere a Banda Savana em uma linhagem que inclui não apenas nomes como Hermeto Pascoal ou Moacir Santos, mas também propostas internacionais como a *Third Stream*, de Gunther Schuller, ou os experimentos do Modern Jazz Quartet, com os quais compartilha o desejo de expandir os limites formais e expressivos do jazz por meio de cruzamentos com outras tradições musicais.

Em suma, a Banda Savana representa um caso exemplar de pós-modernismo sonoro aplicado à big band brasileira, em que o arranjo musical se torna espaço de citação; o repertório, um mosaico cultural; e a linguagem, um território de trânsito estético. Sua proposta sintetiza um modo de fazer música que é, ao mesmo tempo, educativo, inovador e enraizado na tradição, operando como instrumento de reconfiguração das escutas e das práticas musicais contemporâneas.

A performance da Banda Savana não se reduz a uma mera reprodução técnica de partituras. Ao contrário, ela se configura como um espaço de articulação simbólica entre corpo, som e presença, instaurando-se como gesto coletivo e experiência estética compartilhada. Nesse sentido, a atuação da banda pode ser analisada a partir de uma perspectiva que reconhece na performance musical um fenômeno que transcende a notação escrita, englobando dimensões sensoriais, comunicativas e relacionais.

Essa dimensão torna-se ainda mais evidente quando se considera a performance como espaço privilegiado de realização estética. Nesse ponto, as reflexões de Paul Zumthor oferecem um enquadramento fundamental. Vale retomar o autor: “performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente” (Zumthor, 2007, p. 50), implicando a presença concreta dos participantes em uma situação de interação

imediatamente. A obra, nesse sentido, não se esgota na partitura ou na estrutura formal, mas se realiza no acontecimento.

Aplicada ao contexto da Banda Savana, essa perspectiva permite compreender a performance não como mera execução, mas como processo de atualização do material musical. A cada apresentação, os arranjos são reconfigurados a partir da interação entre os músicos, das condições acústicas do espaço e das decisões tomadas em tempo real. O som, portanto, não é apenas reproduzido, mas continuamente reconstruído no presente da escuta.

É nesse ponto que o gesto musical assume função central. Conforme argumenta Delalande (2003), o gesto não constitui apenas uma dimensão física da produção sonora, mas um vetor de sentido, por meio do qual o ouvinte atribui significado ao que escuta. Ataques, acentuações, variações dinâmicas e articulações não são apenas elementos técnicos, mas marcas perceptíveis que estruturam a experiência auditiva.

Na prática da Banda Savana, esses gestos se manifestam tanto no plano individual quanto no coletivo. A interação entre naipes, a alternância entre blocos sonoros e a construção de contrastes tímbricos produzem uma organização perceptiva, na qual o gesto se torna elemento articulador da escuta. O ouvinte, mesmo sem acesso visual à performance, é capaz de reconhecer essas variações como eventos significativos, o que reforça a dimensão incorporada da experiência musical.

Essa perspectiva aproxima-se da ideia de que a escuta mobiliza o corpo como um todo. Ainda que o termo “tátil” não deva ser entendido em sentido literal, ele permite descrever uma forma de percepção na qual o som é experimentado como presença envolvente. Em formações como a big band, essa experiência é intensificada pela densidade sonora e pela espacialidade da orquestra, que criam um campo perceptivo contínuo, no qual diferentes camadas sonoras atuam simultaneamente.

A integração desses elementos — pós-modernismo, escuta e performance — torna-se particularmente evidente quando observada a partir de uma situação concreta de escuta, como a que fundamenta o estudo de caso deste capítulo. Em uma performance da Banda Savana, é possível perceber como a justaposição de estilos, descrita por Jameson, se materializa na alternância entre seções contrastantes; como o gesto, descrito por Delalande, orienta a percepção por meio de variações dinâmicas e rítmicas; e como a performance, no sentido proposto por Zumthor, constitui o espaço em que esses elementos se realizam como experiência.

Do ponto de vista perceptivo, observa-se que a escuta oscila entre momentos de maior transparência — nos quais linhas solistas emergem com nitidez — e situações de alta densidade sonora, em que o ouvinte é conduzido a uma apreensão mais global do material. Essa alternância não apenas organiza o discurso musical, mas também modula o modo de escuta, exigindo diferentes níveis de atenção e envolvimento sensorial.

Além disso, a espacialização do som contribui para a construção de uma imagem sonora tridimensional. Mesmo em registros midiáticos, o ouvinte é capaz de perceber a distribuição dos naipes e a relação entre diferentes planos sonoros, o que reforça a ideia de que a escuta envolve dimensões que ultrapassam o puramente auditivo.

A performance da Banda Savana também pressupõe um ambiente pedagógico baseado na improvisação e na reatividade sensorial. Não há uma divisão estanque entre ensaio e apresentação, mas uma continuidade de práticas que favorecem a experimentação e o refinamento coletivo. França (2000) afirma que a compreensão musical na performance envolve mais do que técnica: requer escuta ativa, memória estética e tomada de decisões expressivas que aproximam execução e significado. É justamente essa dimensão que transforma a Savana em um espaço formativo de excelência, onde a performance é o resultado de múltiplas negociações sonoras e afetivas.

No plano estético, a performance da Savana também mobiliza um repertório de gestos culturais e referenciais estilísticos que se comunicam com o público de modo direto. O uso de temas conhecidos da música popular brasileira, a improvisação inspirada no jazz e a orquestração rica em contrastes tímbricos e rítmicos criam uma experiência auditiva multissensorial, em que a familiaridade se mistura à surpresa, e a técnica, à emoção.

A relação entre o corpo do músico e o som produzido é fundamental para compreender essa experiência. “Esse tipo de escuta [...] mobiliza o corpo inteiro e envolve um feedback que pode influenciar o emissor quanto ao som emitido” (Chion, 2011, p. 91). Na Savana, esse efeito é intensificado pela espacialidade da orquestra, pela variação de texturas e pela alternância entre momentos de alta densidade sonora e passagens mais introspectivas, criando uma performance que é, ao mesmo tempo, dinâmica e imersiva.

Por fim, a performance da Banda Savana pode ser lida como um ato de invenção coletiva, em que cada músico é chamado a contribuir com sua sonoridade, sua interpretação e sua escuta. Isso configura um modelo de atuação que recusa o virtuosismo isolado e valoriza o processo colaborativo como fundamento estético. A big band, nesse contexto, deixa de ser

apenas uma estrutura musical para tornar-se um corpo sonoro coletivo, onde a performance se dá como acontecimento estético e sensível.

5.5 Paisagem sonora e a big band como forma musical viva

A Banda Savana pode ser compreendida como um dos exemplos mais significativos de paisagem sonora construída a partir da escuta, da mediação tecnológica e da mestiçagem musical no Brasil contemporâneo. Mais do que uma formação orquestral, a Savana atua como um organismo sonoro coletivo que expressa, por meio de seus arranjos, repertórios e práticas performáticas, uma síntese acústica do ambiente cultural brasileiro.

Schafer (1991, p. 13) define paisagem sonora como qualquer espaço (real ou abstraído) imbuído de som; ele entende que esse conjunto sonoro pode refletir dimensões culturais e ecológicas, relacionadas à forma como os sons constituem a identidade acústica de um lugar. A partir dessa perspectiva, a Banda Savana se inscreve como um vetor de transformação da escuta urbana brasileira, representando, por meio da big band, uma confluência de linguagens que refletem a diversidade do país: o jazz norte-americano, a música erudita ocidental, o samba, o baião, o choro, a música instrumental e as estéticas de vanguarda.

Retomando aspectos discutidos anteriormente, a formação da Savana confere à sua atuação uma dupla função: pedagógica e estética. Ao mesmo tempo que oferece orientação prática e conceitual aos músicos em formação, produz experiências sonoras que se expandem para o campo artístico-profissional, participando ativamente da reconfiguração da paisagem sonora contemporânea no Brasil. Essa dupla natureza posiciona a banda entre os domínios do ensino e da criação, numa linha contínua em que aprender, experimentar e ouvir se tornam processos indissociáveis.

Nesse sentido, a escuta promovida pela Savana pode ser analisada como um processo de organização consciente do ambiente sonoro, aproximando-se da noção de paisagem sonora enquanto campo de relações entre som, espaço e percepção. Conforme propõe Schafer (1991), a escuta não se limita à recepção passiva de eventos acústicos, mas envolve a capacidade de distinguir, hierarquizar e atribuir sentido aos sons que compõem um determinado contexto. À luz dessa perspectiva, os discursos sonoros construídos pela Savana revelam atenção à qualidade tímbrica dos instrumentos, à alternância entre densidade e transparência musical e à

integração entre escrita, improvisação e interação coletiva, configurando um panorama sonoro em permanente transformação.

Essa mobilidade estética está diretamente ligada ao conceito de hibridização cultural discutido por Canclini (1994). Para o autor, as culturas híbridas emergem de processos de contato, conflito e negociação simbólica entre diferentes formas culturais, gerando práticas transformadas de comunicação, consumo e significação. Nesse sentido, a Banda Savana reconfigura a big band — formação historicamente vinculada aos circuitos de entretenimento, dança e radiodifusão da cultura urbana dos Estados Unidos —, ao inseri-la em um campo simbólico brasileiro, no qual diferentes matrizes musicais são articuladas de modo inventivo. Tal reconfiguração não se dá como fórmula composicional fixa, mas como processo estético, no qual referências afro-brasileiras, procedimentos harmônicos modernos e estruturas abertas à improvisação são mobilizados de forma contextual e relacional. Essa operação reposiciona a big band como prática musical culturalmente situada e criativamente autônoma, capaz de refletir a complexidade das identidades musicais brasileiras contemporâneas.

A sonoridade construída pela Savana também se dá por meio da gravação e da difusão midiática, que incorporam elementos como espacialidade, montagem e efeitos sonoros ao resultado da escuta. Chion (2011, p. 111) argumenta que o som gravado é sempre um som transformado: ao passar por operações de mixagem, edição, montagem e manipulações técnicas, ele adquire índices materializantes que influenciam diretamente o modo como é percebido esteticamente e emocionalmente no contexto audiovisual. A Savana, ao lançar álbuns como *Brazilian Movements* (1991) e *Brazilian Portraits* (1993), expande sua paisagem sonora para o campo do registro fonográfico, construindo uma estética da escuta que se sustenta no jogo entre o real acústico da performance e as estratégias poéticas da mediação técnica.

Mais uma vez, vale retomar o conceito de paisagem sonora de Schafer (1991): ela pode constituir-se como uma forma de composição musical resultante de escolhas conscientes de organização, escuta e significação do som. Nessa perspectiva, a Savana elabora paisagens sonoras nas quais o registro fonográfico não se limita a documentar a performance, mas participa ativamente da construção estética e simbólica da obra. Ao articular diferentes estilos, épocas e referências culturais, a banda propõe uma escuta que convoca o ouvinte à atenção e ao reconhecimento de múltiplos signos musicais, posicionando-se criticamente frente a um contexto marcado pela saturação sonora e pela fragmentação perceptiva da experiência auditiva contemporânea. Assim, a Savana tensiona o espaço da escuta pública, oferecendo uma paisagem sonora alternativa ao ruído ambiente.

Assim, a Banda Savana figura não apenas como uma big band de excelência musical, mas como uma paisagem sonora em si mesma, onde os sons, os gestos, os repertórios e os modos de escuta são integrados em uma proposta estética coerente e profundamente vinculada ao tempo presente. Sua atuação reafirma o papel da big band como síntese cultural e meio expressivo de largo alcance, evidenciando sua plasticidade histórica e sua potência estética em contextos multiculturais como o brasileiro.

A big band, tal como evidenciada pela trajetória da Banda Savana, revela-se menos como uma estrutura fixa e histórica e mais como uma forma musical viva e em constante mutação. Ao longo do século XX, sua origem na Era do Swing norte-americana forneceu uma base estilística e organizacional, que foi progressivamente reelaborada por músicos, arranjadores e educadores em diferentes partes do mundo. No Brasil, esse processo resultou na criação de um modelo híbrido, experimental e profundamente enraizado nas especificidades rítmicas, harmônicas e culturais locais.

Giddins e DeVeaux (2009, p. 287) destacam que a big band expandiu o aparato técnico do jazz de forma comparável a uma orquestra sinfônica, sem sacrificar sua conexão com os públicos populares e as dinâmicas culturais que lhe deram origem. Essa maleabilidade estrutural é uma das razões centrais de sua longevidade. A big band pode ser compacta ou expandida, escrita ou improvisada, acústica ou eletrificada; pode dialogar com o jazz tradicional, com o samba, com a música de concerto, com o funk, com a música contemporânea, entre outros campos. Ao fazê-lo, ela não se descaracteriza, mas sim atualiza sua forma, seu conteúdo e sua função.

Nesse sentido, a big band deve ser compreendida como um organismo estético-processual, que se reconfigura continuamente ao interagir com os contextos históricos, sociais e tecnológicos que a envolvem. A Banda Savana exemplifica esse dinamismo ao propor uma prática musical que se afasta tanto da simples repetição do modelo swing tradicional quanto da adoção de uma vanguarda incomunicável. Em vez disso, o grupo busca articular tradição e invenção, escrita e improvisação.

O conceito de “forma viva” aqui adotado aproxima-se da noção de performance como experiência estética situada, conforme desenvolvida por Paul Zumthor. Para o autor, a performance reintroduz o corpo como elemento central da comunicação poética, na medida em que gesto, voz, presença e escuta se articulam em um acontecimento sensível e irrepetível (Zumthor, 2007, p. 45). A poética, nesse contexto, não reside exclusivamente na obra escrita

ou na estrutura formal do discurso musical, mas emerge do encontro entre corpos, tempos e espaços específicos, constituindo-se como experiência encarnada.

No campo da música instrumental, essa concepção permite compreender a performance como lugar privilegiado de produção de sentido. A trajetória de músicos como Miles Davis ilustra de forma exemplar essa dimensão: sua poética performática não se definia por um estilo fixo, mas por uma constante reconfiguração do gesto musical, do timbre, do silêncio e da interação com os músicos ao seu redor. Cada formação liderada por Davis instaurava um regime distinto de escuta e presença, no qual a performance operava como campo de experimentação estética e ética, mais do que como mera execução de repertório.

De modo análogo, na música instrumental brasileira, a atuação de Paulo Moura evidencia uma poética da performance profundamente situada. Seu trânsito entre o choro, o samba, o jazz e a música de concerto não se dava como simples fusão de gêneros, mas como reinterpretação corporal e sonora dessas tradições em contextos específicos de performance. O fraseado, a articulação rítmica e a relação com o coletivo revelam uma concepção de música como prática viva, em que memória e invenção se atualizam no presente do acontecimento musical.

É nesse mesmo horizonte que se inscreve a prática performática da Banda Savana. A big band, nesse registro, não é apenas uma partitura executada, mas uma vivência coletiva, sensorial e expressiva que mobiliza corpos, afetos e escutas em tempo real. Cada performance da Savana reconfigura o material escrito a partir das singularidades dos músicos, das condições acústicas do espaço, da interação entre seções e da mediação exercida pela regência. O gesto do regente, longe de operar apenas como controle técnico, atua como catalisador poético, organizando fluxos de energia, respiração coletiva e direção expressiva.

Assim, mesmo quando interpreta obras do passado, a Savana se inscreve radicalmente no presente, pois rearticula, reencena e ressignifica esses materiais em outro espaço de significação. A performance torna-se, portanto, o lugar onde a tradição é atualizada como experiência viva, e onde a big band se afirma não apenas como formação histórica, mas como organismo estético em constante transformação. Nessa perspectiva, a poética da Savana emerge menos de um estilo fixo e mais de uma ética da escuta, da presença e da interação — elementos centrais para compreender sua relevância no panorama contemporâneo da música instrumental brasileira.

A expansão das práticas musicais para além do espaço performático presencial introduz novas camadas de mediação na experiência da escuta. No contexto das grandes

formações instrumentais contemporâneas, como as big bands, a música passa a circular não apenas no palco, mas também no estúdio, nos registros fonográficos e nos suportes audiovisuais e digitais. Essa multiplicidade de meios implica uma reconfiguração do gesto musical, da relação com o tempo e do próprio estatuto da presença sonora, deslocando a experiência estética para regimes de escuta mediados tecnicamente. Nesse sentido, Chion (2011, p. 119) observa que o som gravado e transmitido inaugura uma forma específica de escuta, na qual o ouvinte se relaciona com o acontecimento sonoro por meio de dispositivos que transformam a percepção sensorial e a noção de presença.

No caso da Banda Savana, essa condição mediada não se opõe à dimensão viva da performance, mas a prolonga e a ressignifica. Os arranjos do grupo são frequentemente concebidos de maneira flexível e situada, escritos sob medida para os músicos disponíveis e abertos à improvisação, à modulações inesperadas, aos jogos intertextuais e ao uso refinado do timbre coletivo. Cada concerto configura-se, assim, como um acontecimento singular, sustentado por uma escuta partilhada e por um fazer musical colaborativo, que se atualiza no tempo presente da performance, mas também se projeta no campo fonográfico como extensão estética e simbólica dessa experiência.

Trata-se, portanto, de uma forma mutante no melhor sentido do termo: uma arquitetura sonora em movimento, que não se ancora na rigidez de estilos ou fronteiras, mas se constitui no trânsito entre eles. Essa mutabilidade não enfraquece sua identidade; ao contrário, é justamente ela que define a big band contemporânea como uma linguagem em expansão, como um espaço de experimentação e como um modelo educativo e artístico para o futuro da música orquestral popular.

A partir da análise da Banda Savana, pode-se afirmar que a big band no Brasil é hoje um campo de criação por excelência, onde confluem saberes composicionais, práticas performativas e escutas críticas. Sua vitalidade reside na capacidade de metabolizar referências diversas e, a partir delas, criar algo vibrante e profundamente vinculado com o tempo presente — reafirmando a big band como forma musical viva, mutante e essencialmente contemporânea.

5.6 Escrita instrumental, performance e atualização sonora: análise de partes do arranjo de “O Trenzinho do Caipira”

Aqui são apresentadas duas partes do mesmo arranjo da composição “O Trenzinho do Caipira”, de Heitor Villa-Lobos: a parte do instrumento solista e a do 1º trompete (*lead*

trumpet). Ambas foram selecionadas com o objetivo de evidenciar aspectos da escrita do maestro José Roberto Branco, bem como as possibilidades interpretativas que emergem quando uma obra amplamente conhecida é reinscrita no contexto da big band.

A primeira parte, destinada ao instrumento solista, foi concebida para o fliscorne (em alemão, *Flügelhorn*; em português, fliscorne; em italiano, *flicorno*). Trata-se de um instrumento de sopro da família dos metais, cuja construção de tubo predominantemente cônico favorece a emissão de um som mais aveludado, com menor incidência de frequências agudas e maior presença nas regiões médias e graves. Tal característica tímbrica não apenas define sua identidade sonora, mas orienta a própria escuta, produzindo uma percepção mais contínua e menos incisiva do discurso melódico.

A segunda parte, correspondente ao 1º trompete, ocupa a região mais aguda do naipe e exerce função estruturante no interior da big band. Para além da liderança técnica, o *lead trumpet* atua como vetor de organização sonora, sendo responsável por estabelecer referências de articulação, dinâmica, projeção e caráter. Sua atuação incide diretamente sobre a configuração global da escuta, especialmente nos momentos em que a orquestra atua em bloco (*tutti*), nos quais a densidade sonora exige maior precisão gestual e coesão coletiva.

Observa-se que as indicações interpretativas se encontram mais concentradas na parte do 1º trompete, particularmente nos trechos de maior densidade orquestral. Esse dado não é casual: trata-se de pontos em que o gesto coletivo precisa ser mais claramente orientado, de modo a garantir unidade na projeção sonora. Nesses momentos, a escrita funciona como mediadora entre intenção estética e realização performática, orientando a escuta do conjunto.

Por outro lado, a parte solista apresenta relativa ausência de indicações interpretativas explícitas. Longe de indicar lacuna, essa característica aponta para um espaço deliberado de abertura, no qual o intérprete atua como agente ativo na construção do discurso musical. A performance, nesse contexto, não se limita à execução de um texto fixo, mas configura-se como processo de atualização, no qual fatores como acústica do espaço, interação com o grupo, estado físico e emocional, e resposta do público influenciam diretamente o resultado sonoro.

Esse contraste entre escrita detalhada (no coletivo) e abertura interpretativa (no solista) evidencia uma das tensões estruturantes da prática da big band: a coexistência entre rigor formal e flexibilidade performática. Trata-se de um equilíbrio dinâmico no qual a organização orquestral não suprime a invenção, mas a enquadra, permitindo que a improvisação, as

variações tímbricas e as escolhas interpretativas emergjam como parte constitutiva da experiência sonora.

Nesse sentido, a transposição de uma obra originalmente concebida para orquestra sinfônica para o contexto da big band não implica mera adaptação instrumental, mas uma reconfiguração dos modos de escuta. A presença de uma formação oriunda do jazz, aplicada à música brasileira, produz deslocamentos perceptivos que se manifestam em timbre, articulação, acentuação rítmica e construção de fraseado. O resultado é uma paisagem sonora híbrida, na qual diferentes tradições se articulam sem se dissolver completamente umas nas outras.

A prática descrita não se reduz a uma escolha estética pontual, mas resulta de um processo contínuo de construção coletiva. Ao longo de décadas de ensaios, apresentações e reflexões, a Banda Savana desenvolveu um modo próprio de organizar o som, no qual escuta, gesto e interação assumem papel central. Cada execução, nesse contexto, não reproduz um modelo fixo, mas reinscreve o material musical em novas condições de realização, reafirmando a big band como uma forma musical viva.

À medida que os músicos aprofundam sua escuta e ampliam suas possibilidades de intervenção, novas camadas de experimentação emergem, tanto no plano individual quanto no coletivo. Esse processo não apenas transforma o resultado sonoro imediato, mas contribui para a formação de uma escuta compartilhada, capaz de sustentar práticas musicais complexas. A experiência da Banda Savana, nesse sentido, ultrapassa o âmbito do grupo, projetando-se na trajetória de músicos que, ao incorporarem esse modo de fazer musical, passam a atuar como agentes de continuidade e transformação no campo da música instrumental brasileira.

Tal perspectiva aproxima-se das reflexões de Zumthor (2007), para quem a performance constitui acontecimento singular, realizado no presente e dependente da copresença entre intérpretes, espaço e recepção. Sob essa ótica, cada execução da Banda Savana atualiza novamente a obra, convertendo a partitura não em ponto final, mas em ponto de partida para uma experiência estética sempre renovada.

Figura 1 - Excerto da parte de Fliscorne do arranjo de “O Trenzinho do Caipira”, Banda Savana, arr. José Roberto Branco

O Trenzinho do Caipira

Fliscorne

Arr.: José Roberto (Branco)

Fliscorne

O Trenzinho do Caipira

Heitor Villa-Lobos
Arr.: José Roberto Branco

un poco mod^{to} ♩ = 92

24 11

36 Soli **A**

44

53 **B**

62 3 3

72 Soli 3

77 **C** 12

97 **D** Tenor Soli 16 **E** 16

Fliscorne

129 **F** 24 **G** 16 **H** 16 3

185 12 **I** TUTTI 16 **J** 14

227 **K** 12 **L** 29

278 **M** 15 **N** Soli *f* 3

298

305 3

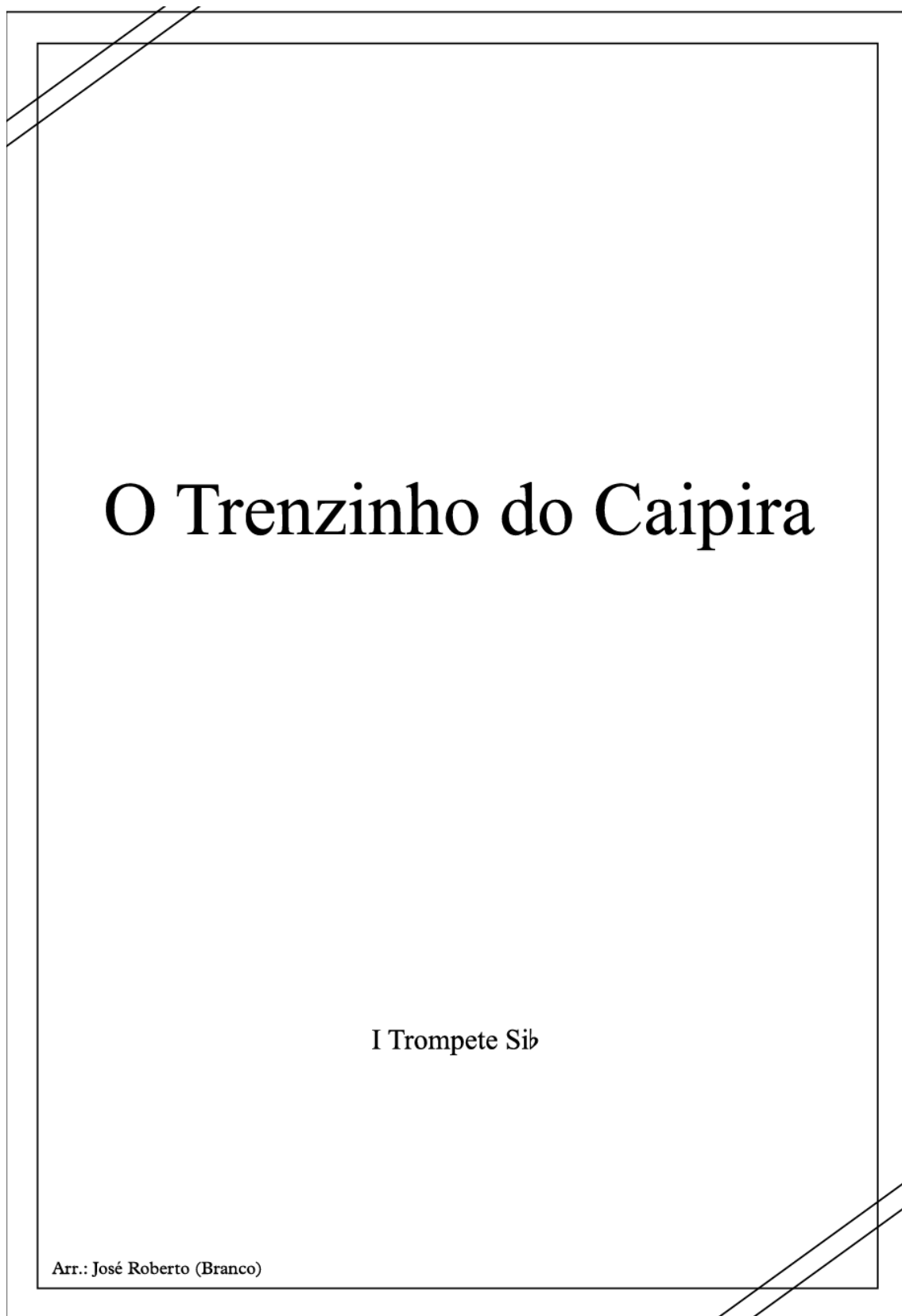
313 3

318 **O** 4

330 *rall.* 15

345 7

Figura 2 - Excerto da parte de 1º Trompete do arranjo de “O Trenzinho do Caipira”, Banda Savana, arr. José Roberto Branco



The image shows a musical score page for the piece "O Trenzinho do Caipira". The page is framed by a double-line border. In the top-left and bottom-right corners, there are diagonal lines extending from the border into the page, likely indicating where the score is bound. The title "O Trenzinho do Caipira" is centered in a large, bold, serif font. Below the title, the instrument part is specified as "I Trompete Sib". At the bottom left, the arranger's name is given as "Arr.: José Roberto (Branco)".

O Trenzinho do Caipira

I Trompete Sib

Arr.: José Roberto (Branco)

I Trompette Sib

O Trenzinho do Caipira

Heitor Villa-Lobos
Arr.: José Roberto Branco

un poco modto $\text{♩} = 92$
10

Arr.: José Roberto Branco

4

19 

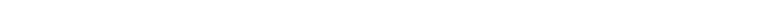
59

trumpete 10

77 **C** **15** Soli *sfz*

97 **D** Tenor Soli **16** **E**

97 **D** Tenor Soli **16** **E**

119 

I Trompete Sib

128 **F** 3

138 3

145 3 **f** **sfz** < **G**

154 **H** 15 16 12

197 **I TUTTI** **f** 3

205

211 **J** **Piano Soli** **K** 14 10 12 **L** **sfz** <

251 4 **sfz** < 4 **sfz** < 4

267 **sfz** 4

I Trompete Sib

4



6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese, buscou-se compreender a big band não apenas como uma formação instrumental historicamente situada, mas como uma estrutura estética, perceptiva e culturalmente organizada, capaz de atravessar distintos contextos tecnológicos e históricos. Partindo de sua consolidação na Era do Swing, nos Estados Unidos, até sua reconfiguração no âmbito da música instrumental brasileira contemporânea — com especial atenção ao estudo de caso da Banda Savana —, procurou-se demonstrar que a big band constitui uma forma musical viva, mutável e diretamente vinculada às transformações das práticas de escuta no mundo moderno e contemporâneo. Mais do que um modelo fixado no passado, ela se revela como dispositivo capaz de reorganizar continuamente repertórios, técnicas e experiências sonoras.

Um primeiro aspecto a ser retomado diz respeito ao material empírico que integra esta pesquisa. Trata-se de um testemunho em primeira pessoa, construído a partir de décadas de atuação continuada na Banda Savana, o que confere ao relato um caráter singular de memória vivida, prática artística prolongada e reflexão crítica situada. O que emerge desse depoimento é a recorrência de uma percepção da big band como espaço de formação, escuta coletiva e negociação estética permanente. A prática em big band ultrapassa o domínio técnico-instrumental, configurando-se como experiência de socialização musical, compartilhamento de saberes e construção de uma ética da escuta. A big band aparece, assim, como lugar em que o indivíduo se afirma musicalmente na relação com o coletivo, no qual o gesto solista só adquire pleno sentido quando inserido em uma trama orquestral mais ampla. Essa dimensão formativa reforça a hipótese de que a big band opera como laboratório estético e relacional, em que escrita, improvisação e escuta crítica se entrelaçam de modo indissociável.

Outro ponto central desenvolvido nesta investigação refere-se à distinção entre música instrumental e música cantada. O objeto desta pesquisa inscreve-se claramente no campo da música instrumental, e essa escolha implica consequências diretas para a compreensão dos processos de construção de sentido. Argumentou-se que, enquanto na canção a semântica verbal tende a orientar de forma mais imediata a recepção — funcionando como eixo organizador da escuta —, na música instrumental o sentido emerge de maneira imanente à própria organização sonora: nas relações tímbricas, rítmicas, formais e gestuais. Trata-se de uma escuta que não se ancora em referenciais verbais previamente estabilizadas, exigindo do ouvinte participação mais ativa na construção da experiência musical.

A música instrumental, especialmente em formações complexas como a big band, demanda uma escuta menos imediata e menos guiada por estruturas narrativas explícitas. O ouvinte é convocado a lidar com camadas sonoras simultâneas, jogos de densidade, contrastes de registro, articulações rítmicas e, sobretudo, com o timbre, como elemento estruturante do discurso musical. Diferentemente da canção, em que a palavra tende a orientar a atenção, a música instrumental desloca o foco para a materialidade do som e para a experiência sensível da escuta. Esse deslocamento implica um processo de formação perceptiva, no qual a escuta se constrói por meio da familiaridade com códigos musicais e da capacidade de reconhecer relações internas ao tecido sonoro.

Nesse contexto, o timbre — categoria recorrente ao longo de toda a tese — assume papel central. A big band pode ser compreendida como dispositivo de organização tímbrica: um sistema que articula, contrapõe e integra cores sonoras provenientes de diferentes famílias instrumentais. A análise, tanto do repertório histórico das big bands quanto da prática da Banda Savana, evidencia que o timbre não atua como elemento secundário, mas como princípio estruturante da forma musical e da experiência estética. A escrita para big band configura-se, em grande medida, como escrita de timbres: combinações instrumentais, sobreposições, contrastes e massas sonoras que definem a identidade acústica do conjunto. Na Banda Savana, essa dimensão adquire contornos específicos ao dialogar com tradições da música instrumental brasileira e com procedimentos herdados do jazz, produzindo uma sonoridade reconhecível e internamente coerente.

A centralidade do timbre conecta-se diretamente à discussão sobre a paisagem sonora contemporânea e à fragmentação da experiência auditiva. Conforme discutido a partir de R. Murray Schafer e Michel Chion, vivemos em um ambiente acústico marcado pelo excesso e pela sobreposição contínua de estímulos, no qual a escuta tende à dispersão. Nesse contexto, a música instrumental complexa pode ser facilmente absorvida como mais um elemento do fluxo sonoro cotidiano. A big band, entretanto, ao trabalhar com contrastes tímbricos definidos, articulação formal e controle de densidade, pode operar como espaço de organização desse excesso. Trata-se menos de produzir mais som e mais de organizá-lo de modo perceptível, reintroduzindo a possibilidade de uma escuta atenta e diferenciada. Nesse sentido, a prática da música instrumental em big band pode ser compreendida como gesto crítico diante das condições contemporâneas de escuta.

Retomando a hipótese central da tese — as big bands, longe de constituírem mero fenômeno passageiro ou tendência musical ultrapassada, desempenharam papel relevante na

reorganização das práticas de escuta modernas e contemporâneas, afirmando-se como dispositivos de mediação simbólica, elaboração tímbrica e experiência coletiva do som — os dados históricos, teóricos e empíricos aqui reunidos permitem afirmar que as big bands desempenharam, e continuam a desempenhar, papel relevante na configuração das práticas de escuta e das formas de organização sonora em diferentes contextos culturais. No caso brasileiro, a incorporação desse modelo não se deu por simples reprodução, mas por processos de recombinação estética, rítmica e tímbrica, que resultaram em formações com características próprias. A Banda Savana exemplifica esse movimento ao integrar tradição e invenção, escrita e improvisação, memória musical e experimentação contemporânea, consolidando-se como prática musical situada e em permanente transformação.

Por fim, o que esta tese sustenta pôde ser verificado: mais que uma formação instrumental específica, a big band hoje representa uma possibilidade de organizar o som e a escuta no mundo contemporâneo. Em um contexto marcado pela saturação sonora e pela centralidade de produções orientadas pela linguagem verbal, a música instrumental em big band reafirma a potência do som enquanto campo de construção semântica própria, fundamentado no timbre, no gesto e na escuta compartilhada.

A trajetória da Banda Savana permite reconhecer que a permanência da big band não reside na preservação nostálgica de um modelo histórico, mas em sua capacidade de reorganizar continuamente práticas musicais, modos de escuta e processos coletivos de criação, afirmando-se, assim, como uma forma musical efetivamente viva no tempo presente.

Como sintetiza o maestro José Roberto Branco:

“Apresentar a música brasileira em toda a sua diversidade: essa sempre foi a essência da linguagem musical da Banda Savana e de suas possibilidades.”

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ARAÚJO, Denize Correa; CONTRERA, Malena Segura. **Teorias da imagem e do imaginário**. Brasília: Compós, 2014.
- BARBERO, Jesús Martín. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- BERENDT, Joachim-Ernst. **O jazz – do rag ao rock**. Tradução Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BERENDT, Joachim-Ernst. **The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century**. Nova York: Lawrence Hill & Co. /W.W. Norton, 1975/2009 (versão brasileira traduzida como **O mundo do jazz**, diversas edições).
- BERENDT, Joachim-Ernst. **O mundo dos sons: a música como vivência**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CALADO, Carlos. **O jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- CALADO, Carlos. **MPB: a história de um século**. São Paulo: Editora 34, 1990.
- CALLADO, Alexandre; GORZONI FILHO, Pedro Paulo. **Choro: do quintal ao Municipal**. São Paulo: Editora 34, 2007.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Edusp, 1994.
- CARVALHO, Rui Manuel Sênico. **Entre a imanência e a representação: Maestro Branco e a Banda Savana – pós-modernismo, identidade e música popular no Brasil**. 250 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.
- CHION, Michel. Petit précis sur quelques mots-clés. **Cahier Recherche/Musique, n. 4**: La musique du futur a-t-elle un avenir? Paris: INA/GRM, 1977. p. 119-136.
- CHION, Michel. **A música no cinema**. Tradução Cristina D. R. Fernandes. São Paulo: Editora Papirus, 1994.
- CHION, Michel. **Audio-visão: som e imagem no cinema**. Tradução Gisela Guntner. São Paulo: Editora 34, 2011.
- CONTRERA, Malena Segura. **O imaginário musical brasileiro: mídia, escuta e identidade**. São Paulo: Intermeios, 2023.

CROWL, H. A criação musical erudita e a evolução das mídias: dos antigos 78 rpm à era pós-CD. In: PERPETUO, I.; SILVEIRA, S. A. (org.). **O futuro da música após a morte do CD**. São Paulo: Momento Editorial, 2009. p. 143-158.

DELALANDE, François. **Le son des musiques: entre technologie et esthétique**. Paris: INA-Buchet/Chastel, 2001.

DELALANDE, François. **A música é um jogo de crianças: e outras formas de escuta**. Tradução João Francisco Justino. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

DELALANDE, François. **Música e significação: ensaios**. Tradução Mônica Vermes. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução Suzana Auler. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (obra original publicada em 1960).

FRANÇA, Cecília Cavalieri. **Orquestração e arranjo: a escrita instrumental contemporânea**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. **Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica**. Belo Horizonte: PerMusí, 2000. v. 1, p. 52-62.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GIDDINS, Gary; DEVEAUX, Scott. **Jazz: a history of America's music**. Nova York: W. W. Norton & Company, 2009.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Editora 34, 2001.

GIOIA, Ted. **A história do jazz**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Campus, 1997.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Papirus, 1998.

HOBBSAWM, Eric. **A história social do jazz**. Tradução Luiz A. de Araújo. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

IAZZETTA, Fernando. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2009.

JAMESON, Fredric. **O pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

LAPLANTINE, François. **A cultura explicada aos meus filhos**. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

MENDES, Gilberto. A música. *In*: CAMPOS, Augusto de (org.). **Balanço da bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PINTO, Theophilo Augusto. **Gente que brilha quando os maestros se encontram: música e músicos da “Era de Ouro” do rádio brasileiro (1945-1957)**. 2013. 361 p. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

POUND, Ezra. **Guia de Cultura**. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.

SCHAFER, R. M. **O ouvido pensante**. São Paulo: Unesp, 1991.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. Tradução Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHULLER, Gunther. **Musings: the musical worlds of Gunther Schuller**. New York: Oxford University Press, 1986.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Educ; Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ANEXO I – ENTREVISTAS



Banda Savana - Entrevista Paulo Baptista, trompetista

<https://youtu.be/Tr-b9d9DT0U?si=w5x7SbEePy9ldytz>

O trompetista Paulo Baptista fala sobre a big band Savana.

Gravação realizada em fevereiro de 2010, em São Paulo.

Imagens e som: Dani Gurgel.

Entrevista cedida à Flávia Toffoli Versolato MTB 2065 - flaversolato@gmail.com.br

Acesso em: 26.abr.2026



Maestro Branco - Série +70 (2014)

https://youtu.be/-V2qUf_4Bdg?si=9Wap9LAdd3dfNdjr

O instrumentista, regente, compositor e arranjador José Roberto Branco, mais conhecido como Maestro Branco, fala sobre a primeira vez que ouviu o som do trompete, a influência da música europeia em seus estudos e sua experiência em orquestras.

Créditos:

Gerente do Núcleo de Audiovisual e Literatura: Claudiney Ferreira

Coordenadora de Conteúdo Audiovisual: Kety Fernandes

Produção Audiovisual: Roberta Roque

Entrevista: Itamar Dantas

Vídeo: Gasolina Filmes

Acesso em: 26.abr.2026

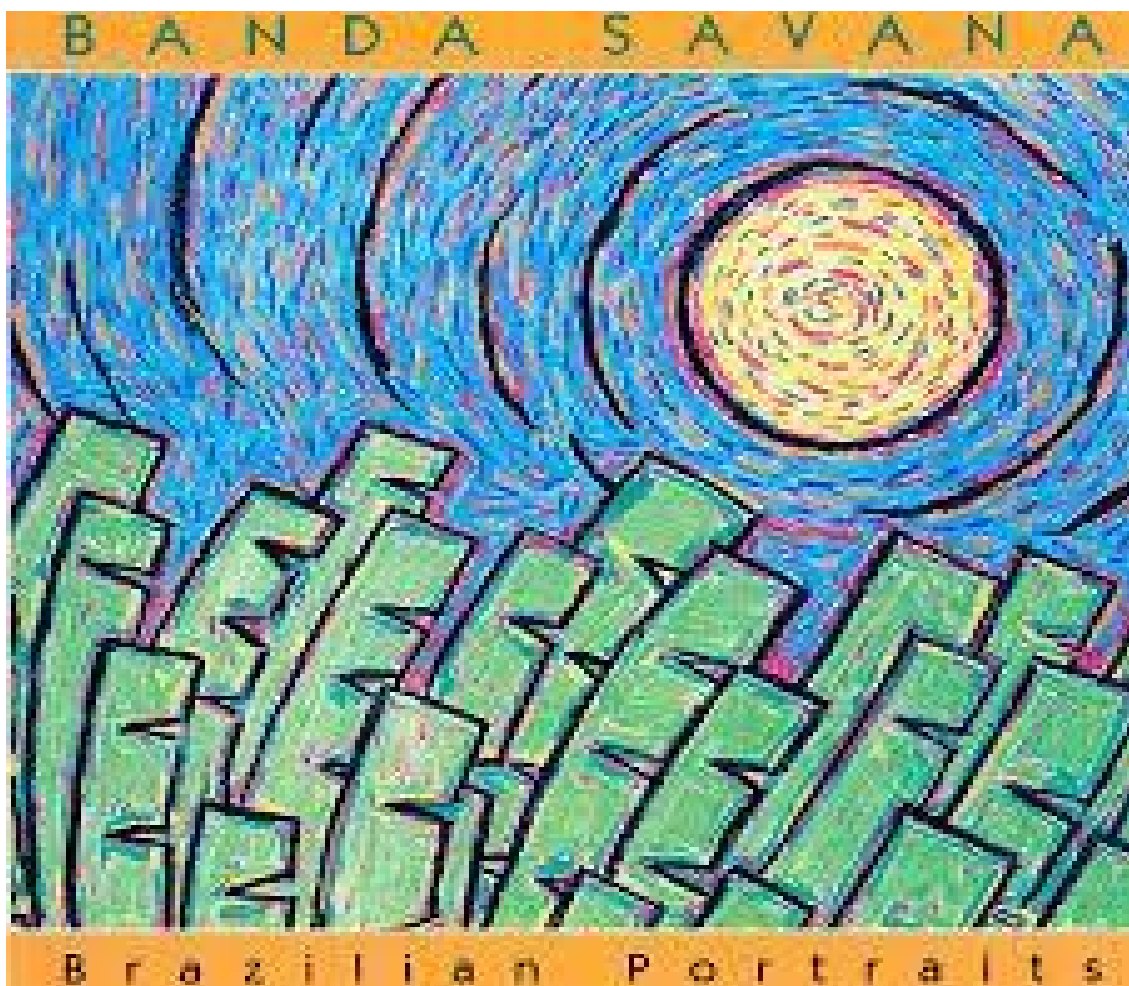
ANEXO II – ENCARTES DE CDs



BANDA SAVANA. *Brazilian Movements*. Copenhage: Libra Music, 1991. 1 CD. Encarte.

O primeiro CD, *Brazilian Movements*, lançado em 1991, trouxe as faixas “Consolação” (Baden Powell e Vinicius de Moraes), “Stone Flower” (Tom Jobim), “Sambita” (J. Gelardo e J. Almário), “Festa para um Rei Negro” (Adil de Paula/Zuzuca), “Disparada” (Théo de Barros e Geraldo Vandré), “Bebê” (Hermeto Pascoal) e “Vomimbora” (Magno Bissoli Siqueira).

Com arranjos do Maestro José Roberto Branco, a gravação desse disco contou com a seguinte formação: Benjamim Taubkin (piano), Édio Marcos (guitarra), Edu Martins (baixo), Magno Bissoli (bateria), Paulo Falanga (percussão), Nahor Oliveira, Paulo Baptista, Mauro Boim, Edilson Nery e Claudio Sampaio “Cambé” (trompete e flugelhorn), Luiz Alberto da Cruz, Valdir Ferreira, Niels Neergaard e Roberto Silva (trombone), Vinicius Dorin, Maurício de Souza, Vitor Alcântara e Ubaldo Versolato (saxofone).

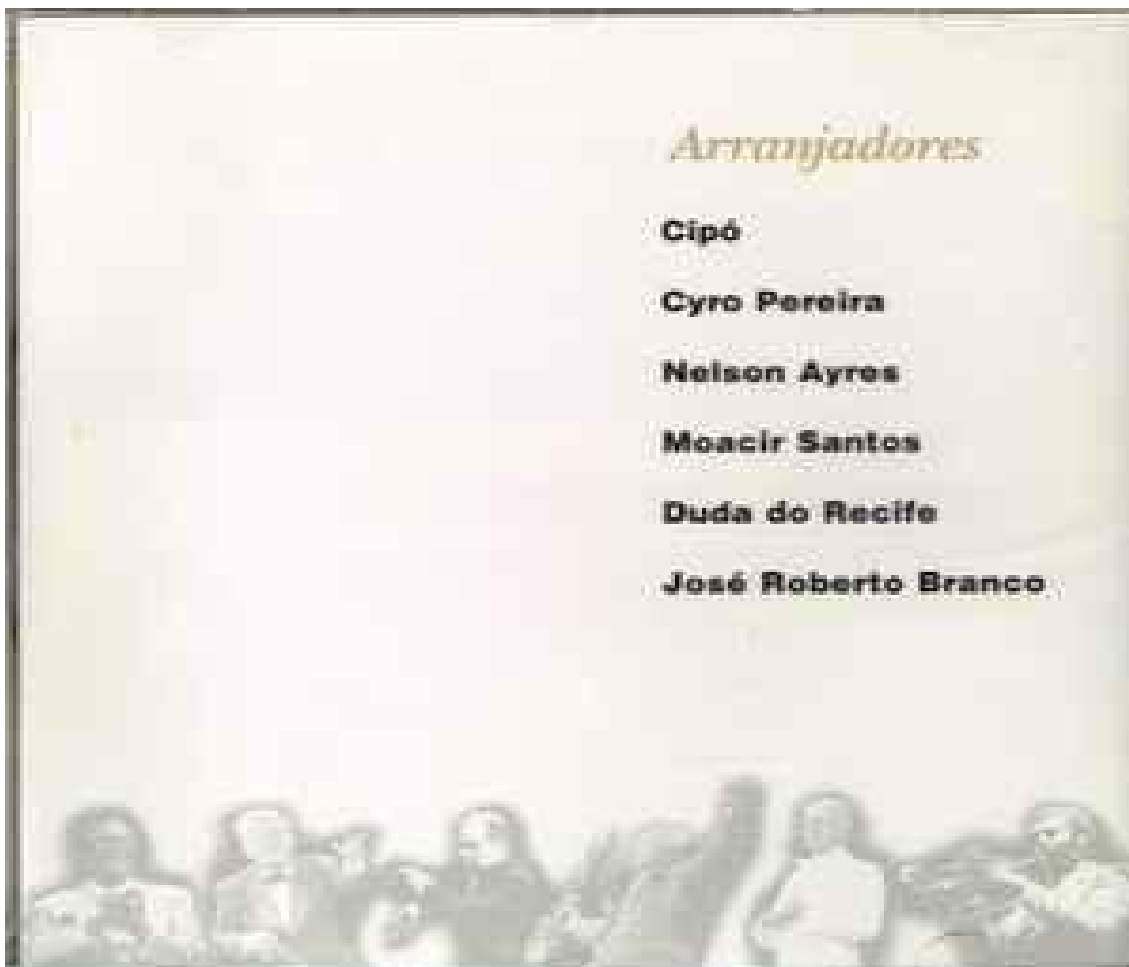


BANDA SAVANA. *Brazilian Portraits*. Copenhage:Libra Music, 1993. 1 CD. Encarte.

Em 1993, a banda lançou o segundo CD, *Brazilian Portraits*, contendo os temas “Sampa - Festa para uma cidade” (José Roberto Branco e Benedicto “Macumbinha” Ignácio), “Sorongo” (José Roberto Branco e Pedro Melo dos Santos), “Nanã” (Moacyr Santos e Mário Telles), “O trezinho do caipira” (Heitor Villa-Lobos), “Caminho verde” (Vinicius Dorin) e “Esquina” (Elias Almeida).

Com arranjos do Maestro José Roberto Branco, a Banda Savana contou, neste trabalho, com a seguinte formação: Paulo Braga Guimarães (piano), Alexandre Bauab Jr. (guitarra), Ivan Decloedt (baixo), Magno Bissoli (bateria), Paulo Falanga (percussão), Nahor Oliveira, Paulo Baptista, Mauro Boim, Edilson Nery e Claudio Sampaio “Cambé” (trompete e flugelhorn),

Luiz Alberto da Cruz, Valdir Ferreira, Silvio Giannetti e Roberto Silva (trombone), Vinícius Dorin, Hudson Nogueira, Chiquinho de Almeida e Ubaldo Versolato (saxofone).



BANDA SAVANA e ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO.
Arranjadores. São Paulo: Projeto Memória Brasileira, 1992 (LP); 1997 (CD). 1 CD. Encarte.

Neste projeto, a formação da Banda Savana foi ampliada em função das características das obras e escolhas sonoras e estéticas dos arranjadores:

Trompetes: Nahor Oliveira, Paulo Baptista, Mauro Boim, Edilson Nery,

Trombones: Luiz da Cruz, Valdir Ferreira, Silvio Gianetti, Valter Azevedo (com Moacir Santos)

Saxofones e Flauta: Vinicius Dorin, Hudson Nogueira, Chiquinho de Almeida e Ubaldo Versolato.

Contrabaixo: Itamar Colaço e Ivan Decloet (com Moacir Santos)

Piano: Paulo Braga e Benjamim Taubkin (com Moacir Santos)

Guitarra: Fábio Oriente e Jarbas Barbosa (com Moacir Santos)

Bateria: Magno Bissoli

Percussão: Paulo Falanga e Rogério Boccato (com Moacir Santos)

Sax (participação especial): Vitor Alcântara

Trompa (participação especial): Daniel Misiuk Barbosa e Oséas Arantes

Direção Artística: José Roberto Branco

ANEXO III – FICHA TÉCNICA DA BANDA SAVANA

Nome do grupo: Banda Savana

Ano de fundação: 1985

Fundador e regente: José Roberto Branco

Formação típica:

- Sopros: 5 saxofones (2 altos, 2 tenores), 1 sax barítono
- Metais: 4 trompetes/flugelhorn, 4 trombones (incluindo trombone baixo)
- Ritmo: piano, guitarra, baixo, bateria e percussão adicional

Número médio de integrantes: 18 músicos

Gravadora: Libra Music (Dinamarca), para os dois primeiros álbuns

Álbuns lançados pela banda:

- *Brazilian Movements* (1991, Libra Music)
- *Brazilian Portraits* (1993, Libra Music)
- Participação no CD *Arranjadores* (1997, Projeto Memória Brasileira)

ANEXO IV – REPERTÓRIO DOS PRINCIPAIS ÁLBUNS DA BANDA SAVANA

Álbum Brazilian Movements (1991) – Libra Music

Faixas e compositores:

1. Consolação (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
2. Quebra-Pedra (Tom Jobim)
3. Sambita (J. Gelardo / J. Almário)
4. Festa para um Rei Negro (Pega no Ganzê) (Adil de Paula / Zuzuca)
5. Disparada (Théo de Barros / Geraldo Vandré)
6. Bebê (Hermeto Pascoal)
7. Vomimbora (Magno Bissoli Siqueira)

Arranjos: José Roberto Branco

Álbum Brazilian Portraits (1993) – Libra Music

Faixas e compositores:

1. Sampa - Festa para uma cidade (José Roberto Branco / Benedicto “Macumbinha” Ignácio)
2. Sorongo (José Roberto Branco / Pedro Melo dos Santos)
3. Nanã (Coisa nº 5) (Moacir Santos / Mário Telles)
4. O Trenzinho do Caipira (Heitor Villa-Lobos)
5. Caminho Verde (Vinícius Dorin)
6. Esquina (Elias Almeida)

Arranjos: José Roberto Branco

Arranjadores (1997) – Projeto Memória Brasileira

Faixas e compositores (interpretados pela Banda Savana):

1. Casa Forte (Edu Lobo / Vinícius de Moraes) – arr. Maestro Cipó
2. Berimbau (Baden Powell / Vinícius de Moraes) – arr. Maestro Cipó
3. Pra Dizer Adeus (Edu Lobo / Torquato Neto) – arr. Maestro Cipó
4. Saxofonando (Cipó) – arr. Maestro Cipó

5. Bluishmen (Moacir Santos) – arr. Moacir Santos
6. Now I Know (Moacir Santos) – arr. Moacir Santos
7. Quiet Carnival (Moacir Santos) – arr. Moacir Santos
8. Maracatucutê (Moacir Santos) – arr. Moacir Santos
9. Bachianas nº 5 (Heitor Villa-Lobos) – arr. Maestro Duda
10. O Trenzinho do Caipira (Heitor Villa-Lobos) – arr. José Roberto Branco

Gravado ao vivo em 1992 no Teatro Cultura Artística (SP), integrando arranjos de seis grandes nomes brasileiros: Maestro Cipó, Cyro Pereira, Duda do Recife, José Roberto Branco, Moacir Santos e Nelson Ayres.

A Banda Savana executou arranjos de José Roberto Branco, como “O Trenzinho do Caipira”.

O CD foi lançado em 1997 pela Núcleo Contemporâneo.