

*Música
Criativa:
Performance,
Improvisação e
Inovação
Volume II*

ORGANIZADORES

Clifford Hill Korman

Mauro Rodrigues



PENSAR MÚSICA II
SAVASSI FESTIVAL 2021
CONGRESSO PENSAR MÚSICA

Música Criativa:
Performance, Improvisação e Inovação
Volume II

Organização

Clifford Hill Korman

Mauro Rodrigues

Colaborador

Bruno Braz Golgher

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitora Prof. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-reitor Prof. Dr. Alessandro Fernandes Moreira

Pró-reitor de Pós-graduação Profa. Dra. Isabela Almeida Pordeus

Pró-reitor de Pesquisa Prof. Dr. Fernando Marcos dos Reis

Escola de Música da UFMG

Diretor Prof. Dr. Renato Tocantins Sampaio

Vice-Diretor Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis

Programa de Pós-graduação em Música da UFMG

Coordenadora Profa. Dra. Edite Maria Oliveira da Rocha

Subcoord. Profa. Dra. Maria Betânia Parisi Fonseca

Secretária Geralda Martins Moreira

Secretário executivo Ariálisson de Freitas Fonseca

Assistente em Administração Bárbara Lemos Ameno Cunha

Conselho Editorial

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

Prof. Dr. Clifford Hill Korman (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

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

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas (Universidade Federal de Minas Gerais)

Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro (Universidade Federal de Minas Gerais)

Profa. Dra. Margarida Maria Borghoff (Universidade Federal de Minas Gerais)

Prof. Dr. Mauro Camilo Chantal Santos (Universidade Federal de Minas Gerais)

Profa. Dra. Mônica Pedrosa de Paula (Universidade Federal de Minas Gerais)

PENSAR MÚSICA II

CONGRESSO PENSAR MÚSICA

**Música Criativa:
Performance, Improvisação e Inovação
Volume II**

Organização

Clifford Hill Korman

Mauro Rodrigues

Colaborador

Bruno Braz Golgher

Escola de Música da UFMG

Belo Horizonte

2022

ISBN: 978-65-88804-25-4

Título

Música Criativa: Performance, Improvisação e Inovação

Organizadores

Clifford Hill Korman e Mauro Rodrigues

Revisão de Texto

Bárbara Nascimento de Lima

Revisão de Inglês

Clifford Korman

Ficha Catalográfica

Biblioteca da Escola de Música da UFMG

Projeto Gráfico

Diagramação e miolo: Bárbara Nascimento de Lima

Capa: Uauá Estúdio e Bárbara Nascimento de Lima

M987

Música criativa: performance, improvisação e inovação II [recurso eletrônico] / organizadores Clifford Hill Korman, Mauro Rodrigues ; colaborador Bruno Braz Golgher. - Belo Horizonte : Escola de Música da UFMG, 2022.

1 recurso on-line (209 p. : il.) : pdf. (Congresso pensar música, v.2)

Inclui bibliografia.

Publicação Selo Minas de Som.

ISBN: 978-65-88804-25-4

1. Performance musical. 2. Improvisação (Música). 3. Composição (Música). I. Korman, Clifford. II. Rodrigues, Mauro. III. Golgher, Bruno Braz. IV. Série.

CDD: 780.072

SUMÁRIO

Prefácio	9
Letieres Leite, a preparação da orquestra e a improvisação na regência: uma análise musical em perspectiva audiotátil.....	11
	<i>Wanderson Lopes Soares</i>
Escolhas artísticas de Gilberto Gil na performance musical ao vivo na USP, em 1973: dualismos imbricados em <i>Oriente e Expresso 2222</i>.....	39
	<i>Almir Côrtes</i>
Sambajazz: o som e o etos do samba moderno no Rio de Janeiro entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960	62
	<i>Gabriel Muniz Improta França</i>
A articulação de Raul de Souza	86
	<i>João Gabriel Cunha Machala</i>
“É luxo só”: outro estudo sobre a improvisação de Juarez Araújo	105
	<i>Diego Alex de Freitas Terra</i>
O solo de Dave Holland no tema “<i>Mr. P.C.</i>”, de John Coltrane	116
	<i>Pablo Souza</i>
Parametrização de eventos sonoros para vídeo-partitura em música improvisada.....	139
	<i>Manuel Falleiros</i>
Uma breve reflexão sobre a performance interativa de Esdra “Neném” Ferreira e sua relação com o candomblé	160
	<i>André Machado Queiroz</i>
	<i>Fernando de Oliveira Rocha</i>
Choro tributes: compositional process and performance suite in twelve movements for diálogos duo	176
	<i>Richard Boukas</i>
SOBRE OS AUTORES	204

PENSAR MÚSICA II

Prefácio

Toda atividade humana envolve um mover, um sentir e um pensar. Na ação musical, assim como na performance, todas essas funções estão presentes. Na performance, entretanto, embora haja a possibilidade de ora uma, ora outra ser mais insinuante ou visível, a ação será sempre uma conciliação possível dessas funções. Ao escrever essa ideia, torna-se evidente que há uma reflexão na qual a ponta de lança do trio *mover – sentir – pensar* está em pensar, ainda que seja preciso mover o corpo imbuído de uma certa atmosfera do sentir.

Na realização do Congresso Pensar Música, há o encontro humano, tão caro e necessário, especialmente nos tempos trans-pandêmicos que ainda vivemos em 2022. Todavia, além do encontro, a coletânea de textos apresentada aqui, fruto das comunicações orais, é um convite ao pensar, ainda que a leitura mobilize um mover e inspire um sentir. Portanto, é com alegria que oferecemos ao leitor o segundo livro relativo às apresentações dos pesquisadores que participaram da edição de 2021 do Congresso Pensar Música.

O tema geral “música criativa, improvisação e inovação” norteou as apresentações do congresso. Na presente publicação, cada pesquisador apresenta um recorte de sua pesquisa referente a esse tema. Procuramos organizar a sequência de textos da maneira com a qual os temas foram apresentados nas mesas da edição de 2021. Escapa a essa organização, no entanto, o texto do Manuel Falleiros cuja participação no congresso se deu na primeira edição em 2020.

Em seu texto, André Queiroz apresenta uma reflexão sobre a relação entre o trabalho do baterista Esdra Neném Ferreira, a presença dos fundamentos rítmicos do Candomblé em sua performance e como tal junção se constitui enquanto fundamento para sua ação musical, particularmente no que se refere a sua atenção às interações durante as performances. Wanderson Soares traz, a partir de sua dissertação de mestrado, um olhar sobre o trabalho de regência do compositor, arranjador e instrumentista, Letieres Leite. Para desenvolver seu pensamento, o autor dialoga com a teoria das músicas audiotáteis, analisando a peça *Aláfia* adotando como fonte primária a gravação de duas apresentações da referida peça. Almir Côrtes, por sua vez, dirige seu olhar a performance de Gilberto Gil nas peças *Oriente* e *Expresso 2222* durante o concerto ao vivo na USP, em 1973. Côrtes investiga a relação do material musical e as circunstâncias culturais e políticas em que ele emerge, apresentando

trechos transcritos e apontando suas observações e reflexões. Gabriel Improta, por sua vez, apresenta uma visão sobre o desenvolvimento do movimento do sambajazz no Rio de Janeiro, sua relação com a modernidade, a liberdade e a improvisação, analisando algumas de suas características. João Machala traz, também a partir do seu trabalho de mestrado, uma investigação sobre a articulação ao trombone do músico Raul de Sousa, sua singularidade e o seu papel na construção da identidade do músico. Diego Terra apresenta uma continuidade do seu trabalho de pesquisa cujo foco é o saxofonista Juarez Araújo, com ênfase no seu estilo de improvisar, ilustrando-o com o exemplo de sua performance na canção *É luxo só* presente no disco *Gal Tropical* de 1980. Pablo Sousa aborda um estudo de caso sobre a performance solo de Dave Holland da peça *Mr. PC* (John Coltrane) ocorrida no concerto *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*. A análise da transcrição realizada revela aspectos do estilo do artista. Richard Boukas, músico e compositor estudioso da música brasileira, aporta uma descrição do seu trabalho de compositor, levando em consideração os padrões que ele observou em peças de autores fundamentais na música popular brasileira, em especial no gênero do choro. Por fim, Manuel Falleiros apresenta aspectos do seu trabalho de pesquisa no estabelecimento das bases conceituais para a elaboração de um plano de criação, interpretação e performance de música improvisada com vídeo.

Esperamos, assim, contribuir para o desenvolvimento da pesquisa em música, oferecendo os apontamentos e as reflexões dos pesquisadores em torno desse vasto território, da ação musical de criar, improvisar e inovar. Temos também a alegria de ver se consolidar a parceria entre o Instituto das Cidades Criativas e a Escola de Música da UFMG para a realização do Congresso Pensar Música, dentro da programação do Savassi Festival, assim como para as publicações no selo Minas de Som.

Clifford Hill Korman

Mauro Rodrigues

Letieres Leite, a preparação da orquestra e a improvisação na regência: uma análise musical em perspectiva audiotátil

Wanderson Lopes Soares

E-mail: contact.wandersonlopez@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8541-5376>

Resumo: O presente trabalho é um excerto da minha dissertação de mestrado e busca compreender a linguagem musical do compositor e maestro Letieres Leite, problematizando especificamente sua prática enquanto regente musical. Para tanto, relacionamos aspectos estruturais das músicas *Honra ao Rei* e *Aláfia* de Letieres –, e suas implicações na performance. O programa poético de Letieres Leite está ligado às músicas populares, improvisadas, inventivas e de caráter transcultural. Considerando as condições que determinam essa produção do ponto de vista mediológico, antropológico e no plano cognitivo e estético-cultural, tais características estão presentes nas músicas identificadas como audiotáteis. Assim, essas relações serão conduzidas inicialmente à luz dos modelos conceituais e metodológicos da Teoria do Lugar Interacional-Formativo [LIF], desenvolvida por Fabiano Araújo Costa (2016; 2018; 2020). Com base nesse quadro de investigação, realizamos uma análise comparativa de elementos estruturais nas composições a partir de transcrições, gravações em áudio, vídeo e mapeamento da regência musical, utilizando recursos de notação musical, espectrogramas e outros esquemas alternativos. Em nossa hipótese, verificamos a inovação da improvisação na regência musical de Letieres Leite.

Palavras-chave: Regência musical; Letieres Leite; música afro-brasileira; música audiotátil; Lugar Interacional-Formativo.

Letieres Leite, orchestra preparation and conducting improvisation: a musical analysis from an audiotactile perspective

Abstract: The present work is an excerpt from my master's thesis and aims to understand the musical language of composer and conductor Letieres Leite, problematizing specifically his practice as a musical conductor. For this, we relate structural aspects of Letieres' songs - *Honra ao Rei* and *Aláfia* -, and their implications in the performance. Letieres Leite's poetic program is linked to popular, improvised, inventive, cross-cultural music. Considering the conditions that determine this production from a mediological, anthropological, and cognitive-aesthetic-cultural point of view, such characteristics are present in the songs identified as audiotactile. Thus, these relations will be initially conducted in the light of the conceptual and methodological models of the Theory of the Interactional-Formative Space [IFS] developed by Fabiano Araújo Costa (2016; 2018; 2020). Based on this research framework we conducted a comparative analysis of structural elements in the compositions from transcriptions, audio and video recordings, and mapping of the musical regency using musical notation resources, spectrograms, and other alternative schemes. In our hypothesis, we found an innovative improvisation in Letieres Leite's musical conducting.

Keywords: Musical regency; Letieres Leite; Brazilian music; Afro-Brazilian Music; audiotactile music; Interactional-Formative Space.

Introdução

Ao longo deste trabalho, pretendemos verificar a seguinte hipótese: a regência de Letieres Leite possui características distintas do modelo tradicional de regência musical, seja o modelo de condução de orquestras de música erudita, seja de orquestras de jazz. Ela herda características da tradição das orquestras afro-brasileiras, embora explore de maneira inovadora o trabalho da improvisação na regência.

A experiência musical de Leite coaduna com a tradição escrita de arte ocidental e com os fundamentos estruturantes da música de matriz africana na música popular brasileira, com a oralidade, por exemplo, e com os elementos comuns às músicas populares da contemporaneidade – improvisação, interação musical e *groove*. A presença desses elementos e sua projeção artística por meio de obras gravadas formam uma combinação que

é especialmente tratada na perspectiva teórica das músicas de expressão audiotátil, ou músicas audiotáteis, conceito criado e desenvolvido pelo musicólogo italiano Vincenzo Caporaletti desde os anos 1970 (CAPORALETTI, 2000; 2005; 2014; 2018a; 2018b; 2019; ARAÚJO COSTA, 2015; 2016; 2018a; 2019).

A primeira publicação em português sobre a TMA no Brasil surge em 2012 em um capítulo do livro *O boi no telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*, organizado pelo musicólogo Manoel Corrêa do Lago, tradutor do capítulo escrito por Caporaletti. Nesse mesmo ano, o musicólogo Fabiano Araújo Costa inicia sua pesquisa sobre a dimensão interacional da criação musical em tempo real nas culturas enquanto formatividade. Nesse percurso, é estabelecida uma série de descobertas, dentre elas o aprofundamento do problema de formatividade, de Luigi Pareyson a Umberto Eco, na construção teórica da TMA.

Entre 2014 e 2016, após um período de atividades com o Prof. Caporaletti na Universidade de Macerata e no Conservatório Santa Cecília de Roma, Araújo Costa publica a tese *Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”: sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l’expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*. Em 2016, Araújo Costa, Laurent Cugny e Caporaletti fundam o programa de pesquisa “Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles” (CRIJMA), no Institute de Recherche en Musicologie – IReMus (Sorbonne/CNRS) e no periódico multilingue *RJMA – Revue d’études du jazz et des musiques audiotactiles*.

Sobre o enquadramento de tais músicas, Caporaletti o define como

Um modelo integrado que categoriza e formaliza os sistemas e experiências musicais numa chave mediática, centrando-se nas modalidades cognitivas através das quais as várias músicas do mundo, localizadas no espaço e no tempo, são produzidas, representadas e conhecidas [...] através do qual é possível mapear o campo estético-antropológico das músicas do mundo partindo de critérios únicos e dependendo do que é mais universal, a modalidade cognitiva humana (CAPORALETTI, 2018, p. 97).¹

A Teoria das Músicas Audiotáteis, também conhecida como TMA,² e a Teoria do Lugar Interacional-Formativo fornecem conceitos que orientam na articulação e no

¹ “Teoria delle Musiche Audiotattili, un modello integrato che categorizza e formalizza i sistemi e le esperienze musicali in chiave mediologica, ponendo l’accento sulle modalità cognitive attraverso cui le varie musiche del mondo, dislocate nello spazio e nel tempo, sono prodotte, rappresentate e conosciute. [...] attraverso cui è possibile mappare il campo estetico-antropologico delle musiche mondiali a partire da criteri unici e dipendenti da ciò che vi è di più universale, la modalità cognitiva umana (CAPORALETTI, 2018: 97)”.

² Na medida do possível, utilizaremos as abreviações previamente especificadas no texto. Para facilitar a leitura, reforçarei o significado das abreviações ao longo do texto.

reconhecimento de elementos oriundos de matrizes culturais diversas, na forma como esses elementos se manifestam na constituição do “programa poético” de Letiere Leite e na maneira como esse programa se projeta na cultura musical contemporânea como objeto estético. Por “programa poético” compreende-se o conjunto de regras, manifestos, signos e significados que constituem a linguagem musical de Letieres Leite e sua maneira própria de estruturação das suas composições até a performance da sua orquestra sob sua regência, considerando, para essa construção, um roteiro que “se formando se faz forma” a cada obra, afastando-se de uma forma prescritiva.

Essas dinâmicas serão discutidas em exemplos concretos, como na música *Aláfia*, no contexto de duas apresentações com a participação de Letieres Leite,³ documentadas com material gravado, entrevistas, transcrição e análise musical.

Teoria do “Lugar Interacional-Formativo” [LIF]

No processo de construção da regência musical, essa ação comunicativa de caráter “artístico, subjetivo e idiossincrático” presente na música de Letieres se alinha às diretrizes apontadas pela Teoria das Poéticas do “Lugar Interacional-Formativo” (ARAÚJO COSTA, 2019, p. 143). Dentre os aspectos do modelo poético do Lugar Interacional Formativo [LIF], destacamos: (1) a especificação do caráter inter e transcultural; e (2) sua caracterização como fruto de uma intencionalidade mútua entre os atores de “dar uma forma artística para diferentes materiais culturais e pessoais através da interação, do *groove* e da improvisação musical” (ARAÚJO COSTA, 2019, p. 135). Esse modelo permite que a atenção do analista se fixe no material textual recuperado por transcrição e na sua articulação com os dados de ordem contextual, abrindo direcionamentos para a especulação de regras sistêmicas emergentes na performance:

3 1) Orizzonti e Banda Sinfônica da Faculdade de Música do Espírito Santo e Letieres Leite – Festival Musica sem Fronteiras, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vocxQbaBo8o> e 2) Letieres Leite e Orkestra Rumpilezz – Turnê Saga da Travessia (Sesc Pompeia nos dias 13 e 14 de agosto de 2016), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rlJbcTKjFyg>.

[...] a estrutura e o funcionamento do “Lugar Interacional-Formativo” [LIF], isto é, da interação musical como experiência estética formativa é, ao mesmo tempo, (1) *interpessoal*, (2) *contextual* e (3) *sistêmica*; A dimensão interpessoal se revela na medida em que a constituição do LIF é um processo plural de intersubjetividade, ao mesmo tempo em que o sujeito implicado na experiência estética das poéticas do “lugar interacional-formativo” é considerado ontologicamente como “pessoa” porque participa como sujeito essencialmente interpretante [...] de formas e interpretando ele se faz *forma formante*. Nesses termos, o LIF é um lugar que se forma quando várias *formas formantes* se coopenetram. A dimensão contextual, concerne antes de tudo o princípio da indissociabilidade constitutiva entre a “iniciativa humana” e a “situação” [...] (ARAÚJO COSTA, 2016, pp. 181-182).⁴

Além disso, essa dimensão também diz respeito à especificidade do princípio da áudiotátil [...] que engendra a constituição da unidade mais essencial da música audiotátil, isto é, o *swing* [ou] o *groove*; [...] a dimensão sistêmica se refere à propriedade auto-organizadora e emergente da *forma formante interpessoal* como produto das inter relações entre os elementos que compõem o sistema de constituição do “lugar interacional-formativo” (ARAÚJO COSTA, 2019, p. 144).⁵

A caracterização do paradigma das “poéticas do lugar interacional-formativo” e da estrutura do seu funcionamento enquanto experiência estética de caráter artístico e transcultural identifica as linhas gerais do programa poético de Letieres Leite. O fundamento dessa identidade é a projeção artística das ações conjuntas (dos sujeitos implicados na interação musical), “um campo de interações formado na performance, ou seja, pensar a *performance* como o momento em que os músicos estão ao mesmo tempo sujeitos ao requisito de estabelecer esse lugar e de reconhecer sua regra artística” (ARAÚJO COSTA, 2020, p. 5).

Apoiado no quadro teórico apresentado acima, o modelo descritivo visado no presente trabalho considera as informações da fase *poiética*, as singularidades dos atores e a transcrição da música gravada como “texto antropológico”, porque tais informações são interpretadas na perspectiva da função estética e cognitiva induzida pelo *medium* fonográfico na cultura dos atores envolvidos. Podemos argumentar, portanto, sobre a busca

4 “[...] La structure fonctionnement du «lieu interactionnel-formatif», c’est-à-dire de l’interaction musicale comme expérience esthétique formative, est à la fois (1) interpersonnelle, (2) contextuelle, et (3) systémique. [...] La dimension interpersonnelle se révèle dans la mesure où la constitution du LIF est un processus pluriel d’intersubjectivité, en même temps que le sujet impliqué dans l’expérience esthétique des poétiques du «lieu interactionnel-formatif» est considéré ontologiquement comme «personne» car il est un sujet essentiellement interprétant [...] des formes et en interprétant elle se fait forme formante. Dans les termes du paradigme de la formativité, le LIF c’est un lieu qui se constitue lorsque plusieurs formes formantes se sont compénétrées. [...] La dimension contextuelle concerne avant tout le principe d’indissociabilité constitutive entre l’« initiative humaine » et la « situation ».

5 “[...] De plus, cette dimension concerne aussi la spécificité du principe audiotactile [...] qui engendre la constitution de l’unité la plus essentielle de la musique audiotactile, c’est-à-dire, le *swing*, ou de façon plus générale, le *groove*; Finalement, la dimension systémique concerne la propriété auto-organisationnelle et émergente de la forme formante interpersonnelle comme produit des interrelations entre les éléments qui composent le système de constitution du «lieu interactionnel-formatif»”.

pela compreensão estética/mediológica presente na artisticidade de um grupo musical. Segundo a Teoria das Músicas Audiotáteis [TAM] e do Lugar Interacional-Formativo [LIF], tais contribuições teóricas oferecem em seu conjunto “chaves para identificar traços da *artisticidade* de um sujeito/grupo ao produzir uma obra musical gravada, a partir de uma compreensão filológica do texto musical criado coletivamente” (ARAÚJO COSTA, 2020, p. 17).

A improvisação na regência

Na segunda metade do século XX, a regência musical nas orquestras e grupos com instrumentação diversificada entra em diálogo com a experiência da improvisação em um contexto envolvendo o coletivo. Dois nomes se destacam no desenvolvimento de práticas com coletivos na “improvisação conduzida” e ambos desenvolveram métodos próprios a partir de uma prática extensiva e sistema de gestos: Lawrence D. “Butch” Morris (1947-2013) e Walter Thompson (1952-).

Ambos os maestros acima citados desenvolvem um modo de condução baseado em um vocabulário de gestuais originais executados por um maestro, resultando no desenvolvimento de práticas musicais com características mais abertas, de caráter improvisativo, comum ao *jazz* e gêneros afins. *Conduction*, de “Butch” Morris, pode ser assim definida pelo próprio autor:

A “Condução” (improvisação conduzida/interpretação) é um meio pelo qual um condutor pode compor, reorquestrar, rearranjar e dar forma com música anotada e não anotada [...] o maestro pode alterar ou iniciar um ritmo, melodia, harmonia, articulação, fraseado e tempo (MORRIS, 1995, p. 4).⁶

Thomas Stanley (2009) descreve as três fases, ou três níveis sobre a técnica da *Conduction* de L. “Butch” Morris – oficina, ensaio, e performance. Na oficina, há a introdução dos fundamentos teóricos e o desenvolvimento de ideias, gestuais e sinais. Embora essa seja uma etapa anterior ao ensaio, frequentemente esses processos se interpenetram (STANLEY, 2009, p. 77).

Daniela Veronesi (2019), pesquisadora que colaborou com Morris na última década e tem se dedicado à análise da interação em trabalhos de *Conduction*, descreve a experiência nas oficinas de Morris, apontando como são abordadas tais peculiaridades entre o regente e os músicos no contexto da orquestra:

⁶ Texto que acompanha um conjunto de caixas de 10 CDs – Lawrence D. “Butch” Morris – *Testament: A Conduction Collection – Conduction 50* (New World Records, 1995).

Tanto a agência (quem vai tocar) como a coordenação temporal (quando começar/parar de tocar), tal como são organizadas dentro da *Conduction*, são aspectos que os músicos, como se pode supor, se habituem à prática: instrumentistas classicamente treinados aprenderão, entre outras coisas, que a batuta é utilizada pelo maestro não tanto para manter o tempo, mas sim para dar o ataque (*a batida do tempo*) para a execução, enquanto músicos com formação em música improvisada, por exemplo, aprenderão a não trocar olhares com colegas músicos ou a fechar os olhos em momentos musicais particularmente expressivos e a estar constantemente orientados visualmente para o maestro (VERONESI, 2019, p. 9).⁷

Walter Thompson criou, na década de 1970, em Woodstock, a linguagem multidisciplinar de composição ao vivo denominada *Soundpainting*. Sobre esse modo de compor em tempo real a partir do gestual, W. Thompson (2006) desenvolveu um método que pode ser assim descrito: “Identificadores” (quem está atuando), “Conteúdo” (que tipo de improvisação), “Modificadores” (como realizar a improvisação), “Gestos impulsionadores” (quando começar a atuar), “Modos” (um conjunto de parâmetros que afetam gestos específicos), “Paletas” (seções escritas ou ensaios musicais, texto, coreografia ou artes visuais) (THOMPSON, 2016, p. 4).

A composição é construída a partir de dois eixos de parâmetros gestuais: 1) o “gesto de dar forma” – “que tipo” de improvisação e “como” deve ser executada – e 2) “sinais de função” – que indicam “quem” executa e “quando” começar a executar. Assim, objetivamente: “Quem, O quê, Como e Quando compõem a sintaxe do *Soundpainting*” (THOMPSON, 2006, p. 3-4).

Esse tipo de regência musical se diferencia das músicas de tradição escrita, como a partitura, em que as ações são descritas e prescritas. Nessas práticas, o conjunto recebe um sinal do maestro e interpreta e o maestro responde com os gestos propondo o desenvolvimento do discurso musical em um diálogo constante criado em tempo real. Os gestos são estudados e transmitidos para o conjunto, mas eles não são acordados previamente, sem haver concordância anterior a respeito de quando e como serão utilizados, o que acentua o caráter imprevisível da performance.

Embora existam diferenças no método e nos objetivos de *Conduction*, de L. “Butch” Morris, e do *SoundPainting*, de Walter Thompson, ambos utilizam um vocabulário original

⁷ “[...] Both agency (who is going to play) and temporal coordination (when to start/stop playing), as they are organized within *Conduction*, are aspects that musicians, as one can assume, get accustomed with practice: classically trained instrumentalists will learn, among other things, that the baton is used by the conductor not so much to keep the time, but rather to give the attack (the downbeat) for execution, while musicians with a background in improvised music, for instance, will learn not to exchange glances with fellow musicians or to close their eyes in particularly expressive musical moments, and be constantly visually oriented to the conductor”.

do gestual na regência, que pode incluir sinais ideográficos e semióticos, verbais ou não verbais, tais como expressões do rosto, do corpo, da fala, dos movimentos dos braços e das mãos. O objetivo é moldar o fazer musical a partir de uma condução da interpretação ou desenvolver uma improvisação mediada pelo maestro em tempo real.

O “DNA rítmico” e a “Grafando o vento”

Partimos de duas ideias fundamentais: O “DNA rítmico”⁸ e “Grafando o vento”. O “DNA Rítmico” é uma expressão cunhada por Letieres Leite como proposição para uma compreensão do ritmo a partir da diáspora negra e seus desdobramentos como projeto pedagógico e multicultural.

Já “Grafando o vento” é uma expressão que criei para nomear a regência musical de Letieres Leite. Ela traz em si um jogo duplo em que a forma seja a forma formante e não somente a forma formada, trazendo em si também questionamentos do poético. Afinal, como o vento torna-se escrito? Como capturar, apreender e trazer para o âmbito do controle do grafado, ou grafando, algo que nunca pode ser estancado e aprisionado? Essa expressão participa da conformação espaço-temporal regida por Letieres Leite. A expressão está no gerúndio, representando a manifestação da ação contínua do vento,⁹ que não pode nunca ser contido pelas mãos, mas pode ser regido, conduzido como força natural e, assim, transformado em algo criativo e poético, como o sopro que transpassa os tubos, as cabaças, as glotes e os pulmões para manifestar-se em canto e em sonoridades construtoras da atmosfera musical da regência musical de Letieres Leite.

Sendo assim, entendemos que há uma relação inseparável entre essas duas ideias, no sentido de que o regente não tem como “grafar o vento” se o “DNA rítmico” não está incorporado na orquestra. Em outras palavras, a incorporação do “DNA rítmico” pela orquestra é condição para a performance do regente, enquanto a “grafia dos gestos no vento”, performada pelo regente, é condição da existência da estrutura formal da obra.

8 Em minha dissertação de mestrado *Grafando o vento: a regência musical de Letieres Leite* (2021), discorro sobre o “DNA rítmico” no segundo capítulo.

9 Vento como esse elemento condutor, intermediário que agita, transfigura a paisagem, movimenta o caos e o cosmos, perpassa todas as coisas, dá o contorno, envolve a atmosfera. Oíá, divindade feminina que controla ventos e raios, aprende as habilidades de outros orixás. Está presente na manifestação dos fenômenos da natureza: tempestade, ventanias, furacões, em múltiplas formas e intensidades, sempre a se movimentar. Também como o sopro articulado na respiração, o ar inspirado pelo nariz e boca que chega aos pulmões para ser insuflado nos instrumentos musicais que participam da conformação espaço-temporal regida por Letieres Leite. Sem esquecer da percussão no ar que manifesta os toques em peles, metais, madeiras, conchas e tudo o mais que possibilita a propagação do gesto pelos ventos sonoros recolhidos na escuta musical. Do yorubá *aféfé*, do candomblé, a divindade feminina Oyá: que aprende as habilidades de outros orixás, orienta a quadratura dos ventos, o sopro divino que insufla vida no molde de barro.

Análise: a preparação da orquestra para emergência do “lugar interacional-formativo” [LIF]

Argumento: a preparação da orquestra corresponde ao momento em que o maestro deve cuidar para que os músicos incorporem o DNA rítmico para que eles se apropriem da gestão microtemporal e extemporânea das “linhas-guia”. Para a análise desse fenômeno, utilizaremos a distinção entre “LIF programático” e “LIF emergente”, elaborada por Araújo Costa, especificando a questão da temporalidade e das regras determinadas ou indeterminadas no estabelecimento do LIF. No primeiro caso, as condições de estabelecimento do LIF são determinadas pelos músicos a partir da interação em uma temporalidade diferente. No segundo caso, as regras emergem em tempo real e o estabelecimento do LIF depende da capacidade dos artistas de reconhecê-las ou não.

No presente caso, a preparação da orquestra caracteriza-se como o momento “LIF programático” (ARAÚJO COSTA, 2016, p. 238) e tem como função estabelecer as relações de “congenialidade” e “alteridade” entre os músicos, o maestro e os valores estéticos próprios do projeto artístico em preparação para o êxito das interações em tempo real durante a performance, *i.e.*, o estabelecimento dos “LIFs emergentes” (ARAÚJO COSTA, 2016, p. 238). Sobre a “doutrina da congenialidade” elaborada por Pareyson, Araújo Costa reafirma:

[...] O exercício da congenialidade diz respeito à possibilidade de superar as dificuldades de interpretação de uma dada situação não-congenial ou incompatível; [...] O envolvimento na interpretação da formulação do outro é um exercício para tentar ter a formulação do outro presente em si mesmo. Trata-se de um “exercício de congenialidade” que, apoiado pela imaginação, busca, inventa e produz os pontos de vista mais reveladores, e até torna toda a pessoa do intérprete um órgão de penetração adequado; [...] Pareyson rejeita a idéia de que o exercício da “congenialidade” seja “fruto de uma tendência inata e espontânea, mas deriva de um esforço de fidelidade que possui a amplitude do processo infinito de interpretação”. [...] Esta “congenialidade” foi o resultado de toda uma experiência, fruto de toda uma série de escolhas livres e inventivas, a exigência de um gosto que se tornou mais claro na espera (ARAÚJO COSTA, 2016, pp. 191-192).¹⁰

10 [...] L'exercice de congénialité concerne la possibilité de surmonter les difficultés d'interprétation d'une situation donnée non congéniale, ou incompatible (...) Se livrer à l'interprétation d'une formulation d'autrui consiste en un exercice de tentatives d'avoir la formulation d'autrui présente en soi; [...] Il s'agit de se livrer à un « exercice de congénialité » qui, soutenu par l'imagination, cherche, invente et produit les points de vue les plus révélateurs, et même fait de la personne tout entière de l'interprète un organe de pénétration adéquat [...] Pareyson refuse l'idée que l'exercice de congénialité soit « le fruit d'une tendance innée et spontanée, mais dérive d'un effort de fidélité qui possède l'ampleur de l'infini processus d'interprétation »; [...] Cette « congénialité » était le résultat de toute une expérience, le fruit d'une série entière de choix libres et inventifs, l'exigence d'un goût qui s'est précisé dans l'attente.

[...] Em um nível mais concreto, a constituição de uma relação de “congenialidade” em uma situação depende de fatores como a escolha do repertório, a compatibilidade estilística dos músicos que vão tocar juntos, o arranjo dos músicos no palco, a qualidade da amplificação sonora e o sistema de feedback (se os músicos ouvirem bem uns aos outros), os instrumentos usados para tocar a peça, o registro sonoro, a tonalidade, o tempo escolhido; [...] O autor considera que a “alteridade” está relacionada ao esforço da compreensão e formulação do outro, em si mesmo. Em relação à interpretação da obra de arte, possui o exercício análogo ao da “Congenialidade” (ARAÚJO COSTA, 2019, p. 146)¹¹.

As expertises na construção da regência abordada nesse trabalho envolvem a experiência estética, inter e transcultural, exemplificada no modo de formar, no “DNA Rítmico” no qual Letieres se baseia e utiliza na preparação da orquestra, como um esquema que envolve as “noções de energia psicocorporal, produção de texto e fonograma [...]” (ARAÚJO COSTA, 2018, p. 1).

Na regência de Letieres, essa inventividade aparece na relação como ele molda a orquestra e “incute” o “DNA rítmico” nos músicos que serão regidos por ele. Desse modo, a orquestra, de posse da compreensão dos valores audiotáteis, opera a música que inicialmente é oriunda de matriz cognitiva visual. Na experiência estética de Letieres Leite, há a *subsunção mediológica*, isto é, a subordinação de valores de matriz visual (que, deve-se notar, estão presentes nas partituras de Letieres) por valores audiotáteis e, com isso, a busca pela emergência do “lugar interacional-formativo” LIF, ou seja, de regras consensuais administradas na gestão do *groove* e nas indicações do maestro.

[...] o princípio da subsunção mediológica contempla as possíveis relações de prevalência/subordinação entre a visualidade e a audiotatibilidade no processo formativo geral, no qual, em termos mediológicos, sempre há o *medium* formante (o *medium* que explicita sua capacidade formadora de experiência) e o meio formado subordinado (ARAÚJO COSTA, 2019, p. 2).

Ou seja, ao considerarmos a análise da performance a partir da perspectiva audiotátil, pode-se perceber que Letieres Leite, por meio da regência musical (*medium* formante), dá forma à música *Aláfia* (*medium* formado), a partir de valores estéticos que se enquadram nas músicas chamadas “audiotáteis”, alterando o que foi estabelecido nos critérios estéticos ligados aos valores culturais da matriz visual.

11 [...] Au niveau plus concret, la constitution d’un rapport de congénialité dans une situation dépend de facteurs tels que le choix du répertoire, la compatibilité stylistique des musiciens qui vont jouer ensemble, la disposition des musiciens sur la scène, la qualité de l’amplification sonore et le système de retours (si les musiciens s’écourent bien les uns les autres), les instruments utilisés pour jouer le morceau, le registre sonore, la tonalité, le tempo choisi. [...] L’auteur considère que l’exercice de congénialité requis par rapport à l’interprétation des œuvres d’art est analogue à l’exercice d’altérité. Se livrer à l’interprétation d’une formulation d’autrui consiste en un exercice de tentatives d’avoir la formulation d’autrui présente en soi.

Na partitura de *Aláfia* para a orquestra, havia uma partitura para todos os instrumentos de sopros. Todavia, para a seção de percussão havia uma partitura para a bateria, que foi a guia para todos os percussionistas.

Figura 2 – Partitura “Drum Set” de *Aláfia*



Fonte: acervo pessoal do autor.¹²

Na análise abaixo, buscamos identificar, a partir da transcrição do evento musical, como esses músicos da orquestra subsumem a partitura e elaboraram sua forma de tocar a partir de uma corporeidade de caráter inventivo e interativo. Propomos a análise do mesmo trecho em duas performances diferentes: a primeira, com a Orkestra Rumpillez e, a segunda, com o grupo orquestral Orizzonti + BASF comparados à partitura “Drum Set” apresentada acima.

1) Na Figura 3 apresento a versão com a Orkestra Rumpilezz, alguns instrumentos de percussão¹³ foram transcritos buscando o entendimento da “linha-guia” da seção rítmica:

Figura 3 – Trama rítmica presente na música *Aláfia* em 1’35”

1'35"

Fonte: acervo pessoal do autor.

2) Na Figura 4 apresento a versão com o grupo orquestral em Vitória - ES:

¹² A partitura completa está disponível em:

https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1ZegtIJcgWIKP7OqC6qQXdU2iyV_pDvt5.

¹³ Bateria, caxixis, caixa, ganzá, congas, lé, rumpi e Aguidavi (“varetas utilizadas para a percussão dos atabaques no candomblé na nação ou cultura Ketu-Nagô”).

Figura. 4 – Visualização do trecho de Aláfia, em 1'19”.

Fonte: acervo pessoal do autor.

As transcrições das Figura 3 e 4 revelam as *extemporizações* dos músicos da base rítmica no mesmo trecho comparado com a partitura da bateria “*drum set*”. Na performance transcrita da Orquestra Rumpilezz, na Figura 4, é possível perceber a *extemporização* do caxixi em um ciclo de 5 em 5 compassos ($3/4 + 3/4 + 3/4 + 3/4 + 3/4 = 5/4 + 5/4 + 5/4$). Esse esquema visual das transcrições permite entender como o ciclo de três pulsos do caxixi funciona como um *pivô de orientação*,¹⁴ ou seja, “como um ponto focal ou um pivô em torno do qual os outros elementos giram” (SANDRONI, 200, p. 28). Pode-se perceber também a relação da trama rítmica entre o caxixi e as “linhas-guia” no que se refere à *cometricidade* (tocar junto da métrica musical implícita) e *contrametricidade* (tocar em contraste ou oposição à métrica musical implícita),¹⁵ além de uma percepção da rítmica aditiva,¹⁶ quando consideramos a soma das unidades menores produzidas pelo caxixi alternado os tempos circularmente.

Na segunda performance transcrita, a instrumentação da base rítmica muda. Há a ausência dos caxixis e, no lugar dos atabaques lé e rumpi, as congas. As variações de *extemporizações* são muito próximas da primeira performance transcrita.

Durante a música *Aláfia*, deparamo-nos com estruturas musicais com camadas polirrítmicas que perpassam todo o arranjo – ora os sopros tocam cometricamente com a percussão, ora a base rítmica toca “mais livre”. Faz-se necessário negociar o andamento, dinâmica e cinética musical em um ajuste constante entre o regente e o grupo orquestral, ou

14 “Um ponto focal, um pivô em torno do qual os outros elementos giram”.

15 Ou seja, “A *metricidade* de um ritmo seria pois a medida em que ele se aproxima ou se afasta da métrica subjacente”.

16 A rítmica aditiva á a base de toda música antiga, ou seja, fora do paradigma hegemônico da música métrico-tonal, ou da música mensurada pela estrutura prévia de um compasso. É uma luta com o vocabulário “metafísico”/ideal da teoria musical estabelecida para o ensino conservatorial de música. Segundo Kolinsky rítmica aditiva é a rítmica que atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (é o caso de 2 e 3), a exemplo da rítmica africana.

seja, o êxito dessa negociação é o LIF emergente constituído e reconhecido mutuamente. As transcrições das performances da base rítmica nesse trecho específico revelam como os músicos introduzem variações microrrítmicas durante toda a música, *extemporizando* sobre a “linha-guia”. Na Figura 3 reiteramos a situação dos LIF emergentes com a regra sendo estabelecida na interação projetada na escala macro-temporal como *extemporização*.

Um fator importante no caso da Orquestra Rumpilez é a formação sacro afro-brasileira dos músicos percussionistas. O depoimento do percussionista Gabi Guedes¹⁷ nos informa sobre esse aspecto:

Os músicos do candomblé estão equipados com uma enciclopédia de canções complexas e diversas, melodias e ritmos simples e compostos com dupla e tripla subdivisão que os prepara para tocar *outside* [...] a música tocada fora do terreiro (com exceção da Orkestra Rumpilezz) é demasiado simplista (DIAZ MENESES, 2012, p. 12).¹⁸

A fala de Gabi Guedes e as transcrições das performances musicais aqui apresentadas, exemplificam o domínio específico de cada grupo, isto é, enquanto matéria prima, o “DNA rítmico” será elaborado singularmente na experiência de cada grupo, evidenciando, portanto, a possibilidade de múltiplas experiências estéticas de uma poética.

A continuidade e o reconhecimento mútuo que se estabelecem na construção do *groove* na preparação da orquestra pode ser compreendida como uma chave que empodera o grupo para a construção de LIFs emergentes no momento da apresentação.

A preparação da orquestra

*Quando estou embrenhado em música sinfônica,
sinto falta daquele ritmo que é o meu berço¹⁹*

(Moacir Santos)

No dia 01 de outubro de 2019, data do primeiro ensaio do grupo orquestral e Letieres Leite, antes de encerrar a primeira audição de um trecho em que o grupo teve dificuldade acerca da compreensão rítmica, Letieres Leite gentilmente pediu para fazer alguns apontamentos sobre as matrizes africanas e seu modo pessoal de abordar a regência.

¹⁷ Percussionista, *alabê*, educador musical e responsável por tocar o *rum* na Orkestra Rumpilez.

¹⁸ “Gabi Guedes says that candomblé musicians are equipped with and encyclopedia of complex and diverse songs, melodies and simple and compound rhythms with duple and triple subdivision that prepares them to play outside. For him, the music played outside the terreiro (with the exception of Orkestra Rumpilezz) is too simplistic”.

¹⁹ Depoimento de Moacir Santos a Andrea Ernest Dias (DIAS, 2010, p. 114).

Esse trabalho de preparação da orquestra que Letieres Leite realizou com o grupo, teve como objetivo trazer consciência sobre os ritmos baseados na “linha-guia”, que podem ser também compreendidos e observados em composições da música popular brasileira criadas a partir de vivências semelhantes e também no trabalho de músicos eruditos que utilizam também esses recursos, como é o caso do momento em que cita o maestro Heitor Villa Lobos. A seguir, apresentamos um breve excerto da preleção:

Figura 5 – Vídeo #1: Preleção momento antes do ensaio aberto, na música *Aláfia*.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

A música popular é toda baseada em um sistema [...] e eu venho desenvolvendo esse pensamento de organizar ritmicamente a música pela sua menor porção, que é como ela foi criada. Ela foi criada a partir desse princípio [...] São princípios de organização de rigor [...] Essas figuras (sobre o ritmo grafado na partitura) quando se junta com outras ela tem origem, ela tem um lugar de onde veio, de uma parte da África, que veio para cá e construiu desde que chegaram os primeiros negros nas Américas [...] e construindo as músicas nesses lugares. Essas músicas todas que nós tocamos na música popular. Na música popular e alguma coisa na música erudita. Por exemplo, Villa Lobos não está imune (“a essas músicas”) assim como alguns compositores contemporâneos [...] Em Bachianas (canta um trecho que o violoncelo executa), ali é uma figura *banto*,²⁰ a gente sabe quando ouve e diz aquela (música) eu sei de onde vem. Mas nós não estudamos a partir disso (origem rítmica da clave), se estudasse, tocaríamos com mais eficiência [...] Então, eu vou passar pra vocês, mas não é obrigado a tocar a clave não, mas eu vou dizer qual é, e que todo o arranjo de vocês está construído (...) (LEITE, 2019, s.p.).

20 Nações vindas da África Centro-Occidental, principalmente de Angola, Moçambique e Congo. Foram trazidos no século XVI, também chamado “Bantu” (Cf. GIROTO, 1999, pp. 21-22).

O conceito de “*timeline*” ou “linha-guia”²¹ é utilizado constantemente por Letieres durante a preparação da orquestra, referindo-se a uma organização dos ritmos brasileiros ligada a matriz africanas (samba, frevo, maracatu, batuque, lundu) e afro-brasileiras (ijexá, barravento, ritmos do candomblé, entre outros) e também como “*mínimo múltiplo comum de um ritmo*”, no qual as texturas e camadas sonoras (sopro, percussão, cordas dedilhadas, dentre outros) são elaboradas levando em consideração um referencial rítmico, coincidindo totalmente ou parcialmente tal como um padrão fundante na música de matriz africana.

No momento a seguir, Letieres Leite pede ao contrabaixista que toque a linha do baixo para exemplificar como funciona a “linha-guia” na música *Honra ao Rei*.²² O baixo toca:

Figura 6 – Linha do baixo acústico em Honra ao Rei



Fonte: acervo pessoal do autor.

Imediatamente após a execução da linha do baixo, Letieres Leite pede ao baixista que toque mais lento e, ao percussionista, que toque a “linha-guia” da música no agogô, enquanto solveja o ritmo e bate palmas:

Figura 7 – Introdução de Honra ao Rei na preleção momento antes do ensaio aberto

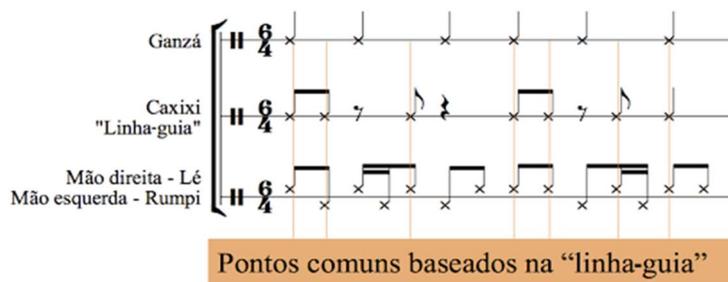
Fonte: acervo pessoal do autor

21 O conceito de *timeline* foi cunhado por Joseph Kwabena Nketia em *The Music of Africa* (1974), como “[...] um padrão rítmico em forma aditiva ou divisiva que incorpora o pulso básico ou a pulsação reguladora [...]” (NKETIA, 1974, p. 132). Carlos Sandroni (2001), em seus trabalhos de pesquisa sobre as transformações do samba urbano no Rio de Janeiro, traduz a *timeline* como “linha-guia” e nos apresenta os fundamentos básicos de tal conceito: as “linhas-guia” funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade” (SANDRONI, 2001, p. 31).

22 A música *Honra ao Rei* de Letieres Leite fez parte do repertório do concerto “Orizzonti convida Letieres Leite + Banda Sinfônica da FAMES” em 3 de outubro de 2019, no SESC Glória, Vitória – ES.

A estrutura básica do ritmo em *Honra ao Rei* pode ser assim representada.

Figura 8 – Transcrição do trio de percussões em *Honra ao Rei* com a Orkestra Rumpilezz



Fonte: acervo pessoal do autor.

O ganzá toca uma figura rítmica que acentua o pulso do compasso 6/4, enquanto os caxixis tocam uma linha semelhante ao agogô. Sobre como as linhas melódicas estão totalmente amarradas ao ritmo, Letieres continua a explicação sobre o imbricamento do ritmo com a melodia e a importância da regência:

[...] Não precisa coincidir todas as notas, é o maior número de notas possíveis. Então já deu pra vocês entenderem que ela (a música) é organizada por isso, você precisa ouvir muito ele (aponta para o músico percussionista que toca o agogô). Qualquer dúvida você não fica vendo minha regência não, tente ouvir a percussão pra vocês se referenciem (LEITE, 2019, s.p.).

Segundo Letieres Leite, compreender com clareza a estrutura rítmica da composição e tocar ouvindo o “outro” é determinante para o êxito musical: “o estudo da clave é indispensável antes do estudo de qualquer música de matriz africana, independentemente do nível e proficiência técnica do músico, pois é o caminho para a obtenção da *clave consciência*”.²³ Letieres Leite expõe a dinâmica com a preparação musical da Orkestra Rumpilezz, revelando sua metodologia de aprendizagem em música:

²³ Em entrevista cedida a Adrian Estrela Pereira, Letieres discorre sobre o termo “clave consciência”: é a representação do estado de intimidade com determinado ritmo quando todos os desenhos melódicos e padrões harmônicos tem alguma relação com o toque rítmico em execução (PEREIRA, 2018, p. 6).

PENSAR MÚSICA II

Fazer os tocadores de sopros aprenderem suas partes oralmente e bater palmas, mantendo o pulso com passos antes de ler as pontuações; e 2) colocar músicos em dois semicírculos concêntricos com percussionistas no interior, para que os tocadores de sopros possam ouvi-los e vê-los por trás. A ideia é criar um groove percussivo no centro do palco, ao qual os tocadores de sopros adaptam seus ritmos nos níveis macro e micro. Os percussionistas, então, supervisionam o ritmo e a sensação de *balanço* em *Rumpilezz* (DIAZ MENESES, 2014, p. 208).

Sobre a regência musical frente a outras orquestras, Letieres nos dá alguns subsídios para o entendimento de sua proposta quando trabalha com grupos musicais grandes e nos apresenta uma diretriz sobre sua regência na entrevista transcrita abaixo:

Figura 9 – Track #3: Entrevista



Fonte: acervo pessoal do autor.

Wanderson Soares: Como você lida com a questão da linguagem e da estrutura, como funciona pra você trazer esses músicos pra essa música que você faz e esse processo de regência?

Letieres Leite: Eu começo pensando na estrutura minimal dessas músicas, pra mim isso faz uma grande diferença. Na música popular, e eu estou falando aqui de música popular, vamos fazer um recorte para música brasileira, mas poderia ser cubana, peruana, americana, argentina, se for baseado na diáspora negra. Eu posso falar isso assim, mais sobre a diáspora negra, que é o que mais observei nessas últimas décadas, ela tem uma organização que em geral os estudos acadêmicos que vem do pensamento mais eurocêntrico, eles desconhecem. Então, essas estruturas, quando você vai reger uma orquestra por exemplo, o fato fundamental pra mim não é a contagem, a manutenção do tempo para quem está ali na minha frente, não é isso, isso não é o fundamental. Fundamental é fazer com que toda orquestra, a banda de base, todos que estão executando ali estejam em consonância rítmica, e essa consonância ela vem de um fenômeno estrutural “dessas músicas”, que é a sua menor partícula, que quando a gente toma conhecimento dela, é ela quem empodera a música inteira. Os sopros, as cordas, as percussões, o que seja, estão tocando os desenhos das melodias relacionadas com esse princípio também, então porque não observamos a música com esse princípio?

Wanderson Soares: E esse princípio está na sua composição desde o momento da sua criação?

Letieres Leite: Minha não, está em todas as composições. Está na sua composição, em toda composição ocidental baseada na diáspora negra, todas elas – da bossa nova ao *reggae*, ao *rock*, ao tango, ao som cubano, ou se você olhar o *blues* ... – então isso é um fenômeno, pronto! [...]

Improvizando com a orquestra

ALÁFIA²⁴

Em Yorubá: Felicidade; tudo de bom (Vd. AYÓ)

Para análise envolvendo a música *Aláfia*, propomos um mapeamento dos gestos nos principais eventos durante a performance da orquestra em Vitória-ES, seguidos de trechos da performance transcrita com a Orquestra Rumpilezz e com o grupo orquestral em Vitória-ES.

Na análise do gestual da regência, propomos um mapeamento dos gestos nos principais eventos durante a performance da orquestra em Vitória-ES, seguidos da transcrição musical do trecho e do nível de atividade musical. A partir dos quadros comparativos, pode-se confirmar o caráter autográfico das performances musicais, ou seja, as apresentações são únicas, como mostra os eventos, o tempo e os solistas. A partir do quadro com o detalhamento da macroforma, situamos a improvisação na regência, como mostra a Figura 10:

24 Gabi Guedes em apresentação musical de Letieres Leite & Orquestra Rumpilezz explica o significado da música *Aláfia*: “*Aláfia*, na língua dos orixás, interpretada por babalorixás e ialorixás através do jogo de búzios, conhecido como ifá, significa caminhos abertos, união, respeito, progresso na vida, paz” (INSTRUMENTAL SESC BRASIL, 2013, s.p.).

Figura 10 – Macroforma de duas versões de *Aláfia*. Concerto em Vitória (03/09/2019) e São Paulo (01/04/2013).

Teatro Sesc Glória, Vitória, ES - "Bis" do concerto - 3 de outubro de 2018											
FORMA	EXPOSIÇÃO		SOLOS				REEXPOSIÇÃO	IMPROVISACÃO NA REGÊNCIA			
Eventos	Intro	Tema	Solo 1 Daniel Freire (Barítono)	Ponte 1	Solo 2 Rafael Rocha (trombone)	Ponte 2	Tema	CODA	1ª Parte Solista - Roger Rocha Sax alto	2ª Parte Solista - Wanderson Lopes Guitarra	3ª Parte Solista - Rafael Rocha Trombone
Duração	01'04"	03'02"	00'29"	00'19"	00'30"	00'18"	01'17"	00'24"	01'35"	01'06"	00'43"
Linha do Tempo	00'08"	01'14"	04'11"	04'40"	04'59"	05'29"	05'47"	07'04"	07'28"	09'03"	10'19"

Teatro Anchieta Sesc Consolação, São Paulo - SP - 1 de abril de 2013								
FORMA	EXPOSIÇÃO		SOLOS				REEXPOSIÇÃO	
Eventos	Intro	Tema	Solo 1	Ponte 1	Solo 2	Ponte 2	Tema	CODA
Duração	01'04"	02'57"	00'31"	00'16"	00'32"	00'16"	01'19"	00'20"
Linha do Tempo	00'00"	01'04"	04'01"	04'32"	04'48"	05'20"	05'36"	06'55"

Fonte: quadro elaborado por Wanderson L. Soares.

Na última seção de *Aláfia*, Letieres propõe uma improvisação a partir da regência, ou seja, uma composição ao vivo. Esse gestual, apesar de ter sido criado por Letieres Leite, é também encontrado em outras estéticas de regência como, por exemplo, o “quem, quando e o quê”, que é uma linguagem gestual multidisciplinar, criada por Lawrence “Butch” Morris e Walter Thompson.

Letieres Leite utiliza a linguagem da improvisação na regência com a comunicação com as mãos, com a expressão facial e com gestos universais, expressando quantidade, dinâmica, e com uma certa semelhança com o “quem, quando e o quê” do “*Soundpanting*”. O sinal é transmitido e a orquestra responde com sons ou silêncio, e dessas ações, novas sugestões são emitidas e assim por diante. “É um diálogo entre si e o grupo” (THOMPSON, 2006, p. 1). Entretanto, a experiência ligada ao nosso objeto de pesquisa difere da proposta de Morris e Thompson, que sugerem a construção de signos e gestos juntos ao grupo antecipadamente. Em nossa experiência, a construção desses signos e sinais de regência ocorreu de forma muito breve na preparação da orquestra, tempo suficiente para impulsionar essa troca e interação, revelando um caráter ainda mais imprevisível na improvisação.

Propomos um quadro com os gestuais criados por Letieres em uma linha do tempo, especificamente no trecho final da música *Aláfia*, e tomaremos como ponto de partida o modelo sugerido na regência musical do “*Soundpainting*” e da “*Conduction*”.

“Crescendo, *ff* e ataque”

Figura 11 – “Crescendo, *ff* e ataque”. Gestual improvisação na regência



Fonte: Esquema produzido por Wanderson L. Soares.

Códigos visuais – as mãos com o punho fechado ao lado da cabeça fazem um movimento frontal e enérgico, como se um objeto estivesse sendo jogado; com os braços estendidos, ao final do movimento as mãos se abrem, indicando um ataque *fortíssimo* em uníssono pelo grupo e, bruscamente, as mãos se fecham, sugerindo uma pausa repentina.

“Crescendo, *pp* e sugestão para um novo solista”

Figura 12 – “Crescendo, *pp* e sugestão para um novo solista”. Gestual improvisação na regência



Fonte: Esquema produzido por Wanderson L. Soares.

Códigos visuais – com a abertura total dos braços e em um movimento circular que inicia na cintura, passa sobre a cabeça e fecha os punhos frontalmente, abaixo da cabeça, o regente sinaliza para todo o grupo um *crescendo*, logo após o fechamento de um ciclo de atividades. Imediatamente, ele sugere um *pianíssimo* para, em seguida, indicar o músico solista, apontando com o dedo indicador. O grupo continua a tocar com notas longas, em um *pianíssimo*, enquanto o solista desenvolve um improviso mediado pelo regente (embora também livre). Os gestos são realizados no sentido horizontal e vertical, indicando dinâmica e mudança dos naipes (madeiras, metais e percussões) na interação musical.

“Texturas pontilhistas, melodias livres e entrelaçadas”

Figura 13 – “Texturas pontilhistas, melodias livres e entrelaçadas”. Gestual improvisação na regência



Fonte: Esquema produzido por Wanderson L. Soares.

Códigos visuais – com o movimento dos dedos e mãos de modo circular, assimétricos e irregulares, Letieres propõe texturas pontilhistas, melodias fragmentadas, circulares, improvisadas e, em certa medida, faz com que todo o grupo produza um “caos” organizado. Percebe-se, aqui, uma ação comunicativa de caráter artístico, subjetivo e idiossincrático.

“Ápice e fim”

Figura 14 – “Ápice e fim”. Gestual improvisação na regência



Fonte: Esquema produzido por Wanderson L. Soares.

Códigos visuais – o movimento é feito com os braços estendidos em um formato circular, vertical e acima da cabeça, permanecendo com os braços apontando para o alto. A figura acima demonstra a forma como o regente utiliza os recursos semióticos – o olhar expressivo para o alto e os movimentos circulares dos dedos. Em um movimento final, o regente faz o gesto em que os punhos se fecham com movimentos que vão do lado direito da cabeça em sentido frontal, para frente; a abertura das mãos indica o ataque em uníssono de todo o grupo e, por fim, os punhos fechados indicam o término da música.

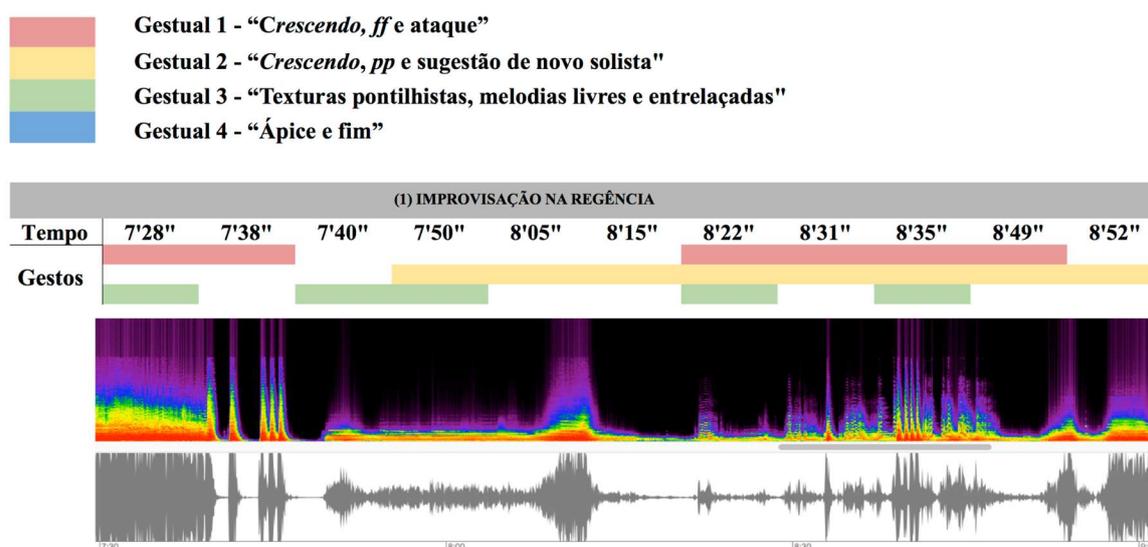
Mapeamento da improvisação na regência

Abaixo, apresentamos um quadro dividido em três partes que sintetiza os gestuais da improvisação na regência em uma linha do tempo. Nele, apresentamos o nível de densidade sonora e o tempo em que acontecem os gestuais. Utilizamos o auxílio do software *E-*

*analysis*²⁵ na produção das imagens do sonograma. O tempo mostra quando ocorrem os gestuais e como eles são engendrados. A partir dessa ação, surgem novas combinações gestuais e, por conseguinte, novas estruturas sonoras. O sonograma revela como os gestos, reiterados em diferentes momentos, possuem intensidades e contornos singulares.

(1) Na Figura 15 a improvisação na regência inicia com os gestuais “1 e 3”. As texturas sonoras se imbricam até que haja a sugestão do solista (saxofonista) em 8’22”.

Figura 15 – 1ª parte: início da improvisação na regência e sugestão para um novo solista

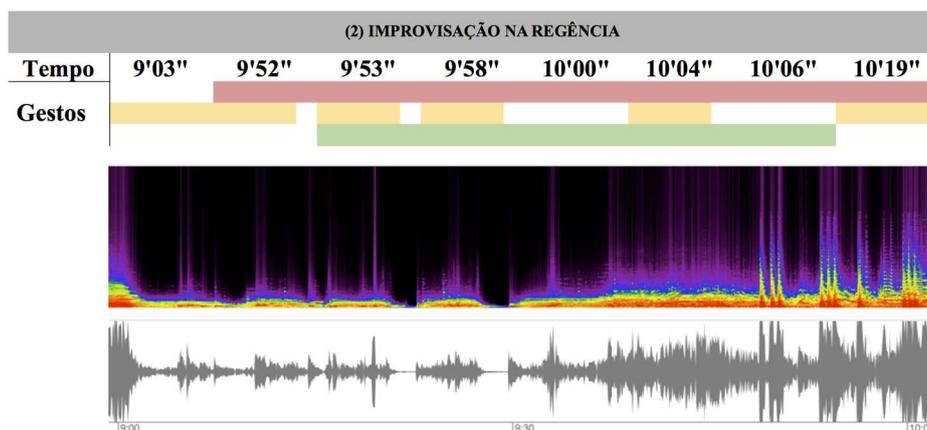


Fonte: Esquema produzido por Wanderson L. Soares.

(2) “O gestual 2” sugere um *pianíssimo* e a sugestão de um novo solista (guitarra) acontece em 9’03”, com a alternância de gestos e texturas sonoras acontecendo simultaneamente.

25 As possibilidades de funcionalidade do software *e-analysis* podem ser encontradas no link: http://logiciels.pierrecouprie.fr/?page_id=402.

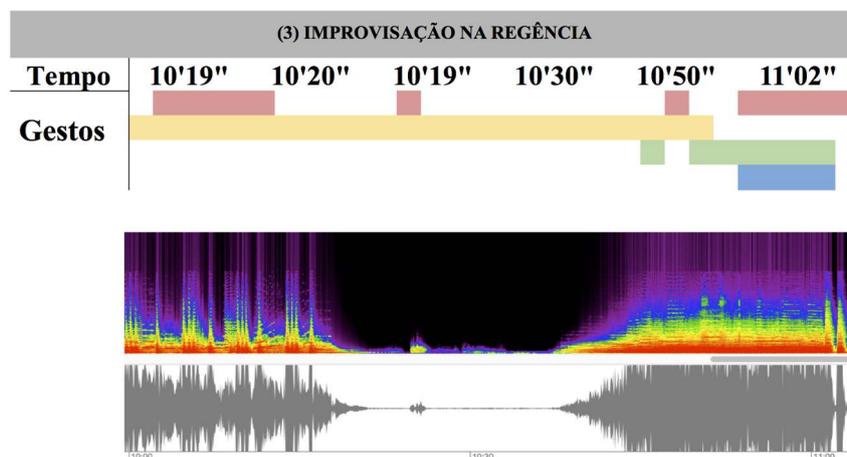
Figura 16 – 3ª parte: combinação dos gestuais e fim



Fonte: Esquema produzido por Wanderson L. Soares.

(3) O “gestual 2” sugere a intervenção do trombonista enquanto o grupo toca um *pianíssimo*. Na sequência, o regente finaliza com o gesto 4, momento de maior densidade sonora com o gesto envolvendo uma linguagem corporal que utiliza todo o corpo, levantando o olhar e as mão para o alto e finaliza com o gesto 1.

Figura 17 – 3ª parte: massa sonora e ataque – gestual improvisação na regência



Fonte: Esquema produzido por Wanderson L. Soares

A improvisação na regência sob a perspectiva do LIF

Pontuamos algumas observações de pertinência audiotátil e do LIF na improvisação na regência:

- 1) Nesse trecho, o regente *extemporiza* um outro estilo musical, que remete à “*free music*” com um estilo mais caótico e próximo ao “*Soundpainting*” de Walter Thompson e a “*Conduction*” de Butch Morris;
- 2) O LIF, nesse trecho, relaciona-se como a orquestra e como o regente conseguiram juntar o *background* dos músicos criando uma “congenialidade” na interação de todo o grupo. Todo o concerto e a parte anterior da música, que antecipa o trecho final, já é uma referência que entra em jogo. Os músicos estão totalmente mergulhados nessa atmosfera.
- 3) Esse momento da improvisação foi colocado pelo regente como uma situação improvisada de surpresa. Tal ação demandou uma organização complexa, porque não se trata mais de um ritmo baseado na “linha-guia”. Ali, as emergências do LIF estavam afloradas e intensas. O controle do regente era significativamente maior. Ele estava muito mais presente, diferentemente dos outros momentos em que a base rítmica oferecia continuidade e estabilidade. Aqui, há um diálogo do LIF e dos exemplos mais simbólicos e semióticos – as “lavadeiras do Abaeté”. Nessa improvisação, ele traz de volta os vários “LIFs Emergentes” que apareceram durante os ensaios e o “LIF Programático” do próprio concerto. Naquele momento há catarse e tudo pode surgir, embora Leite controle a situação por meio dos gestuais 1, 2 e 3.
- 4) Quem está improvisando nesse momento, ele ou a orquestra?
- 5) O que esses músicos estão trazendo para a improvisação? Um músico pode estar trazendo uma frase ou um trecho complexo de um compositor erudito enquanto outro, da mesma forma, pode estar trazendo uma frase ou um trecho complexo da música popular. Existiria diferença entre essas matérias na conformação da obra?
- 6) O papel do regente é provocar e instigar os músicos. A partir dessas combinações singulares de cada músico, regidas pelo maestro, novas combinações são instigadas a partir dos gestuais. Dessa forma, ele vai empoderando os músicos até virar uma regra emergente, independente do *background* do músico. As regras foram quebradas e construídas, estabelecendo-se a “alteridade” e a “congenialidade” (Cf. ARAÚJO COSTA, 2016, pp. 191-192; ARAÚJO COSTA, 2019, p. 146).

- 7) Nesse momento, Leite praticamente assume o papel de improvisador, estabelecendo a *forma formante* e *forma formada*. A regência (sujeito) molda a orquestra (objeto). O método de formar está ligado ao *Soundpainting* e *Conduction*, práticas improvisadoras e interativas reconhecidas como LIF.

- 8) A tonalidade que se estabelece entre os trechos que remetem a um “*free*”, mesmo sem ser indicada pelo regente, é um C#m eólio (Dó#-Ré#-Mi-Fá#-Sol#-Lá-Si). Há uma situação emergente própria do LIF em que os músicos criam uma atmosfera em torno de uma tonalidade em uma negociação de caráter intersubjetivo e sistêmico.

Considerações finais

Na regência em música popular, existe uma regra específica na estruturação e na linguagem musical. Ela é negociada na performance e engendrada segundo o fenômeno áudiotátil, que é confirmado sobretudo quando a necessidade da manifestação artística pelo viés inventivo subverte a lógica da teoria moderna ocidental. Tal fenômeno está ligado às premissas estéticas, antropológicas e cognitivas da musicologia do jazz e da etnomusicologia pelo critério epistemológico que considera a performance com valor idiossincrático, pessoal e criativo presente na atividade humana como formatividade, segundo postulado por Vincenzo Caporaletti em sua teoria das músicas audiotáteis [TMA].

Pode-se observar, na regência musical de nosso interlocutor, uma expressão “artística”. Essa “artisticidade” possui características singulares e universais, expressa “no agir comunicativo artístico, cujas regras são colocadas pelo indivíduo através da mediação endossomática e a negociação interacional contextual” (CAPORALETTI, 2018, p. 9).

A preparação da orquestra proposta por Letieres Leite pode ser compreendida como um modo de empoderar o músico para que ele subsuma o *medium* da notação musical, que é a partitura. A regência, nesse caso, é uma construção musical coletiva, em uma ação conjunta com a regência. Da mesma forma, na preparação da orquestra, a compreensão das “linhas-guia” possibilita uma compreensão da estrutura e da linguagem musical inerentes às composições de características Afro-brasileiras, a partir de uma corporeidade e internalização do ritmo, subsumindo, mais uma vez, a partitura.

Sobre a improvisação na regência, ela se assemelha, em parte, à proposta apresentada por Butch “Morris” e Walter Thompson na década de 1970. Entretanto, Letieres Leite propõe à orquestra uma construção coletiva, afastando-se da notação musical e empoderando os

músicos da orquestra para uma construção musical demonstrada pelos LIFs programáticos e LIFs emergentes, desde o gestual da regência e a preparação da orquestra.

Em conclusão, o presente trabalho propôs um modelo de análise da regência em música popular com a preparação da orquestra a partir das “linhas-guia”, interação e improvisação na regência, com diagramas e reduções das orquestras em torno do ritmo e transcrições das performances. Esse recorte da regência musical de Letieres Leite privilegia as músicas de matriz africanas, embora o mesmo princípio analítico se estenda também às músicas populares alinhadas às músicas audiotáteis, em especial à música instrumental brasileira, que vem recebendo particular atenção nos últimos anos.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO COSTA, Fabiano. Plurality of ‘spuntos’ and audiotactile formativity: a new look on collective music improvisation. *Itinera: Rivista di filosofia e teoria delle arti*, n. 10, pp. 216-233, 2015.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. *Poétiques du “Lieu Interactionnel - Formatif: sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l’expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*. 2016. Tese (Doutorado em Musicologia), Paris, Université Paris – Sorbonne, 2016.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução. Trad. Patrícia de S. Araújo. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, n. 1, pp. 1-33, 2018a. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/86e90f9b>. Acesso em 13 abr. 2022.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. Groove e escrita na Toccata em Ritmo de Samba nº 2 de Radamés Gnattali. Trad. Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, n. 1, pp. 1-23, 2018b. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7ebdoad3>. Acesso em 22 mai. 2022.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. À l’écoute du ‘lieu interactionnel-formatif. In: RAMAUT-CHEVASSUS, B.; FARGETON, P. *Écoute multiple, écoute des multiples*. Paris, Éditions Hermman, 2019. Pp. 136-147.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. Notas sobre a experiência estética interacional nos grupos de Miles Davis em 1969: o projeto de ‘Bitches Brew’ e os concertos com o 3º Quinteto. Trad. Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, n. 2, pp. 1-20, 2020. Disponível em: <https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.cafbn6y9/46e2fde07d496a49c236c835a0a774dc9b75b043>. Acesso em: 04 fev. 2021.

CAPORALETTI, Vincenzo. *I processi improvvisativi nella musica> un approccio globale*. Lucca: LIM, 2005.

CAPORALETTI, Vincenzo. *Swing e groove: sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*. Lucca: LIM, 2014.

CAPORALETTI, Vincenzo. Uma musicologia audiotátil. Trad. Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, n. 1, pp. 1-17, 2018a. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eefd43>. Acesso em: 11 mar. 2022.

CAPORALETTI, Vincenzo. I modelli cognitivi visivo e audiotattile: criteri epistemologici e modalità di implementazione. *Quaderni di Pedagogia e Comunicazione Musicale*, n. 5, pp. 97-123, 2018b.

CAPORALETTI, Vincenzo. Milhaud, “Le Bœuf sur le toit” e o paradigma audiotátil. In: LAGO, Manoel A. Corrêa do (Org.). *O boi no telhado: Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. Pp. 229-288.

DIAS, Andrea Ernest. Mais “coisas” sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro. Salvador. 2010. Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2010.

DIAZ MENESES, Juan Diego. Orkestra Rumpilezz: Reinventing the Bahian Percussion Universe. *ICTUS: Journal of the School of Music of the Federal University of Bahia*, v. 13, n. 1, 2012, pp. 1-40.

DIAZ MENESES, Juan Diego. Orkestra Rumpilezz: Musical constructions of Afro-bahian identities. 2014. Tese de doutorado em Filosofia. University of British Columbia, Vancouver, 2014.

BUTCH MORRIS. Lawrence D. *The art of conduction a conduction® workbook*. [S.l.]: Karma 2017.

FESTIVAL DE MÚSICA SEM FRONTEIRAS. Faculdade de Música do Espírito Santo, 2019. Disponível em: <https://fames.es.gov.br/Not%C3%ADcia/festival-de-musica-sem-fronteiras>. Acesso em: 18 mai. 2022.

INSTRUMENTAL SESC BRASIL. *Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz: Programa Instrumental Sesc Brasil*. YouTube, 1 de abril de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Ty4ZCkVWWw>. Acesso em: 23 mar. 2022.

LAGO, Manoel. Brazilian sources in Milhaud’s *Le Boeuf sur le Toit*: a discussion and a musical analysis. *Latin American Music Review*, n. 23, pp. 1-59, 2002.

LEITE, Letieres. Entrevista: Latieres Leite. Vitória: out. 2019. Entrevista concedida a Wanderson L. Soares. Não Publicada.

PEREIRA, Adrian Estrela. *Universo percussivo baiano: uma proposta de utilização do ritmo ijexá na aplicação do método UPB para treinamento rítmico e instrumental*. [S.l.]: ABEM, 2018.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio. *La binarización de los ritmos ternarios Africanos en America Latina*. Havana: Ediciones Casas de las Americas, 1986.

SANDRONI, Carlos. *O feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

STANLEY, T. T. *Butch Morris and the art of conduction*. 2009. Tese de Doutorado em Música. University of Maryland, Maryland, 2009.

VERONESI, Daniel. Veronesi, D. Gestures and language in improvised music with *Conduction®*. In: JOURNEAU, Alexandre, CHUEKE, Zélia; VASSILEVA, B. (eds). *Du signe à la performance: la notation, une pensée en mouvement*. Paris, 2019. Pp. 355-375.

Escolhas artísticas de Gilberto Gil na performance musical ao vivo na USP, em 1973: dualismos imbricados em *Oriente e Expresso 2222*

Almir Côrtes

E-mail: almir.barreto@unirio.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8760-5939>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Resumo: Em minha fala no Congresso Pensar Música 2021, promovido pela Escola de Música da UFMG em parceria com o *Savassi Festival*, busquei compartilhar a metodologia, os objetivos principais e os resultados obtidos pelo projeto de pesquisa *Gilberto Gil ao vivo na USP, 1973: voz e violão em contexto*. A ênfase da investigação está nas escolhas artísticas, buscando evidenciar, principalmente, como as combinações do material musical interagem com certas perspectivas inerentes ao contexto histórico do evento. A partir da articulação entre atividades de performance, transcrição e análise do repertório com o panorama sociocultural do show, a pesquisa busca fomentar a reflexão teórica por meio da prática musical. Após uma breve contextualização do objeto de estudo, trechos selecionados das canções *Oriente e Expresso 2222* foram utilizados para ilustrar, de forma detalhada, o manejo do material musical e sua força dentro do show. Ao final, depois de uma exposição resumida das principais publicações derivadas da pesquisa, são tecidas considerações a respeito dos resultados alcançados até o momento.

Palavras-chave: Gilberto Gil ao vivo na USP; voz e violão; performance em música popular; *Oriente. Expresso 2222*.

Gilberto Gil's artistic choices in his live musical performance at University of São Paulo – USP in 1973: interwoven dualisms in the songs *Oriente* and *Expresso 2222*

Abstract: During my presentation at the Congresso Pensar Música 2021, organized by the Escola de Música of the Federal University of Minas Gerais – UFMG in collaboration with the *Savassi Festival*, I sought to share the main objectives and results obtained by the research project *Gilberto Gil live at University of São Paulo – USP in 1973: placing his guitar and his voice in perspective*. This research has been seeking to foment theoretical reflection through musical practice by articulating performance activities, and transcription and analysis of selected repertoire with the show's sociocultural background. After a brief contextualization of the object of study, selected portions of the songs *Oriente* e *Expresso 2222* are used to illustrate in detail the management of the musical material and its strength into the show. At the end, after a summarized exposition of the main publications derived from the research, I present considerations regarding the results reached so far.

Key words: Gilberto Gil live at USP; voice and guitar; performance in popular music; *Oriente. Expresso 2222*.

Introdução

Em maio de 1973, o cantor, violonista e compositor Gilberto Gil fez uma apresentação improvisada na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo – USP, que quase foi proibida (NETTOWS, 2012, s.p.).¹ O show fez parte de uma série de atividades organizadas pelo movimento estudantil que tentava criar espaço para discussão e denúncia contra a repressão do regime ditatorial instaurado no Brasil em 1964 e intensificado em 1968 com a instauração do Ato Institucional n. 5.² Os professores da USP estavam entre os presos

1 O vídeo dessa apresentação encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dIwKGsjRqGQ>.

2 O Ato Institucional n. 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente aqueles que fossem considerados seus inimigos.

políticos da ditadura e, em março do mesmo ano, o estudante de geologia Alexandre Vannucchi Leme havia sido torturado e morto por agentes do Departamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna DOI-CODI. O evento teve uma audiência de quase mil pessoas, divididas em grande parte entre dois grupos contrastantes: apoiadores das canções de protesto nacionalistas e simpatizantes do tropicalismo (COSTA, 2003, p. 200).

Após romper a cena cultural como um dos artistas fundadores da Tropicália, Gilberto Gil foi preso e, em seguida, exilado pelo regime militar, passando a viver em Londres no período entre 1969 a 1972. Lá, ele teve a chance de vivenciar diretamente a versão europeia do movimento contracultural.

Para além das motivações pessoais, há o fator contextual. Exilado na Europa entre julho de 1969 e janeiro de 1972, Gilberto Gil vivenciou o auge da contracultura: modelo de vida *hippie*, psicodelismo da música rock, festivais ao ar livre (Ilha de Wight e Glastonbury, dos quais Gil e Caetano participaram), libertação sexual, uso de psicotrópicos e, evidentemente, o misticismo (DINIZ, 2015a, p. 6).

Em quase três horas de show na USP, o repertório de Gil integrou estilos brasileiros como samba, bossa nova, baião, xote, ijexá e capoeira, com elementos derivados do *rock* britânico, do *blues* e do *jazz* norte-americanos e do *raga* indiano. Infelizmente, não há vídeo desse show. Ele sobreviveu graças a uma gravação de áudio feita por um estudante de engenharia elétrica que tinha um gravador de rolo. Duas décadas depois, a gravação foi mixada e masterizada pelo músico Paulo Tatit. Recentemente, essa gravação, junto com outras duas performances ao vivo de Gil gravadas no Rio de Janeiro em 1972 e 1973, foi lançada pelo selo Discobertas em uma caixa chamada *Gilberto Gil – anos 70 ao vivo*.

Foi a partir da audição cuidadosa do show e das inquietações despertadas pela apreciação do evento que surgiu o projeto de pesquisa *Gilberto Gil ao vivo na USP, 1973: voz e violão em contexto*. Esse projeto se encontra cadastrado no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, dentro da linha de “Teoria e Prática da Interpretação” e está diretamente ligado à disciplina Análise da Música Popular – AMP, que eu leciono no Bacharelado em MPB/Arranjo. No AMP III, que é temático, tem sido possível trabalhar em parte do projeto com minhas turmas, praticando, transcrevendo e analisando a maior parte do repertório do show em questão. Tenho buscado fomentar e integrar a investigação e reflexão teórica por meio da prática musical, visando a formação de um músico com senso crítico que tem domínio prático dos seus objetos de estudo. Nas avaliações da matéria, os alunos podem optar por entregar suas análises em forma de artigo ou vídeo. Outra opção consiste na realização de um arranjo a partir da transcrição de uma música escolhida do

repertório do show. Ao final, é montado um espetáculo em que todos os alunos apresentam as músicas estudadas.

O objetivo principal da pesquisa é aprofundar a compreensão de como a performance musical de Gilberto Gil na USP, em 1973, reflete uma ampla gama de elementos ao combinar estilos brasileiros com influências culturais absorvidas no exílio. A ênfase dessa proposta está nas escolhas artísticas, buscando evidenciar, principalmente, como a música dele interage com certas perspectivas inerentes ao contexto sociocultural; como os elementos musicais manipulados pelo músico vão dar conta “desses recados” de acordo com a sua visão artística? Como se dá essa tradução artística de determinados dualismos presentes na atmosfera da época na performance que Gil realiza com a sua voz e seu violão? Tais escolhas musicais, por vezes, vão implicar em questões técnicas: novas escolhas musicais podem proporcionar novas formas de tocar, nesse caso, o violão e também de cantar e improvisar – improvisos longos e bastante sintonizados com a contracultura do período.

Se Oriente rapaz...

Pode-se observar, abaixo, alguns trechos da música que abre o show, a composição *Oriente*. A análise técnico-musical do violão e da voz dessa obra estabelece um diálogo com estudos prévios feitos pela musicista e socióloga Sheila Diniz (2015a/2015b). A transcrição, que contou com a minha revisão, foi realizada inicialmente por Tássio Ramos, egresso da graduação e atual mestrando do Programa de Pós-Graduação – PPGM, que colabora de forma expressiva com a pesquisa.

Fig. 1 - fragmento inicial da introdução de *Oriente* - Gil ao vivo na USP (1973)



Fonte: Acervo pessoal do autor.

A Figura 1 mostra intervalos simultâneos (blocos de quarta justa formados por posições fixas da mão esquerda) que se movem pelo braço do violão sobre a nota pedal em Lá, executada pelo polegar da mão direita ferindo a quinta corda solta do violão. O bloco que aparece no início do segundo compasso é formado pelas notas Mi e Lá – uma formação que não define se o modo será maior ou menor por não possuir a terça. No entanto, ao tocar o

bloco formado pelas notas Sol e Dó³ ouvimos um contorno melódico que lembra a sonoridade de uma *blue note*⁴ devido à forma que foi articulado. Ao mesmo tempo, os dois blocos que aparecem no segundo tempo dos compassos dois, três e quatro estão separados por um intervalo de segunda maior e possuem um padrão rítmico que faz alusão ao toque do berimbau, tal como tocado dentro do contexto da prática da capoeira.

O áudio do show de Gilberto Gil capta apenas dez segundos da introdução de “Oriente”. Além de o registro sugerir que o músico já havia começado a tocar, Costa afirma que Gil teria se alongado por dois minutos na introdução. O fragmento disponível baseia-se num ritmo harmônico circular. Essa característica – um dos aspectos cruciais da canção – vai ao encontro da perspectiva transcendental. Sobre um compasso binário, Gil “belisca” sucessivamente uma “nota pedal” no violão, criando uma espécie de *moto continuum*. As vibrações produzidas por esse baixo ressoam por entre desenhos melódicos mais agudos, formando *glissandos* ascendentes e descendentes. Desse manejo resulta um movimento de expansão e contração, remetendo à experiência mística do transe, associada à música oriental. Esse ritmo harmônico (não estático, mas percussivo) também faz lembrar o suingue de um berimbau. A alusão ao instrumento, indispensável na capoeira, reitera a ideia de transe (DINIZ, 2015a. p. 3).

Na parte A da canção, podemos pensar na representação musical de dois ambientes: o oriente e o ocidente. Em linhas gerais, o ambiente oriental é representado de forma modal, circular e mística, enquanto o ambiente ocidental é tonal, pragmático e racional. Como Gilberto Gil promove tais representações combinando violão e voz?

Os versos iniciais que são entoados sobre a base do violão falam: “Se oriente, rapaz” – um jogo de palavras entre “se orientar”, buscar orientação, e “se orientalizar”, prestar atenção para valores e práticas orientais. Na composição ele não resolve os dualismos, apenas mostra as opções ao longo do desenvolvimento da composição. Sheila Diniz comenta que há:

3 Tais notas aparecem no início da Figura 1 apenas por que a gravação disponível utilizada como referência começa nesse ponto da performance. Observando a figura completa, torna-se evidente que temos um ciclo de quatro compassos que tem início no segundo compasso da Figura 1.

4 A sequência de intervalos formada pelos graus 1-b3-4-#4-5 e 7, foi denominada como escala *blues* (*blues scale*) por vários autores que atuam dentro da chamada *jazz theory*. Uma das peculiaridades do uso da escala *blues* consiste na execução de uma terça menor sobre um acorde maior, que recebe o apelido de *blue note*.

[...] excesso de autonomia outorgada ao *rapaz*: seu guia espiritual aguça a curiosidade e não impõe um rumo fixo. Entre dois universos não excludentes, o “Oriente/místico” e o “oriente/racional”, as possibilidades de ação são inúmeras. O *guru* oferece tantos caminhos ao *rapaz* que o balanço final é “desorientador”; conclusão prévia que pode ter relação com a falta de síntese entre esses contrários, igualmente explorados no interlúdio da canção. (DINIZ, 2015^a, p. 8).

Do ponto de visto técnico da execução do trecho ao violão, nota-se, na introdução (Figura 1) e nos primeiros compassos da Figura 2, um procedimento que talvez possamos apelidar de “polegar flutuante”, pois não ataca nos chamados “tempos fortes” da divisão rítmica ocidental aqui utilizada. Justamente o polegar, o dedo mais forte da mão direita, capaz de produzir o som mais “pesado” e que é majoritariamente empregado para tocar os baixos e definir os pontos de apoio dos agrupamentos rítmicos presentes nas formas de conduzir e acompanhar a linha melódica do canto – as chamadas “levadas”, tão importantes na prática da música popular.

Figura 2 – Trecho inicial da parte A de *Oriente* - Gil ao vivo na USP (1973)

Em7 Bb7(#5) A7

Se_o-ri - en - te ra - paz... Pe - la cons - te - la -

D7 A7 G7 D/F# G/F E7 A(omit3)

ção do Cru-zei - ro do Sul

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Uma vez dentro da canção, os versos seguintes, que dizem como o rapaz deve se orientar, trazem uma estruturação musical tonal e bem mais assertiva. O agrupamento

rítmico aqui (compassos quatro e cinco da Figura 2) pode ser considerado ternário⁵ e bem marcado e a harmonia está organizada por ciclos de quarta, intercalados por dominantes substitutas. A melodia, por sua vez, sobrepõe um contorno modal ao delinear o modo dórico – como se quisesse afirmar que as possibilidades aparentemente contrastantes de posicionamento pessoal e musical não são excludentes. Ao final, temos um cromatismo descendente no baixo (notas Lá bemol, Sol, Fá sustenido, Fá e Mi), enquanto a melodia resolve de forma ascendente sobre uma cadência autêntica perfeita em Lá maior. Deve-se destacar que a maioria dos acordes que são atacados junto com as sílabas das palavras nesse ponto, e em outros trechos semelhantes, são tétrades resolvidas com apenas três sons. Ao suprimir uma das notas das tétrades, Gil facilita a sua execução, deixando as mudanças de posição mais ágeis e fluidas e propiciando também um melhor encadeamento entre as vozes internas dos acordes.

Esse mesmo trecho tonal será utilizado posteriormente para chegar em outras regiões tonais, como Dó maior (no verso: “pela constatação de que a aranha”) e Mi maior (no verso: “tudo merece consideração”). Na transcrição abaixo (Figura 3), após tocar o acorde de G7, a harmonia salta para C7, seguido por F6 e G7 (subdominante e dominante de C), passando por D7 e retornando para A – que, dessa vez, possui terça maior e aparece com sétima menor e décima terceira.

5 Pode-se também escrever tais trechos com compassos compostos de 9/8. Contamos com a participação do violoncelista e arranjador Jaques Morelenbaum em uma das aulas de AMP III, oportunidade em ele demonstrou que utilizou compassos compostos para escrever seu arranjo de *Oriente* presente no álbum *Concerto de Cordas e Máquina de Ritmo* (BISCOITO FINO, 2012).

Figura 3 – Ciclo de quartas resolvendo em C7 em *Oriente* - Gil ao vivo na USP (1973)

Em7 Bb7(#5) A7 D7 Ab7 G7 C7

Pe - la cons - ta - ta - ção de que_a a - ra - nha

F6 G7(13) D7 A7(13)

vi - ve do_ que te - ce Vê se não se_es - que - ce

* bend
1/4 de tom

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Ainda no que se refere à Figura 3, deve-se destacar a técnica de “torcer/suspender” as cordas com a mão esquerda (*bend* de um quarto de tom) que aparece no quarto compasso com as notas Fá sustenido e Dó, tocadas respectivamente na quarta e terceira cordas do violão. Tal técnica aponta para a guitarra elétrica, instrumento que Gil estava estudando no período, e remete ainda para a sonoridade do *blues*.

A próxima figura mostra o trecho seguinte que, após permanecer um instante em A7(13), utiliza o mesmo ritmo harmônico inserindo, a partir do C7, os acordes Gb7 e F7 para alcançar E. A região de Mi maior é confirmada pela sua dominante, B7, seguida pelo próprio E, que agora volta com sétima menor e nona maior.

Figura 4 – Ciclo de quartas resolvendo em E em *Oriente* - Gil ao vivo na USP (1973)

The musical score is presented in two systems. The first system shows a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line starts with a whole rest, followed by a quarter note G#4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The guitar accompaniment starts with a whole rest, followed by a quarter note G#4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics are: "Pel - la sim - ples ra - zão de que tu - do me - re -". The second system shows a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line starts with a whole rest, followed by a quarter note G#4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The guitar accompaniment starts with a whole rest, followed by a quarter note G#4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics are: "ce - Con - si - de - ra - ção".

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Ainda sobre as relações estabelecidas entre a letra e outros aspectos musicais, observa-se o trecho seguinte da parte B de *Oriente*. A Figura 5 a seguir ilustra a primeira parte do trecho, que, novamente sobre agrupamentos ternários, entoia o verso: “Determine, rapaz/ onde vai ser seu curso de pós-graduação”. Tal trecho se repete de forma semelhante, exceto pela letra, que muda para: “Se oriente, rapaz/pela rotação da terra em torno do sol”. Como o violão dá suporte para tais versos?

Figura 5 – Trecho inicial da parte B de *Oriente* - Gil ao vivo na USP (1973)

A⁷ A⁷ D⁷ D⁷ D⁷ F⁷
 De-ter - mi - ne ra - paz ——— On-de vai ser seu
i p i p p i p i p
 E⁷ E^{b7} D⁷ D⁷ D⁷ D⁷ D⁷ D⁷
 cur - so de pós gra - dua - ção Se_o-ri-
i p p

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Como mencionado anteriormente, os baixos não estão no “chão” e sim “flutuando”, produzindo deslocamentos que desestabilizam a noção de tempos fortes e fracos. Para tal execução, a mão direita realiza uma movimentação contínua enquanto a mão esquerda vai mudando as posições dos acordes, transitando entre agrupamentos binários/ou quaternários e ternários/ou compostos. Destaque para a “pinça” de polegar e indicador envolvendo cordas presas e soltas, que aparece entre os compassos dois e seis da Figura 5. No compasso dois, nota-se que o indicador (dedo que produz um som mais leve) toca a corda Ré solta no início do compasso, enquanto o polegar (que produz um som mais pesado) ataca na segunda semicolcheia a mesma nota Ré, que agora é produzida ao “prender” a quinta corda do violão na quinta casa. O mesmo gesto é repetido entre os compassos três e seis. Contudo, a partir do compasso quatro, a mão esquerda começa a se deslocar para uma posição fixa, formando uma sequência paralela de acordes dominantes de três sons (F7, E7 e Eb7), enquanto a corda Ré solta continua sendo ferida pelo indicador no início dos compassos – com exceção do compasso seis, no qual há uma pausa de colcheia no início do compasso, ao invés do ataque do indicador na quarta corda solta. Tal sensação de “desestabilidade” é ouvida junto ao canto, que se apresenta de maneira bem fluida sobre o trecho – a relação entre a performance da base do violão e a fluência da interpretação da linha melódica produzem um resultado musical que confere essa atmosfera misteriosa, envolvente, intrigante e mística da canção. Diniz considera que tal seção constitui o ponto

culminante da composição, na medida em que aglutina as ideias desenvolvidas nas seções anteriores.

O ápice da canção corresponde à seção B, cuja melodia em Ré mixolídio é harmonizada na região da subdominante (Ré) da tonalidade (Lá). Além disso, os dois versos de B exibem a tessitura mais aguda da canção. Isso contribui para que o caráter de comando do verbo “determine” seja mais adensado. O verbo “se oriente”, por sua vez, assume maior relevância, o que implica compreendê-lo a partir das ideias de “foco/definição”. A informação à qual ele está vinculado abala, entretanto, esse pragmatismo. A “rotação da Terra em torno do Sol” refere-se menos ao *Tempo Chronos*, medido pelo relógio, e mais ao *Tempo Aeon*, cuja duração imensurável é associada ao movimento dos astros e independe da vontade dos homens. Ainda que a seção B não constitua um refrão, ela aglutina o que foi desenvolvido nas anteriores. Longe de ser dogmática, ela frisa a dualidade de sentido que abarca toda a canção (DINIZ, 2015a, p. 5).

Para concluir a exposição sobre *Oriente*, pode-se observar brevemente a seção de improviso. Tal seção começa com os blocos quartais do início da música (tocados na terceira e quarta cordas), utilizados agora de forma ascendente até alcançar as notas Mi e Lá uma oitava acima (na décima quarta casa do violão) e depois voltar a descer em direção à oitava inicial (segunda casa). Ao iniciar o movimento descendente, os blocos passam a ser formados por quartas aumentadas (ou trítonos). Tal seção se inicia aos 2:02 minutos da gravação da faixa. A posição fixa da mão esquerda se desloca sobre o pedal em Lá até um ponto em que um ostinato se estabiliza, gerando outro ciclo que novamente faz alusão ao berimbau. O ostinato ilustrado abaixo na Figura 6 começa em aproximadamente 2:40 minutos.

Figura 6 – Ostinato utilizado na seção de improviso em *Oriente* – Gil ao vivo na USP (1973)



Fonte: Acervo pessoal do autor.

A respeito do ciclo acima, Gil realiza pequenas variações e constrói um improviso que, inicialmente, utiliza uma forma de cantar que evoca uma sonoridade oriental, como um canto árabe ou indiano. Sobre tal atmosfera, Gil discute com ele mesmo – o *ego* e o *alterego*. Há o lado do cantador, que também é nordestino, apontando para uma herança árabe do sertão do Nordeste e outras conexões orientais, e o sujeito ocidental, mais racional, cobrando uma postura do artista, pedindo que ele toque “um som nosso” – uma postura mais

nacionalista (críticas que Gil certamente sofria à época).⁶ Tal discussão parece ter sido forjada no calor do improviso⁷. Em depoimento dado por Gil ao jornalista Caio Túlio Costa,⁸ ele afirma que: “Tudo era de improviso. Eu fazia isso em várias canções, naquela época, e em *Oriente* também. Era improviso. Era na hora. Era repente, de repente, repentista, rep, rap.” (COSTA, 2003, p. 269).

Começou a circular o Expresso...

Para complementar a exposição, segue-se com a música *Expresso 2222* – outra música emblemática do show e que dialoga bastante com *Oriente*. A performance de *Expresso 2222* por Gilberto Gil no show da USP foi tema de um minidoc ou vídeo-ensaio,⁹ desenvolvido junto com o bolsista Filipe Sousa como parte do seu projeto de Iniciação Científica (CÔRTEZ; SOUSA, 2021d;2021e). Essa produção em formato audiovisual foi mais um dos desdobramentos do presente projeto e funcionou como uma tentativa de aproximar a pesquisa de uma audiência mais ampla – vários recursos de edição de vídeo são utilizados e a linguagem é mais acessível para o público que não está acostumado com a redação acadêmica.

A Figura 7 apresenta uma transcrição da introdução da canção *Expresso 2222*, conforme Gilberto Gil a tocou no show da USP.¹⁰ O ciclo abaixo apresentado, que ocupou quatro compassos dentro da notação utilizada, é repetido quatro vezes de forma bem semelhante. A nota Dó, que inicia a introdução, é tocada na décima casa da quarta corda do violão, utilizando a técnica de alternar os dedos polegar e indicador da mão direita na mesma corda. Se tirarmos os acordes que são tocados em bloco com os dedos indicador, médio e anular, teremos uma linha de baixo tocada exclusivamente na quarta corda como os dedos polegar e indicador. As notas percussivas “x” (também denominadas *ghost notes*) são executadas levantando imediatamente a mão esquerda para abafar o som, enquanto a mão direita fere as cordas.

6 Confira a transcrição do diálogo e sua análise mais detalhada em Diniz (2015a, p. 5).

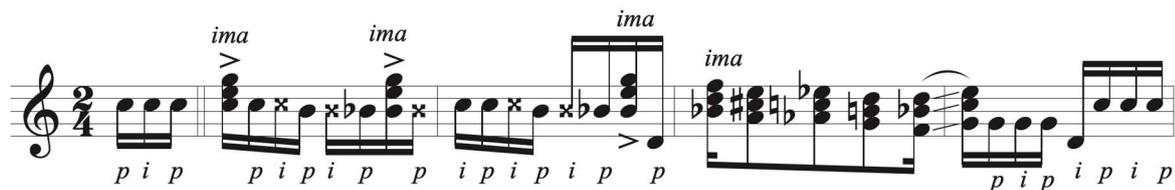
7 Após a audição de outras versões dessa música gravadas na mesma época, não foi possível encontrar o mesmo diálogo. O que confere a impressão de que foi algo realmente improvisado. Entretanto, os recursos utilizados pelo violão se comportam de forma bem similar.

8 Autor do livro *Cale-se*, primeira publicação que fornece um relato detalhado do show de Gilberto Gil na USP.

9 Alguns trechos do minidoc foram exibidos em primeira mão durante a participação no Congresso Pensar Música 2021.

10 A transcrição do *Expresso 2222* foi feita por mim a partir da gravação ao vivo no show da USP, em 1973.

**Figura 7 – Transcrição da introdução de *Expresso 2222* – Gil ao vivo na USP
(1973)**



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Como se observa na Figura 7, o polegar ataca na segunda e quarta semicolcheias, produzindo acentos que deslocam os baixos, assim como em *Oriente* – e também na performance de *Ladeira da Preguiça* (CÔRTEZ; RAMOS; SOUSA, 2021a; 2021b; 2021c). A música toda é desenvolvida a partir dessa “levada”, utilizando também alguns rasgueados¹¹ (Figura 8).

De forma semelhante ao que foi demonstrado na música *Oriente*, pode se encontrar também em *Expresso 2222* a presença de determinados dualismos. Nesse caso, é possível notar o imbricamento de elementos ligados à música brasileira, que fazem alusão ao chamado “Brasil profundo” – como o resfôlego da sanfona no forró e o ponteadado percussivo da viola machete do samba chula do Recôncavo baiano – com elementos transnacionais proeminentes do início da década de setenta – como os *power chords* presentes nos *riffs* do rock, junto com uma espécie de sensação de transe, que aponta para práticas musicais orientais, como o *raga* indiano. Destaca-se, ainda, o uso de uma introdução marcante, recurso muito presente na música *pop*, de forma geral, e os improvisos longos, muito comuns em apresentações musicais do período. Gilberto Gil se baseia em todos esses elementos, devolvendo uma música que incorpora tanto esses elementos quanto procedimentos de forma singular. Nesse ponto encontra-se o objetivo central da pesquisa aqui parcialmente relatada: compreender em detalhes como tal combinação é realizada.

Em relação à técnica de mão direita que alterna polegar e indicador em uma mesma corda, como mostra o violonista e professora da UFBA Mário Ulloa em seu artigo *Umas Chulas de Roberto Mendes: técnicas de mão direita* (ULLOA, 2008), essa técnica de alternância dos dedos polegar e indicador, chamada de *figueta*, foi muito utilizada também na Europa em instrumentos como o alaúde, vihuela e guitarra barroca, pelo menos desde a Renascença. Na França, essa técnica recebeu o nome de *style inegale*, pois o polegar é mais

¹¹ Modo de tocar determinados instrumentos de cordas passando os dedos rapidamente em movimentos para baixo e para cima, sem as pontear as cordas.

forte e ataca para baixo enquanto indicador, que é mais leve, ataca para cima, produzindo sons “desiguais”. Na rede, pode-se encontrar também vídeos¹² de músicos de países localizados na região da África Ocidental, tais como Mali e Senegal, que empregam essa técnica em instrumentos de cordas pinçadas como o ngoni (instrumento que remonta ao século XIII) e o próprio violão.

Pode-se notar também uma técnica semelhante na viola machete¹³ do Recôncavo baiano: instrumento que foi recriado pelas mãos dos afro-descendentes dentro da prática do samba chula, uma das principais variantes do samba de roda – que se desenvolveu e continua sendo praticada em cidades como Santo Amaro da Purificação, São Francisco do Conde e seus distritos localizados na região do Recôncavo. Vale destacar que a principal diferença em relação ao *Expresso 2222* é que, nos toques da viola machete, alternar polegar e indicador em cordas diferentes do que na mesma corda é bem mais comum.

Já na parte A da canção, observa-se a tão emblemática introdução. Consequentemente, o foco da análise será na relação entre a “levada” e o canto, evidenciando como ocorre o seu posicionamento na dimensão rítmica. Para tanto, adota-se as estruturas sonoras: pulsação elementar e marcação, propostas no ensaio *As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*, escrito pelo pesquisador Thiago de Oliveira Pinto (2000). A **pulsacão elementar** é a menor unidade de tempo. Na notação ocidental, a forma mais próxima e usual de representar seriam as 16 semicolcheias. A **marcação** estabelece um referencial de tempo, ou seja, uma base métrica. Na prática das escolas de samba, os surdos são os instrumentos responsáveis pela marcação. No violão, é muito comum traduzir o surdo nos baixos tocados pelo polegar.

A pulsação elementar é executada com a técnica de alternar o polegar e o indicador na mesma corda. No entanto, deve-se notar novamente em que ponto o polegar inicia o ciclo. Como comentado anteriormente, o som mais pesado produzido pelo polegar acentua naturalmente as notas que ele toca, que não coincidem com a marcação, os chamados tempos fortes da notação europeia. A sensação de deslocamento se torna evidente com a entrada da voz.

12 Conferir o vídeo: *Aboubacar “Badian” Diabate: malian guitar máster* a partir de 4:25 minutos (SHAPIRO, s.d.).

13 Para maiores informações sobre o instrumento, conferir a dissertação de mestrado do violeiro Cássio Nobre (2008).

Figura 8 – Transcrição dos versos iniciais de *Expresso 2222* – Gil ao vivo na USP (1973)

A

Voz

Co-me-çou a cir-cu-lar o ex-pres-so dois dois dois do-o-ois

Violão

i p i p i p *símile*

que par-te di-re-to de Bon-su-ces-so pra de-po-o-ois

ima *0* *ima* *p* *ima* *p* *ima* *p* *ima* *p*

Fonte: Acervo pessoal do autor.

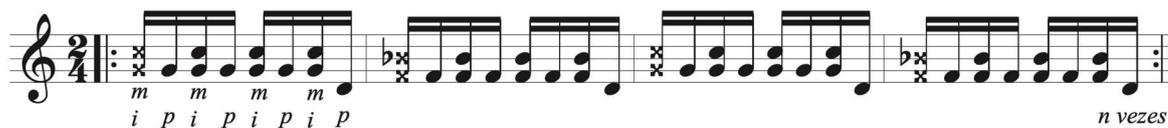
O padrão da “levada” começa na segunda pulsação elementar, enquanto o canto de Gil começa na marcação (ou início do compasso), criando, assim, um deslocamento rítmico forte e expressivo entre voz e violão. Isso confere à canção uma qualidade misteriosa, que tem chamado a atenção de muitas gerações.¹⁴

No que se refere ao minidoc comentado acima (CÔRTES; SOUSA, 2021d; 2021e), uma análise sobre a seção de improviso (ou interlúdio) é apresentada. Tal análise buscou evidenciar como o material musical compõe o texto improvisado, oferecendo a ele suporte e produzindo, assim, uma retroalimentação que confere maior vigor à mensagem. Depois da primeira exposição da música, Gil começa um interlúdio improvisado baseado inicialmente nos acordes de Dó e Si bemol. Em seguida, o cantor e compositor toca os mesmos acordes sem terças,¹⁵ intercalados pela nota Ré que corresponde à quarta corda solta do violão – enquanto canta em cima dessa base, fala e interage com o público. O trecho transcrito na Figura 9 pode ser ouvido a partir dos 3:05 minutos da gravação do *Expresso 2222* ao vivo no show da USP.

¹⁴ Para mais detalhes sobre os desdobramentos da canção no campo da MPB, conferir a dissertação de Mestrado do músico Samy Erick (2020).

¹⁵ Os acordes sem terça podem ser remotamente associados aos *power chords* presentes na prática do *rock*.

Figura 9 – Transcrição do ostinato utilizado na seção de improviso de *Expresso 2222* – Gil ao vivo na USP (1973)



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Os **dois** acordes presentes no trecho acima correspondem à tônica e ao sétimo grau abaixado (bVII) da tonalidade de Dó Maior. Tem-se, aqui, **dois** polos, **dois** pontos de apoio assentados no modo mixolídio, que está presente de forma parcial na parte A da canção (Figura 8). Tal análise revela o quanto as escolhas musicais presentes na forma de tocar o violão também compõem a dualidade presente no texto improvisado, que afirma que “tudo tem um **dois**”:

[...] Ao regressar ao Brasil, em janeiro de 1972, ele trouxe consigo esse clima contracultural vivo de modo mais intenso em relação ao que caracterizou o Tropicalismo. Nos anos 1970, o elemento místico, pouco explorado nas canções tropicalistas era uma constante nas obras de Gilberto Gil. Em certas performances, ele sugeria a convicção no *Yin e Yang*, princípios fundamentais opostos e complementares do Taoísmo. No show da Poli, ao cantar “Expresso 2222”, improvisou alguns versos para salientar: “tudo tem dois lados/ tudo certo tudo errado/tudo em cima tudo embaixo/ tudo longe tudo perto/ tudo branco tudo preto/ tudo dia tudo noite/ tudo lua tudo sol/ tudo homem tudo mulher/ tudo tem um dois...” (DINIZ, 2015a, pp. 2-3).

Produção derivada da pesquisa

Seguem, abaixo, alguns dos principais resultados da pesquisa. Tais resultados são tanto de caráter artístico quanto acadêmico, tendo sido produzidos dentro da mesma linha de pensamento aqui compartilhada, que busca propor reflexões e associações a partir do contato prático com o material musical e suas combinações em diferentes composições do show da USP em 1973.

- Trabalho de conclusão de curso de Tássio da Rosa Ramos: *Os sentidos no arranjo: estratégias de elaboração de arranjos para um show de Gilberto Gil*. Além das reflexões propostas pelo texto, o trabalho gerou quatro arranjos inéditos interpretados pelos seguintes grupos musicais do IVL: Orquestra de Música Popular, Big Band, Orquestra de Cordas Dedilhadas e Quarteto de Cordas (RAMOS, 2019);

- Publicação do artigo *Um olhar musical sobre a canção Filhos de Gandhi a partir da performance de Gilberto Gil na USP em 1973* na *Música Popular em Revista* – UNICAMP/UNIRIO. O trabalho foi produzido junto com os ex-alunos Marco Gerárd Skinner e Tássio da Rosa Ramos. A escolha dessa música passou pelo afeto que nutrimos para com o próprio afoxé *Filhos de Gandhi*, assim como também pela possibilidade de fazer uma análise do *happening* realizado por Gilberto Gil durante a apresentação dessa composição no show da USP – incorporando, pode-se assim dizer, uma “entidade”, que conta “causos” e que narra em detalhes a história do afoxé. O trabalho investigou a execução musical e performática do artista e os desdobramentos propostos por Gil em seu violão, sintetizando elementos rítmicos dos tambores do ijexá e fazendo a “levada” enquanto canta uma melodia que interage o tempo todo com essa base do violão. Esse tipo de performance já havia se tornado emblemática naquele momento, pois Gil a havia realizado em vários shows naquela época. (GÉRARD; RAMOS; CÔRTEZ, 2020);
- Publicação da comunicação *Minha nega na janela: o samba ‘tradicional’ de Germano Mathias na voz de Gilberto Gil* nos anais do XXX Congresso da ANPPOM, seguida de apresentação virtual no evento. A comunicação foi produzida em conjunto com os alunos Filipe Silva Rêgo de Sousa (bolsista IC) e Lourenço Silva Telles Matheus. Ao analisar a interpretação de Gil para o samba *Minha nega na janela*, de Germano Mathias e Doca, pode-se conferir destaque às variações feitas ao violão e à independência rítmica do instrumento em relação ao canto. Na análise da letra, levantamos questões quanto a seu conteúdo discriminatório, comum em diversos outros sambas da época, e à naturalização desse conteúdo na sociedade de forma geral. Por fim, abordamos como esse tipo de conteúdo é visto de forma diferente nos dias de hoje (MATHEUS; SOUZA; CÔRTEZ, 2020);
- Palestra dentro do evento *As transformações da música de Gilberto Gil nos anos 1970* – uma ação do projeto de extensão “Fazendo Música: Música brasileira na sociedade contemporânea” do professor Gabriel Improta. O evento contou ainda com a participação do professor Maurício Barros de Castro, da UERJ. (FRANÇA, 2022);

- Apresentação em formato de vídeo e artigo (publicado nos anais do evento) intitulado *Chiclete com banana em três momentos: arranjo autoral, Jackson do Pandeiro e Gilberto Gil no 6º Nas Nuvens...* Congresso de Música da UFMG. A produção foi desenvolvida em parceria com o colega e professor de violão Gabriel Improta. Recebemos o prêmio de melhor comunicação no evento. O artigo partiu de uma gravação audiovisual do clássico *Chiclete com banana* (Gordurinha e Almira Castilho) arranjada em versão instrumental pelos autores do texto com base na prática instrumental dessa música e em gravações anteriores. A partir da análise do arranjo, gravado em 2020, evidencia-se uma rede de relações entre a versão apresentada em trio de violão, guitarra baiana e pandeiro e as versões selecionadas como referências da composição: de Jackson do Pandeiro (1959 e 1962) e as de Gilberto Gil (1972 e 1973). O estudo da relação entre as versões abordadas revela um imbricamento entre a letra e o manejo do material musical da canção, que se articula com o panorama sócio-cultural de suas respectivas épocas de produção. Dentro de tal perspectiva, destaca-se a linha de força entre o pólo nacional e o pólo estrangeiro, que se apresenta como um fio condutor que media as articulações elencadas nesse estudo (FRANÇA; CÔRTEZ, 2020);
- Produção de minidocs (parte 1 e 2) que analisam a performance da composição *Ladeira da preguiça* dentro do show da USP. Produção realizada junto com o bolsista de Iniciação Científica Filipe Silva Rêgo de Sousa, contando com a colaboração do ex-aluno Tássio da Rosa Ramos e com o apoio do Acervo Digital do Violão Brasileiro. (CÔRTEZ; RAMOS; SOUSA, 2021a;2021b);
- Publicação da comunicação *Que ladeira é essa? ‘preguiça baiana’ e ‘samba moderno’ no violão e voz de Gilberto Gil em 1973* nos anais do PERFORMUS’21, seguida de apresentação virtual no evento. A comunicação foi produzida junto com o bolsista de Iniciação Científica Filipe Silva Rêgo de Sousa e o ex-aluno Tássio da Rosa Ramos. De volta ao Brasil, depois de um período de exílio entre 1969 e 1972, Gilberto Gil inicia um novo momento de sua trajetória artística, que ficou conhecido como pós-tropicalista. No seio de um horizonte artístico ampliado, no qual o virtuosismo ao violão constitui um de seus traços marcantes, Gil compõe a canção *Ladeira da Preguiça* a pedido

de Elis Regina. No ano de 1973, ano em que a música é lançada por Elis, Gil grava uma versão da canção em estúdio e realiza uma performance ao vivo registrada em fita durante o show da USP. Essas duas gravações foram objeto de análise desse estudo. Bastante distintas da versão que se tornou amplamente conhecida na voz de Elis Regina, elas só apareceram para o público nas décadas de 1990 e 2010, respectivamente. Por meio da comparação entre as duas versões, buscamos compreender como Gil aborda o mito da ‘preguiça baiana’, lançando mão de vários recursos idiomáticos do violão e interagindo com o universo do ‘samba moderno’. Ao evidenciar o modo como o artista se relaciona com determinados aspectos da composição, arranjo e performance, procuramos oferecer subsídios para o desenvolvimento de novas possibilidades de abordagem dessa e de outras canções de Gilberto Gil (CÔRTEZ; RAMOS; SOUSA, 2021c);

- Publicação na Revista *Per Musi*, da UFMG, do artigo *Do ‘ser só’ ao ‘só ser’: uma análise da canção ‘Preciso aprender a só ser’ de Gilberto Gil e seus (con)textos*. O trabalho foi escrito em co-autoria com Vinícius Souto, egresso do Bacharelado em MPB/Arranjo da UNIRIO e atual mestrando do Programa de Pós-Graduação da UNICAMP. Investigamos a canção *Preciso aprender a só ser*, situada no simbólico show de Gilberto Gil na USP em 1973, a fim de contextualizar seus discursos a partir da realidade sócio-política inerente à apresentação. Realizamos uma análise da canção explicitando o paralelo estabelecido por Gil entre sua composição e a canção *Preciso aprender a ser só* (1965), dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle. Por meio da análise da letra, da harmonia e de referências advindas dos estudos da intertextualidade, procuramos esclarecer como Gil operou sobre essas estruturas com o intuito de realizar a substituição semântica do ‘ser só’ para o ‘só ser’ em diferentes camadas da canção (SOUTO; CÔRTEZ, 2021);
- Produção de minidocs (parte 1 e 2) que analisam a performance da composição *Expresso 2222* no show da USP. A produção foi realizada em conjunto com o bolsista de Iniciação Científica Filipe Silva Rêgo de Sousa, contando com o apoio do Acervo Digital do Violão Brasileiro (CÔRTEZ; SOUSA, 2021d; 2021e).

Considerações finais

O show da USP, realizado em 1973, ocorreu em um período conturbado e de transformações em vários campos da sociedade, revelando detalhes da celebrada técnica de violão de Gilberto Gil, da sua performance que articula “levadas” e linha melódicas de forma intrincada e da sua forma de apropriação de práticas musicais nacionais e transnacionais. Ao mesmo tempo, o evento evidencia a sintonia do artista com ideais da contracultura, mostrando um pouco da sua relação com o mercado fonográfico/indústria cultural e sua postura frente a questões cruciais para o período.

A técnica de violão desenvolvida por Gilberto Gil ocupa lugar de destaque no campo da música popular, tornando-se um paradigma dentro do universo do violão brasileiro. A pesquisa proporcionou um nível de aprofundamento em aspectos recorrentes que constituem tal proposta estética. Dentre os vários recursos idiomáticos dos instrumentos manipulados pelo artista, destacam-se: o uso sistemático de cordas soltas; o emprego de acordes de três sons; a combinação de notas percussivas (*ghost notes*) e notas “reais”; a alternância dos dedos polegar e indicador da mão direita em uma mesma corda; e um tipo de “pinça” executado pelos dedos polegar e indicador da mão direita envolvendo cordas presas e soltas. Esses e outros recursos encontrados são combinados para produzir variações e deslocamentos expressivos entre a base rítmico-harmônica do violão e o canto.

O canto, por sua vez, interage de forma bastante fluida e integrada com as estruturas tocadas ao violão, chegando a momentos em que pode ser considerado como inseparável daquele. É notável a retroalimentação presente entre as funções de cantar e tocar violão, ambas fluentemente exercidas por Gilberto Gil. Dentre os vários aspectos presentes em sua forma de cantar, pode-se destacar as variações rítmico-melódicas empregadas na reexposição da maioria das canções do show; os improvisos vocais longos que intercalam canto e falas, dialogando com a plateia de acordo com o contexto do evento; *scats* vocais que simulam instrumentos de percussão e outras onomatopéias; e a versatilidade e capacidade de se moldar a diferentes estilos e passear por registros extremos da ampla tessitura de sua voz.

Os trechos apresentados no presente artigo destacam algumas das escolhas musicais de Gilberto Gil que foram evidenciadas pela pesquisa. Elas demonstram como Gil representa determinados dualismos com seu violão e voz – um formato emblemático dentro da MPB. Algumas estratégias são idiomáticas do instrumento ou do canto, mas muitos procedimentos podem ser adaptados tanto para outros instrumentos e outras formações, quanto para a elaboração de arranjos e desenvolvimento de ideias para a criação musical.

Os alunos que cursam AMP III são sempre estimulados a tocar, transcrever e “meter a mão na massa”. Desde o Doutorado, tenho tentado desenvolver uma linha de pesquisa que pode ser chamada de “prática musical reflexiva” na qual a reflexão é produzida a partir da imersão e do contato mais prático com os objetos de estudo, buscando conhecer o artesanato musical a fundo – tanto no sentido de analisar e transcrever ou codificar de alguma maneira, quanto de conseguir reproduzir e tocar em seu instrumento. Destaco que tal empreitada tem surtido efeito e muitos artigos e arranjos têm surgido a partir de tais atividades. Na área da performance musical, temos as atividades práticas que foram realizadas pelo autor, colegas e estudantes. Além das práticas realizadas dentro da disciplina Análise da Música Popular - AMP III, arranjos derivados dessa pesquisa têm sido estudados e apresentados ou gravados por diferentes grupos do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO.

A abordagem interdisciplinar aqui proposta busca fomentar a investigação e reflexão teórica, visando a formação de um músico/pesquisador com senso crítico que, ao mesmo tempo, possua domínio prático dos seus objetos de estudo. O cruzamento da prática e da análise musical com o estudo do pano de fundo político-social em que Gilberto Gil desenvolveu a sua forma de atuação artística possibilita a compreensão de aspectos mais profundos de sua música, bem como o entendimento de sua interação com traços da contracultura no início da década de 1970 no Brasil. Pode-se apontar que, tanto do ponto de vista artístico quanto político, o cenário contemporâneo do país ainda reflete de diferentes formas boa parte dos dualismos aqui elencados.

REFERÊNCIAS

- CÔRTEZ, Almir; RAMOS, Tássio da Rosa; SOUSA, Filipe Silva Rêgo de. *Ladeira da Preguiça: Gilberto Gil ao vivo na USP, 1973 – parte 1*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2021a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TmkpO9k2XJ8&t=8s&ab_channel=AlmirC%C3%B4rtes. Acesso em: 9 mai. 2022.
- CÔRTEZ, Almir; RAMOS, Tássio da Rosa; SOUSA, Filipe Silva Rêgo de. *Ladeira da Preguiça: Gilberto Gil ao vivo na USP, 1973 – parte 2*. YouTube, Rio de Janeiro: 2021b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r8wHYl9GVMU&t=938s&ab_channel=AlmirC%C3%B4rtes. Acesso em: 9 mai. 2022.
- CÔRTEZ, Almir; RAMOS, Tássio da Rosa; SOUZA, Filipe Silva Rêgo de. Que ladeira é essa? “preguiça baiana” e “samba modern” no violão e voz de Gilberto Gil em 1973. In: PERFORMUS’21, IX, 2021, Goiás. *Anais do Performus’21 IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Performance Musical*. Goiás, 2021c. Pp. 74-81.
- CÔRTEZ, Almir; SOUSA, Filipe Silva Rêgo de. *Expresso 2222: Gilberto Gil ao vivo na USP, 1973 – parte 1*. YouTube, Rio de Janeiro: 2021d. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7kWizIDewEs&t=1013s&ab_channel=AlmirC%C3%B4rtes. Acesso em: 9 mai. 2022.
- CÔRTEZ, Almir; SOUSA, Filipe Silva Rêgo de. *Expresso 2222: Gilberto Gil ao vivo na USP, 1973 – parte 2*. YouTube, Rio de Janeiro, 2021e. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ktZmAeZsgVY&ab_channel=AlmirC%C3%B4rtes. Acesso em: 9 mai. 2022.
- COSTA, Caio Túlio. *Cale-se: a saga de Vannucchi Leme; a USP como aldeia gaulesa; o show proibido de Gilberto Gil*. São Paulo: A Girafa, 2003.
- DINIZ, Sheyla Castro. Denúncia política e contracultura: uma análise da canção “Oriente” no contexto do show de Gilberto Gil na Poli/USP (1973). In: ANPUH, XXVIII, 2021, Florianópolis. *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis: ANPUH 2015a. Pp. 1-17
- DINIZ, Sheyla Castro. Se oriente, rapaz...: misticismo, dualidade e anomia na canção Oriente (Gilberto Gil. LP Expresso 2222, 1972). *Música Popular em Revista*, vol. 2, pp. 119-145, jan./jun. 2015b.
- DINIZ, Sheyla Castro. Denúncia política e contracultura: o “show proibido” de Gilberto Gil na Poli/USP (1973). *Teoria e Cultura*, v. 13, n. 2, pp. 159-174. 2018
- ERICK, Samy. Práticas de performance de Gilberto Gil ao violão em Expresso 2222. 2020.. Dissertação (mestrado). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.
- EXPRESSO 2222. Gilberto Gil (compositor e intérprete). Rio de Janeiro: Discobertas, 2017 In: *Gilberto Gil ao vivo: USP [1973]*. CD 1, Faixa 11.

FRANÇA, Gabriel Improta. *A música de Gilberto Gil nos anos 70* – Maurício Barros e Almir Côrtes. YouTube, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Mgv_Pzc8JOU&ab_channel=FazendoM%C3%BAasic. Acesso em: 13 mai. 2022.

FRANÇA, Gabriel Improta; CÔRTEZ, Almir. Chiclete com banana em três momentos: um estudo sobre a rede de relações entre um arranjo autoral e as versões de Jackson do Pandeiro e Gilberto Gil. In: NAS NUVENS..., VI, 2020, Belo Horizonte. *Anais do 60 Nas Nuvens...* Congresso de Música. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2020. Pp. 1-16.

GÉRARD, Marco; RAMOS, Tássio da Rosa; CÔRTEZ, Almir. Um olhar musical sobre a canção Filhos de Gandhi a partir da performance de Gilberto Gil na USP em 1973. *Música Popular em Revista*, v. 7, n. 1, pp. 1-23, 2020.

MACIEL, Luiz Carlos. O Tao da contracultura. In: MENDES, M. I. (Org.); NAVES, S. C. (Org.). *“Porque não” rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. Pp. 64-75.

MATHEUS, Lourenço Silva Telles Matheus; SOUZA, Filipe Silva Rêgo de; CÔRTEZ, Almir. Minha nega na janela: o samba “tradicional” de Germano Mathias na voz de Gilberto Gil. In: ANPPOM, XXX, 2020, Manaus. *Anais do XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Manaus: ANPPOM, 2020. Pp. 1-11.

ORIENTE. Gilberto Gil (compositor e intérprete). Rio de Janeiro: Discobertas, 2017 In: *Gilberto Gil ao vivo: USP [1973]*. CD 1, Faixa 1.

NETTOWS. *Gilberto Gil na USP: 1973*. YouTube, 30 de outubro de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dIwKGSjRqGQ>. Acesso em: 03 mar. 2022.

NOBRE, Cassio. *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano*. 2008. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. Pp. 22-23, 1999/2000.

RAMOS, Tássio da Rosa. *Os sentidos no arranjo: estratégias de elaboração de arranjos para um show de Gilberto Gil*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em MPB/Arranjo). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SHAPIRO, Michal. Aboubacar “Badian” Diabate: malian guitar máster. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HcTLoNAj8X4&t=os&ab_channel=MichalShapiro. Acesso em: 9 mai. 2022.

SOUTO, Vinícius Rangel; CÔRTEZ, Almir. Do ‘ser só’ ao ‘só ser’: uma análise da canção ‘Preciso aprender a só ser’ de Gilberto Gil e seus (con)textos. *Per Musi*, n. 41, pp. 1-21, 2021.

ULLOA, Mario. Chulas de Roberto Mendes: Técnicas da mão direita. In: MENDES, R.; JÚNIOR, W. *Chula: Comportamento traduzido em canção*. Salvador: Fundação ADM, 2008. Pp. 55-60.

Sambajazz: o som e o etos do samba moderno no Rio de Janeiro entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960

Gabriel Muniz Improta França

Email: gabrielimprota@gmail.com.

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Resumo: o presente artigo tem como foco o movimento musical de modernização do samba no Rio de Janeiro conhecido como *sambajazz*. O movimento, cuja história se confunde com a da *bossa nova*, floresceu entre a segunda metade dos anos 1950 e a primeira metade dos anos 1960 e era integrado por jovens músicos brasileiros vindos de diversas classes sociais e regiões do país. O artigo busca estabelecer uma relação entre um etos que valoriza a modernidade, a liberdade e a improvisação e os elementos musicais das gravações de músicos do sambajazz como Édison Machado, João Donato e Moacir Santos. A modernização do samba é pensada como uma rede formada por linhas heterogêneas de músicos e outros profissionais deste mundo da arte, além atores não-humanos como álbuns e textos em contracapas, partituras, instrumentos e matérias de jornal, que se entrecruzam formando o movimento do samba moderno.

Palavras-chave: sambajazz; música popular brasileira; bossa nova; gêneros musicais; rede.

Sambajazz: the sound and ethos of modern samba in Rio de Janeiro between the late 1950s and early 1960s

Abstract: This article focuses on the musical movement to modernize samba in Rio de Janeiro known as sambajazz. The movement, whose history is intertwined with that of bossa nova, flourished between the second half of the 1950s and the first half of the 1960s and was made up of young Brazilian musicians from different social classes and regions of the country. The article seeks to establish a relationship between an ethos that values modernity, freedom and improvisation and the musical elements of the recordings of sambajazz musicians such as Édison Machado, João Donato and Moacir Santos. The modernization of samba is thought of as a network formed by heterogeneous lines of musicians and other professionals from this art world, in addition to non-human actors such as albums and texts on back covers, scores, instruments and newspaper articles, which intertwine forming the movement of modern samba.

Keywords: sambajazz; popular Brazilian music; bossa nova, musical genres, network.

Introdução

O *sambajazz* foi um movimento de modernização do samba empreendido por músicos e seu público, produtores fonográficos, programadores visuais, jornalistas e muitos outros profissionais que integram este “mundo da arte” (BECKER, 1977). Formado, em sua maioria, por jovens, o movimento floresceu entre a segunda metade da década de 1950 e a primeira metade da década de 1960. Nesse período inicial, o sambajazz e a bossa nova se confundiam, formando uma grande rede, ou *malha* (INGOLD, 2015), de produção musical aqui chamada de *samba moderno*. Essa produção era bastante diversificada e continha atores de diferentes procedências sociais e geográficas. Gradativamente, todavia, os escopos semânticos desses gêneros foram sendo reduzidos aos seus significados atuais (FRANÇA, 2015), aos quais retornaremos. É notável o caráter fluido desses gêneros musicais sujeitos a constantes mudanças em suas redes heterogêneas de pessoas, instrumentos, gravações, contracapas de LPs (*Long Playings*), livros, notícias de jornais, ritmos, levadas, melodias *etc.* (LATOIR, 2012).

Afim de investigar esse movimento musical, questionamos sobre o processo de criação musical do sambajazz: por que fazer música dessa maneira (ao modo do samba moderno) e não de outra (como no samba tradicional)? E ainda: como o *etos*¹ do samba moderno se liga à sua instrumentação, forma, melodia, levada² e outros fatores “musicais”?

1 Entendemos por *etos* (do grego, *ethos*) um conjunto de comportamentos que põe em ação valores, hábitos, costumes e práticas de um indivíduo ou de um grupo social.

2 Uma *levada* é constituída por uma ou mais pequenas células rítmico-harmônicas continuamente repetidas com pequenas variações, especialmente por instrumentos da seção rítmica, como percussões, contrabaixo ou violão, por exemplo. A *levada* desempenha um papel fundamental na música “popular” ocidental porque funda

As questões metodológicas acima, inspiradas na “antropologia musical” de Anthony Seeger (2015), mostram-se instigantes também para o campo da interpretação musical e da pesquisa artística (BORGENDORFF, 2012). Investigar o *etos* musical do sambajazz – o sentido de modernização e de liberdade para jovens músicos e ouvintes que preferiam praticar a improvisação em pequenos grupos com arranjos concisos e “modernos” a atuar em posição subalterna aos maestros de grandes orquestras – possibilita compreender melhor os seus processos musicais. Tal compreensão tem o potencial de orientar novas execuções dessas composições e arranjos a partir de um entendimento mais amplo e multidisciplinar dessa prática.

O *etos* do samba moderno também está ligado a uma nova economia do trabalho musical que surgia no Rio de Janeiro de então. As transformações do período se relacionam à crise do modelo de negócios do rádio, ao fechamento dos cassinos (em 1946) e à mudança da atividade noturna carioca do bairro da Lapa para o de Copacabana, sendo o *Beco das Garrafas* o local mais associado à prática do samba moderno (WAGNER, 2014). Junto a essa configuração, surgiu também uma nova estética/ética musical: multiplicaram-se as pequenas formações que favoreciam a expressão pessoal e a improvisação em trios (formados por piano, contrabaixo e bateria), quartetos ou pequenos grupos de sopro e seção rítmica, como o *Bossa Rio*, com o pianista Sérgio Mendes, entre outros instrumentistas.³ Músicos do samba moderno, como Édison Machado e Raul de Souza, expressaram a sua insatisfação por estar submetidos aos cantores e maestros, em seu entendimento, ocupando um lugar passivo na economia musical (FRANÇA, 2015).

Deve-se ressaltar, no entanto, que a cultura das grandes orquestras que caracterizou a era do rádio nem sempre foi entendida negativamente por esses músicos. Conforme veremos, a prática nas orquestras de gafeira era valorizada por eles, pois os imprevistos do baile capacitavam o músico, dando-lhe “*cancha*”⁴ para improvisar. Também permaneceu o gosto pelos arranjos de sopros tecidos a partir da prática sofisticada da harmonia e do contraponto que caracterizou a tradição popular urbana brasileira desde o choro, somados à experimentação rítmica e à improvisação. Conforme veremos, a ideia de liberdade na

a prática dessas músicas, permitindo não apenas a execução do grupo de músicos sobre uma rítmica comum continuamente reiterada e variada, mas também fazendo com que os ouvintes identifiquem os gêneros musicais. Outros sinônimos muito usados de levada são “batida” ou “*groove*”.

3 Como exemplo, ouça o álbum SÉRGIO MENDES E BOSSA RIO. *Você ainda não ouviu nada!* Rio de Janeiro: Philips, 1964. Formado por: Raul de Souza (trombone), Edison Maciel (trombone), Aurino (saxofone), Hector Costita (saxofone), Tião Neto (contrabaixo), Édison Machado (bateria) e Sergio Mendes (piano). Arranjos: Tom Jobim e Moacir Santos.

4 A gíria *cancha* significa a habilidade adquirida com a experiência profissional do músico, conforme o contrabaixista de sambajazz Edson Lobo, de 62 anos: “A experiência do baile, também, eu acho que deu muita *cancha* pra esses músicos da geração dos anos 50 que pegaram esse movimento da bossa nova e do sambajazz” (FRANÇA, 2015, p. 137).

expressão se apresenta como uma ética ao mesmo tempo musical e existencial, permeando os discursos ligados à produção e à recepção musical do sambajazz.

No entanto, não é desejável reduzirmos a modernização do samba à mera consequência de uma nova configuração da economia do trabalho musical, sob pena de perdermos fatores primordiais relacionados a esse fenômeno. Naves (2001; 2002) entende a modernização do samba como um afastamento da estética da “monumentalidade” que caracterizava a música da era da *Rádio Nacional*, à qual a bossa nova opõe um *etos* minimalista e “contido”, pensada como um gênero centrado na música de João Gilberto. Contudo, a produção do samba moderno não se reduz à bossa nova do seu mais destacado cantor. E, se é possível encontrar esse minimalismo em muitas gravações de samba moderno, como nos álbuns de João Donato (1963) ou nos arranjos de Moacir Santos (1965), não se pode dizer, por exemplo, que a música de Édison Machado (1964) seja “contida”, tendendo antes à extroversão e ao “excesso” (NAVES, 2002). Ainda assim, é correto atribuir essa tendência de síntese e contenção presente nas produções do samba moderno ao resultado de uma nova ética/estética gerada pelo acúmulo de uma rica cultura musical da era do rádio. Essa tradição, então já sedimentada, motivou a geração que floresceu na passagem dos anos 1950 aos 1960 a reavaliar a chamada “época de ouro” do rádio, afim de estabelecer novas relações com a tradição e novas valorações sobre a sua produção. Trata-se, portanto, de formular a nova música brasileira em uma fase que se caracterizou pelo otimismo com os rumos da nação durante o governo Juscelino Kubitschek (1956 – 1961), “o presidente bossa nova”, conforme o compositor Juca Chaves, em composição de 1959.

O presente artigo é um desdobramento da tese de doutorado *Sambajazz em movimento: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960* (FRANÇA, 2015). Nele, aproximaremos-nos de três músicos criadores de álbuns de sambajazz. São eles:

1. Édison Machado (Rio de Janeiro, RJ, 1934 – Rio de Janeiro, RJ, 1990)
2. João Donato (Rio Branco, AC, 1934)
3. Moacir Santos (Flores, PE, 1926 — Pasadena, CA, EUA, 2006)

O samba moderno tecido como “malha”

Pensamos aqui o movimento de modernização do samba, no qual se incluem o sambajazz e a bossa nova a partir do conceito de *malha* cunhado pelo antropólogo e violoncelista amador Tim Ingold (2012). O samba moderno pode ser entendido como o

entrecruzamento de muitas linhas que descrevem trajetórias de vida ou profissionais, melodias, ritmos e ideias sobre a música e a sociedade, tecendo uma *malha* heterogênea. Na modernização do samba, uma série de profissionais do campo da música, das artes e do jornalismo interagiram com o público amador (HENNION, 2015) e outros atores que compunham essa rede. Nela, atuaram também uma série atores não-humanos, como artigos de jornais e livros sobre música popular, instrumentos, ritmos, ideias sobre música, ideias comportamentais, capas e textos de LPs, produtores de álbuns musicais, bailes de gafieira, questões do trabalho e do entretenimento noturno *etc.*

Evidentemente, dentro dos limites desse pequeno artigo, trata-se apenas de esboçar o *etos* geral e alguns padrões dessa malha em movimento. Por outro lado, queremos manter a complexidade e a heterogeneidade presentes na vida vivida do samba modern, evitando reduzir demais os elementos abordados sob pena de escondermos o real caráter desse movimento que não poderia ser reduzido a contento a uma tese sociológica ou a esquemas musicológicos de ritmos musicais pré-fixados.

Gêneros musicais vivos somente se estabilizam de forma relativa e seus limites e características costumam ser alvo de controvérsias entre seus atores. Essas controvérsias fornecem excelente material de pesquisa sobre tais agregados (LATOURE, 2012). Assim, a tentativa de delimitar o sambajazz demarcando rígidas fronteiras pode fazer com que ele escape das mãos como matéria fluida. E, no entanto, pode-se fazer algumas generalizações a partir de análises desse movimento de modernização do samba, levando em conta o seu caráter complexo.

No espaço de uma década, o sambajazz transitou da música *para dançar* presente nos dois álbuns *Turma da Gafieira* (1956 e 1957) à música *para ouvir*, no LP *Coisas* (1965), de Moacir Santos. Ou seja, de um álbum de arranjos simples e dançantes, com muitos uníssonos e oitavas soando entre os instrumentos de sopro a um outro disco, repleto de experimentações rítmicas complexas e arranjos autorais. Valemo-nos desses dois álbuns para demarcar cronologicamente o sambajazz, tendo em mente que as linhas temporais que formam esses movimentos se estendem em direção ao passado e ao presente. Mais adiante, veremos que a eleição dessas duas gravações não é uma escolha arbitrária. Ao contrário, ela se liga à construção do sambajazz pela crítica especializada por meio de periódicos. Outros álbuns que serão destacados nesse texto são o *Muito à vontade* e *A bossa muito moderna* (ambos de 1962), de *João Donato e seu trio*, representando os trios de samba moderno formados por piano, baixo e bateria, embora acrescido de um percussionista. E, por fim, o *Coisas* (1965), que conta com uma pequena orquestra a serviço da sofisticada série de composições autorais de Moacir Santos.

Das gafieiras ao samba no prato: baile e improvisação no sambajazz

O crítico francês do periódico *Correio da Manhã*, Robert Celerier, dedicava-se ao sambajazz com regularidade em sua coluna semanal. Ele publicou, entre 1964 e 1965, um artigo em cinco partes intitulado *Pequena história do samba-jazz*, que começava da seguinte forma:

O primeiro disco de samba-jazz foi um modesto ‘10 polegadas’ chamado ‘A Turma da Gafieira’. Não temos mais na memória os nomes de todos os membros do conjunto, mas nunca esqueceremos os do baterista e líder Edson Machado, o ‘Maluco’, e do trombonista Raulzinho. Este disquinho precursor, é claro, tinha suas falhas. Havia até um acordeom no meio! (...) Era a fase ‘tonta’ da moderna música brasileira. Lembrem-se! Não existia esta falange de jovens músicos que trouxeram, um sopro novo à nossa música popular. (...) Quem tinha mais musicalidade só podia desabafar num dos poucos concertos de jazz (se se podia chamar assim as desorganizadas jam session da pré-história!) ou numa ‘canja’ de gafieira evoluída (FRANÇA, 2015, p. 338).

O texto acima citado consiste em uma espécie de balanço do samba moderno que, àquela altura, estava a ponto de completar uma década de existência, a contar do lançamento, em 1956, do primeiro álbum da *Turma da Gafieira*. Foi lançado um segundo LP do grupo, no ano seguinte, intitulado *Samba em Hi-Fi* (1957). O acordeom citado na matéria era tocado pelo excelente Sivuca e ambos os álbuns foram produzidos por Altamiro Carrilho, um flautista virtuose de choro de quem não se esperaria a produção dos álbuns que teriam dado início ao movimento de modernização do samba⁵.

Celerier, além de mencionar o caráter geracional desse movimento de jovens músicos, como Édison Machado e Raul de Souza, evidencia a ligação do sambajazz com a música de dança por meio dos bailes populares de *gafieira*, que remontam ao século XIX no Rio de Janeiro.⁶ Era, nesses bailes em parte improvisados, que os músicos experimentavam e dialogavam com os pares também por meio de “canjas”, ou seja, tocando em apresentações de colegas; treinando também tocar músicas “de ouvido” quando não havia partitura (era preciso tocar improvisando, tendo a execução dos outros instrumentistas como único guia).

⁵ Os músicos que gravaram os dois álbuns da *Turma da Gafieira* (1956 e 1957) foram: Édison Machado (bateria), Raul de Souza (trombone), Altamiro Carrilho (flauta e direção musical do primeiro álbum), Cipó (saxofone), Sivuca (acordeão), Zé Bodega (saxofone), Nestor Campos (guitarra), Baden Powell (violão) Luiz Marinho (baixo), Zequinha Marinho (baixo), e Maurílio Santos (Trompete), Paulinho e Britinho (piano).

⁶ Cf. a dissertação de mestrado da saxofonista Daniela Spielmann, *Tarde de Chuva: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira a partir da década de 70* (2008).

O baixista Sergio Barrozo (Rio de Janeiro, 1942), com extenso serviço profissional prestado nas últimas seis décadas a grupos de samba moderno e da MPB, contou sobre a questão do treinamento musical “de ouvido” e do “ponto dos músicos” na Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro. Nesse local, jovens instrumentistas que formavam a rede do sambajazz, assim como ele, o baterista Wilson das Neves e o saxofonista Paulo Moura, eram arregimentados para bailes. Segundo Barrozo:

Eu comecei a tocar baixo com 17, 18 anos, mais ou menos. Fiz muito baile, naquela época tinha bastante. Existia até o ponto dos músicos, na *Praça Tiradentes*, que era um negócio muito engraçado. Uma vez o Wilson das Neves, baterista, foi lá que ele tinha que falar com um cara e eu fui junto. E era uma sexta-feira, justamente os caras já vinham com o terno azul marinho e ficavam com o instrumento ali na calçada esperando passar um pra chamar. Era assim o ponto dos músicos, ali naquela esquina do lado do *Teatro Carlos Gomes*. Era muito engraçado porque tinha trabalho assim, desse tipo. O cara juntava sax, trompete, trombone, e vamos lá. Pra fazer baile. Dizia: samba, lá maior. E saía tocando. Era um *ear training* (treinamento de percepção musical) bom, né. Você ia fazer baile e não sabia o que ia rolar. Isso te dava um treinamento errado mas era um treinamento, né. Tinha que tocar, ficar antenado, não tinha *part* (partitura musical), não tinha nada (FRANÇA, 2015, p. 142, grifo nosso).

Paulo Moura, nascido em São José do Rio Preto (SP) em 1932, e então estabelecido no Rio de Janeiro junto a sua família de músicos, também relatou a experiência de tocar em bailes mediante arregimentação no ponto dos músicos:

Comecei tocando em bailes do subúrbio. Com 17 anos, eu tocava com uma categoria de músicos do segundo time. Freqüentava o ponto dos músicos na Praça Tiradentes, em frente ao (*Teatro*) *João Caetano*. Todos em pé por ali. Eu estava começando a tocar nos bailes com diretores de orquestras. Esses diretores passavam lá, arregimentavam por ali também, e, quando tinha baile em algum lugar, por exemplo, no Automóvel Clube, chegava um e perguntava ao saxofonista: “Você tem baile no sabado? (...) (GRYNBERG, 2011, p. 33, grifo meu)

Não é difícil estabelecer uma ligação entre os músicos de sambajazz e a prática dos bailes de gafieira. Vários desses instrumentistas mencionaram, em entrevistas, a prática de tocar em gafieiras como um estágio inicial em suas carreiras profissionais, tratando-se, portanto, de uma importante experiência na sua formação (FRANÇA, 2015).

O *samba no prato*, uma técnica de tocar samba moderno na bateria em que se percute continuamente o prato de condução como na bateria de *jazz*, tornou-se uma das características mais importantes do sambajazz e sua criação é frequentemente atribuída a Édison Machado, que a remete à prática do baile. A fala transcrita a seguir relata um mito de origem do *samba no prato* contado pelo próprio Machado. A gênese do “samba no prato”

se ligaria à necessidade de se tocar forte nos bailes de gafeira para disfarçar o som das brigas entre seus frequentadores, uma vez que a delegacia de polícia ficava ao lado.

No meu caso, eu queria era tocar (risos). Aí comecei a fazer. **E eu tocava numa gafeira no Engenho Novo.** [...] E começava às 11 da manhã e terminava uma da madrugada! E o palanque era no alto. [...] Eu tinha quatorze (anos)... Quatorze, é. [...] Porque a delegacia era do lado. Então pros caras não ouvir, bateria tinha que tocar, tudo rápido tududunduntududan (reproduz o som da bateria com a boca), no prato (tscscs), **aí mais alto ficou** (FRANÇA, 2015, p. 139, grifo nosso).

Seja verdade factual ou mera anedota inventada, a história estabelece uma ligação direta entre a levada característica do sambajazz à bateria, mais forte e extrovertida do que levadas tradicionais de samba, e a prática deste instrumento em bailes de gafeira. Podemos encontrar poucas imagens em movimento de Édison Machado à bateria, em nossa pesquisa. No entanto, no longa-metragem *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (1967), é possível observar a expressão corporal de Machado em uma cena em que ele aparece tocando uma música calma da forma ativa que lhe era habitual à bateria, e com um cigarro aceso na boca. Embora neste vídeo Machado não esteja tocando um samba, podemos vê-lo conduzindo a levada com a mão direita, percutindo com firmeza as células rítmicas no prato de condução.

A maneira extrovertida, cheia de sons e fúria com que Machado tocava o samba no prato estão relacionadas a valores ético-musicais de liberdade e de orgulho pela sua arte de tocar bateria – instrumento tantas vezes desvalorizado na economia do trabalho musical. Pois era comum no período enfocado que se remunerasse os “ritmistas” com cachês inferiores aos dos demais músicos.

A ligação da música com a ética de vida no caso de Édison Machado pode ser localizada também na relação entre o corpo do músico e o seu instrumento (Ingold, 2015). Fazer música não se resume a uma atividade física isolada mas é uma prática que põe o corpo em relação com instrumentos e outros dispositivos musicais. Estes, por sua vez, também amplificam e reagem ao músico, compondo a cena musical com ele. O caso de Édison Machado evidencia esta ligação entre a atitude orgulhosa por sua arte nascida do chão do baile mas com altas pretensões artísticas, e a sua atitude corporal em interação com a bateria durante a performance.

Uma importante característica do primeiro LP da Turma da Gafeira que, supomos, o levou ser lembrado por Celerier como um álbum pioneiro no sambajazz, é a sonoridade de Édison Machado tocando o samba no prato em músicas com improvisos, como *Rosa Morena* (Dorival Caymmi). Como a bateria consiste em um conjunto de instrumentos de percussão de origem marcial, com diferentes timbres e grande extensão de volume, a capacidade de

interferência do baterista na ambiência da música da maneira geral e, mais especificamente, na densidade da textura é grande.

O sambajazz entre duas eras da indústria cultural

O sambajazz se situa na passagem entre dois grandes períodos da indústria cultural brasileira: a era do rádio, caracterizada pelo domínio da Rádio Nacional, que pode ser delimitada, a grosso modo, entre os anos 1930 e 1950; e a era da televisão, que se inicia nos anos 1960 (ORTIZ, 1999). Se a primeira fase foi caracterizada como uma época de ouro da música brasileira, com a consolidação de um corpus denso e variado de obras e autores, a segunda trouxe a profissionalização dos músicos e demais atores do meio, além da passagem da música popular de rádio para a música massiva que emergiu neste período (VICENTE, E.; DE MARCHI, 2014).

A modernização do samba, portanto, se situa historicamente no prelúdio do surgimento de uma fase massiva da indústria fonográfica brasileira, vivendo o seu ocaso ainda na primeira metade dos anos 1950 sem lograr atingir plenamente a era da TV (FRANÇA, 2015). Neste período, como consequência do ciclo de crescimento relacionado ao chamado “milagre econômico” no Brasil, observou-se um enorme crescimento do mercado de bens duráveis, incluindo rádios, televisores e toca-discos, alavancando as vendas de LPs. Mas essa fase massiva da indústria fonográfica, em que se atingiu a marca de centenas de milhares ou mesmo de milhões de cópias de LPs vendidos, só seria alcançada plenamente no final dos anos 1960. No período em que floresceu o samba moderno, entre fins dos anos 1950 e a primeira metade dos anos 1960, as vendas mais altas de LPs atingiam, no máximo, a casa das dezenas de milhares de cópias vendidas.

Ainda assim, ao realizarmos uma pesquisa em periódicos da época foi surpreendente notarmos que álbuns de música instrumental de samba moderno podiam vender tanto ou mais cópias do que produções de cantores populares, como Wilson Simonal. No quadro “Discos mais vendidos do Rio”, publicado em O Globo, em 19/10/1965, constatamos que o Jongo Trio, um grupo de sambajazz sediado em São Paulo, se encontrava no primeiro lugar de vendas entre os álbuns nacionais, à frente de Vinícius de Moraes e Dorival Caymmi juntos, além do já citado Wilson Simonal. O primeiro disco da Turma da Gafieira também aparece na coluna “dez mais vendidos da semana”, em quinto lugar nas vendas (FRANÇA, 2015 pág. 343 e 349).

Não surpreende, portanto, que o primeiro álbum feito no Brasil com a tecnologia Hi-fi (High fidelity ou alta fidelidade) tenha nomeado o segundo LP da Turma da Gafieira,

lançado em 1957 pela Musidisc. O álbum trazia em destaque na capa o título “Samba em hi-fi”. O selo Musidisc foi criado pelo cantor e produtor fonográfico Nilo Sérgio, que havia importado pioneiramente as máquinas de produção de LPs com tecnologia de alta fidelidade sonora no Brasil. Em uma notícia do jornal Última Hora publicada na coluna de Oswaldo Miranda, em 1957, podemos ler:

Abriu-se em festa a 'Musidisc', com três assuntos em pauta. O primeiro: retorno do engenheiro de som Jorge Coutinho, dos Estados Unidos, que foi lá ver como andam as coisas no setor da técnica discográfica. (...)Fazendo a triagem de tudo, chega-se a conclusão de que, segundo o engenheiro Coutinho, nada há de novo em matéria de gravação nos Estados Unidos, em comparação com o que fazemos no Brasil. Os processos são exatamente iguais aos nossos (...).

O álbum Turma da Gafieira: samba em hifi (1957) se mostra, portanto, de importância histórica por ser um álbum pioneiro não apenas na estética do samba moderno mas também no uso da técnica de gravação em alta fidelidade, inédita até então em produções brasileiras.

e quase todos os músicos de sambajazz “tinham um pé na gafieira”, conforme escreveu o jornalista Ruy Castro, evidenciando a ligação do gênero com essa tradicional forma de sociabilidade popular do Rio de Janeiro, por outro lado o desejo de modernização transparece na valorização e na utilização pioneira da tecnologia de gravação em “alta fidelidade” anunciada no título do álbum junto ao gênero que se “modernizava”: *Turma da Gafieira: **samba em hi-fi***. A busca pela modernidade tecnológica se combinava à novidade estética associada à quebra de padrões e ao abandono de regras consideradas antiquadas, à valorização da improvisação e à presença, em alguma medida, de um experimentalismo artístico que se acentua com o avançar nos anos 1960. Estas são características da produção musical do sambajazz e da bossa nova e, mais especificamente, do pianista João Donato, que destacamos aqui.

João Donato nasceu em Rio Branco, no Acre, em 1927, mas veio para o Rio de Janeiro com os pais ainda na infância, estando presente na cena musical do Rio de Janeiro desde a adolescência (CASTRO, 1990). Os seus álbuns *Muito à Vontade* (1963) e *A bossa muito moderna* (1963) foram gravados pela *Polygram* na mesma semana, aproveitando uma viagem ao Rio de Janeiro, pois Donato estabelecera residência nos EUA desde fins dos anos 1950. Nestas gravações ouvimos o clima relaxado e descontraído, porém rigoroso do ponto de vista da execução ritmo-harmônica, em que se dão as performances de Donato e seu Trio, formado pelo baterista Milton Banana e pelo contrabaixista Tião Neto, além do percussionista Amaury. Vivendo nos EUA, Donato tocava regularmente com músicos cubanos e latinos de maneira geral como Mongo Santamaria e Tito Puente. O pianista

absorveu estes ritmos integrados ao jazz no ambiente norte-americano e os trouxe para o sambajazz, criando improvisos melódicos e demonstrando grande domínio rítmico’ na execução.⁷ Recomendamos a audição de parte destes álbuns de Donato antes de se prosseguir com a leitura do texto.

A expressão “à vontade” também está presente no título de dois outros álbuns do gênero, revelando a importância desta ideia no etos do sambajazz. O primeiro é o álbum *À vontade* (1962), de Baden Powell, anterior ao *Muito à vontade* (1963), de Donato. A estes se segue o LP *À vontade mesmo* (1964) de Raul de Souza, completando a série. O que explica esta alusão, reiterada e intensificada a cada novo álbum, à ideia de tocar “à vontade”?

Realizar uma performance musical com improvisos é sempre um teste para os músicos. Ela gera tensão especialmente sobre os indivíduos que se sentem menos preparados para a tarefa evidenciando a sua possível inferioridade em relação aos que estão tocando e improvisando “à vontade”. Portanto, estar tranquilo para improvisar com fluência, estabelecendo comunicação com o público e com os outros músicos de forma descontraída é um comportamento valorizado no etos do sambajazz.

A música de João Donato que se ouve nos álbuns citados trazem o tom bem humorado e *à vontade* de músicos que parecem jogar ou brincar com ritmos e notas musicais, embora com seriedade e concentração profundas. Não se encontra ali o clima de virtuosismo que caracteriza outras produções do sambajazz, como no LP *É samba Novo* (1964), de Édison Machado. No entanto, dada a riqueza rítmica em jogo nesse caldeirão que mistura o sambajazz aos ritmos afrocubanos, ouvimos uma execução pianística de alto nível artístico, estabelecendo João Donato como um virtuose rigoroso do *tocar à vontade*.

A inversão das Coisas

Se de acordo com o crítico Robert Celerier a *Turma da Gafieira* inicia o movimento do sambajazz, o jornalista e biógrafo Ruy Castro escreveu que o álbum *Coisas* (1965), de Moacir Santos: “Foi **o último e o melhor disco de ‘samba-jazz’** feito no Brasil daquela época: uma obra-prima de música instrumental, com raízes ardentemente brasileiras e uma certa tinta *jungle*, ellingtoniana, que parece brotar dessas mesmas raízes.”⁸ Conforme a crítica especializada, então, o sambajazz descreve um arco que vai da música de dança da *Turma da Gafieira*, trazendo arranjos simples alternados com seções de improvisação, até

⁷ No link a seguir é possível ouvir a faixa *O morro não tem vez*, do álbum *A bossa muito moderna de Donato e seu Trio* (1963): https://www.youtube.com/watch?v=WE-lCwkoVGk&list=OLAK5uy_m3X-w5pADFUPPOKvw_IgGHX4e-s9Um6XY&index=6.

⁸ Rui Castro em *O Estado de São Paulo*, 24/08/2004.

as sofisticadas criações autorais de Moacir Santos que não se prestam para dançar mas transparecem a sua ligação com a música de baile através do forte investimento nos ritmos e levadas e na instrumentação derivada das orquestras de gafieira e *big bands*⁹. Nas *Coisas*, a experimentação vanguardista e a sofisticação harmônica do jazz e da música brasileira são combinados a uma cuidadosa elaboração da seção rítmica com base na música de práticas religiosas afro-brasileiras.

Por outro lado, as *Coisas* são composições que demonstram forte ligação com a herança musical africana no Brasil. Esta ligação se evidencia na música de Santos desde, pelo menos, a sua criação da trilha sonora do longa-metragem *Ganga Zumba* (1963), de Cacá Diegues, que retrata a luta pela liberdade dos africanos escravizados. Nesta trilha sonora está presente a composição *Nanã*, que viria a se tornar a *Coisa nº5*, integrando a série de *Coisas*, numeradas de 1 a 10, como se faz com os *opus* de composições eruditas (FRANÇA, 2007) e lançadas em LP em 1965.

Sobre a criação desta música, Moacir Santos afirmou que estava fazendo uma caminhada perto de um lago no Rio de Janeiro quando teve uma visão religiosa de um grupo de negros tocando esta música em homenagem a Nanã, uma divindade ligada às águas na religiosidade afro-brasileira¹⁰. Curiosamente, embora a gravação de *Nanã* no álbum *Coisas* (1965) traga um elaborado arranjo em compasso binário composto (6/8), a música foi originalmente gravada no compasso binário simples (2/4) - tanto no filme *Ganga Zumba* quanto no primeiro álbum de Nara Leão (1964), que contou com a participação de Moacir Santos, ao clarone. A mudança de compasso de 2/4 para 6/8 evidencia o uso de técnicas composicionais utilizadas pelo compositor para aproximar ainda mais *Nanã* do universo afro-brasileiro. Santos demonstra domínio destas técnicas, tendo investido intensamente no aprofundamento em teoria e composição musical no Rio de Janeiro com professores como Paulo Silva e H. J. Koellreuter. A transformação de *Nanã*, do compasso binário simples ao 6/8 composto, favoreceu o uso de polirritmias muitas vezes associada à música da África Negra, conforme demonstraremos adiante¹¹. O jovem produtor fonográfico *Roberto Quartin*,

9 A instrumentação do álbum *Coisas* (1965), conforme a ficha técnica, é: *Coisas* nº 1, 2, 3, 4, 5 e 6: Júlio Barbosa, trompete; Dulcílano Pereira, saxofone alto; Luis Bezerra, saxofone tenor; Geraldo Medeiros, saxofone barítono; Edmundo Maciel, trombone; Armando Pallas, trombone baixo; João Gerônimo Menezes, trompa; Nicolino Cópia, flauta; Chaim Lewak, piano; Claudio das Neves, vibrafone e percussão; Geraldo Vespar, guitarra elétrica, violão; Gabriel Bezerra, contrabaixo; Wilson das Neves, bateria; Elias Ferreira, percussão. *Coisas* nº 7, 8, 9 e 10: Giorgio Bariola, Watson Clis e Peter Dauelsberg, cellos; Jorge Ferreira da Silva, saxofone alto; Moacir Santos, saxofone barítono; Chaim Lewak, piano e órgão; Geraldo Vespar, guitarra; Gabriel Bezerra, contrabaixo; Wilson das Neves, bateria; Elias Ferreira, percussão.

10 Ver DVD OURO NEGRO, 2005.

11 No link a seguir é possível escutar a *Coisa nº5 (Naná)*, na gravação presente no álbum *Coisas* (1965): <https://www.youtube.com/watch?v=SMqHtW6B-NM>.

que produziu o *Coisas* (1965) através do seu selo, *Forma*, escreveu na contracapa do álbum: “este disco é negro desde a capa até o vinilite, do músico ao som que se ouve.” (1965).

Santos se valia de uma série de técnicas composicionais que também tinham aplicações didáticas, conforme o relato de seus alunos (DIAS, 2014). Seria ingênuo pensar que um músico de formação sólida como Santos não se valesse de ferramentas musicológicas para a construção das suas *Coisas*. Para o âmbito deste breve artigo, apresentaremos uma lista com algumas das características presentes em sua música, mais especificamente na *Coisa n^o1* e na *Coisa n^o5*, que indicam o uso de dispositivos musicais para evocar essa ligação com a ancestralidade africana (FRANÇA, 2007):

1. Adoção do compasso em 6/8, com polirritmias entre ritmos binários e ternários
2. Construção de frases por adição de células rítmicas gerando deslocamentos rítmicos
3. Ambiguidade no uso das terças, sobrepondo os modos maior e menor.
4. Uso de modalismos.
5. Uso de escalas pentatônicas.
6. Orquestração de melodias preferencialmente na região grave
7. Conjunção entre melodia e baixo através da reiteração da fundamental do acorde vigente pela última nota da melodia descendente.

Alguns itens são encontrados em diversas músicas de matriz africana, como o uso de modalismos, de pentatônicas ou de sobreposição das terças maior e menor todas presentes, por exemplo, no blues norte-americano. Também o compasso binário composto é bastante comum não apenas na música de origem religiosa afro-brasileira, como é o caso do jongo, mas também no imaginário musical trazido pelo cinema norte-americano que costuma associar ritmos de tambor em compasso 6/8 ao continente africano (e aqui estamos no ambiente da indústria cultural, onde esse imaginário se fazia presente nos anos 1960).

O uso do compasso binário composto superpondo células rítmicas que reforçam a lógica ternária sobre a métrica binária simples está presente, por exemplo, na introdução de Nanã. Note-se que, enquanto a linha inferior mais grave se estrutura de forma a dar ênfase à rítmica ternária no compasso binária composto, a linha intermediária descreve um motivo que sugere a rítmica binária:

Exemplo musical 1: introdução da Coisa nº5 (1965)

Características como o uso de deslocamentos rítmicos, a ambiguidade das terças e a utilização de pentatônicas e de modalismos podem ser exemplificadas a partir de uma análise da frase inicial exposta na região grave da Coisa nº5 (Nanã), conforme gravada por Moacir Santos (1965) (FRANÇA, 2007):

Exemplo musical 2: parte A da Coisa nº5 (1965)

Note-se que o inciso b reproduz o inciso a deslocando-o métrica e ritmicamente (uma semínima adiantada no compasso com relação ao inciso a – procedimento que se revela característico da música de Santos), com a inclusão da nota mi (...). O inciso c, um arpejo descendente de D7(#9), traz a tensão da ambiguidade da terça menor/maior entre a sua primeira (fá) e a sua última nota (fá#, esta rebatida). (FRANÇA, 2007, p. 104)

Os dois itens finais da lista merecem uma explicação. Aqui se trata de uma tendência observada em composições de Santos de trazer as melodias à região grave, ligada aos baixos da seção rítmica com a sua conotação telúrica e, portanto, longe dos voos ágeis da melodia na região aguda, prática mais comum no ocidente.

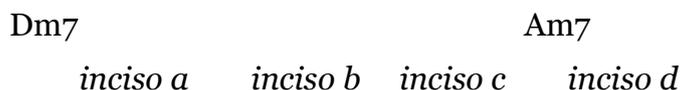
Embora a conjunção entre a última nota de frases melódicas e o baixo esteja presente também no refrão da *Coisa nº5*, optamos por analisar uma frase extraída da *Coisa nº1* para demonstrá-la.

A parte A da *Coisa nº1* divide-se em **três membros de frase**, sendo executada pelo sax barítono e pelo trombone baixo.



Exemplo musical 3: frase inicial da *Coisa nº1* (1965)

O membro de frase A, por sua vez, está dividido nos incisos a, b, c, d:



Exemplo musical 3: membro de frase A da *Coisa nº1* (1965)

A nota mais grave de cada inciso desce à fundamental do acorde vigente: a nota Ré sob Dm7, nos incisos a, b e c. E a nota Lá sob Am7, no inciso d.

Também chamamos a atenção para o deslocamento rítmico “ternário” no membro de frase B. Nele, dois incisos constituídos por três semicolcheias, estão separados por uma nota prolongada também por três semicolcheias. Tal procedimento pode ser entendido sob a lógica da rítmica aditiva¹², trazendo a prática recorrente de Santos da superposição de células constituídas por três semicolcheias em compassos binários:



Exemplo musical 4: membro de frase B da *Coisa nº1* (1965)

¹² Sobre as rítmicas aditiva e divisiva: “A.M. Jones, importante estudioso da música africana, formulou a questão da seguinte maneira: a rítmica ocidental é divisiva, pois se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais. Assim, como ensinam todos os manuais de teoria musical, uma semibreve se divide em duas mínimas, cada uma destas em duas semínimas e assim por diante. Já a rítmica africana é aditiva, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (é o caso de 2 e 3)”. (SANDRONI, 2001, p. 18). Sobre unidades de tipo binário e ternário, escreve Sandroni que estudiosos da música africana: “(...) desde cedo notaram ali a forte presença de certas frases rítmicas totalmente inusitadas para os padrões clássicos ocidentais. A característica principal destas frases era a mistura do que pareciam ser unidades de tipo binário e ternário (que em termos técnicos poderiam ser representadas por semínimas e semínimas pontuadas)” (SANDRONI, 2001, p. 18).

Assim como a adição de motivos de três semicolcheias se deslocando sobre compassos binários sem se encaixar inteiramente em sua quadratura podem sinalizar a **in**submissão à norma rítmica do compasso, a exposição das melodias na região grave configura uma inversão que valoriza o que está *embaixo*. O sociólogo da música Bernard Lehmann, que estudou formações sinfônicas francesas, relaciona a oposição entre a escolha por instrumentos graves ou agudos à posição social dos músicos da orquestra: “A oposição agudo-grave e a riqueza do repertório estruturam também as outras famílias de instrumentos. Assim, **mais da metade dos flautistas são filhos de executivos, enquanto o fagote vem bem atrás. Nos metais encontramos a mesma oposição entre a trompa e o trompete**” (2003, p. 87, grifo meu).

Apesar de estarmos em um contexto diverso, temos razões para supor que a diferenciação social grave/agudo apontada por Lehmann, como a citada preferência de crianças de origem social mais elevada (filhos de executivos) pela flauta e pelo trompete em detrimento a instrumentos mais graves como o fagote e a trompa, se dava também no ambiente musical das orquestras populares do Rio de Janeiro de então. Portanto, a opção de Santos pela exposição melódica na região grave, o direcionamento de melodias rumo ao grave e a preferência por tocar instrumentos graves como o saxofone tenor ou o clarone são características que indicam uma inversão do valor atribuído a estes instrumentos com relação às práticas tradicionais. Da mesma forma, o investimento intelectual atribuído por Santos ao fator ritmo, à levada e à execução da seção rítmica, tradicionalmente relegada a músicos que não leem partituras oriundos de extratos inferiorizados da sociedade, se opõe à desvalorização destes fatores nas práticas ocidentais em favor do investimento intelectual na harmonia e nas alturas sonoras. Na medida em que a prática musical está inserida em um ambiente onde há diferenciações sociais entre músicos que tocam instrumentos de naturezas e funções diversas, (contando inclusive com cachês que discriminavam, por exemplo, entre percussionistas e solistas e remunerando menos aos primeiros de forma sistemática) essa inversão não é apenas musical mas se inscreve também socialmente. Dedicar o principal esforço intelectual a elaborar levadas a serem executadas pela seção rítmica, chegando mesmo a escrever partituras para percussionistas, baixistas e bateristas em um meio em que somente músicos de sopro e pianistas costumavam tocar arranjos escritos se afigura como uma inversão da práxis musical semelhante àquela mostrada no longa de Cacá Diegues, em que Ganga Zumba quis promover a liberdade e a dar voz aos que estavam nos patamares inferiores da sociedade.

Samba jazz e bossa nova: retalhando a malha dos gêneros musicais

Este subcapítulo parte da questão a seguir: como o samba moderno foi subdividido, a posteriori, em dois gêneros musicais distintos?

Sambajazz e bossa nova, a princípio, eram rótulos diversos para um movimento de modernização do samba que floresceu entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960, integrado por jovens músicos oriundos de diversas classes sociais e regiões do país. O samba moderno foi posteriormente subdividido nestas duas categorias pela ação principalmente de jornalistas e intelectuais, mas também de músicos, entre outros atores possuidores de voz no espaço público de então. No entanto, no período de seu florescimento eles eram ainda rótulos em disputa, trazendo um amplo espectro semântico. Podemos flagrar o desenrolar desta ressignificação dos gêneros musicais através de matérias de jornais escritas ao longo dos anos 1960. Nelas, constatamos com surpresa que João Gilberto ainda não era considerado o pai da bossa nova pela imprensa em geral na primeira metade da década de 1960, não sendo sequer associado ao gênero em muitas matérias de jornais da época, fato que contrasta com a sua atual posição hegemônica de criador da bossa nova, gênero associado diretamente à sua personalidade (VELOSO, 2002).

As matérias de periódicos consultados na *Hemeroteca Digital Brasileira* no período estudado, em jornais como *Correio da Manhã*, *Última Hora*, *Jornal do Brasil* e *O Globo* revelam estas controvérsias (LATOURE, 2012) sobre a origem do sambajazz e sobre o caráter deste gênero e da bossa nova (FRANÇA, 2015).

Em um artigo publicado no *Jornal do Brasil* intitulado “Quando a música não afina”, em 17/02/1966¹³, dois lançamentos editoriais são comparados, em uma discussão sobre música popular na esfera pública que caracterizou o período. O primeiro deles é o livro *Música popular, um tema em debate*, de José Ramos Tinhorão (TINHORÃO, 1966), que ficou conhecido por suas críticas radicais à bossa nova. Segundo a matéria, o livro “é todo participante, opinativo”. A segunda publicação se chama “Historinha do Desafinado”, de Ramalho Neto, uma história da bossa nova (NETO, 1965).

O que é espantoso na matéria é a constatação de que, embora a posição das publicações fossem divergentes com relação à bossa nova, sendo Tinhorão um crítico do movimento, ambos concordavam que a sua paternidade era do pianista Johnny Alf (e não de João Gilberto). **“Ramalho e Tinhorão são acordes em apontar Johnny Alf (José Alfredo da Silva) como o pai da Bossa Nova**, o que já abre aos historiadores futuros

¹³ A matéria citada foi encontrada por meio da Hemeroteca Digital Brasileira e está disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/80751?pesq=opinativo.

uma perspectiva otimista: **tratando-se de autores de tendências tão antagônicas há de merecer crédito essa declaração de paternidade”**

Em outra matéria do Jornal do Brasil, de 09/01/1963, podemos ler uma listagem dos “principais cantores e conjuntos de bossa nova” que exclui João Gilberto, citando-o como compositor (FRANÇA, 2015, p.206). O escopo do gênero, embora pudesse excluir João Gilberto, era largo o bastante para abrigar uma “dança da bossa nova” de Lennie Dale¹⁴ ou acolher os sambas de cantoras como Elza Soares¹⁵ - que hoje jamais seriam associados ao gênero. O sambajazz também estava em construção, não sendo ainda entendido como gênero exclusivamente instrumental e incorporava cantores da noite de Copacabana, como Leni Andrade e Elis Regina.

Um gênero musical é um *agregado* que, longe de ser estável, está em constante transformação, sendo frequentemente objeto de discórdia entre os diversos atores empenhados em sua construção, nomeação e continuidade no tempo. Portanto, os gêneros musicais abordados são entendidos sob o signo da instabilidade característica dos agregados (LATOURET, 2012). Estes formam redes heterogêneas em disputa, que precisam estar sendo constantemente reinventadas pelos atores nela envolvidos a fim de que prossigam existindo, através de falas e ações. Tais controvérsias sobre o caráter dos gêneros sambajazz e bossa nova, presentes em periódicos, livros, contracapas de LPs e entrevistas são reveladoras sobre como os atores envolvidos pensam o movimento em questão e conduzem os seus rumos no espaço público.

Textos presentes em contracapas de LPs, como o que Vinícius de Moraes escreveu para o álbum *Rio* (1964), do saxofonista norte-americano Paul Winter, são reveladores de controvérsias que permitem acessar entendimentos em disputa e construções de gêneros musicais. Segundo Vinícius de Moraes:

O que se convencionou chamar de "samba-jazz" nada tem a ver com a bossa nova; nem, para ir mais longe, com samba ou com jazz. É um híbrido espúrio. A verdadeira e orgânica influência do jazz no moderno samba brasileiro está na liberdade de improvisação que criou para os instrumentos e também na orientação do uso do tecido harmônico, que veste a melodia com uma graça e leveza desconhecidas no samba antigo, mais escorado no ritmo e na percussão. (FRANÇA, 2016, p.193, grifos meus).

Um texto de Caetano Veloso publicado em 1966 também revela essa indisposição do artista da nova MPB contra um sambajazz já no seu ocaso enquanto movimento, e que via o

14 Cf. FRANÇA, 2015, p. 336.

15 Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis=1330.

surgimento de uma cultura musical mais adaptada ao rumos televisivos que a indústria cultural tomaria no Brasil e no mundo:

(...) Johnny Alf, Dick Farney: a produção desses rapazes corresponde a uma alienação da classe média subdesenvolvida cuja meta é assemelhar-se à sua correspondente no país desenvolvido dominante, tal como lhe é apresentada pelas cores de sonho do cinema que é produzido para isso. (...) Sem dúvida, a imitação grosseira da pior música americana e a busca de igualar-se tecnicamente aos melhores jazzmen não são senão dois aspectos do mesmo processo de alienação. (Caetano Veloso, 2005, págs. 144 e 145, grifo meu)

Por outro lado, jornalistas como Robert Celerier projetavam um sambajazz mais próximo do jazz americano, entendido como “música de sentido social”. Celerier (1938) é um jornalista e ator francês que escrevia uma coluna dominical sobre jazz e música popular no jornal *Correio da Manhã*, entre 1960 e 1965. Saxofonista amador e aficionado por jazz, ele chegou ao Rio de Janeiro em 1952 e residiu na cidade até meados dos 1970. Celerier foi um ativista do sambajazz carioca, e escreveu o já citado texto intitulado *Pequena história do samba-jazz*, publicado em uma série de cinco artigos entre 1964 e 1965 (FRANÇA, 2015, pág. 223). Em suas matérias Celerier comentava, além de gravações e performances musicais, diversos aspectos do sambajazz relacionados à eventos ao vivo, vendagem e distribuição dos álbuns, às artes gráficas e ao movimento como um todo.

Através de periódicos, contracapas de LPs e livros podemos flagrar estas controvérsias sobre o que seria o “verdadeiro” caráter dos gêneros que compõem o samba moderno. Com o passar das décadas, estas ideias inicialmente formuladas por atores com voz no espaço público - geralmente letristas, intelectuais ligados ao campo das letras¹⁶, jornalistas e executivos de gravadoras - foi sendo construída uma bossa nova personalista, atrelada quase que exclusivamente à figura do cantor João Gilberto. Por outro lado, o sambajazz foi desligado de sua corrente vocal. Sua rede inicial incluía diversos cantores que animavam as noites de Copacabana, a exemplo de Elis Regina, Leni Andrade e Jorge Ben, sem esquecer de Jair Rodrigues. Hoje, como gênero purificado, o sambajazz é entendido como música instrumental, apenas.

Conclusão

Neste breve artigo foi possível vislumbrar algumas das linhas heterogêneas que teceram o sambajazz, entendido como malha em movimento (INGOLD, 2015). Linhas que

¹⁶ Como Augusto de Campos, que publicou o influente livro sobre música popular brasileira, *Balanço da bossa e outras bossas* (1974)

ligam músicos à tradicional prática dos bailes de gafieira e das grandes orquestras da era do rádio, mas também linhas que apontam para a modernização associada a liberdade de improvisar “à vontade”. Linhas descritas por trajetórias de músicos vindos das mais diversas regiões do país, como Acre, Pernambuco ou interior de São Paulo, e que interagiram no Rio de Janeiro com uma cena noturna em transformação gerando novas linhas de performances musicais. Linhas que também formaram a indústria cultural brasileira, com seus novos modelos de negócios noturnos, novos dispositivos musicais de gravação, novas harmonias e novos jeitos de se tocar a música e a vida, tecidas pelos LPs, pelo cinema e pelos meios de comunicação em geral.

Embora busque trazer o ambiente complexo formado pela tecelagem dessa malha, este artigo buscou evidenciar um certo etos compartilhado por jovens músicos e por outros atores do sambajazz, como jornalistas e intelectuais, motivados pelas ideias de modernização, improvisação e de liberdade, ligando-os às gravações musicais lançadas por este grupo em LPs da época. Enfocando os casos específicos dos álbuns da *Turma da Gafieira* (1956 e 1957), de João Donato (1963), e de Moacir Santos (1965), procuramos demonstrar como o etos destes músicos se reflete em sua performance e sua música. Este artigo foi produzido com a esperança de apontar futuros caminhos na pesquisa sobre a modernização do samba, incluindo o sambajazz e a bossa nova.

REFERÊNCIAS

- AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994
- BECKER, Howard S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e Sociedade*. Ensaios de sociologia da Arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BORGdorff, Henk. *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*. Amsterdam: Leiden University Press, 2012
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ERNEST DIAS, Andrea. *Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.
- FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. *Sambajazz em movimento: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2015.
- FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. *Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, 2007.
- GRYNBERG, Halina. *Paulo Moura: um solo brasileiro*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2011.
- HENNION, Antoine. *The passion for music: a sociology of mediation*. London: Routledge, 2015.
- INGOLD, Tim. *Líneas: una breve historia*. Barcelona: Gedisa, 2015.
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Salvador: Edusc/EdUFBA, 2012.
- LEHMANN, Bernard. *L'orchestre dans tous ses éclats*, Paris: La Découverte, 2003.
- LEHMANN, Bernard. O Averso da harmonia. Trad. Elizabeth Travassos. *Debates*, n. 2, pp. 73-102, 1998.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: EISENBERG, José *et al.* (Org.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. Pp. 23-35.

SANTOS, Moacir. *Coisas: cancionário Moacir Santos*. Rio de Janeiro, Jobim Music, 2005.

SCLIAR, Esther. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. Trad. Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SPIELMANN, Daniela. “*Tarde de Chuva*”: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

VELOSO, Caetano. *O Mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar UFRJ, 2002.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, v. 1, pp. 7-36, jul.-dez. 2014.

WAGNER, Marcus. *Rio, cultura da noite: uma história da noite carioca*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2014.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Referências fonográficas e audiovisuais

BADEN POWELL. *À vontade*. Rio de Janeiro: Elenco, 1963. 1 LP (ca. 35 min).

ÉDISON MACHADO. *É samba novo*. Rio de Janeiro: Columbia, 1964. 1 LP (ca.29 min).

JOÃO DONATO. *Muito à vontade*. Rio de Janeiro: Polydor, 1963. 1 LP. (ca. 30 min).

JOÃO DONATO. *A bossa muito moderna* de João Donato e seu trio. Rio de Janeiro: Polydor, 1963. 1 LP. (ca. 34 min).

GANGA ZUMBA. Rio de Janeiro: CARLOS DIEGUES, 1964. 1 Filme (ca. 100 min.), son, pb.

TERRA EM TRANSE. Rio de Janeiro, GLAUBER ROCHA, 1967. 1 Filme (ca. 120 min.), son, pb.

MÁRIO TELLES. *Mário Telles*. Rio de Janeiro: CBS, 1962. 1 LP (ca. 35 min).

MOACIR SANTOS. *Coisas*. Rio de Janeiro: Forma, 1965. 1 LP (ca. 32 min).

MOACIR SANTOS. *The Maestro*. EUA: Blue Note, 1972. 1 LP (ca. 37 min).

PENSAR MÚSICA II

NARA LEÃO. *Nara*. Rio de Janeiro: Elenco, 1964. 1 LP (ca. 35 min).

OURO NEGRO. Rio de Janeiro: MOACIR SANTOS, 2005. 1 DVD (ca. 107 min.), son, color

SÉRGIO MENDES E BOSSA RIO. *Você ainda não ouviu nada!* Rio de Janeiro: Philips, 1964. 1 LP (ca. 30 min).

A articulação de Raul de Souza

João Gabriel Cunha Machala

E-mail: jgmachala@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4179-4030>

Programa de Pós-Graduação em Música – UFMG

Resumo: O presente artigo se constitui enquanto um resumo e discussão sobre os resultados mais importantes observados na dissertação *Como articula Raul de Souza? Uma investigação acerca das singularidades da articulação no trombone de vara em performances do artista*, realizada por Machala e defendida em 2021. A fim de trazer conteúdo que contribuísse com a análise dos resultados finais encontrados na pesquisa sobre Souza, esse artigo se desenvolveu levando em consideração o papel fundamental da articulação de um músico e como tal característica é decisiva para o reconhecimento de seu som pelos ouvintes e para a construção de sua autenticidade (BAILEY, 1980), sem perder de foco a singularidade do trombonista brasileiro.

Palavras chave: articulação; trombone de vara; *doodle tonguing*; Raul de Souza; autenticidade; singularidade; música popular.

The articulation of Raul de Souza

Abstract: The present paper is a summary and discussion of the most important results observed in the dissertation *Como articula Raul de Souza? Uma investigação acerca das singularidades da articulação no trombone de vara em performances do artista*, by Machala (2021). In order to bring content that would add to the analysis of the final results found in the research on Souza, the article developed on the fundamental role of a musician's articulation and how this characteristic is decisive for the recognition of his sound by listeners and the construction of his authenticity (Bailey, 1980), without losing focus on the uniqueness of the Brazilian trombonist.

Keywords: articulation; slide trombone; *doodle tonguing*; Raul de Souza; authenticity; singularity; popular music.

Introdução

A música é a arte dos sons. Por sua vez, os sons musicais são formados por ondas mecânicas que viajam pelo ar e alcançam nossos ouvidos com uma certa frequência vibratória, tornando perceptível a altura das notas e, portanto, a escuta de melodias. Para lançar ao ar a vibração sonora de um instrumento, faz-se necessário um golpe, ou um sinal, ou algum procedimento mecânico executado por um músico para que o procedimento de vibração se inicie. Esse instante, também conhecido como transiente sonoro, no qual ocorre o “disparo da nota”, deixa impressões ao ouvinte, pois seu conteúdo é perceptível pelo ouvido humano para além do som que permanece mais tempo no ar em estabilidade. Mais do que isso, esse transiente sonoro é gerado por meio da articulação utilizada pelo músico ao tocar um instrumento. A maneira de articular carrega consigo características fundamentais de quem performa, além de interferir na percepção dos sons, na velocidade de execução com o instrumento ou até mesmo possibilitar a adequação sonora ao gênero musical performado.

A fim de entender como a articulação pode ser determinante tanto para quem escuta quanto para quem toca, um olhar profundo sobre a articulação no trombone de vara será conduzido e a maneira de articular do músico Raul de Souza, reverenciado trombonista brasileiro, será investigada em detalhe. Além disso, reflexões sobre a importância da articulação para a improvisação e para a construção do que Bailey (1980) chama de “autenticidade musical” serão conduzidas.

Para tanto, na segunda seção desse artigo será discutido o significado e a importância da articulação em música e como a associação desse conceito com aquele utilizado na área da fonética pode ser útil para sua melhor descrição. A terceira seção, por sua vez, explicará como a articulação também é fundamental para o campo da improvisação.

Após explicitar quão fundamental a articulação é para a performance musical, o artigo irá, na quarta seção, apresentar uma biografia reduzida do trombonista Raul de Souza, com o intuito de situar o leitor a respeito da carreira que o levou a ser um dos músicos brasileiros mais reconhecidos dentro e fora do país (MACHALA, 2021). A quinta seção, com auxílio do conteúdo desenvolvido nas seções anteriores, reproduzirá os resultados mais importantes encontrados sobre a análise articulatória de Raul de Souza, realizada de forma completa na dissertação *Como articula Raul de Souza? Uma investigação acerca das singularidades da articulação no trombone de vara em performances do artista* (MACHALA, 2021).

A sexta seção deste artigo analisará o percurso de aprendizado de Raul de Souza com o trombone de vara e discutirá como o músico pôde desenvolver sua maneira singular de

articular. Essa seção trará também outros renomados músicos brasileiros para a discussão, em um rápido debate sobre o autodidatismo e algumas de suas consequências no ensino e na performance.

Por fim, a sétima e última seção explicará os três estágios propostos por Bailey (1980), que podem levar o músico ao caminho que o autor chama de “autenticidade” em música, traçando paralelos com o percurso de Raul de Souza ao longo de sua carreira.

Articulação em música

O estudo da fala e dos movimentos articulatórios em linguística denomina-se Fonética Articulatória. Essa área do conhecimento pode ser utilizada como ferramenta auxiliar para se compreender melhor como ocorre a articulação em música, ao relacionarmos os sons e as articulações da performance musical à fala.

Durante a pronúncia de uma palavra, ao se alterar o fonema, muitas vezes a atuação da língua se faz necessária, atuando como uma válvula para sinalizar uma nova sílaba. O lugar e o modo da articulação, que envolvem onde e como a língua toca a boca, irão moldar o som, tornando perceptível os fonemas consonantais necessários para identificarmos as palavras. Nesse sentido, a língua, no caso da fala, atua como elemento importantíssimo no processo da articulação dos sons (SILVA, 2009).

Em música, evidentemente, a língua atuará como órgão determinante para articular os sons e as notas emitidas por uma cantora, por exemplo¹. Para os instrumentistas de sopro, a língua também possui papel fundamental na articulação musical e sua função se aplica, muitas vezes, de maneira análoga à fala (MACHALA, 2021; AYERS, 2004). No caso de outros instrumentos musicais, o mesmo conceito, com um pouco de abstração, pode ser levado adiante. A articulação musical para um guitarrista pode ser interpretada como a maneira com a qual o músico pinça a corda do instrumento ou mesmo como ele conecta as notas de um trecho musical entre si, fazendo uso de palhetas ou não, tocando utilizando as unhas ou apenas as pontas dos dedos, por exemplo. Tudo isso influencia no som produzido pelo instrumentista. Para os percussionistas, a peça que se utiliza para atacar o instrumento também pode mudar drasticamente o efeito sonoro. O mesmo tambor atacado com baquetas distintas, de madeira, de metal, ou de feltro, por exemplo, também possuirá características suficientemente distintas para percepção do ouvinte. Isso se deve principalmente ao transiente sonoro da nota, o breve momento do tempo em que se pode perceber o ataque musical antes da estabilidade do som, ou, trazendo de volta a correlação com a fala, o

¹ Caso o cantor ou cantora trabalhe com a ausência da língua, tem-se um exemplo de ligadura perfeita no canto.

equivalente ao breve espaço de tempo em que é possível perceber a consoante de um fonema na pronúncia de uma sílaba (REPP; LINN, 1988).

Um dos estudos sonoros realizados por Schaeffer (1967) mostrou que notas musicais idênticas, quando executadas por instrumentos distintos, como uma flauta e um trombone, são passíveis de serem diferenciadas auditivamente, em grande parte, devido a seus diferentes transientes articulatórios. Essas diferenças estariam relacionadas às suas características articulatórias distintas, provenientes de suas constituições físico-acústicas singulares. Ou seja, ao retirar o transiente sonoro, que está diretamente atrelado à característica articulatória de cada um dos instrumentos, os sons tornam-se muito semelhantes para o ouvido humano, revelando a dimensão que a articulação possui no que se refere ao reconhecimento de um timbre.

Para além da constituição física de instrumentos diferentes e as suas diferenças articulatórias intrínsecas, o que nos faz reconhecer quando a nota foi executada por um trombone ou por uma flauta, diferenças articulatórias entre músicos de um mesmo instrumento também podem ser percebidas. A partir desses mesmos estudos de Schaeffer (1967), pode-se derivar que são também essas diferenças de articulação entre músicos de um mesmo instrumento que tornam seus timbres diferenciáveis entre si. Pode-se verificar com facilidade entre ouvintes atentos do Jazz que, mesmo ao se escutar poucas notas de um trecho musical, esses seriam capazes de distinguir, em grande parte das vezes, os sons de Miles Davis, Chet Baker e Louis Armstrong, todos trompetistas.

Nesse momento deve-se deixar claro que, ao se falar sobre a articulação de um instrumentista de forma generalizada, acaba-se realizando uma observação reducionista, que tenta contemplar seus aspectos articulatórios mais frequentes observados ao longo das suas performances. Ou seja, é comum, em música, realizar observações acerca da articulação, por exemplo, de Miles Davis, como um todo, levando em consideração seus aspectos mais característicos e como isso afeta sua sonoridade em geral. Da mesma maneira, também é possível falar sobre como Davis articulou uma única frase, exprimindo em detalhes os movimentos articulatórios para cada nota.

As variações articulatórias de um mesmo músico, nesse caso, de nota a nota, também podem evidenciar uma adequação ao gênero musical do momento, sendo, portanto, fundamentais para a execução de improvisação em música.

Articulação e improvisação

Na maior parte dos livros que se popularizaram no Brasil com a finalidade de ensinar improvisação, os autores, antes de tudo, e na maior parte do material, tratam o assunto relacionando-o diretamente com os estudos de harmonia funcional e de formação de escalas (CHEDIAK, 1986; FARIA, 1991; AEBERSOLD, 1992). Essa análise harmônica funcional, destrinchada ao longo dos textos, vai apresentar aos músicos as notas musicais que possuem maior aceitação dentro de certos contextos harmônicos e estilísticos estabelecidos. Contudo, a necessidade de adequação ao gênero musical em que se improvisa e as interações que envolvem os músicos durante a performance improvisada mostram que também outros elementos são importantes para a construção de um improviso.

Nesse sentido, a articulação utilizada pelo músico é determinante no estabelecimento do gênero, sendo fundamental para a improvisação no *Jazz*, no Samba, ou em qualquer outro ritmo musical. A forma com a qual o músico realiza as subdivisões rítmicas e coloca os acentos nas notas de suas frases também favorece a concretização da linguagem estabelecida ao longo do solo e induz respostas dos outros músicos que estão em constante interação (SILVA, 2017).

Para além da adequação ao gênero musical, a articulação também traz muito da identidade do músico, evidenciando sua singularidade sonora em diversos momentos. Toninho Horta, ao tocar a guitarra, muitas vezes sem a palheta, imprime sonoridade diferente ao instrumento, uma das características pela qual ficou marcado entre os guitarristas de todo o mundo (CARMO, 2019). Stanley Jordan, outro guitarrista com sonoridade única, também apresenta uma maneira de articular totalmente distinta, utilizando-se de uma técnica popularmente conhecida como *fingerstyle*. Nesse caso, o músico não pinça as cordas da guitarra para emitir o som, apenas tocando o instrumento gentilmente com a ponta dos dedos (VALLEJO, 2020). A articulação “leve” e cheia de glissandos também são marcas registradas de Raul de Souza, reconhecido por trombonistas de todo o mundo pelo seu som único (MACHALA, 2021).

Ou seja, a forma como um músico articula, de forma geral, para além do detalhamento articulatório individual de cada nota executada, é fator decisivo para a construção do som do instrumentista. As características articulatórias dos músicos também podem influenciar diretamente em aspectos musicais que, além de estilísticos, podem impactar na velocidade de execução com o instrumento ou acarretar em outras peculiaridades técnicas que irão afetar diretamente a forma como o músico improvisa.

Raul de Souza

Raul de Souza foi um dos maiores trombonistas de todos os tempos. O músico fez história na música brasileira, estando presente no surgimento da Bossa Nova e participando da criação do gênero musical híbrido conhecido como Samba *Jazz*. O músico tocou com Tom Jobim, Milton Nascimento, Hermeto Pascoal, Baden Powell, Cannonball Adderley, Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Ron Carter, Sonny Rollins, Jack DeJohnette, George Duke, Maria Bethânia, Aírto Moreira, Djavan, Gilberto Gil e diversos outros artistas da música popular brasileira e do mundo. O trombonista, entre os brasileiros de seu instrumento, possui a maior carreira em número de prêmios e discos e foi um dos improvisadores mais reconhecidos pela comunidade de músicos do país (MACHALA, 2021).

Raul de Souza também participou do antológico álbum, *Você ainda não ouviu nada*, do grupo Sérgio Mendes e Bossa Rio e do disco intitulado *Turma da Gafieira*, que, talvez, como aponta o próprio Souza, tenha sido o primeiro álbum com improvisações mais longas gravado no país, em 1955. Solista nato, dominou as linguagens do Choro, do Samba, do *Funk* e do *Jazz*, estabelecendo-se nos EUA por muitos anos, entre o final dos anos 1960 e meados da década de 1980. Nesse período, o músico tocou com grandes lendas do *Jazz* como Frank Rosolino, Freddie Hubbard, Cannonball Adderley e Sonny Rollins e teve como arranjador, em seu álbum *Colors*, de 1974, o trombonista J. J. Johnson, conhecido como o pai do trombone moderno no *Jazz* (BURGOIS III, 1986).

Raul de Souza nasceu em Campo Grande, Rio de Janeiro, e passou a juventude em Bangu. Aprendeu a tocar trombone na banda da Fábrica de Tecidos do bairro e rapidamente passou a performar nos grupos de Choro da região. Após um encontro com Pixinguinha e, posteriormente, com Nelson Cavaquinho, foi incentivado a participar do concurso de calouros apresentado por Ary Barroso na antiga rádio Tupi, do qual consagrou-se vencedor. Daí em diante, seguiu seu caminho pela música brasileira, vivendo capítulos cruciais na história da música popular.

Sem ter tido condições financeiras, Souza não frequentou escolas de música ou conservatórios, e seu aprendizado ocorreu por meio da prática e da convivência com outros músicos. Em Machala (2021), o próprio trombonista relata seu desenvolvimento musical ao longo das rodas de Choro, ainda adolescente, quando, mesmo sem saber os nomes das notas de uma escala musical simples, aventurava-se de ouvido, tentando imitar os mais experientes da roda.

Raul de Souza começou no trombone de pisto e apenas muitos anos depois trocou para o trombone de vara, já com mais de 33 anos de idade, após um período vivendo na França. Ao trocar de instrumento, Souza não tardou a dominar toda sua técnica, que, ao menos em termos articulatórios, possui características completamente distintas do outro instrumento com pistos. Em pouco tempo, a velocidade e a qualidade de sua articulação no trombone de vara fizeram-se impressionantes, como pode ser observado nos seus discos gravados já no começo da década de 1970, nos EUA. O trombonista se adaptou de forma extremamente rápida ao novo instrumento e logo passou a explorar as características idiomáticas do trombone de vara e sua articulação, como os *glissandos*, *scoops* e *fall offs*, que consagraram Raul de Souza ao longo de toda sua carreira (MACHALA, 2021).

Após voltar dos EUA de forma definitiva, em 1986, Raul de Souza já era uma grande estrela da música instrumental brasileira e seus solos despontaram em diversos álbuns famosos da música do país. Após alguns anos no Brasil, foi para a França, onde se casou pela terceira vez e viveu até o fim de sua vida em ponte aérea intensa com o Brasil, gravando diversos álbuns antes de falecer. Aclamado por toda comunidade de trombonistas brasileiros, Raul de Souza recebeu todas as homenagens merecidas ainda em vida e entrou para a história como o trombonista brasileiro mais reverenciado tanto no Brasil e quanto no mundo (MACHALA, 2021). O trombonista faleceu no dia 13 de Junho de 2021, aos 86 anos de idade.

A articulação do trombone na música de concerto, em música popular e a singularidade de Raul de Souza

A articulação é um dos pontos centrais para a boa execução do trombone de vara. Enquanto em outros instrumentos, em geral, basta utilizar as válvulas, pistos ou teclas para articular, o tubo contínuo da vara do trombone obriga o músico a utilizar a língua, na maioria das vezes, para evitar o efeito indesejado do *glissando* (MACHALA, 2021). Nesse caso, a dinâmica para as trocas de notas acontece de maneira muito semelhante à fala, em que o instrumentista deve pronunciar fonemas consonantais para que seja percebida a articulação. A única diferença quanto ao procedimento, em termos fonológicos, é que o trombonista não deve vocalizar as cordas vocais para gerar o som, que tem sua fonte emissora completa e unicamente relacionada à vibração labial. Em outras situações, a atuação da língua ocorre da mesma maneira e seus movimentos são descritos a partir de sílabas simples na literatura do instrumento. Faske (2013) aponta as sílabas “Da” e “Ta” como as mais utilizadas pelos métodos de trombone conhecidos.

Assim como no idioma falado, pode-se observar que os movimentos realizados pela língua em performance com o trombone também geram sonoridades articulatórias distintas para um ouvido atento (MACHALA, 2021; DIAZ, 2011). Sendo assim, o conjunto de “sílabas” frequentemente utilizado por um trombonista pode determinar muito de sua sonoridade em performance.

Na música de concerto, o uso das sílabas para simbolizar a articulação tem sido utilizado em métodos do instrumento desde o início do século passado (PERETTI, 1928; FISCHER, 1936). Nas partituras de concerto, as sílabas não vêm descritas para os trombonistas, e sim os sinais típicos desenvolvidos ao longo dos séculos para simbolizar a articulação em música (MED, 1996). De toda forma, o trombonista que teve acesso ao repertório e ensino clássico do instrumento sabe alterar a pronúncia silábica para se adequar à sinalização prevista pelo compositor. Em trechos em que é possível observar as ligaduras, provavelmente o músico priorizará articulações consideradas como do tipo legato, que podem ser pronunciadas como as sílabas “Ra”, como na segunda sílaba da palavra “cara” e “Ah”,² em que a língua não é utilizada. Em outros momentos, o músico optará por “Da” para realizar os tenutos ou “Ta”, que em algumas situações pode servir para se aplicar bem o staccato. Trechos rápidos e staccatos também podem ser executados com o duplo staccato “Da-ga-da-ga” ou “Ta-ka-ta-ka”, conferindo à língua maior facilidade para a execução silábica ao se variar os pontos de toque articulatório. Essas situações são bastante comuns em música de concerto e, normalmente, o mesmo tipo de articulação pode ser usado ao longo de toda uma frase musical até o compositor sinalizar uma variação, preservando a uniformidade sonora entre os companheiros de naipe de uma orquestra e atendendo ao desejo musical do regente (MACHALA, 2021).

Em se tratando de música popular, o conjunto de sílabas utilizado por um trombonista parece variar mais, tanto em quantidade quanto em suas possibilidades combinatórias. Em tais contextos, pode-se observar dentro de uma mesma frase musical grande diversidade de combinações silábicas possíveis utilizadas na prática (MACHALA, 2021). Isso acontece, talvez, pela maior liberdade apresentada pela partitura em música popular, devido ao contexto solo ser observado mais vezes, ou pela própria formação musical do trombonista. De toda maneira, a mistura de sílabas ao longo de uma mesma frase musical gera um aspecto articulatório muito distinto da música de concerto, deixando nítido o estilo do músico e do gênero executado.

² Essa última se trata de sinalização de não utilização da língua, que pode possibilitar uma ligadura perfeita no trombone sem glissar, caso seja uma possibilidade dentro das séries harmônicas do instrumento (MACHALA, 2021).

Apesar da diversidade de variações articulatórias existentes entre diversos trombonistas do *Jazz*, o músico e pesquisador Bob Mcchesney conseguiu sintetizar e sistematizar o que já era chamado de *doodle tonguing technique*, nos EUA. Em seu método, o trombonista apresenta diversas aplicações da técnica, ilustrando como as diferentes sílabas devem ser mescladas ao longo de diferentes frases a fim de se manter o som bastante legato e com alta velocidade de articulação da língua, conservando o estilo musical norte-americano sem recorrer aos duplo staccatos mais agressivos, como nos encaixes silábicos “ta-ka-ta-ka” ou “da-ga-da-ga”. Mcchesney (1992) afirma que o *doodle tonguing* é antigo e o que ele fez em seu método nada mais é do que sistematizar o procedimento articulatório que já era utilizado de forma diversa há décadas por trombonistas como Bill Watrous, Carl Fontana, Frank Rosolino, entre outros. As sílabas mais presentes no *doodle tonguing* de Mcchesney (1992), abrigando-as, a efeito de simplificação, são “Da”, “Ra”,³ “La”. Além dessas três, a sílaba “Ah”, que prevê a não utilização da língua, também faz parte do vocabulário. Sobretudo, a ordem de utilização dessas sílabas, aplicadas à mecânica do instrumento e às frases a serem executadas, possibilitam a performance com velocidade e de forma legata, aproveitando-se do “rebote” da língua durante a pronúncia repetida das sílabas “Ra-La-Ra-la-Ra-la”, o que Mcchesney (1992) chama de articulação “Duplo-Legato”. No entanto, ao contrário do que muitos trombonistas acreditam (MCCHESENEY, 1992), não é apenas a utilização dessa célula de “duplo-legato” que possibilita ao *doodle tonguing* a agilidade e a articulação leve ao trombonista. O método do americano apresenta uma estrutura bem mais complexa e variada para o uso dessas quatro sílabas e suas diversas maneiras de serem combinadas ao longo de diferentes frases e tonalidades que se apresentam.

No intuito de entender mais a respeito da singularidade do trombone em música popular no Brasil, Machala (2021) analisou a articulação do trombonista Raul de Souza. Em seu trabalho, desenvolvido a partir de entrevistas, gravações e transcrições do músico, o pesquisador identificou as sílabas “Da”, “Ra”, “Ba” e “Ah” como as mais utilizadas pelo trombonista para articular. Para além das sílabas citadas, foi observado que o seu uso por Souza ocorria, na maior parte do tempo, de forma mesclada ao longo das frases musicais que executava. Ao comparar Souza com o trombonista J. J. Johnson, Machala (2021) também verificou o maior uso de glissandos e outros efeitos, como *scoops e fall offs*, para o brasileiro ao longo de seus solos, além de Souza preferir manter seus solos em uma região mais grave que o americano, na maior parte do tempo.

3 Pronunciada como a segunda sílaba da palavra “cara”.

A partir das observações da articulação do trombone de vara na música de concerto e da sistematização articulatória do trombone no *Jazz* realizada por Mcchesney (1992), pode-se perceber que a articulação de Raul de Souza e aquela prevista no *Doodle Tonguing* (MCCHESENEY, 1992) parecem mais semelhantes entre si. Ambas preveem com maior recorrência uma mistura silábica ao longo de uma mesma frase musical, em contraponto ao que foi observado normalmente para o trombone de concerto. Além disso, essas escolhas silábicas podem variar ao longo das frases por questões mecânicas do instrumento ou por gosto pessoal e adequação estilística do músico. As misturas previstas tanto para o *doodle tonguing* quanto para Raul de Souza também parecem possibilitar maior diversidade articulatória e maior velocidade de execução para o músico, mantendo o aspecto legato durante a performance. O aumento da velocidade de execução pode estar atrelado à variação silábica que, ao evitar a repetição de um mesmo fonema por muitas vezes, descansa a língua do trombonista (MACHALA, 2021).

Talvez seja essa variação silábica dentro de uma mesma frase musical, presente tanto na articulação do *doodle tonguing* quanto naquela observada para Raul de Souza, a característica articulatória que mais diferencia a articulação do trombone em música popular para o que se encontra comumente nos métodos de trombone de concerto (MACHALA, 2021).

No entanto, a articulação desenvolvida por Souza e aquela presente na linguagem do *doodle tonguing* ainda apresentam suas diferenças. Com toda a certeza, não se pode dizer que Raul de Souza utiliza o *doodle tonguing*, pois a sílaba “La”, fundamental para a caracterização do *doodle tonguing*, não aparece em seu vocabulário. Ademais, Souza explora a sílaba “Ba”, não prevista no sistema de Mcchesney (1992).

O autodidatismo de Raul de Souza

O aprendizado musical de Raul de Souza aconteceu quase que completamente por meio da escuta e da prática, não tendo, o artista, frequentado conservatórios ou escolas tradicionais de música, o que alguns popularmente chamam de um aprendizado autodidata. Isso não significa que o músico não teve auxílio daqueles que o rodeavam ou que ele não tenha aprendido com os músicos que escutava nas rádios, desde a década de 1950 (MACHALA, 2021).

Ao entrar para a banda da Fábrica de Bangu, seu primeiro grupo musical, o músico passou a tocar com os companheiros mais antigos de bancada. Essa estrutura é muito comum até hoje em várias bandas de música do interior do Brasil, nas quais normalmente

os novatos se beneficiam do aprendizado mediante a prática direta com os mais velhos (COSTA, 2011). Souza começou pela tuba e rapidamente trocou para o trombone de pisto. O músico relata que os membros da banda da fábrica eram, em sua maioria, músicos aposentados das bandas militares ou da região. Nesse context, ele foi aprendendo as primeiras notas, participando, já fora da fábrica, dos regionais de Choro. O seu ouvido foi sempre seu maior aliado e sua leitura de partitura nunca foi das melhores. Das rodas de Choro, Raul de Souza seguiu para as gafieiras e, posteriormente, para as madrugadas com João Donato pelo Rio de Janeiro, oportunidades nas quais ambos tocavam após os bailes, improvisando por toda a noite. A improvisação também era feita de ouvido e tamanha era facilidade que Souza conseguiu se sair muito bem pelas novas harmonias da bossa nova que surgiam (MACHALA, 2021).

Desde as primeiras gravações de Raul de Souza, já se pode perceber seus improvisos em alto nível e suas frases repletas de elementos do *Bebop*. Mesmo sem ter um equipamento de rádio em casa, o trombonista conseguia escutar os reconhecidos nomes do *Jazz* como Frank Rosolino, Miles Davis e J.J Johnson a partir da cabine do radialista e amigo, Paulo Santos (MACHALA, 2021). Foi por meio da escuta que Raul de Souza se desenvolveu em meio à linguagem do *Jazz*, ainda na década de 1950. Sua forma de improvisar imprimiu a síntese do Samba *Jazz* poucos anos depois, prestes a estourar no Brasil na década seguinte.

Assim como as linhas improvisadas, o desenvolvimento da articulação de Raul de Souza também se deu, provavelmente, a partir da imitação de seus ídolos. Pode-se inferir, da mesma forma, que a troca do trombone de pisto para o de vara tenha sido um fator importante na construção de seu estilo articulatório único.

Raul de Souza realizou a transição entre os instrumentos por volta dos 33 anos (quando já possuía ao menos 18 anos de carreira) e talvez tenha sido intuitiva sua intenção de reproduzir o som que “tirava” com o instrumento de pisto no trombone de vara. O trombone de pisto elimina, caso o músico deseje tocar dessa maneira, a necessidade da intervenção da língua a todo momento, nota a nota, sílaba a sílaba, tal como no trombone de vara, bastando, ao músico, realizar o movimento com a língua uma única vez ao longo de toda uma frase musical. O resto das notas da frase pode ser articulado com sucesso por meio do próprio movimento executado com os pisto. Isso possibilita muito mais facilidade ao tocar muitas notas em um mesmo intervalo de tempo e com o som ainda legato.⁴ Ao trocar de instrumento, é possível que a busca de Raul de Souza para alcançar a sonoridade que possuía com os pisto o tenha levado a desenvolver uma técnica articulatória no trombone de

⁴ Expressão utilizada em música para reproduzir a articulação de forma “macia”, “suave”, com pouco ataque e troca discreta entre as notas (MED, 1996).

vara que o possibilitasse performar também com essas características, o que o tornou um virtuoso no instrumento para aquela época. Poucos anos depois de trocar para o trombone de vara, o músico já estava gravando seu álbum *Colors*, nos EUA, em 1974. Sobre sua presença nos EUA, Souza pôde tocar com diversos trombonistas e músicos renomados do *Jazz* daquele país, mas não chegou a frequentar nenhuma das universidades ou conservatórios estrangeiros.

Diversos músicos brasileiros, para além de Raul de Souza, também não tiveram acesso ao ensino formal de música. Os poucos que puderam frequentar os antigos conservatórios, de toda forma, não estudaram música popular dentro dessas instituições. A Universidade Federal de Minas Gerais só passou a receber o curso de formação popular a partir do ano de 2009 e muitas outras universidades do Brasil ainda continuam sem esse tipo de formação oferecido em sua grade curricular. Em Guerzoni (2014, p. 172), Roberto Menescal afirma que diversos músicos, como o próprio Menescal, João Donato, Johnny Alf e vários outros não tiveram acesso ao conteúdo formal de improvisação ou mesmo de harmonia. Nem por isso a música brasileira deixou de apresentar ao mundo seus grandes improvisadores, de Pixinguinha a Raul de Souza e Hermeto Pascoal.

Foi o livro de Nelson Faria (1992) que trouxe o conteúdo de harmonia e improvisação um pouco mais próximo do grande público de músicos no país (GUERZONI, 2014). O livro de Chediak (1989), publicado um pouco antes, também auxiliou nesse processo de disseminação de teorias de harmonia e improvisação, em grande parte importadas dos materiais utilizados nas escolas americanas, assim como o material de Faria (1992).

O premiado músico mineiro Toninho Horta também teve pouco acesso ao conhecimento formal de música ao longo da carreira e era considerado pelo próprio Antônio Carlos Jobim como o “Rei da Harmonia” (HORTA, 2018). Horta, para além dos caminhos complexos de sua harmonia, também desenvolveu articulação distinta para a guitarra e possui um som rapidamente identificável por guitarristas mundo afora (CARMO, 2019). A maneira de tocar, fora dos padrões estabelecidos, pode ter trazido ao músico esse caminho único da identidade. O mesmo também se aplica a Raul de Souza e Miles Davis, dentre outros. Cantoras como Elza Soares ou Louis Armstrong também guardam, em seu timbre e na maneira de articular, elementos que rapidamente permitem o reconhecimento de seu som.

De alguma forma, parece que o percurso fora do circuito acadêmico, apesar de ter feito falta para muitos, como afirma Menescal (GUERZONI, 2014, p. 171), pôde favorecer de alguma maneira o surgimento de técnicas ou abordagens novas e especiais que possibilitaram o surgimento de novos aspectos sonoros. Nesse sentido, ainda que um

material de improvisação ou articulação estivesse presente e disponível desde o início do século XX no país, talvez a história e a inovação trazida por esses músicos também não tivessem deixado de existir. Como afirma Ian Guest, sobre o surgimento do livro de improvisação de Faria (1992), na música brasileira, os materiais didáticos talvez tivessem chegado para agregar:

[...] Somando o racional à sua intuição, não se trata de quanto mais racional menos intuitiva ou vice-versa, mas tal como acontece com o idioma falado, ser alfabetizado não diminui a espontânea criatividade; o músico popular, que horror, receia perder a espontaneidade se estudar música! (GUERZONI, 2014, p. 166).

Talvez o risco de uniformização da performance e inibição dos processos intuitivos não esteja nos materiais, mas sim, em alguns casos, no ensino de música. Isso pode acontecer nas situações em que a escola não oferece espaço às novas experiências ou às possíveis adaptações aos métodos propostos pelos alunos, que podem favorecer seu próprio desenvolvimento ou aumentar a satisfação com a prática para além do que lhes é imposto. Situações como essas podem ocasionar a formatação da performance e a criação dos estudantes, em um processo contrário ao que Freire (1987) chamou de educação humanizadora e dialógica.

A construção da identidade musical

Após explorar as características únicas de Raul de Souza, sobretudo sua forma de articular, algumas perguntas ainda permanecem sobre como um músico constrói sua sonoridade ao longo da carreira e consegue adquirir algo que Bailey (1980, p. 53) denomina de “Autenticidade”.

São várias as características que um músico desenvolve durante a vida e que o fazem obter reconhecimento pelos seus pares. A fórmula para alcançar tal sucesso, de toda forma, não deve existir como uma receita, até porque separar o que realmente está atrelado à performance daquele músico do papel que a mídia possui em torná-lo ouvido e reconhecido, a partir de outros elementos como os imagéticos, por exemplo, é praticamente que impossível. Ou seja, nesse caso, estaríamos diante de um paradoxo, do tipo em que não é possível saber se achamos o som de um performer único pelas suas características musicais singulares, e, por isso, este artista se tornou midiaticizado ou famoso na classe, ou se o consideramos singular simplesmente porque a mídia nos proporcionou ouvi-lo mais do que seus outros companheiros de profissão.

Apesar do paradoxo, a sonoridade de alguns músicos é inquestionavelmente única e, muito provavelmente, a partir do que foi abordado até aqui no presente artigo, acredita-se que, de alguma forma, o caminho esteja na diferenciação performática que tal músico adquire ao executar seu instrumento.

Raul de Souza, ao tocar muito naturalmente o *Bebop* com seu trombone, ainda com o ar de novidade dessa linguagem no Brasil nas décadas de 1950 e 1960, construiu seu reconhecimento entre os músicos brasileiros. Ao misturar essa maneira de tocar com o Samba e ao estar presente em diversos trabalhos de Samba-Jazz no período, Souza criou uma nova dinâmica para a aplicação do *Bebop* e tornou-se, em certo sentido, único. Suas performances em seu primeiro álbum, *À vontade mesmo*, e com o Sexteto de Sérgio Mendes foram escutadas não só no país. Trombonistas consagrados como Frank Rosolino e até mesmo, na época, o jovem Conrad Herwig, se impressionaram com a música de Souza. Já no período em que viveu nos EUA, Souza também obteve sucesso. No entanto, o som que fazia já à época não estava mais tão atrelado ao *Bebop*. Sua música, naquele momento, trazia a novidade do *Funk* norte-americano misturado a alguns elementos da música brasileira, novos para aquele público. Seu estilo único de tocar o *Funk* chamou até mesmo a atenção do saxofonista Sonny Rollins, com quem o artista gravou o disco *Nucleus*, em 1975. Além desses elementos, segundo o próprio Souza, o que o levou a ascensão na terra dos jazzistas foi a sua maneira de improvisar, mais melódica, fazendo-o conquistar o respeito dos norte-americanos (MACHALA, 2021).

Todavia, o percurso em direção a essa diferenciação performática pode ser tarefa árdua. Bailey (1980), em seu livro, *Improvisation: its nature and practice in music*, afirma que, no *Jazz*, é fácil encontrar alguém que soe bastante similar a um grande músico do passado. Segundo o autor, a imitação necessita trabalho, mas não é uma missão impossível de ser realizada. O autor vai além e afirma que os métodos standardizados de improvisação podem trazer alguns riscos quanto a uniformização do que seria uma arte primariamente criativa.

Bailey (1980, p. 53) aponta basicamente três estágios na formação de um improvisador do *Jazz* e que facilmente podem ser aplicadas para outras linguagens que também apresentam alto grau de improvisação em suas performances, como a música popular brasileira. O primeiro desses estágios seria a etapa na qual o músico adquire contato com um professor ou realiza a escolha de um mestre como referência. O segundo estágio seria o momento de absorção das características desse mestre por meio da imitação. Já o terceiro e mais difícil, seria a etapa de desenvolvimento de um estilo próprio a partir dos estágios anteriores.

Esse terceiro passo, como afirma o autor, é frequentemente deixado de lado pelos músicos, já que, muitas vezes, alcançar o segundo estágio com êxito se trata de difícil missão musical e já pode trazer algum reconhecimento de outros músicos e satisfação suficiente para o performer.

Para Bailey (1980, p. 53), um dos riscos atrelados a essas etapas seria o contentamento ou pressão de interromper o processo apenas nos dois primeiros estágios. O outro risco seria o de se partir para a busca do que o próprio autor nomeia como “Autenticidade”, que seria o elemento a ser buscado na terceira etapa. Nesse caso, o improvisador teria que enfrentar o desafio de construir algo novo e que, ao mesmo tempo, não o distanciasse suficientemente do gênero ou da música em questão.

Na música há diferentes maneiras de buscar algo novo. Essa busca pode ocorrer no aperfeiçoamento da arte que já se estabeleceu, na ampliação de características que ainda não haviam surgido dentro de um mesmo estilo ou na completa quebra de antigos formatos, na procura de algo desconhecido, como aponta o saxofonista Steve Lacy:

Mas eu acho que a questão do desejo é muito importante. Algumas pessoas são musicalmente de uma linha progressista e outras não. E você não pode pedi-las para mudar. Algumas estão interessadas em carregar uma antiga tradição e podem achar seus caminhos em torno de alguns padrões, sem se lançar em algo novo. Essas pessoas podem ficar nisso por toda vida. Outras podem se tornar obcecadas com a manutenção da tradição e o aperfeiçoamento dessa. Algumas delas buscam o arranjo perfeito dos antigos padrões e isso já se trata de progresso para elas. Outras pessoas já vão querer derrubar os muros e procurar novos territórios (BAILEY, 1980, p. 55, tradução nossa).

Apesar da identificação dos estágios feita por Bailey, o processo de construção da técnica e da improvisação de Raul de Souza parece ter acontecido de forma muito mais natural do que algo esteticamente calculado ou metodicamente refletido pelo músico. Muito provavelmente um caminho influenciado pelos rumos e acasos que sua vida e carreira adquiriram ao longo do percurso. Conseqüentemente, surge o problema em que se torna extremamente perigoso validar ou buscar repetir o caminho que deu certo para um músico específico e tentar aplicá-lo para toda uma nova geração de músicos em início de carreira como método. É difícil determinar os fatores que levaram alguém ao sucesso artístico para, a partir de então, gerar uma cartilha que necessariamente deve ser seguida para que um artista alcance o êxito. Os grandes nomes citados ao longo desse artigo podem ser considerados pontos fora da curva, dentro de um universo de milhares de músicos que buscaram se diferenciar na carreira e que não conseguiram ser bem sucedidos. A análise, a

partir do histórico de grandes mestres, pode possuir um viés muito perigoso quando generalizada enquanto forma procedimental a ser aplicada para a maioria.

As histórias de Raul de Souza, Toninho Horta, Roberto Menescal, Johnny Alf, dentre outros, parecem mostrar que outras abordagens, diferentes das tradicionalmente veiculadas por meio dos métodos técnicos convencionais sobre instrumentos e improvisação, não sem esforço, podem favorecer alguns músicos a alcançarem o terceiro estágio proposto por Bailey (1980, p. 53), o da “Autenticidade” mediante a abertura para novas técnicas e procedimentos musicais.

Conclusão

O presente artigo se desenvolveu a partir de uma discussão sobre articulação em música, suas relações com o idioma falado e como ela é fundamental na construção individual da sonoridade de um instrumentista, sobretudo a partir de um foco analítico sobre o trombonista Raul de Souza e a fonética articulatória no instrumento.

A articulação única de Raul de Souza foi colocada ao longo do texto em paralelo com a articulação comumente utilizada no trombone de vara, tanto em contextos de música de concerto, como no *Jazz*. O método *doodle tonguing* (MCCHESNEY, 1992) foi utilizado como fonte de comparação para analisar a articulação de Souza, que, como demonstrado, apresenta diversos elementos similares à técnica norte-americana, embora conserve aspectos singulares que tornam sua maneira de tocar única e possuidora de elementos oriundos de sua experiência de vida e música, com elementos do Samba, Choro e Gafieira.

Em busca de encontrar aspectos que dialogassem com a autenticidade de um músico (BAILEY, 1980) como caminho para o seu reconhecimento auditivo pelos ouvintes e, conseqüentemente, êxito na carreira, o texto discorreu sobre a construção e aprimoramento da performance a partir dos três estágios do improvisador (BAILEY, 1980, p. 53). Além disso, foi feita a observação dos desenvolvimentos da performance ao longo da carreira de Raul de Souza mediante seu aprendizado com a prática e com quem o rodeava e por onde andou.

Nesse contexto, deve-se ressaltar os riscos de pretender galgar o sucesso profissional de músicos como Raul de Souza, Toninho Horta e outros seguindo os passos deles, já que elementos desconhecidos, musicais ou não, possam ter tido, além de toda a maestria deles, profunda influência na consolidação de suas carreiras e estilos. Apesar dessa colocação, a visão de que existem outras maneiras de adquirir o conhecimento e o domínio do instrumento, para além dos métodos disseminados, também é notória, já que ela pode

humanizar o aprendizado e tornar possível que cada um siga seu caminho da forma que se sentir melhor adaptado para alcançar seus objetivos musicais ou mesmo a autenticidade apresentada por Bailey (1980).

Em conclusão, o presente artigo trouxe a ideia de que a articulação é a chave para o desenvolvimento sonoro do instrumentista. O domínio de seu funcionamento junto às peculiaridades desenvolvidas por cada músico parece poder construir a sonoridade singular do artista. Raul de Souza, ao longo de sua vida, desenvolveu a articulação a seu modo, trocou de instrumento, performou diversos gêneros musicais e percorreu vários países. Sem dúvida, tudo isso fez parte do processo único de construção de seu som singular. O tempo seguirá e o som de Souza continuará sendo reverenciado pelos trombonistas e músicos de todo o mundo.

REFERÊNCIAS

- AYERS, Angela Gillian. *Articulation in brass playing: the tongue – friend or foe?*. 2004. Dissertação (Master of Music) – University of Cape Town, Cape Town, 2004.
- BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Ashborune: Moorland Pub. in association with Incus Records, 1980.
- BOURGOIS III, Louis George. *Jazz trombonista J.J. Johnson: a comprehensive discography and study of the early evolution of his style*. 1986. Tese (Doctor of Musical Arts) – The Ohio State University, Columbus, 1986.
- CARMO, L. A do. *A linguagem idiomática da guitarra de Toninho Horta: concepções harmônicas na música instrumental*. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- CHEDIAK, A. *Harmonia e improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- COSTA, Manuela Areias. *Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares*. *Tempos Históricos*, v. 15, pp. 240-260, 2011.
- DIAZ, Frank. *The effect of attack consonants on perception of intensity in trombone onsets*. *Journal of Band Research*, v. 65, n. 2, pp. 1-19, 2011.
- FASKE, Bruce Edward. *A matter of coordination: a pedagogical study of respiration, slide placement and articulation for the student trombonist and a synthesis of these processes for improved classroom instruction*. 2013. Tese (Doctor of Musical Arts) – The University of Alabama, Tuscaloosa, 2013. Disponível em: https://ir.ua.edu/bitstream/handle/123456789/1935/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 13 mar. 2021.
- FARIA, N. A. *Arte da improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.
- FISCHER, Carl. *Arban's famous method for slide trombone and valve trombone*. New York: Carl Fischer Ink, 1936.
- GUERZONI, F. B. *A arte da “improvisação” de Nelson Faria: influências na pedagogia da música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- HORTA, T. *108 partituras de Toninho Horta*. Belo Horizonte: Terra dos Pássaros, 2017.
- MACHALA, João Gabriel Cunha Machala. *Como Articula Raul de Souza?* 2021. Dissertação (Mestrado em Performance Musical) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021
- MCCHESENEY, Bob. *Doodle studies and etudes: a complete course of study using doodle tonguing for the slide trombone*. California: Chesapeake Music, 1992.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

REPP, Bruno; LIN, Hwei-Bing. Acoustic properties and perception of stop consonant release transients. *Journal of The Acoustical Society of America*, v. 85, n. 1, pp. 17-50, 1988.

SILVA, Raphael Ferreira da. O contexto da improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica. *Opus*, v. 23, n. 2, pp. 9-29, 2017.

SILVA, Thais Cristófar. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

SOUZA, Raul de. *Trombone por Raul de Souza: estudos criativos para o trombone*. Jundiaí: Keyboard Editora Musical, 2009.



“É luxo só”: outro estudo sobre a improvisação de Juarez Araújo

Diego Alex de Freitas Terra

E-mail :diegoterra5@gmail.com

Orcid: 0000-0003-0606-7014

Resumo: Este trabalho é uma continuação da nossa pesquisa de mestrado, intitulada *Imitando o inimitável: um estudo sobre a improvisação de Juarez Araújo no disco Sax Maravilha Samba*, concluída em 2020 no PPGM – UNIRIO, que contou com a orientação do Prof. Dr. Clifford Hill Korman. O objetivo principal daquela pesquisa era identificar e analisar alguns dos elementos que compõe o estilo de Araújo, e propor um estudo que permitisse a incorporação de tais elementos, a fim de subsidiar novas improvisações. Durante o trabalho, selecionamos 17 padrões utilizados de forma recorrente pelo músico. Além disso, mapeamos e registramos suas ocorrências em tabelas que permitem observar a frequência de uso de cada padrão, bem como o local em que eles se encontram nas gravações e transcrições, facilitando, assim, a análise do contexto em que estão inseridos. Nesse texto, analisaremos a transcrição do solo do músico pernambucano na música *É luxo só*, primeira faixa do disco *Gal Tropical*, lançado em LP em 1980, quatro anos após o disco *Sax Maravilha Samba*, verificando a presença ou não daqueles padrões nesse solo, além de observar alguns aspectos que, em seu uso, assemelham-se ou se diferem dos usos anteriores.

Palavras-chave: Juarez Araújo; improvisação; saxofone.

“É luxo só”: another study on the improvisation of Juarez Araújo

Abstract: This work is a continuation of our master's research, entitled *Imitating the inimitable: a study on the improvisation of Juarez Araújo in the album Sax Maravilha Samba*, completed in 2020 at the PPGM - UNIRIO, which was guided by Prof. Dr. Clifford Hill Korman. The main objective of that research was to identify and analyze some of the elements that make up Araújo's style, and to propose a study that would allow the incorporation of such elements, in order to subsidize new improvisations. During the work, we selected 17 patterns used on a recurring basis by the musician, in addition to mapping and recording their occurrences in tables that allow us to observe the frequency of use of each pattern, as well as the place where they are in the recordings and transcripts, thus facilitating the analysis of the context in which they are inserted. In this text we will analyze the transcription of the solo by the musician from Pernambuco in the song *É Luxo só*, the first track of the album *Gal Tropical*, released in LP in 1980, four years after the album *Sax Maravilha Samba*, verifying the presence or not of those patterns in this solo, in addition to observe some aspects that in their use are similar or different from previous uses.

Keywords: Juarez Araújo; improvisation; saxophone.

Juarez Araújo⁵

Nascido em 07 de outubro de 1930 em Surubim, interior de Pernambuco, Juarez Araújo foi um dos saxofonistas mais importantes do Brasil na década de 1960, conforme diversos periódicos como o *Jornal do Brasil*, *O Globo*, e o *Correio da Manhã*. Durante esse período, Juarez Araújo lançou diversos discos no Brasil e no exterior, dentre os quais *Bossa Nova nos States*, que contou com a direção musical do maestro Nelsinho, e que, em 1963, chegou a figurar na lista do jornal *O Globo* como o sexto disco mais vendido no Rio de Janeiro – à frente do LP *Jazz Samba*, de Stan Getz e Charlie Byrd.

Juarez também liderou o *Brazilian Jazz Sextet*, que tinha como pianista o músico Sérgio Mendes e que, segundo reportagem de Sylvio Tullio Cardoso, um dos principais críticos da época, foi “o primeiro conjunto brasileiro de ‘jazz’ a se exibir no exterior”. Sendo também clarinetista – a clarineta foi seu primeiro instrumento –, tocou em algumas das principais orquestras do país, como a Tabajara, de Severino Araújo, na Orquestra do Maestro Cipó, além de dirigir sua própria orquestra, a Polyfolia.

Juarez acompanhou alguns dos principais artistas do Brasil, tal como Gal Costa, Maria Bethânia, Elizeth Cardoso e Wilson Simonal. O músico foi, ainda, um dos representantes do Frevo no Rio de Janeiro, dirigindo um dos principais blocos do gênero na

⁵ Apesar da história de Juarez não ser o objeto principal de nosso estudo, percebemos que, ao longo dos anos, seu trabalho foi caindo no esquecimento, o que justifica esse breve histórico. Para saber mais sobre sua história e seu trabalho, recomendamos sua última entrevista presente em Figueiredo (2005) e no histórico na introdução de nossa dissertação, além das reportagens reproduzidas nos anexos daquele trabalho.

cidade, o Bloco da Ansiedade. Juarez faleceu em 2003, no Rio de Janeiro vítima de um câncer.

Transcrição

Na pesquisa anterior, partimos da transcrição de todos os solos do disco enquanto, no presente trabalho, partimos da elaboração de uma transcrição do solo de Juarez na música *É luxo só*.

Em ambos os trabalhos, a utilização de transcrições responde a dois objetivos principais. O primeiro deles é obter a transcrição enquanto produto. No caso de Araújo, não conhecemos nenhuma publicação, seja em âmbito acadêmico ou comercial, que contemple seu trabalho. Aliás, a escassez de publicações com transcrições de solo é lembrada por Figueiredo (2005, p. 132), que aponta que “nos Estados Unidos e na Europa já existem muitas publicações de transcrições de solos de artistas importantes. [...] Aqui no Brasil, ainda não há um único livro editado sobre os solos de qualquer de nossos improvisadores”. Dessa forma, pretendemos utilizar as transcrições como um suporte visual que permita registrar a performance do músico, enquanto selecionamos os aspectos que julgamos mais relevantes para a pesquisa, reduzindo, conseqüentemente, a complexidade do fenômeno musical em prol da clareza e objetividade sem a pretensão de substituir a própria gravação.

Optamos por utilizar a notação musical ocidental tradicional com cifragem alfanumérica por se tratar um sistema amplamente difundido, conhecido tanto pela comunidade acadêmica como pela comunidade dos músicos ocidentais em geral. Além disso, esse sistema era utilizado tanto por Araújo quanto por boa parte dos músicos no contexto da música popular urbana do Rio de Janeiro, em especial o samba, gênero no qual estão inseridas as músicas analisadas anteriormente e aquela que analisaremos no presente trabalho. O uso da notação musical ocidental tradicional evita, como indicam Rusch, Salley, Stover (2016), os problemas éticos apontados por Seeger (1958) em utilizar tal sistema para representar músicas não prescritas.

O segundo objetivo das transcrições, menos compartilhável que o anterior, é viver o processo de transcrição. Como lembra Figueiredo:

PENSAR MÚSICA II

Apesar de ser ótimo poder ter acesso a transcrições que jamais faríamos, seja porque determinado solista não está incluído no foco principal de nosso estudo ou simplesmente porque é impossível transcrever tudo o que gostaríamos, devemos nos dedicar, por algum tempo, a fazer algumas transcrições para desenvolver a nossa percepção musical. Se apenas estudarmos através de transcrições editadas, perdemos uma parte importante do processo (FIGUEIREDO, 2005, p. 132).

Na Figura 1 podemos observar a transcrição da íntegra do solo de Araújo na *música É luxo só*:

Figura 1 – Transcrição do solo de Juarez Araújo na música *É luxo só*

É Luxo Só

Solo no disco Aquarela do Brasil

Canção: Ary Barroso e Luiz Peixoto

Solo: Juarez Araújo

Transcrição: Diego Terra

♩ = 140
2:19

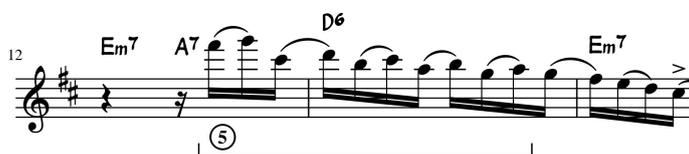
Fonte: Transcrição elaborada pelo autor.

Nesse novo solo de Araújo, podemos notar a utilização de três dos padrões que selecionamos em nossa dissertação, o que consideramos significativo se levarmos em conta que sua duração é de apenas vinte e cinco segundos, aproximadamente.

O primeiro deles é o padrão 5, que se caracteriza por uma sequência formada por intervalos de segunda ascendente intercalados com intervalos de terça descendente, em

grupos de mais de 4 notas e quase sempre em figuras de mesmo valor. Para facilitar sua identificação, vejamos o trecho presente na Figura 2:

Figura 2 – Utilização do padrão 5 no improviso da música *É luxo só*



Fonte: Transcrição elaborada pelo autor.

Note-se que, nesse caso específico, o terceiro intervalo é uma quinta. Todavia, como os outros elementos se mantêm, consideramos que o padrão ocorre desde o início da frase com uma pequena variação.

Para efeitos de comparação, vejamos, na Figura 3, como tal padrão aparece na música *Moça*:

Figura 3 – Utilização do padrão 5 no improviso da música *Moça*

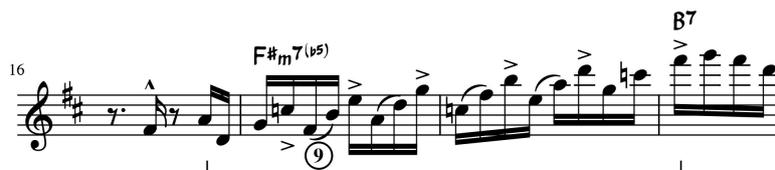


Fonte: Terra (2020, p. 96).

Podemos perceber duas diferenças principais entre ambos os trechos. A primeira diferença se refere à duração da sequência. Na música *É luxo só*, a sequência utiliza 5 pares de notas enquanto na música *Moça*, a sequência é formada por 11 pares de notas, o que evidencia que a duração de tal sequência é variável.

A segunda diferença se refere ao modo utilizado, já que em *É luxo só*, Araújo emprega o padrão 5 sobre a escala da tonalidade de ré maior, majoritariamente sobre o acorde da tônica dessa tonalidade. Já na outra música, o padrão ocorre principalmente sobre o acorde da dominante de lá menor, sendo formado pelas notas de Lá menor melódica. Assim, vemos que o padrão 5 pode ser usado em modos diferentes por Araújo.

O segundo padrão é o que identificamos pelo número 9, formado por grupos de três notas de mesma duração, que se sucedem em intervalos de quartas ascendentes, tal qual ocorre no trecho destacado na Figura 4:

Figura 4 - Utilização do padrão 5 no improviso da música *É luxo só*

Fonte: Transcrição elaborada pelo autor.

Quando há mais de um grupo – o que é a forma mais comum –, cada um deles ocorre uma terça acima do anterior. Outra característica desse padrão é o fato do agrupamento de três notas sobre uma subdivisão binária gerar uma sensação de deslocamento rítmico conhecida como hemíola, recurso bastante utilizado pelo músico.

O último padrão é aquele que classificamos como padrão 2, caracterizado por uma frase específica, composta pelas notas do arpejo de sol com sétima maior começando na nota Fá#5., como podemos observar na Figura 5:

Figura 5 - Utilização do padrão 2 no improviso da música *É luxo só*

Fonte: Transcrição elaborada pelo autor.

Nesse caso, Araújo adiciona a nota Lá (sétima de B7) e Mi# – que, com a nota anterior (Sol), forma um ornamento para a nota Fá#. Apesar de ser formado pelas notas de Sol com sétima maior, percebemos, no estudo anterior, que o uso desse padrão por parte de Juarez está associado principalmente à tonalidade de seu relativo, Mi menor, tal qual ocorre aqui.

Combinações os padrões 9 e 2

No tópico anterior, buscamos isolar cada padrão para facilitar o entendimento das características que formam cada um deles. Entretanto, no solo sobre *É luxo só*, Araújo utiliza uma combinação dos padrões 2 e 9 para formar uma frase, como podemos perceber na figura 6:

Figura 6 - Utilização dos padrões 2 e 9 no improviso da música *É luxo só*

Fonte: Transcrição elaborada pelo autor.

Observando o trecho de uma transcrição que fizemos anteriormente ao solo de Juarez na música *Brasil pandeiro* (Figura 7), podemos perceber que ambas as construções rítmico-melódicas são quase idênticas:

Figura 7 – Utilização dos padrões 2 e 9 no improviso da música *É luxo só*

Fonte: Terra (2020, p 195).

Apesar de ambos os trechos apresentarem um desenho rítmico-melódico praticamente idêntico, ambos apresentam significações distintas pelo contexto harmônico que se encontram.

Na música *É Luxo Só*, o trecho encontra-se sobre os acordes F#m7 e B7, que formam a fórmula cadêncial IIm7(b5) V7, fazendo uma inflexão para a tonalidade do segundo grau, Mi menor. As notas utilizadas por Araújo são as de Mi menor natural, (com exceção da nota melódica Mi#, que junto à nota anterior forma uma bordadura para a nota seguinte). Ou seja, estão dentro da tonalidade neste trecho.

Já na música *Brasil Pandeiro*, o contexto em que os padrões aparecem é um contexto modal, formado por acordes de D e C que se intercalam. Neste trecho, sequência intervalar se sobrepõe a tonalidade, causando o efeito conhecido como tocar offside.

Frase final

Além do trecho classificado como padrão 9, no solo de Araújo em *É luxo só*, temos outra sequência baseada em intervalos de quartas que não observamos em seus solos no disco *Sax maravilha samba*. Vejamos o seguinte trecho da figura 8:

Figura 8 – Frase final do improviso de Araújo em *É luxo só*

Fonte: Transcrição elaborada pelo autor.

Nesse trecho, temos uma sequência de notas agrupadas duas a duas em intervalos de quartas justas que se sucedem sempre um grau abaixo do anterior. As notas apresentam entre si a mesma duração e, novamente, notamos o uso da hemíola, promovida pelo agrupamento binário sobre a divisão ternária causada pelo uso da quiáltera. Podemos observar que essa frase é utilizada da mesma forma em outro solo de Araújo na mesma música, registrada no programa *Maria da Graça Costa Penna Burgos – Grandes Nomes*,⁶ um indício de que tal frase faz parte do repertório de gestos incorporados por ele.

Embora, à primeira vista, as frases pareçam distintas, podemos notar que, desprezada a oitava em que se encontram, a sequência de notas é praticamente a mesma, seguindo o ciclo de quartas:

- 1) Lá – Ré – Sol – Dó – Fá# – Si – Mi – Lá – Ré – Sol – Dó – Fá# – Si – Mi – Lá – Ré – Sol – Dó – Fá#
- 2) Si – Mi – Lá – Ré – Sol – Dó – Fá# – Si – Mi – Lá – Ré – Sol

A linha 1 representa a sequência que classificamos como sendo uma versão do padrão 9 (Figura 4) e a linha 2 representa a sequência que forma a frase final, ambas extraídas do solo em *É luxo só*. Nessa representação, fica ainda mais evidente que Araújo utiliza o mesmo conjunto de notas.

Sobre estruturas formadas por quartas, Korman comenta que são “gestos melódicos não encontrados nos gêneros ou estilos brasileiros”, e que “linhas melódicas improvisadas construídas principalmente por quartas [são] um legado dos desenvolvimentos pós-bop” (KORMAN, 2016, p. 164, tradução nossa). Tal fato corrobora com a visão que o próprio Araújo tem de seu estilo, quando diz a Figueiredo: “Acredito que foi através de uma

⁶ O vídeo dessa performance encontra-se disponível em <https://youtu.be/xTh8ny9azco> (00:24s).

influência dos músicos americanos que eu ouvia e de outros músicos locais, como o Guerra Peixe, que eu fui desenvolvendo meu estilo de tocar” (FIGUEIREDO 2005, p. 25).

Conclusão

Podemos observar, no solo da música *É luxo só*, a utilização de três padrões que selecionamos na pesquisa anterior. Tal fato reforça nosso entendimento acerca de tais padrões como elementos formadores do estilo de improvisação de Araújo.

Acreditamos que, ao utilizar linhas melódicas semelhantes em contextos diferentes, longe de representar uma mera repetição, essa utilização se configura como uma possibilidade criativa dentro da prática da improvisação, pois devemos considerar a própria mudança de contexto como um elemento de diversidade, já que o sentido de tais linhas é dado também pelo contexto em que elas aparecem.

Podemos notar, ainda, uma nova forma de utilizar uma frase com estrutura em quartas que não havia sido observada por nós nas transcrições anteriores presente ainda em outra versão do mesmo solo.

Acreditamos que outros elementos da improvisação de Araújo poderão ser revelados por meio da ampliação do universo de solos transcritos e analisados, tarefa que pretendemos continuar realizando.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Sylvio Tullio. Tópicos. *O Globo*. O Globo nos discos populares. Rio de Janeiro, p. 8, 28 nov. 1961.

FIGUEIREDO, Afonso C. S. *Improvisação no saxofone: a prática da improvisação melódica na música instrumental do rio de janeiro a partir de meados do século xx*. 2004. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

GAL COSTA. *Aquarela do Brasil*. Rio de Janeiro: Polygram, 1 LP. 1980.

JUAREZ ARAÚJO. *Sax maravilha samba: Juarez*. Rio de Janeiro: Companhia Industrial de Discos, 1 LP. 1986.

KORMAN, Cliff. *Paulo Moura's hepteto and quarteto: 'sambajazz' as 'Brazilological popular instrumental improvised music'*. *Jazz Research Journal*, v. 10, n. 1-2, 2016.

NENZA, Cleicia. Gal Costa: “É só luxo”. YouTube, 24 de junho de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xTh8ny9azco>. Acesso em: 14 mai. 2022.

RUSCH, René; SALLEY, Keith; STOVER, Chris. Capturing the ineffable: three transcriptions of a jazz solo by *Sonny Rollins*. *Music Theory Online*, v. 22 n. 3, pp. 1-20, 2016. Disponível em <http://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.rusch.php>. Acesso em: 13 mai. 2022.

SEEGER, C. Prescriptive and descriptive music-writing. *The Musical Quarterly*, v. 44, n. 2, pp. 184-195, 1958.

TERRA, Diego A. F. *Imitando o inimitável: um estudo sobre a improvisação de Juarez Araújo no disco Sax Maravilha Samba*. 2020. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.



O solo de Dave Holland no tema “*Mr. P.C.*”, de John Coltrane

Pablo Souza

E-mail: pablosouza1@gmail.com

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: O presente artigo se apresenta como um estudo de caso sobre o solo de contrabaixo sem acompanhamento de Dave Holland no *standard* de jazz *Mr. P.C.*, de John Coltrane. A partir da fonte primária, constituída por uma gravação em vídeo incluída no concerto *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*, foi realizada uma transcrição em forma de partitura, constituindo uma segunda fonte primária. Para utilização de comparação, uma *lead sheet* do tema original, disponível em *fake books*, foi utilizada. A análise da transcrição revela os aspectos e procedimentos de improvisação contidos na linguagem e estilo musicais de Holland.

Palavras-chave: Solo de Dave Holland; técnicas do contrabaixo popular solo; improvisação no jazz, transcrição “Mr. P.C.”; análise de vídeo de música.

Dave Holland's Solo on “*Mr. P.C.*”, by John Coltrane

Abstract: This paper presents itself as a case study on Dave Holland's improvised solo on the jazz standard "Mr. P.C.", by John Coltrane. Departing from the primary source, which is a video recording of the concert *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*, a transcribed score of Holland's performance was produced, therefore generating a second primary source. A lead sheet of the tune, taken from fake books, was used for comparison purposes. The transcription analysis reveals techniques, aspects and procedures that are contained on Holland's musical style.

Keywords: Dave Holland's solo; jazz double bass solo techniques; jazz improvisation; "Mr. P.C." transcription; music video analysis.

Introdução

No ano de 2003, o aclamado contrabaixista britânico Dave Holland apresentou um concerto no formato contrabaixo solo, ou contrabaixo sozinho, no tradicional festival alemão *JazzBaltica*. O programa abrangia, desde obras compostas por Holland originalmente gravadas nos álbuns provenientes de seus trabalhos como *bandleader*, até *standards* de jazz, todos adaptados e arranjados para o formato contrabaixo solo. Entre os *standards* de jazz interpretados por Holland nesse concerto, encontram-se temas conhecidos, como *Goodbye Pork Pie Hat*, do contrabaixista Charles Mingus, *I'll be seeing you*, do compositor americano Sammy Fain e *Mr. P.C.*, do saxofonista John Coltrane (HOLLAND, 2003).

Na música popular, as performances no formato instrumental solo, ou sozinho, são frequentemente encontradas para instrumentos como o piano, o violão ou a guitarra, por simultaneamente permitirem realizações harmônicas, rítmicas e melódicas. Entretanto, para um instrumento como o contrabaixo, que possui enormes desafios técnicos e é tradicionalmente utilizado para acompanhamento, performances solo são raras na área do jazz e da música popular em geral. De acordo com o jornalista Andrew Gilbert (2018), o primeiro álbum no formato instrumental contrabaixo solo foi gravado pelo virtuoso músico nativo de Los Angeles, Barre Phillips, e lançado com o nome de *Journal violone*, em 1968.

De acordo com Souza e Borém (2019), Dave Holland tem trabalhado com performances e gravações no formato contrabaixo solo desde a década de 1970, quando lançou seu primeiro álbum do gênero. De acordo com Gilbert (2018), o primeiro álbum na história do jazz a atrair visibilidade e notoriedade ao formato contrabaixo solo no mercado musical foi *Emerald tears*, gravado por Holland e lançado pela gravadora ECM, em 1977. Em uma entrevista à Gilbert (2018), Holland conta que "[...] o saxofonista Anthony Braxton me encorajou a tocar solo, mas eu realmente não havia feito meu primeiro concerto solo até o lançamento de *Emerald tears*...". Para Souza e Borém (2019), o álbum *Emerald tears* é inspirado em conceitos musicais provenientes do *free jazz* e da *avant garde*. As obras são

tocadas de forma livre e aberta, com arco e pizzicato, e, devido à liberdade e à utilização de *rubatos*, a identificação de *choruses*, formas e andamentos se torna complexa.

Em 1993, após 16 anos do lançamento de *Emerald tears*, Holland lançou o álbum *Ones all*, seu segundo disco no formato contrabaixo solo. De acordo com Souza e Borém, o álbum *Ones all* possui arranjos no formato estrutural “tema-improviso-tema”, que é bastante utilizado em *jam sessions*. De acordo com Gridley, o termo *jam session* refere-se a uma performance que possui a improvisação como foco, apesar de poder contar com a apresentação de um tema previamente composto (GRIDLEY, 2009, p. 480). Dessa forma, há (1) apresentação do tema, (2) *choruses* de improvisação estruturados dentro da harmonia e da forma do tema, (3) reexposição do tema e fim (SOUZA; BORÉM, 2019, p. 38). Para o autor OUSLEY (2008, p. 23), devido à utilização de referências temáticas, desenvolvimento de motivos e manutenção ou manipulação do andamento com *rubatos* e fermatas, Holland obtém coerência na performance de seus arranjos e improvisos.

O concerto *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003* possui o mesmo formato estrutural e um repertório parecido com o do álbum *Ones all*, de 1993. No concerto, assim como no álbum, Holland é capaz de manter um fluxo musical como se estivesse desempenhando, ao mesmo tempo, as funções de acompanhador e solista. De acordo com Souza e Borém (2019, p. 38), a performance de Holland estabelece um diálogo com o público por meio de arranjos bem construídos, harmonias bem ressaltadas, melodias bem explicitadas e improvisos virtuosísticos com desafios técnicos, rítmicos, métricos, melódicos e harmônicos. Essas são algumas das características que fazem de Dave Holland um dos mais influentes contrabaixistas no *jazz* desde o final de década de 1960.

De acordo com Berendt (1992, p. 327), Dave Holland tem transcendido técnicas concebidas pelas gerações anteriores de contrabaixistas e nenhum outro instrumentista, desde Charles Mingus, demonstrou os avanços que o contrabaixo poderia alcançar ao improvisar com formas tradicionais e, de forma consciente, surpreender por meio de abordagens rítmicas imprevisíveis e frases melódicas *inside – outside*.

Sobre essas abordagens rítmicas imprevisíveis contidas nas performances de Holland, citadas por Berendt, percebe-se principalmente realizações relacionadas à métrica, à polirritmia e à polimetria. Para Pauli e Paiva (2015), devido ao fato do *jazz* ser um estilo musical com raízes africanas, elementos polirrítmicos podem ser observados desde sua célula rítmica original até expressões jazzísticas atuais. De acordo com os autores, o quinteto do trompetista Miles Davis foi um dos primeiros grupos de *jazz* a explorar elementos métricos e polirrítmicos a partir da década de 1960 (PAULI; PAIVA, 2015, p. 92). A autora Linda May Ho corrobora com as informações citadas por Pauli e Paiva e aponta que Dave

Holland aprendeu com Miles a técnica de sobrepor figuras rítmicas pontuadas e agrupamentos motivicos para aludir ou causar a sensação de existir uma métrica diferente sobre uma métrica original fixa (MAY OH, 2005, p. 11).

No intuito de compreender mais a fundo os elementos técnico-musicais presentes na performance de Dave Holland, esse artigo propõe o estudo do solo desse aclamado contrabaixista no *standard* de jazz *Mr. P.C.*, de John Coltrane, que está presente no concerto *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*. As análises aqui contidas buscam apresentar de maneira criativa as relações, justificativas e comparações de elementos intrínsecos ao estilo de Holland. São três as fontes primárias utilizadas para esse estudo de caso: 1) A gravação em vídeo da performance de Holland, disponível no *Youtube*; 2) A transcrição da performance em forma de partitura, realizada pelo autor do presente texto; 3) A *Lead Sheet* de *Mr. P.C.*, de Coltrane, anotada e publicada por Jamie Aebersold (1983, p. 7).

O conceito de transcrição musical aplicada nesse texto refere-se à transcrição etnomusicológica que, de acordo com o autor Bernardo Fabris (2010), ocorre quando uma música de uma performance ao vivo ou de um registro gravado é notada em um pentagrama. Segundo o autor, a transcrição etnomusicológica fornece dados quantificáveis e analisáveis que colaboraram com um fundamento consistente para a etnomusicologia se validar como disciplina científica (FABRIS, 2010, p. 43). No livro *The role of transcription in jazz improvisation* (2004), o autor Adrien Marcus afirma que a transcrição de performances instrumentais é um procedimento utilizado por músicos de jazz tanto na aprendizagem de repertório como na forma de desenvolver habilidades de improvisação. Para essa finalidade, foi utilizado o software *Transcribe!*, que, entre suas facilidades, permite a redução do rápido andamento da performance sem que a frequência seja alterada, possibilitando que os elementos notados em partitura sejam checados com maior precisão.

A transcrição musical é utilizada, nesse texto, não apenas como ferramenta para a análise de recursos técnico-musicais, mas também para a compreensão de aspectos relacionados ao idiomatismo do contrabaixo. O conceito de idiomatismo utilizado aqui refere-se ao que Fabris (2010) classifica como construção idiomática, que são as decisões técnico-interpretativas adotadas de acordo com as características do instrumento, como sua construção física, características mecânicas das digitações, articulações, extensão, vibratos, *glissandos*, ornamentações, dinâmicas, timbres *etc.*

Para as análises de contextos históricos, de elementos técnico-musicais intrínsecos ao jazz e aspectos importantes do estilo de Dave Holland, utilizou-se o seguinte material didático: *Theory for today's musician* (2007), de Ralph Turek; *Teaching of jazz* (1989), de Jerry Coker; *Jazz styles and analysis* (2009), de Marc Gridley; *The jazz theory book* (1995),

de Mark Levine; *Harmonic practice in tonal music* (2004), de Robert Gauldin; *Intro to polirhythms: contracting and expanding time within form* (2009), de Hoenig e Weidenmuller, dentre outros.

Análise da *Lead Sheet* de *Mr. P.C.*, de John Coltrane

O *standard* de jazz *Mr. P.C.*, do saxofonista John Coltrane, foi gravado pela primeira vez no álbum *Giant steps*, em 1959. De acordo com Aebersold (1983, p. 3) e Holland (2003), Coltrane compôs *Mr. P.C.* em homenagem ao contrabaixista de seu grupo Paul Chambers, com quem trabalhava desde quando integravam o grupo de Miles Davis, na década de 1950.

De acordo com a análise observada em SOUZA e BÓREM (2019, p. 40), a forma estrutural de *Mr. P.C.* é de um *blues* menor quaternário de 12 compassos. A progressão harmônica de *Mr. P.C.* é constituída por quatro compassos de Cm (i grau, c. 1-4), dois compassos de Fm (iv grau, c. 5-6) e dois compassos de Cm (i grau, c. 7-8). Finalizando o *chorus*, encontra-se o *turnaround*, formado por um compasso de Ab7 (subV7/V7, c. 9), acorde dominante substituto que prepara o grau V7, um compasso do acorde G7 (V7/i, c. 10), dominante da tonalidade e, por fim, mais os dois compassos de Cm (i grau, c. 11-12).

O autor Mark Gridley (2009) traz três significados para o termo *blues* em música: (1) música que projeta um sentimento triste; (2) uma forma de poesia ritmada; (3) um tipo de progressão harmônica, geralmente em 12 compassos, que se movimenta nos compassos 5, 7, 9 e 11. Originalmente, os movimentos harmônicos ocorrem da tônica para a subdominante (I – IV ou i – iv), seguida pelo retorno à tônica. O final do *chorus*, popularmente conhecido como *turnaround*, caracteriza-se pelo movimento descendente da dominante para a subdominante e, por fim, retorna à tônica (V – IV – I ou V – iv – i). De acordo com Gridley, muitas variações podem ser observadas, mas a forma estrutural é sempre a mesma (GRIDLEY, 2009, p. 460).

De acordo com Souza e Borém (2019), fundamentados em Turek (2007), o tema de *Mr. P.C.* é estruturado em três períodos compostos por frases antecedentes e consequentes no formato de “pergunta e resposta” que ocorrem entre a melodia e os *kicks* com os acordes Cm-Bb7-Cm7, executados pela sessão rítmica. O autor Mark Levine define o termo *Kicks* como um ritmo específico realizado pela sessão rítmica, que é composta por instrumentos de acompanhamento como bateria, baixo, guitarra e piano (LEVINE, 1995, p. xii). Assim, o período 1 é formado pela frase antecedente *a* (pergunta) nos c. 1-2, seguido pela frase consequente *b* (resposta) e os *kicks* nos acordes Cm-Bb-Cm nos c. 3-4. No período 2, essa estrutura repete-se na subdominante (iv grau), com a frase antecedente *a* (pergunta) em Fá

menor nos c. 5-6 seguida pela frase consequente *b* (resposta) em Dó menor nos c. 7-8. No período 3, a frase antecedente *c* (pergunta), nos c. 9-10, inicia-se pela anacruse do c. 8 e seguida pela frase consequente *b* e os *kicks* Cm-Bb-Cm nos c. 11-12 (Figura 1) (SOUZA, BORÉM, 2019, p. 39).

Figura 1 – Lead Sheet de “Mr. P.C.” com períodos, em laranja; análise estrutural do tema, em azul marinho; análise harmônica, em lilás; kicks em vermelho e blue notes, em azul claro.

Mr. P.C.

John Coltrane

♩ = 230

The lead sheet for "Mr. P.C." is presented in three systems, each representing a period of the piece. The key signature is D minor (two flats) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as ♩ = 230.

- Período 1 (Measures 1-8):** Labeled "Pergunta" (question) and "Resposta" (answer). The first phrase (a) is in D minor (Cm7). The second phrase (b) is also in D minor (Cm7, Bb, Cm7). Red dashed boxes indicate "Kicks" in measures 7 and 8.
- Período 2 (Measures 9-12):** Labeled "Pergunta" (question) and "Resposta" (answer). The first phrase (a') is in F minor (Fm7, iv). The second phrase (b) is in D minor (Cm7, Bb, Cm7). Red dashed boxes indicate "Kicks" in measures 11 and 12. A blue dashed circle highlights a blue note (Bb) in measure 12.
- Período 3 (Measures 13-16):** Labeled "Frase antecedente c" (question) and "Frase consequente b" (answer). The first phrase (c) starts with an anacrusis from measure 13, with chords Ab7 (subV7/V) and G7 (V7). A blue dashed circle highlights a blue note (Bb) in measure 13. The second phrase (b) is in D minor (Cm7, Bb, Cm7). Red dashed boxes indicate "Kicks" in measures 15 and 16.

Additional annotations include "Turnaround" in measure 10 and "Blue note" in measure 13.

Fonte: figura elaborada pelo autor.

Análise do solo de Dave Holland em *Mr. P.C.*, de John Coltrane

O solo analisado nessa seção ocorreu durante a performance do arranjo do *standard* de jazz *Mr. P.C.*, de Coltrane, dentro do *Dave Holland at JazzBaltica 2003*. O arranjo de Holland é em Dó menor, a mesma tonalidade da primeira gravação desse tema no álbum *Giant Steps* e das *lead sheets* encontradas nos *Fake Books* disponíveis. Na performance do arranjo, o *chorus* com o tema é tocado duas vezes, seguido por 12 *choruses* de improvisação e reexposto por mais uma vez no final. O artigo *O Arranjo para contrabaixo sozinho para*

Mr. P.C., de John Coltrane (2019) de Souza e Borém traz uma análise detalhada sobre esse arranjo.

O solo improvisado de Holland começa com uma frase na escala de Dó menor pentatônica nos c. 26-28. Nas improvisações do *jazz*, escalas pentatônicas são muito empregadas porque, além de proporcionarem uma sonoridade do *blues*, não possuem notas a serem evitadas. Em seguida, no c. 28, observa-se uma *enclosure* constituída pelas notas Ré-Sib-Si, utilizada como preparação da nota Dó, tônica do arpejo de Cm7 no c. 29. Jerry Coker (1989, p. 85) define *enclosure* como um conjunto de notas vizinhas que cercam e preparam uma nota alvo pertencente a uma escala ou um acorde. No final do c. 29, observa-se a nota Ré Bemol que, uma vez pertencente à escala do acorde de Cm7, pode ser considerada como a 9ª bemol do acorde C7, que prepara o acorde de Fm7 a seguir. Sabe-se que músicos de *jazz* adicionam cadências preparatórias, como V7/iv ou ii-V7/iv no quarto compasso de um *chorus* de *blues*.

No período 2, no c. 32, observa-se um cromatismo ascendente que vai da nota Si à nota Ré e é, então, resolvida pela *enclosure* Ré-Si que prepara a nota Dó do c. 33. Note-se que as notas cromáticas são realizadas nos contratempos e, articuladas por *hammer ons*, funcionam como apojeturas a serem resolvidas nas notas da escala de Dó menor que incidem nos tempos fortes do compasso. As articulações em *hammer on* e *pull off* não apenas embelezam as frases, proporcionando um fraseado idiomático de estilos como o *Bebop*, mas também colaboram com a realização técnica de frases virtuosísticas no contrabaixo ao mesmo tempo em que poupam a mão direita de dedilhar todas as notas.

Outras ocorrências de cromatismos foram observadas nesse *chorus*, como no c. 33, com a linha descendente que vai da nota Síb, sétimo grau do acorde Cm7, à nota antecipada Láb, tônica do acorde Ab7, e nos c. 34-35, na frase classificada como *Lick a*. De acordo com Levine (1995, p. xii), o termo *lick* refere-se a uma frase improvisada que faz parte de uma linguagem diária de improvisação. Tal termo pode ser compreendido como um fraseado previamente desenvolvido, mas que não é repetido da mesma forma, possuindo variações. No *lick a*, pode-se observar o cromatismo ascendente, articulado por *hammer ons*, que vai da nota Mib, quinto grau do acorde Ab7, até a nota Solb, sétimo grau do mesmo acorde. Na sequência, há um cromatismo descendente, articulado por *pull off*, que vai da nota Sib, nona do acorde Ab7, à nota Láb2, nona bemol do acorde G7. Variações do *lick a* com o trecho cromático descendente mencionado acima podem ser observados na região do *turnaround* em outros *choruses* desse solo (Figura 2).

Figura 2 – Frase em Dó menor pentatônica, em colchete horizontal azul marinho; enclosures, círculos em azul claro; cromatismos, colchetes horizontais em verde; antecipações harmônicas, em marrom; hammer ons e pull offs, em laranja; Lick a, colchete horizontal lilás.

Bass Solo

Improv. 1 [00:39]

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

No período 1 do segundo *chorus*, observa-se a organização composicional de Holland ao utilizar fragmentos motivicos no desenvolvimento de frases melódicas em sua improvisação. Note-se que, nos c. 38-41, o motivo *a* é exposto sobre o acorde Cm7 e, durante o desenvolvimento da frase, é reexposto por mais duas vezes em movimento melódico descendente dentro da escala de Dó menor pentatônica. Por fim, no c. 41, o período 1 é concluído com o motivo *a* sendo realizado de forma *outside*, meio tom acima do que foi apresentado no compasso anterior. De acordo com Coker (1989, p. 86), o termo *outside* ou *side-slipping* refere-se à prática de propositalmente sair de uma tonalidade por um momento e, então, retornar à tonalidade original. Em geral, o procedimento *outside* ocorre em uma tonalidade que se encontra meio tom acima da original. Para o autor, tal recurso é utilizado para gerar tensão e evitar monotonia. Por meio dessa realização melódica *outside*, Holland resolve a frase ao mesmo tempo em que cria uma tensão que funciona como preparação para o acorde de Fm7, no iv grau.

Por mais uma vez, o emprego da escala pentatônica menor pode ser observado sobre o acorde de Cm7 situado na segunda metade do período 2, nos c. 43-45. No *turnaround*, há uma realização de arpejos que não correspondem diretamente à progressão harmônica

representada pelas cifras, com os arpejos descendentes de Eb7M sobre o acorde Ab7 no c. 46, e de Dm7b5 sobre o acorde G7 no c. 47. Esse trecho possui uma abordagem mais modal devido aos arpejos contidos na escala de acordes do modo menor. Percebe-se, no c. 47, a presença do cromatismo Sib-Lá-Láb, contido no *lick a* do primeiro *chorus* (Figura 3).

Figura 3 – Desenvolvimento de frase com o motivo *a*, em colchetes horizontais em marrom; Realização melódica *outside*, em colchete vermelho; Escala de Dó menor pentatônica, em azul marinho; Arpejos descendentes, em azul claro; Cromatismo, em verde; Hammer ons e Pull offs, em laranja; Antecipações harmônicas, setas em marrom.

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

No período 1 do terceiro *chorus*, observa-se uma sequência constituída por motivos em *ride rhythm* que se desenvolve no modo de Dó Dórico em movimento melódico ascendente. De acordo com Gridley (2009, p. 497) o termo *ride rhythm* refere-se à condução rítmica gerada pela repetição da célula motívica composta por uma semínima e duas colcheias que é tocada pelos bateristas no prato de condução ou no *chimbusal* para manter o tempo e impulsionar uma performance. Por meio dessa realização, Holland traz elementos idiomáticos da bateria no *jazz* ao mesmo tempo em que evidencia a harmonia através do modo dórico. Sobre o acorde Cm7 no c. 56, encontra-se o *Lick b*, que se inicia por anacruse no final do compasso anterior por meio da *enclosure* Mib-Dó, que prepara a nota Ré do c. 56. A seguir, há outra *enclosure* formada pelas notas Ré-Sí, que prepara a nota Dó no segundo tempo do c. 56. A partir desse ponto, observa-se uma frase ascendente em Dó menor pentatônica com articulações em *hammer on* até a nota Ré no c. 57. Variações do *lick b* foram encontradas em outros *choruses* desse solo.

No *turnaround*, nos c. 58-60, observa-se uma sequência descendente com frases de mesmo contorno rítmico que são constituídas pelo agrupamento de uma semínima e seis colcheias. Essas frases contêm escalas e arpejos que não correspondem diretamente à progressão harmônica representada pelas cifras. Note-se que a frase sobre o acorde $A\flat 7$, no c. 58, possui um contorno de $Fm7$. No c. 59, observa-se um arpejo de $E\flat 7M\#5$ tocado sobre o acorde $G7$. Já, no c. 60, nota-se o arpejo da tríade de F maior sobre o acorde de $Cm7$. Por fim, no c. 61, observa-se os arpejos descendentes de $Cm7M$ e $Dm7\flat 5$ sobre $G7$. Tal abordagem é equilibrada pela repetição das células rítmicas e pelo movimento melódico descendente das semínimas com as notas Mib , $Ré$, $Dó$, $Sí$ e $Láb$ situadas no primeiro tempo dos c. 58-61 (Figura 4).

Figura 4 – Sequência com motivos em *ride rhythm*, em azul marinho; cromatismos, em verde; Lick b em Cm , em lilás; Enclosures, círculos em azul; Sequencia descendente, em azul claro.

Improv. 3 [01:04] Sequencia com motivos em *ride rhythm*

50 $Cm7$ Motivo

54 $Fm7$ $Cm7$ Lick b em Cm

58 $A\flat 7$ $G7$ $Cm7$ $G7$ $Fm7$ $E\flat 7M\#5$ F $Cm7M$ $Dm7\flat 5$

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

No período 1 do quarto *chorus*, nos c. 62-64, observa-se uma dissonância métrica (*metrical dissonance*) que, de acordo com Gauldin (2004, p. 315), ocorre quando um agrupamento de notas e suas acentuações criam um conflito rítmico que altera nossa percepção geral de métrica. Essa dissonância é gerada pelo o que o autor classifica como mudança de métrica (*change of meter*), que ocorre quando a introdução de um agrupamento métrico diferente interrompe a métrica predominante (GAULDIN, 2004, p. 320). Nota-se que, na Figura 4 acima, a divisão dos grupos motivicos em compassos ternários foi destacada em vermelho sobre os compassos quaternários predominantes. A dissonância métrica do período 1 é resolvida no final do c. 65 com a *enclosure* Sib - Sol , que prepara a nota antecipada

Láb, terça menor do acorde Fm7 do c. 66. Assim como ocorre no procedimento *inside-outside*, dissonâncias métricas interrompem a monotonia ao mesmo tempo em que geram tensão e surpresa.

Na segunda metade do período 2, nos c. 68-69, encontra-se o *lick b'* em Cm, que também começa com a *enclosure* Ré-Sí, que prepara a nota Dó do c. 68, e segue por meio de arpejo ascendente articulado por *hammer ons* até a nota Ré. No período 3, nos c. 70-71, pode-se observar o *lick a'*, que parte do arpejo de Mi bemol menor e segue ao cromatismo Sib-Lá-Láb. O quarto *chorus* é finalizado pelo *lick b''* em Cm7. Na figura abaixo pode-se notar a semelhança entre os *licks b'* e *b''* (Figura 5).

Figura 5 – Mudança de métrica, em vermelho; Enclosures, círculos em azul; Hammer ons e pull offs, em laranja; cromatismos, em verde; Lick a', Lick b' e Lick b'', em lilás.

The image shows a musical score for 'Improv. 4' [01:16] in bass clef. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 62 with a Cm7 chord and a 3/4 triplet followed by a 4/4 quarter note. The second staff starts at measure 66 with an Fm7 chord and a Cm7 chord, featuring hammer-ons (h.) and pull-offs (p.). The third staff starts at measure 70 with an Ab7 chord, a G7 chord, a Cm7 chord, and a G7 chord, also featuring hammer-ons (h.) and pull-offs (p.). Annotations include red vertical lines for metric changes, blue circles for enclosures, orange 'h.' and 'p.' for hammer-ons and pull-offs, green dashed boxes for chromaticisms, and purple dashed boxes for Lick a', Lick b', and Lick b''.

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

No período 1 do quinto *chorus* há uma frase cromática que parte da nota Sol, no c. 74, e segue de forma descendente por meio de *enclosures* até o c. 75. Após um cromatismo curto da nota Mib e uma articulação por *pull off* da nota Ré à Réb, segue de forma cromática descendente em um padrão digital de terça maior na mão esquerda, recurso idiomático característico dos instrumentos de corda que acrescenta ritmo ao fluxo da frase.

No período 2, observa-se uma dissonância métrica devido a inversão do motivo em *ride rhythm*. Nota-se a presença de uma sequencia construída pela repetição do motivo composto por uma semínima seguida de duas colcheias que acontecem a partir do c. 78 dentro do acorde de Fm7. No terceiro tempo do c. 79, o motivo é invertido para duas

colcheias e uma semínima, deslocando o tempo forte, gerando a sensação de uma alteração métrica. Gauldin (2004, p. 319) classifica esse procedimento como deslocamento métrico (*Metric Shift*), que ocorre quando nossa percepção de métrica é surpreendida e deslocada para frente ou para trás por um ou mais tempos dentro de um trecho musical. No final do *chorus*, da anacruse do c. 82 até o c. 85, pode-se observar um período longo com frases construídas por arpejos, iniciadas por antecipações harmônicas e que possuem várias *enclosures* (Figura 6).

Figura 6 – Cromatismo descendente com *enclosures*, círculos em azul; Cromatismos com padrão digital de terças maiores na mão esquerda, círculos em vermelho; Deslocamento métrico e inversão de motivos em *ride rhythm*, em azul claro e vermelho; Antecipações harmônicas, em marrom

Improv. 5 [01:28]

74 Cm7 Cm7

78 Fm7 Cm7

82 Ab₂⁷ G⁷ Cm7

Motivos em *ride rhythm* Motivos invertidos

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

No sexto *chorus* do solo, a organização composicional de Holland é mais uma vez destacada por meio do desenvolvimento de frases e períodos utilizando um mesmo padrão rítmico. Nota-se que a Frase *a* é exposta por duas vezes sobre o acorde de Cm7, formando o período 1 nos c. 86-89. Em seguida, nos c. 90-91, observa-se a Frase *a'*, que é ritmicamente idêntica a Frase *a*, porém, encontra-se na tonalidade de Fá menor. Por fim, a Frase *a* é reexposta em Dó menor nos c. 92-93 formando, assim, o período 2. No final do *chorus*, nos c. 94-95, pode-se observar a presença do *Lick a''*, que parte da nota Mib seguindo o padrão digital 1-2-3-5 até o cromatismo Síb-Lá-Láb nos acordes Ab7 e G7. Observa-se também o *Lick b'''* em Cm7 nos c. 95-96, que, dessa vez, começa pela *enclosure* Fá-Ré que prepara a nota Mi bemol e, a partir de então, segue como um arpejo ascendente à nota Ré3 (Figura 7).

Figura 7 – Frase a e desenvolvimento de períodos, em azul claro. Lick a” e Lick b””, em lilás; Cromatismos, em verde; Hammer ons e pull offs, em laranja; Antecipações, em seta marrom; Enclosures, círculos em azul escuro.

Improv. 6 [01:41]

86 Cm7 gliss. p. Frase a em Cm Frase a

90 Fm7 gliss. Cm7 gliss. Frase a' em Fm Frase a

94 Ab7 G7 Cm7 G7(b13) Lick a'' Lick b''' em Cm

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

No período 1 do sétimo *chorus*, nos c. 98-101, observa-se outra ocorrência de dissonância métrica gerada pelo procedimento de mudança de métrica, com agrupamentos motivicos ternários realizados sobre os compassos quaternários predominantes. A resolução dessa dissonância métrica é idêntica à resolução encontrada no período 1 do quarto *chorus*, com a *enclosure* Síb-Sol preparando a nota antecipada láb, terça menor do acorde de Fm7 no c. 102. No final do período 2, c. 104-105, observa-se o *Lick b””*, que começa pela *enclosure* Ré-Si e segue de forma ascendente o arpejo de Cm7 com articulações *hammer on* até a nota Ré3.

Seguindo para a próxima frase, há uma anacruse formada pela *enclosure* Ré-Síb, que prepara a nota Dó3, terça maior do acorde Ab7 no c 106. A partir desse ponto, observa-se um deslocamento métrico realizado mediante antecipações localizadas na última colcheia dos c. 105-107, alterando nossa percepção métrica e gerando a sensação de que os compassos foram antecipados por uma colcheia. Nota-se, na Figura 8, as barras de compasso em verde que separam os agrupamentos métricos que foram deslocados sobre a métrica quaternária predominante. Percebe-se também que se trata de um trecho virtuosístico de difícil realização técnica em razão das figuras de semicolcheia tocadas sobre o rápido andamento da performance (Figura 8).

Figura 8 – Superposição de divisões de tempo, em vermelho; Lick b''' em Cm7, em lilás; Enclosures, em azul; Hammer ons e pull offs, em laranja; Deslocamento métrico, em verde.

Improv. 7 [01:53]

98 Cm7

102 Fm7 Cm7

106 Ab7 G7 Cm7

Lick b''' em Cm

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

No oitavo *chorus*, observa-se, mais uma vez, o desenvolvimento de concepções melódicas no formato de pergunta e resposta, compostas por frases de mesmo padrão rítmico. Note-se que o *chorus* pode ser dividido em três períodos com duas frases em cada. No período 1, em Dó menor, a Frase *a* (pergunta) encontra-se nos c. 110-111 seguida pela Frase *b* (resposta) nos c. 112-113. No período 2, a Frase *a'* (pergunta) é observada em Fá menor nos c. 114-115 e a Frase *b'* (resposta) retorna à Dó menor nos c. 116-117. O período 3 é realizado de forma *outside*, com a Frase *a''* (pergunta) e a frase *b''* tocadas meio tom acima das frases originais do período 1. Assim, Holland gera estabilidade melódica e harmônica por meio de motivos rítmicos e frases melódicas que evidenciam a forma e a harmonia nos dois primeiros períodos do *chorus* e, em seguida, surpreende gerando tensão e impacto por meio do procedimento *outside* (Figura 9).

Figura 9 – Marcação de períodos, em lilás; frases em pergunta e resposta, em azul claro; motivo, em vermelho.

Improv. 8 [02:05]

110 Cm7 Frase a "Pergunta" Frase b "Resposta" Cm7

Motivo

114 Fm7 Frase a' "Pergunta" Frase b' "Resposta" Cm7

118 Ab7 Frase a'' "Pergunta" G7 Frase b'' "Resposta" G7 Cm7

Período 1 - Inside

Período 2 - Inside

Período 3 - Outside

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

No *chorus* de número nove, o procedimento melódico *inside-outside* foi amplamente explorado mediante a utilização de sequências constituídas por agrupamentos motivicos. No período 1, há uma sequência com o motivo constituído por duas colcheias e uma semínima que são articulados por *pull offs*. Nota-se que a sequência é iniciada no c. 122 de forma *inside* na tonalidade de Dó menor e, à medida em que se desenvolve de forma descendente por intervalos de um tom entre cada motivo, torna-se *outside* até metade do c. 124, quando há o retorno à tonalidade. No período 2, há uma sequência com motivos agrupados em quatro colcheias que começa em sentido melódico ascendente de forma *inside* na tonalidade de Fá menor no c. 126. A partir de então, a sequência torna-se *outside* em razão da introdução da tríade de Fá sustenido maior que ocorre do c. 127 até a metade do c. 128, quando há o retorno do caráter *inside* na tonalidade de Dó menor. Na Figura 10 abaixo, os colchetes em azul destacam os grupos com motivos *inside* e os colchetes vermelhos destacam os agrupamentos com motivos *outside*. Adicionada ao procedimento *inside-outside* do período 2, observa-se a ocorrência de um deslocamento métrico por meio das antecipações dos agrupamentos motivicos de quatro colcheias. Nota-se que as terceiras colcheias de cada grupo, localizadas nos contratempos, são ligadas às primeiras colcheias, localizadas nos tempos fortes antecipando os tempos fortes e deslocando a métrica.

No c. 130, pode-se notar uma técnica idiomática de Holland por meio da realização dos arpejos descendentes Ab7M e Ab7, realizados em duas cordas (I e II), e não em três (I, II, III), como seria tecnicamente mais fácil porque evitaria saltos da mão esquerda. Na abordagem de Holland, as notas Sol3 e Mib3 são tocadas na corda G e as notas Dó3 e Láb2

são tocadas na corda D. Tal realização é tecnicamente desafiadora porque exige largos saltos verticais na mão esquerda (Figura 10).

Figura 10 – Abordagens *inside*, em azul; abordagens *outside*, em vermelho; arpejos idiomáticos, em lilás; cromatismos, em verde; hammer ons e Pull offs, em laranja.

Improv. 9 [02:17]

122 Cm7 *Inside* *Outside* Cm7 *h.* *h.*

126 Fm7 *Inside* *Outside* Cm7 *Inside*

130 Ab7 G7 Cm7 G7 *Arpejos idiomáticos* *p.* *p.* *h.* *p.* *p.* *p.*

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

No período 1 do décimo *chorus*, observa-se frases *inside-outside* geradas por passagens cromáticas articuladas por *hammer ons* e *pull offs*. Nota-se que, nos c. 134-137, as frases possuem escolhas de notas que, comparadas à progressão harmônica, parecem ser realizadas de forma aleatória com a intenção de gerar tensão e imprevisibilidade. Essa abordagem pode ter sido influenciada pelo conceito conhecido como “*time, no changes*”, que era uma das marcas registradas do segundo quinteto clássico de Miles Davis da década de 1960, do qual Holland fez parte. De acordo com John Fordham, o método do quinteto ficou conhecido como “*time, no changes*” em razão da forte ênfase em acompanhamentos rítmicos sem os padrões ditatoriais das progressões harmônicas e, às vezes, chegavam muito perto da improvisação livre (THE GUARDIAN, 2010). Os músicos seguiam o tempo e a forma da música, mas tocavam de forma livre harmônica e melodicamente (Figura 11).

Figura 11 – Cromatismos, em verde; hammer on e pull offs, em laranja; enclosures, em azul; antecipações harmônicas, setas em marrom.

Improv. 10 [02:30]

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

No décimo primeiro *chorus*, observa-se a utilização do procedimento *CESH* – *Contrapuntal Elaboration of Static Harmony* que pode ser traduzido como elaboração contrapontística de harmonia estática. De acordo com Coker, o termo *CESH* refere-se a um procedimento harmônico no qual um acorde de longa duração possui uma voz que se move, como, por exemplo, semitons descendentes partindo da tônica, enquanto as outras vozes permanecem as mesmas (COKER, 1989, p. 87). Desca-se que na Frase *a*, nos c. 146-147, a tríade descendente de Dó menor é realizada por quatro vezes sob a linha cromática descende com as notas Dó (tônica), Sí (sétima maior), Sib (sétima) e Lá (sexta). Após e reexposição da Frase *a* em Dó menor, nos c. 148-149, observa-se a Frase *a'* em Fá menor, que ocorre nos c. 150-151 do período 2. Por fim, a Frase *a* em Dó menor é novamente reexposta nos c. 153-154. Ao final desse *chorus*, percebe-se a variação da frase do turnaround *Lick a'* nos c. 154-155 do período 3. Nota-se que, como nas outras variações, esse *lick* parte da nota Mib e é seguida pelo cromatismo Sib-Lá-Láb (Figura 12).

Figura 12 – CESH – *Contrapuntal Elaboration of Static Harmony*, em azul; *Lick a'''*, em lilás; antecipações harmônicas, setas em marrom; cromatismos, em verde; *pull offs*, em laranja.

Improv. 11 [02:42]

146 Cm⁷ Frase a Cm⁷ Frase a

150 Fm⁷ Frase a' Cm⁷ Frase a

154 Ab⁷ G⁷ Cm⁷ G⁷

Lick a'''

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

O *chorus* de número doze é o último de Dave Holland em *Mr. P.C.* O período 1 do *chorus* inicia-se nos c. 158-159 com a Frase *a* em Dó menor, que é a frase original da melodia de *Mr. P.C.* Em seguida, nos c. 160-161, a frase *a'* é exposta com o mesmo contorno rítmico da Frase *a*, mas, em F# menor, de forma *outside*. No período 2, observa-se uma sequência construída pelo motivo da Frase *a* agrupado de forma ternária, com quatro colcheias e uma semínima, gerando, assim, uma mudança de métrica. Nota-se que, a partir do c. 162, o motivo ternário é primeiramente exposto em Fá menor e repetido por quatro vezes em intervalos descendentes de um tom, resultando no trecho *outside* dos c. 163-164. Por fim, observa-se, pela última vez, a variação classificada como *Lick a'''*, com os cromatismos Sib-Lá-Láb articulados por *pull off* (Figura 13).

Figura 13 – Frase *a* e Frase *a'*, em azul marinho; mudança de métrica, em azul; lick *a'''*, em lilás; trecho *outside*, em vermelho; antecipações harmônicas, em marrom; cromatismos, em verde; pull offs, em laranja

Improv. 12 [02:54]

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Conclusão

O presente estudo, de caráter analítico, inventivo e centralizado no solo improvisado do contrabaixista britânico Dave Holland, iniciou-se a partir do levantamento de três fontes primárias: 1) da gravação em vídeo do standard de jazz *Mr. P.C.*, de John Coltrane, inserida no concerto *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*; 2) de uma *lead sheet* de *Mr. P.C.*, extraída de *fake books*; 3) da transcrição do solo de Holland em forma de partitura, realizada pelo autor. O objeto de pesquisa revelou-se uma sofisticada sequência de 12 choruses de improvisação, antecedido e precedido pelas exposições do tema. Como mencionado anteriormente, pode-se perceber o formato estrutural utilizado em *jam session* e popularmente classificado como “Tema-improviso-tema”. Em seu solo, Holland demonstra coerência e fluência ao explorar em cada *chorus*, de forma sistemática e didática, técnicas virtuosísticas instrumentais, melódicas, harmônicas, rítmicas e métricas.

Foram identificadas diversas técnicas virtuosísticas do contrabaixo. A utilização de cordas duplas adjacentes serviram para enfatizar aspectos harmônicos e rítmicos nos fraseados, como nos trechos diatônicos ou cromáticos descendentes, nos quais as cordas inferiores colaboram com o fluxo rítmico das frases. Observou-se também tanto a realização de arpejos em três cordas, assim como arpejos de tétrades em duas cordas nos quais cada corda recebe duas notas para cada corda, que são tecnicamente desafiadores devidos aos saltos largos de mão direita. Foram identificadas escalas como a menor pentatônica, que foi utilizada em abundância nos trechos que o acorde de Cm7 dura por mais compassos, e

também o modo dórico, bastante utilizado por músicos de *jazz* ao improvisarem sobre acordes menores.

Ao longo do solo, observou-se o extenso uso de *enclosures*, recursos que, além de servirem como preparação para uma nota alvo que faz farte de um acorde, são uma forma de embelezar os fraseados. Cromatismos foram observados ao longo de todo o solo e funcionam como uma forma de ligar e preparar notas separadas por intervalos diatônicos, gerando pequenas tensões nos tempos fracos a serem resolvidas nos tempos fortes. Foi observado também a extensa utilização das variações dos *Licks a* sobre os acordes Ab7 e G7, localizados no último sistema e sempre acompanhados do cromatismo Sib-Lá-Láb, e do *Lick b*, localizados sobre diversas ocorrências do acorde Cm7. Tais *licks* podem ser compreendidos como frases curtas previamente concebidas que possuem um contorno melódico parecido, mas diferem-se quanto à sequência de notas e às regiões dos compassos que elas começam e terminam. As articulações em *Hammer on e Pull off* estão extensivamente presente nos fraseados de Holland e atuam de forma a facilitar a realização de frases rápidas já que, ao ligar as notas com a mão esquerda, economizam os movimentos de pizzicato da mão direita. Tal articulações não apenas embelezam as frases como também geram uma sonoridade que remete ao fraseado idiomático de instrumentos como o saxofone no *Bebop*.

As análises da transcrição revelam a organização composicional e estrutural no solo de Holland. Alguns *choruses* possuem um coerência melódica tão organizada que parecem ter sido compostos previamente. Há períodos que podem ser divididos em frase *a* e frase *b*, em um formato de pergunta e resposta. Há também *choruses* com frases melódicas curtas de mesmo contorno rítmico que são repetidas dentro das tonalidades dos acordes em que acontecem, deixando tanto a harmonia quanto a forma bastante claras para o ouvinte, como na utilização do recurso *CESH*, por exemplo. Em outros *choruses* pode-se perceber a intenção de gerar caos e tensão com frases livres e escolhas de notas que não pertencem à harmonia e, dessa forma, o ritmo é o único agente perceptível. Esse recurso é conhecido como “*time, no changes*”, que se tornou uma das marcas registradas do quinteto de Miles Davis na década de 1960 e que se caracteriza por ignorar a harmonia enquanto o tempo e a forma são mantidos.

Outro recurso composicional encontrado no solo de Holland foi a extensa utilização de sequências constituídas pela repetição de agrupamentos de motivos melódicos e rítmicos curtos. Observou-se o uso dos motivos em *ride rhythm* que, por serem uma célula rítmica tocada pelos bateristas na condução de pratos, serviram para enfatizar o fluxo rítmico e o swingue nas frases. As abordagens de procedimentos melódicos *inside-outside* podem ser

notadas por meio do uso de sequências. Percebeu-se que Holland expõe um motivo curto de forma *inside* dentro de uma tonalidade e, a medida em que os motivos são repetidos, geralmente em intervalos ascendentes ou descendentes de um ou meio tom, a frase se torna *outside* por um breve momento, retornando à tonalidade dentro da mesma sequência. Outra abordagem percebida foi uma frase que é exposta de forma *inside* e, em seguida, reexposta em uma tonalidade fora da harmonia. O procedimento *inside-outside* pode ser utilizado para evitar monotonia, gerando tensão e surpresa.

A fluência rítmica e métrica são duas das características técnico-musicais que mais se sobressaem dentro do solo. Primeiramente, faz-se necessário mencionar a capacidade de Holland de manter o fluxo rítmico e o andamento da performance, mesmo tocando sozinho no palco. Algumas dissonâncias rítmicas inerentes ao *jazz* e ao estilo de Holland foram observadas por meio de síncofes que são amplamente utilizadas durante o solo. O uso de antecipações harmônicas pode ser percebido. Tal utilização é realizada com o intuito de gerar a sensação de deslocamento rítmico das frases. Dissonâncias métricas também foram amplamente exploradas por meio de mudanças de métrica, com agrupamentos de ritmos ou motivos de métrica ternária que são tocados sobre a métrica quaternária original da música, o deslocamento métrico, quando a métrica é antecipada e deslocada por uma colcheia, e a inversão de motivos em *ride rhythm*. Assim como no procedimento *inside-outside*, as dissonâncias métricas geram tensão e surpresa, tirando o público do estado normal de escuta.

Finalmente, espera-se que as análises teóricas e técnico-musicais juntamente com a adição da transcrição em forma de partitura, criada como edição de performance pelo autor desse estudo, sirva como inspiração, como uma ferramenta para um entendimento de procedimentos e recursos utilizados por Dave Holland e, por fim, como material didático relevante ao ensino de improvisação e do contrabaixo popular.

REFERÊNCIAS

AEBERSOLD, Jamey. *A new approach to jazz improvisation*. V. 27. New Albany: Jamey Aebersold, 1983.

BERENDT, Joaquim E. *The jazz book: from ragtime to fusion and beyond*. New York: Laurence Hill Books, 1992.

COKER, Jerry. *Teaching of jazz*. Rottenburg: Advance Music, 1989.

DAVE HOLLAND. *Site oficial*. [S.d.]. Disponível em: <https://daveholland.com/>. Acesso em: 20 abr. 2022.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *O saxofone de Nivaldo Ornelas e seus arredores: investigação e análise de características musicais híbridas em sua obra e interpretação*. 2010. (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

FORDHAM, John. 50 great moments in jazz: How Miles Davis's second quintet changed jazz. *The Guardian*, 13 out. 2010. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2010/oct/13/miles-davis-second-great-quintet>. Acesso em: 08 mai. 2022.

GAULDIN, Robert. *Harmonic practice in tonal music*. 2. ed. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 2004.

GILBERT, Andrew. *A man alone: solo bass conversations with Dave Holland*. Kqed Arts, 20 mar. 2018. Disponível em: <https://www.kqed.org/arts/13827359/bass-conversations-with-dave-holland>. Acesso em: 10 abr. 2022.

GRIDLEY, Marc C. *Jazz styles: history and analysis*. 10. ed. New Jersey: Pearson Education, 2009.

HOLLAND, Dave. *Dave Holland plays Mr. P.C., by John Coltrane, at JazzBaltica 2003*. YouTube, Salzau, 4 jul. 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WGkqKffWObk>. Acesso em: 05 abr. 2022.

HOLLAND, Dave. *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*. YouTube, Salzau: Große Konzertscheue, 4 jul. 2003. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JmvCZxZ_jwM. Acesso em: 10 abr. 2019.

HOLLAND, Dave. *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*. Produção de JazzBaltica. YouTube, Salzau: Große Konzertscheue, 4 jul. 2003. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JmvCZxZ_jwM. Acesso em: 10 abr. 2019.

LEVINE, Mark. *The jazz theory book*. Petaluma: Sher Music Company. 1995.

OH, L. M. H. *New method of rhythmic improvisation for the jazz bassist: an interdisciplinary study of Dave Holland's rhythmic approach to bass improvisation and North Indian rhythmic patterns*. 2005. Disponível em: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/235/. Acesso em: 10 abr. 2019.

OUSLEY JR., Larry J. *Solo techniques for unaccompanied pizzicato jazz double bass*. 2008. (Tese de Doutorado em Música) – University of Miami, Miami, 2008.

PAULI, E.; PAIVA, R.G. A Polirritmia e suas derivações, associações e similaridades musicais. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.15, n. 1, pp. 87-103, 2015.

RE, Adrien M. *The role of transcription in jazz improvisation: Examining the aural imitative approach in jazz pedagogy*. 2004. (Tese de Doutorado em Música) – Ball State University, Muncie, 2004 Disponível em: https://bsu.summon.serialssolutions.com/#!/search?ho=t&include.ft.matches=t&l=en&q=1285406-01bsu_inst. Acesso em: 5 fev. 2019.

SOUZA, Pablo; BORÉM, Fausto. O Arranjo de contrabaixo sozinho de Dave Holland para “Mr. P.C.”, de John Coltrane. In: BORÉM, Fausto; CAMPOLINA, Eduardo. (Org.). *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas Musicais Nº 5*. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas e Som, 2019. Pp. 36-55.

SOUZA, Pablo C. M. *Dave Holland: a Study on the Musical and Technical Approaches of a Master of the Jazz Double Bass*. 2012. (Dissertação de Mestrado) – University of Louisville, Kentucky, 2012.

TUREK, Ralph. *Theory for today’s musician*. New York: The McGraw-Hill Companies, 2007.

TURETZKY, Bertram. *the contemporary contrabass*. Los Angeles: University of California Press, 1974.

LEITURA RECOMENDADA

BERLINER, Paul F. *Thinking in jazz: the infinitive art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

CARR, Ian. *Jazz: the rough guide*. 2. ed. London: Rough Guides, 2000.

HAZELL, Ed. *The new grove dictionary of jazz: Dave Holland*. 2. ed. New York: Grove Dictionaries, 2002.

HOLLEY, Major. *The virgin encyclopedia of jazz: Dave Holland*. London: Muze UK Ltd, 1999.

JENKINS, Todd S. *Free jazz and free improvisation: an encyclopedia: Dave Holland*. London: Greenwood Press, 2004.

LYONS, Ben. *The 101 best jazz albums: a history of jazz on records*. New York: William Morrow and Company, 1980.

PANKEN, Ted. For John Surman’s 72nd Birthday, a Jazziz Feature Article from 2009. 30 ago. 2016. Disponível em: <https://tedpanken.wordpress.com/tag/dave-holland/>. Acesso em: 05 abr. 2019.

Parametrização de eventos sonoros para vídeo-partitura em música improvisada

Manuel Falleiros

E-mail: mfall@unicamp.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8553-0921>

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Resumo: O presente texto apresenta as bases conceituais para a elaboração de um plano de criação, interpretação e performance de música improvisada com vídeo. O termo parametrização busca indicar um conjunto de operações realizadas pelo improvisador e o texto apresenta algumas particularidades da Improvisação Livre a partir de autores como Cobussen (2017), Canonne (2016) e Falleiros (2012), que nortearam as escolhas interpretativas. Pretende-se apresentar uma abordagem da partitura como veículo criativo a partir de uma crítica ao seu impacto recorrente na construção da performance, destacando a abordagem das vídeo-partituras (HOPE; VICKERY, 2011). A partir de trabalhos sobre Vídeo-Música, com base em Lima (2011) e Leite (2004), traça-se um caminho para a parametrização a partir da improvisação, apresentando resultados que apontam as tendências a partir de experimentos práticos que resultaram em criações musicais que exemplificam os conceitos abordados.

Palavras-chave: improvisação; performance; vídeo-partitura; vídeo-arte.

Parameterization of sound events for video score in improvised

Abstract: This article presents the conceptual basis for the elaboration of a plan of creation, interpretation and performance of improvised music with video. The term parametrization seeks to indicate a set of operations performed by the improviser and this paper presents some particularities of Free Improvisation from authors such as Cobussen (2017), Canonne (2016) e Falleiros (2012), which guided the interpretative choices. It intends to present an approach to the score as a creative vehicle from a critique of its recurrent impact on the construction of performance, highlighting the approach of video scores (HOPE; VICKERY, 2011). Based on works on Video-Music, and based on Lima (2011) and Leite (2004), the author traces a path to parameterization based on improvisation. It presents results pointing out the tendencies from practical experiments that resulted in musical creations that exemplify the concepts addressed.

Keywords: improvisation; performance; video score; video art.

Os valores de uma prática

Inicialmente, compete a nós interpretar o título deste artigo que, em sua forma sintética, parece empreender um paradoxo constituído pelas palavras *parametrização* e *improvisação* – regra e liberdade –, resolvido por uma breve contextualização. O intuito de condicionar arbitrariamente sonoridades à determinadas imagens nasceu em decorrência de uma necessidade prática, uma vez que não pude resolver a questão de forma imediata por algum modelo de meu conhecimento até aquele momento. Nesse contexto, outra questão fundamental é que a parametrização visa, de uma forma geral, encontrar chaves de leitura das imagens em movimento e não exatamente de uma partitura em vídeo, ou seja, ela objetiva atuar em uma zona fronteira na qual o vídeo foi realizado com uma dupla função: fornecer estímulos para a ação criativa e ser um par que compõe a performance. Além disso, vislumbra-se um condição de concatenação que parta do improvisador a fim de evitar que, na performance, simplesmente corressem duas linhas paralelas independentes – vídeo e música improvisada – sem qualquer compromisso de vínculo ou articulação.

Os valores que eu gostaria de atingir decorrem da minha tese de doutorado (FALLEIROS, 2012), na qual busquei, como ainda busco, formas de engajamento criativo na música que reforcem um espaço para negociação nas decisões criativas fundamentais, envolvendo a comunhão, o consenso e a autonomia. Neste empenho inicial, explorei o potencial da palavra como expressão de conceito para fomentar uma organização por restrição que não remetesse apenas à uma experiência compartilhada, mas antes envolvesse possibilidades de originalidade individual. De certa forma, o projeto cumpriu as pretensões e posso dizer que sua aplicabilidade foi testada em diversas oportunidades, mantendo a expectativa dos resultados.

Atualmente, esse tipo de criação musical tem sido, em algumas instâncias, chamada de “comprovisação” (DUDAS, 2010; DALE, 2008; MAILMAN, 2013; LOUZEIRO, 2017). De modo geral, o neologismo, ainda com seus significados variantes, pretende que haja uma co-participação não hierarquizada de características da improvisação e da composição na criação e no curso da performance. Busca-se, assim, colocar em destaque algum aspecto típico da improvisação (imprevisibilidade, interação criativa, criação coletiva *etc.*) em conjunto com alguma regra explícita dada anteriormente por um agente particular, ou seja, por uma regra não resultante de um consenso; sendo essa regra, ou conjunto delas, o elemento representante do campo da composição. Primeiro, o termo apoia sua lógica na assunção do antagonismo que cada vez mais parece anacrônico. Ou seja, o termo se baseia na ideia de que, historicamente, a improvisação se definiu a partir de um modelo “negativo” de composição. Para Cobussen (2017), a improvisação tem seus próprios modos de realização, utilizando materiais específicos, e, apesar da dificuldade em definir se uma simples variação melódica pode ou não ser considerada uma improvisação, não existe qualquer fazer musical em que a improvisação não esteja presente, além do fato dela não poder ser separada de qualquer tipo de atividade musical (COBUSSEN, 2017, p. 32).

Boa parte da literatura a respeito das criações musicais se constituiu posicionando a composição como modelo criativo, fazendo, assim, com que as demais modalidades de criação devessem emprestar seus modelos para gerar significados e dar sentido à sua existência. Não é incomum que, nesse contexto, a improvisação seja tratada como um “caderno de rascunho” no qual estão contidos os experimentos disformes que não teriam – ainda – a polidez necessária para serem apresentáveis. Assim, a improvisação seria representada como um estado embrionário e carente de desenvolvimento, enquanto a composição representaria o estágio final e elaborado da criação. Contudo, considerando a premissa anterior, na qual se compreende que a improvisação permeia todo e qualquer fazer musical, podemos imaginar que o oposto dessa lógica também se verifica. Ou seja, são as composições que nos fornecem os materiais, modelos e expressões estéticas para as improvisações. Segundo Bailey (1992), os músicos desenvolvem, cada qual em cada estilo de improvisação (“idioma” segundo o autor), suas improvisações recolhendo os materiais típicos a partir de um imenso repertório estabelecido. Dessa forma, nada impediria de se pensar as composições musicais como um importante repositório de soluções e sonoridades disponíveis para servirem ao desenvolvimento de improvisações.

As características típicas das composições musicais, inclusive aquelas questões que residem na superfície comunicativa (como as diversas formas de representações musicais), poderiam ser, evidentemente, aliadas na criação improvisada. No decorrer do processo e

com base nos experimentos com o uso de *palavras* (FALLEIROS, 2012), a própria ferramenta tornou-se um veículo de expressão e assim busquei, para além da palavra, outros meios que cumprissem a difícil tarefa de ao mesmo tempo engajar os músicos em torno de uma atividade coletiva (embora com o mínimo de coerção sobre as decisões criativas) e de prover a sensação de coerência em alguma instância, a fim de que a colaboração fosse percebida como resultado da interação.

O discurso sobre a neutralidade técnica da interpretação ou performance⁷ musical é insuficiente para que ela não se caracterize como tributária à cultura na qual está inserida. Por esse motivo, considero, de forma panorâmica a partir das experiências práticas vivenciadas, que a presença da “partitura”, em nosso meio musical, remete imediatamente à uma forma de comportamento específico que parece constantemente baldar os esforços em liberar o termo “improvisação” da sua conotação mais imediata, e talvez estereotipada, de “ausência de partitura”. O sentido da improvisação musical tem sido reforçado, pelo menos nos últimos anos e há séculos, pela persistência de uma representação que o faz residir no lugar oposto da normativa musical, ou seja, um fazer musical que se define recorrentemente por oposição.

Como as competências musicais estão intimamente ligadas aos modos específicos de expressão cultural, o simples fato de ser proficiente em um instrumento e ser considerado um bom improvisador não garante que um músico seja imediatamente capaz de improvisar de acordo com os valores e características típicas de um outro estilo sem ter havido um treinamento específico prévio. Os aspectos técnicos não dão conta do acultramento que depende, em grande parte, de uma experiência prática que envolve também elementos não estritamente musicais, dependendo também de uma forma de aprendizado e compreensão (MOORE, 1992). Esse é um fato facilmente e recorrentemente observável, sobretudo quando músicos treinados no repertório de música de concerto europeia se aventuram a improvisar e até mesmo quando músicos acostumados com alguma linguagem de improvisação idiomática se deparam com a improvisação livre, expressando a sensação de que: “não tenho ideia do que fazer”, uma vez que as “pistas” fornecidas por uma tradição musical não dão conta de atender aos valores de outra. Dessa forma, as diferentes maneiras de realizar improvisações são decorrentes do desenvolvimento de habilidades específicas e, portanto, determinados procedimentos poderiam conduzir a uma forma específica de improvisação.

⁷ Entendo *interpretação* como uma atividade relacionada ao ensaio, à reflexão sobre o material e à reunião de recursos para uma determinada execução musical; já a *performance* é um termo que abrange todo o processo de realização, os momentos criativos e reflexivos, ensaios, apresentação, às questões de presença; por fim o termo *execução* está direcionado às relações técnicas, à fisicalidade, ao instrumento.

As partituras gráficas responderam em parte a esse desafio, embora elas tragam, para mim, o desconforto de serem justamente *partituras* em sua aparência e função, ou seja, de serem *prescrições*, e portanto, sugerirem um comportamento específico: o músico se coloca na posição de interpretar a partitura como “texto”, realizando suas tarefas em função de um esquema instituído, o que o desconectaria de certas responsabilidades criativas e críticas. A busca por uma solução não seria nova e a preocupação reside no fino ajuste entre a motivação extrínseca e intrínseca para o improvisador como uma forma de contribuição para o processo criativo, apresentando-se como um caminho a experiências de autonomia criativa.

Esse processo, que ao longo do tempo acabou cristalizando o termo *parametrização*, estabeleceu-se ao longo dos anos de atividade que exerci no âmbito da música, particularmente no que se costuma entender como *música experimental* e que me fizeram refletir sobre algumas formas de relações impermanentes entre imagens e sons. Uso, nesse momento, o termo “imagem” para descrever a experiência – primariamente visual, mas de maneira ampla no que concerne ao aspecto interpretativo, de uma partitura convencional a um vídeo, de uma relação de comando preciso à uma memória esparsa. Os impeditivos que balizaram as escolhas entre som-imagem e vice-versa são, em grande parte, relacionados aos valores da prática da *Improvisação Livre*. Será possível, obviamente, observar parte desses valores em uma miríade de outras práticas musicais, uma vez que, a partir de um argumento mais amplo, a segmentação de estilos passa pela determinação de fronteiras que estão em constante negociação e que apresentam demarcações ambíguas. De forma mais específica, essa prática musical – a improvisação – permeou as performances e serviu de inspiração, mesmo que de forma inconsciente ou não reconhecida, para grande parte do reforço inovador declamado artisticamente, principalmente no que se passou a chamar de *vanguarda* e que toma forma por volta dos anos de 1960. À exemplo, Lewis (1996) argumenta sobre a dificuldade da literatura da área em creditar à improvisação e à cultura que a sustenta a influência sobre os avanços musicais significativos daquela época.

Para que tais contribuições se tornem mais claras e para que seja possível esclarecer sobre uma lógica “improvisacional”, ou melhor, sobre seu conjunto de valores próprios, pretendo estabelecer um posicionamento em relação aos demais modos de criação musical. O mal-estar que Lewis (1996) aponta em seu texto revela como o valor da improvisação está continuamente em disputa e tem dificuldade de encontrar seu lugar próprio, antes sempre atrelado a outras práticas; ora àquelas consideradas mais estabelecidas, ora às representantes das transgressões. Para Moore (1992), a era atual é a única que não reúne documentação que demonstra a importância da improvisação para a música clássica e a

única na qual a maior parte dos estudos e livros de referência de um passado próximo (século XIX) desconsideram a existência dos métodos específicos para improvisação, negligenciando relatos biográficos bem claros sobre a prática e remetendo a improvisação apenas a um passado muito distante e a definições ambíguas.

Para Dean e Bailes (2016), que se baseiam principalmente nos estudos de Pressing (1998), existem diferenças fundamentais entre os dois processos criativos. Para os autores, a improvisação pode ser descrita em suas qualidades mais particulares como uma prática em que *a*) o erro tem o potencial de ser incorporado, ou seja, na improvisação, pela impossibilidade de remover qualquer material, todo material já está sujeito a uma reinterpretação; *b*) as reações dos músicos entre eles a partir do que escutam uns dos outros é o que determina suas decisões musicais; *c*) o controle é “heteroarquizado” – ao invés de *hierarquizado* – o que significa que as decisões estão mais relacionadas ao “fluir” da música e permeadas por constante flexibilidade; *d*) o improvisador busca uma *boa* solução e não a *melhor* solução; *e*) a experiência, em termos de complexidade de material e habilidades instrumentais, tem um papel preponderante na necessidade de responder ao inesperado e às ideias musicais alheias. Canonne (2016) reúne algumas qualidades no trabalho de encontrar uma definição da improvisação a partir de sua prática. Para o autor, a improvisação carrega características peculiares em 3 eixos: 1) do tocar ao momento da criação: virtuosismo, engenhosidade, audácia e risco; 2) no discurso musical sem planos: imprevisibilidade, dimensão heurística ou exploratória e organicidade; e, 3) na dimensão imediata da criação: imprevisibilidade, gestualidade, autenticidade e sinceridade. Já Costa e Schaub (2013), também a partir do célebre estudo de Pressing (1998) sobre improvisação musical, apontam para uma notável extensão do conceito de *referente*⁸ para a Improvisação Livre, em que, ao invés de uma referência comum sugerida por algum elemento externo (proposta de jogo musical, partitura gráfica, modelo melódico ou harmônico *etc.*), o próprio fluxo sonoro informa e fornece as referências para a criação coletiva dos músicos improvisadores.

Algumas particularidades surgem justamente dessas qualidades distintivas. Ao interpretar musicalmente uma imagem na urgência da improvisação, imaginar que aflorem soluções advindas da segurança do que é conhecido pelo costume torna-se simples. Minha intenção era exatamente lidar com esses costumes, uma vez que ele, por si só, pareceu-me uma ferramenta limitada para os participantes das oficinas abertas e aulas que ministrei, e delas pude observar que trilhar um caminho de “liberdade” prometido pela improvisação

8 Segundo Pressing (1998), o *referente* - também entendido como *modelos* por Nettle (1974) - se refere a “a set of cognitive, perceptual, or emotional structures (constraints) that guide and aid in the production of musical material” (PRESSING, 1998, p. 52).

não é exatamente abandonar os hábitos incorporados, mas, antes, valer-se de criar uma outra vereda constituída de demandas específicas. Considerando que a improvisação livre acaba encontrando o sentido apressado na (des)opressão, o improvisador, assim respaldado, conforta-se com ações sedutoras por sua plenitude descompromissada. Por mais que se permita, assim, a experiência catártica e libertadora, principalmente frente a um sistema de ensino musical calcado na obsessão penitente, o nível de elaboração musical pode tender ao simplismo. Consequentemente, propor um caminho diverso me pareceu mais interessante do que sustentar a prática a partir das negações.

Som e Imagem

Ao longo de muitos anos e de maneira exponencial, as sociedades consideradas modernas (que, no presente contexto, são identificadas como aquelas que caracterizaram sua cultura pelos meios de comunicação e entretenimento de massa) desenvolveram um costume que leva a considerar os eventos sonoros (como a música e a sonoplastia) como complemento de representação das imagens. Nesse sentido, a história do cinema e dos filmes de animação fornecem um contundente exemplo de uma educação dos sentidos e da formação dessa naturalização. Costa (2005) oferece um panorama dessa educação em relação à construção de um sentido narrativo que não é simplesmente dado.

O fato é que assistir desavisadamente a qualquer filme do primeiro período nos dá hoje uma grande sensação de desconforto, de dificuldade de entender exatamente o que se passa. Começamos a nos perguntar sobre como é que, afinal, se entendiam, naquela época, tais filmes. [...] Sabemos que nosso desconforto é uma sensação contemporânea, a sensação de quem está acostumado a assistir, no escuro do cinema, a histórias narradas. Esquecemo-nos de que algum dia tivemos de aprender a linguagem dessas histórias narradas em imagens (COSTA, 2005).

Inseridos nessa “aprendizagem” estariam, posteriormente, os sons em relação às imagens. Todavia, a construção dessas relações se respalda em diversas outras já antes estabelecidas. Os empréstimos consomem os símbolos sonoros de longa data, a exemplo do uso dos clarins que invadem o espaço sonoro, dizimando a importância de quaisquer outros sons, instigando e alertando, dando o comando de atenção pelo choque ameaçador que paralisa as ações para indicar a chegada do rei ou a mensagem do arauto. Ao longo de muito tempo, essas relações se constituíram e o que era relegado ao espaço do teatro, e depois do cinema e posteriormente da televisão, atualmente consome os dias e as noites nas telas coloridas dos telefones, deflagrando o aumento exponencial da presença de pequenas frações de um universo primordialmente audiovisual, com uma presença contínua e

persistente em suas diversas formas: produções amadoras, propagandas profissionais, esquetes humorística, *trailers* explosivos *etc.* De forma geral, parece que estamos cada vez mais imersos nesse tipo de ambiente, enquanto outros parecem se tornar a exceção.

A partir do final dos anos de 1920, o cinema já possuía uma gramática baseada nas soluções gráficas das histórias em quadrinhos, gramática essa que veio a ser complementada de maneira definitiva a partir da década seguinte pelos sons e pelas músicas. Chion (2008 p. 12) explicita essa relação em que o som é utilizado com o propósito de fornecer à imagem a materialidade necessária para reforçar o seu sentido. Então, desde muitos anos até a atualidade, a integração som e imagens constitui uma simbiose que nossa experiência parece ter naturalizado. E aqui reside a minha motivação e propósito: desviar a criação musical dessas relações mais imediatas fruto de ações automatizadas.

Essa preponderância do audiovisual leva Vânia Dantas Leite a acusar um novo gênero musical, que ela denomina de “Música-Vídeo” (LEITE, 2004), justificando sua emergência a partir do desenvolvimento próprio da arte musical, uma vez que a possibilidade dada pelas novas tecnologias permitiu a exploração do som e da imagem sob um mesmo suporte de alta qualidade. A autora considera a música, em sua essência, como um espetáculo audiovisual e mesmo o advento da *musique concrète* – que dissocia a fonte de sua produção sonora – não destituiria o processo imagético do público. Leite apresenta 12 modelos agrupados em 5 modalidades de acordo com qualidades funcionais e correlacionais. Não seria difícil encontrar um modelo capaz de descrever uma das possíveis relações para um arranjo específico de som-imagem, a não ser pelo fato de que a autora se refere a *obras* e não a improvisações.

Marcelo Carneiro de Lima (2011) inverte a posição das palavras para cunhar o termo “vídeo-música” a fim de especificar o seu campo de trabalho relacionado à composição de música eletroacústica e vídeo. Sua proposta artística se caracteriza por dois aspectos: 1) a interdependência indissociável entre som e imagem, no sentido de que a experiência estética é destruída se os modos fossem separados; 2) o material composicional não é hierarquizado, isto é, o compositor realiza seu processo de forma simultânea e interdependente entre as duas modalidades – vídeo e música. Carneiro relata que o compositor deve levar em consideração tanto sua experiência quanto seus conhecimentos técnicos em composição para um trabalho artístico híbrido (LIMA, 2011).

Da forma similar, a parametrização que proponho visa uma forma híbrida de performance na qual o improvisador empresta de sua experiência e estratégias para a criação do vídeo. Como se trata da posterior realização de uma improvisação, espera-se que haja um espaço de decisão que permita a elaboração musical. Esse espaço é favorecido quando não

existe uma prescrição para um resultado sonoro específico mas, assim como na Improvisação Livre coletiva, modos de negociação com o referente sonoro imediato e a perturbação do fluxo fomentado pelas imagens.

A partitura como tecnologia

O empenho humano em criar, ampliar e difundir modelos de abstração como a escrita pode ser considerado uma das mais significativas (se não a mais importante) tecnologia criada. A escrita constitui-se para muito além de um artefato de comunicação para a humanidade. Para Olson (2009), uma grande mudança ocorre quando as tentativas comunicativas pictóricas das cavernas se mesclam com a *expressão*, exigindo, a partir de então, uma *interpretação*. Muito provavelmente tais elementos já permeavam a vida cotidiana de nossos ancestrais, embora separadamente. Como aponta Ginzburg (2008), a impressão das pegadas dos animais só pode informar a partir de uma “leitura”. Por isso, a marca, o desenho e a grafia do gesto não encerram sua *representação* em algo, mas sim *informam* a respeito de algo que ela mesma não é. Da mesma forma como a partitura não é música em si mesma, mas sim algo que informa sobre uma música que não está presente.

Nessa dinâmica, não é possível desvencilhar a estética do espírito mágico. Segundo Olson (2009), a história da representação está imersa na relação com um mundo abstrato que por muito tempo era dos deuses, assim como das primordiais anotações abstratas sobre transações comerciais. A escrita nunca foi simplesmente um aparato de registro e “cada cultura trata algumas coisas como sagradas e os símbolos do sagrado são tratados metonimamente, ou seja, tratados como se, em algum sentido, encarnassem a coisa representada” (OLSON, 2009, p. 8). Nesse contexto, a escrita tem a propriedade de sacramentar a realidade, ligando-se ao objeto real que ela representa como forma adicional e indiscernível do que as coisas são. No caso da música, pode-se facilmente notar esse efeito sacramental na partitura: nela, nada pode ser corrompido sob o risco de se desmanchar o contrato tácito de representação de algo ainda mais etéreo: uma ideia musical. Além disso, no caso da interpretação musical, (a execução de uma partitura) acredita-se que sempre exista a expressão de alguma instância de autoridade; antes do advento da modernidade e desde tempo imemoriais, a relação da escrita tinha estrita relação com o poder (OLSON, 2009) e o que “estava escrito” era a lei incontestável, assim como a partitura pode reter, em certo grau, esse papel de documento de lei e de posse.

Valério Fiel da Costa (2016) alerta que qualquer partitura (entendida de modo amplo como “comandos para um intérprete”), apesar de poder aparentar “ser” a obra musical em

si, fornece, mediante seus elementos não determinados, suficiente espaço para que a ação do intérprete possa ser considerada como uma co-autoria. Além disso, uma das qualidades da escrita, em sua tarefa inicial de representar a fala, é permitir a exploração de uma quantidade de detalhes que ela pretendeu capturar e que podem não estar explícitos por outro meio perceptivo. O processo de representar a realidade por meio de uma linguagem necessita de atenção às menores e mais abstratas unidades, o que contribui para a descoberta de detalhes e propriedades implícitas que fornecem uma nova forma de pensar. Assim, pode-se considerar a escrita tanto uma forma de análise quanto uma maneira de experimentação criativa, vantagem suficiente para justificar a utilização da parametrização das imagens enquanto recurso de “leitura” musical.

As mudanças tanto na forma de notação musical quanto na composição efervesceram de forma concentrada em dois momentos históricos (atentamo-nos, aqui, à tradição da música europeia de concerto): em torno de 1400 e entre 1950 e 1970 (ZAMPRONHA, 1998). O entendimento comumente aceito é o de que, em um primeiro momento, são as demandas de uma nova necessidade musical que resultam em novas formas de escrita, como a polifonia da ars nova que surge por meio da notação desenvolvida para o Canto Gregoriano (que não apresentava tal polifonia) ou o dodecafonismo de Arnold Schoenberg e Anton Webern, que dispõe de operações que dificilmente seriam desenvolvidas sem o suporte do código. Tal argumento nos leva a compreender a partitura tanto enquanto escrita em seu sentido comunicativo quanto como escritura. Ou seja, a partitura não é compreendida apenas como um mero suporte, mas como parte das possibilidades de construção de ideias musicais.

Todavia, não é toda e qualquer partitura que consegue encerrar em si mesma a dinâmica que ela incita, uma vez que existem diversos elementos de contextualização que se aderem para a constituição do sentido na performance. Muitos desses elementos, embora cruciais para construção de sentido, nunca se apresentarão completamente, podendo estar presentes em maior ou menor grau na partitura. Existem partituras repletas de notas com poucas indicações textuais e nenhuma indicação gráfica complementar (como seria comum em qualquer sonata clássica, por exemplo), da mesma forma em que há uma diversidade de símbolos gráficos sem praticamente nenhuma nota e qualquer indicação textual (como no caso da composição *Treatise* de Cornelius Cardew). Ou, ainda, existem partituras exclusivamente textuais (como os poemas de “música intuitiva” de Kalheinz Stokhausen em *Aus den Sieben Tagen*). Além disso, a partitura pode ser encarada também como uma ferramenta de análise musical, apresentando, para tanto, uma qualidade descritiva orientada à conclusão. Adequada à musicologia, essa partitura deve ser feita de forma a ser lida com a máxima objetividade; diferentemente de uma partitura prescritiva, que irá

justamente determinar um conjunto de instruções que rege a ação do músico, orientada à ação futura (SEEGGER, 1958).

Sandeep Bagawhati afirma que toda performance musical implica em um equilíbrio entre elementos contingentes e independentes-de-contexto. O primeiro termo se refere aos aspectos musicais em que as variações são sua característica. Por exemplo, a improvisação, a interpretação, a interação *etc.* O segundo termo, por sua vez, relaciona-se aos elementos nos quais o contexto não deveria influir em sua natureza, como a partitura, as regras *etc.* (BAGAWATI, 2013). Dessa forma, cada prática musical permite um determinado equilíbrio entre os elementos contingentes e independente-de-contexto.

Os exemplos acima apontados poderiam se multiplicar, angariando as mais diversas formas de representação musical nas mais diversas culturas e tempos históricos. Em verdade, eles cumprem sua função de demonstrar os dois aspectos que considere fundamentais para o início do desenvolvimento dessa proposta de parametrização: a plasticidade da partitura e sua necessidade de elementos aderentes. Em relação ao primeiro caso, imagino que uma forma que emerge a partir do que chamo de “nova” tecnologia (em comparação que o tempo histórico de desenvolvimento em nossa cultura) são as imagens em movimento e a capacidade técnica de edição e manipulação em tempo real.⁹ Já no segundo caso, a elaboração da partitura se preocupa em reforçar a presença e a importância desses elementos que colaboram na criação de sentido.

Em 2011, tive a oportunidade de realizar a peça *Netgraph*¹⁰ do compositor Pedro Rabelo.¹¹ À época, o que me chamou atenção foi a possibilidade de uma partitura que apresentava elementos não fixados. Já em 2012, em colaboração com o pesquisador Dr. José Eduardo Fornari Novo Junior,¹² baseado nos trabalhos prévios de Luciano Azzigotti¹³ (2010), participei do projeto *Self Organized Music* (ou S.O.M.), no qual a partitura – apresentada graficamente em formato mais tradicional de notação – era projetada em uma parede para um grupo de câmara. Nesse projeto, a partitura era gerada praticamente imediatamente após minha improvisação como fruto da distribuição de frequências sonoras transcritas advindas da captação do áudio. Tanto nesse exemplo quanto em outras performances do mesmo teor, pude observar a inclusão da realização criativa do músico afetando justamente as decisões composicionais em tempo real, renegociando as decisões do próprio músico improvisador. À época, compreendi essa abordagem como um

⁹ O termo em uso recorrente na área, indica o acontecimento dado no momento presente.

¹⁰ *Netgraph* é uma partitura gráfica em tempo real para improvisadores. A peça consiste em uma série de cenas construídas por um móvel formado de fragmentos geométricos para uma performance via internet.

¹¹ Pedro Rabelo, compositor e professor da Universidade de Belfast, Reino Unido.

¹² Pesquisador nível A da Carreira PQ/Unicamp do Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora – NICS.

¹³ Natural de Buenos Aires, Argentina, é compositor e professor de Ciência e Música na Universidad Nacional Tres de Febrero.

significativo avanço em relação às experiências anteriores que eu havia realizado com outras partituras textuais ou gráficas que, por sua vez, mesmo distantes da aparência “tradicional”, mantinham a mesma sensação do trabalho de “seguir comandos”.

A partitura funciona como uma *escritura*, no sentido de desenvolvimento de um “arranjo” criativo não apenas para o momento de composição, mas também para o músico improvisador, fornecendo mais esclarecimento sobre o que baliza sua performance. Pode-se observar a partitura para além de uma série de prescrições ou, ainda, como um “texto” a ser interpretado de modo correto, respeitado a fim de tornar sua ação subserviente e irrelevante em relação a qualquer arrojo criativo. Na verdade, trata-se de uma tentativa consciente de permanecer dentro de tais fronteiras e, nesse caso específico, encarar a partitura também como *descrição*, no sentido de apontar as possibilidades de caminho. Nessa formulação, o objetivo será o de interpretar marcas para uma *reconstrução* daquilo que não está lá. Ao abordar a partitura como um conjunto de pistas e não como um conjunto de instruções, há a necessidade de uma imaginação específica que também deixa suas marcas de processo, alterando, algumas vezes, de forma irreversível o projeto.

Apesar das mudanças significativas na apresentação visual das partituras empenhadas pelos compositores das décadas de 1950 e 1960, com a inclusão de figuras geométricas e demais elementos gráficos, grande parte da execução musical ainda se mantinha sob a prática do “papel na estante”. Ainda que essas partituras, pela sua elaboração gráfica, sejam muitas vezes consideradas obras de artes em si, ganhando até mesmo exposições, raramente elas eram apresentadas para a apreciação do público no momento da performance (HOPE; VICKERY, 2011).

No entanto, embora seja possível observar maior aderência do público quando se pode acompanhar o processo da performance por meio da mostra de suas ferramentas, a partitura não se conforma exatamente com uma narrativa que poderia ser acompanhada pelo público na apresentação de relações heterogêneas entre imagens e sons.

Portanto, ainda existem dois aspectos que podem trazer maior diversidade e riqueza para a experiência da performance: a inclusão do público em algum aspecto decisivo no processo composicional; e o desenvolvimento de uma espécie de “metodologia” geral para a interpretação gráfica. Em relação ao público, optei por uma solução mais simples, uma vez que ainda considero um trabalho em progresso passível de futuros desenvolvimentos. A criação de vídeos em formato de colagem – que utiliza diversas fontes diferentes para compor sobre uma temática – foi a solução momentânea que melhor pôde conjugar as expectativas estéticas com a manipulação das imagens. O uso da colagem nas artes visuais marcou uma relação dessa técnica com a crítica política que se tornou indissociável até os

dias de hoje. Os primeiros artistas dadaístas (jovens que migraram para fugir da convocação militar) utilizaram a colagem em sua crítica à miséria perpetrada pela I Guerra Mundial, produzindo uma arte irônica e satírica feita de restos (BERNARDO, 2012). A técnica da colagem perpassa diversas épocas e faz parte de diferentes movimentos artísticos, embora quase sempre mantendo seu espírito crítico. Um exemplo contundente é o audiovisual *Capital* (faixa principal do álbum homônimo lançado em 2007) pelo grupo bielorrusso Lyapis Trubetskoy, que re-atualiza as colagens em movimentos “metamorfósicos” para compor sua ácida crítica política. Assim, a escolha dessa técnica cumpre o papel de permitir uma manipulação na escolha dos elementos visuais, estabelecendo uma relação estética com a tradição de seu uso, além de – provavelmente – reter a atenção do público para novas correlações.

Nesse ponto, faz-se importante reforçar que o termo vídeo-partitura, da maneira como concebido para esse trabalho, é tratado de forma ampla, buscando atuar na fronteira da vídeo arte e da partitura. O vídeo em si não é uma partitura sem a sua parametrização; a parametrização por si só não fornece nenhum elemento referente para a improvisação; a improvisação não é independente em relação às imagens. Dessa forma, tal vídeo-partitura apenas surge quando vídeo e parametrização se conjugam na e para a improvisação. Consequentemente, o trabalho de observar uma “metodologia” por meio da reunião de estratégias para as diversas formas de interpretar musicalmente as imagens perpassou por uma dinâmica que discorro em maiores detalhes a seguir.

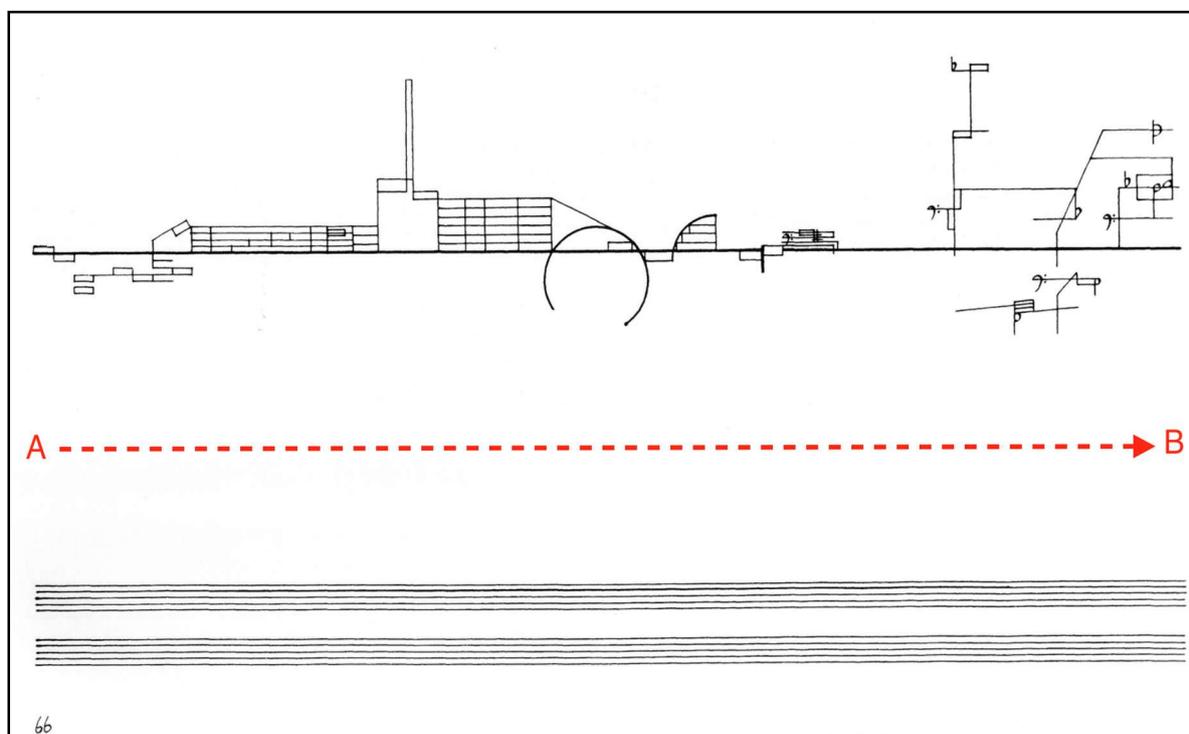
Modos de parametrização

Consideraremos, no presente trabalho, que a performance de música improvisada baseada em uma vídeo-partitura apresenta diversas camadas de eventos que se interrelacionam de forma dinâmica. Tomando as definições anteriormente apresentadas, a parametrização foi concebida de forma a considerar certas qualidades relacionadas aos valores da improvisação, como autonomia criativa, imprevisão, prontidão nas soluções, criação em tempo real *etc.* Igualmente, a parametrização foi concebida para também lidar com certos aspectos da partitura, como sua sacralidade, seus limites da representação *etc.* Além disso, a estratégia serviu para ampliar as possibilidades de geração de gestos musicais diferentes dos assentados pela hábito em uma uma “anti-sonoplastia”. Os modos que seguem são presentes em algumas criações musicais de minha autoria como *Aventura*

(2015), *Pasárgada* (2015), *Portas* (2017), *Capitalismo Tardio* (2019), *Cadavre Exquis* (2020).¹⁴

Uma das primeiras estratégias de parametrização foi resultado de uma reação contra a leitura “cartesiana” típica da partitura, ou seja, uma leitura que considera que temos um eixo horizontal no qual se desenrolam as relações de tempo e outra vertical, que indica as frequências em articulação com a primeira. Ao invés de uma leitura *sequencial* e *fragmentada*, que isola determinados elementos cada qual dedicado a um comando específico, imaginei uma estratégia de leitura *panorâmica* e *integrada*. Nela, observo o todo em um contorno único, abolindo a lógica narrativa do percurso esquerda-direita. Nessa observação, é realizada uma exploração em busca de agrupamentos visuais que contemplem formas geométricas imaginárias que serão representantes da organização temporal dos eventos. Abaixo, encontra-se um exemplo comparativo dessa aplicação em uma partitura gráfica, primeiro demonstrando a sequência de leitura considerada mais convencional e, em seguida, a proposta de parametrização. Na Figura 1 abaixo, observa-se uma possível interpretação na qual a leitura percorre a partitura do ponto “A” ao ponto “B” (indicado pela seta de linha tracejada), com a realização de blocos de sonoridades que se agrupam por similaridade, contraste, ou mesmo são ignorados.

Figura 1: Esquema de leitura.

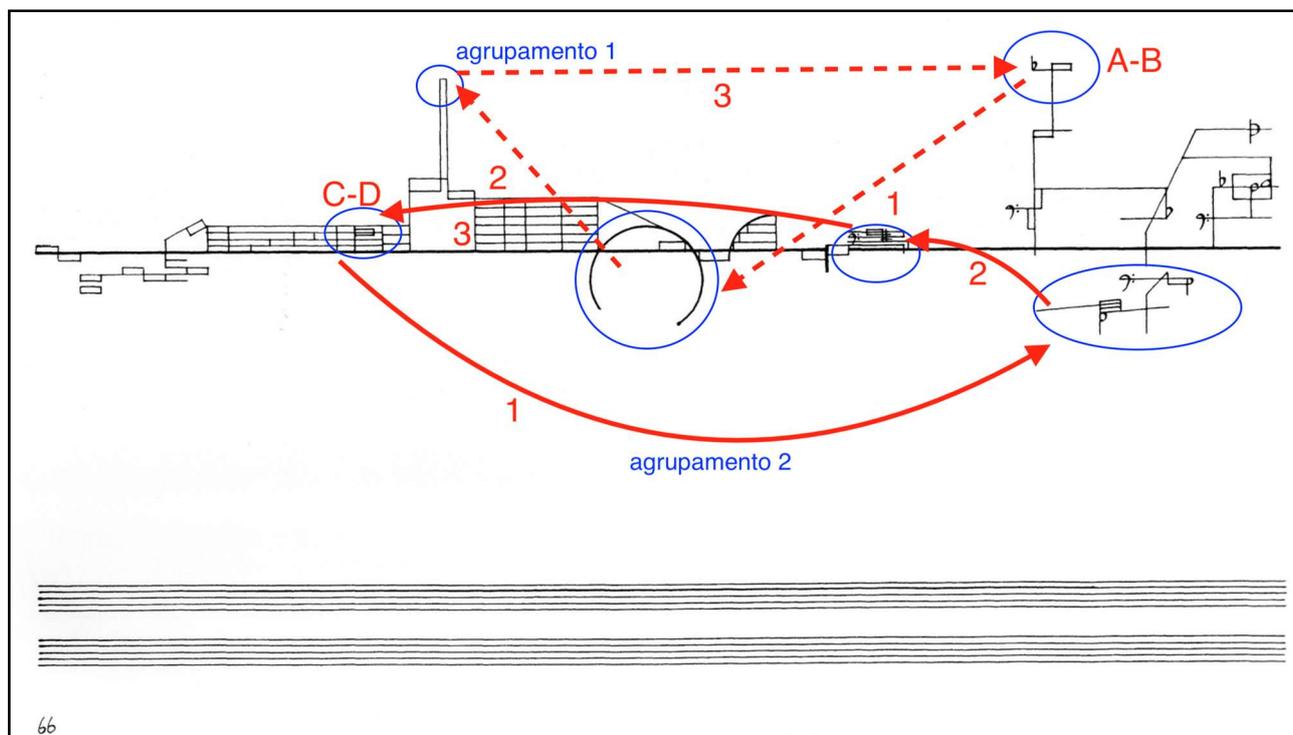


Fonte: CARDEW, 1970, p. 66.

¹⁴Maiores detalhes sobre as criações musicais citadas podem ser obtidos no endereço www.manufalleiros.com.

A opção de leitura “parametrizada” parte da percepção de quais são os pontos que mais rapidamente são eleitos pela atenção (foco) e de quais os agrupamentos em conjuntos de 3 ou 4 pontos que estabelecem formas geométricas imaginárias (no exemplo, o triângulo A-B formado com as linhas tracejadas o agrupamento 1 composto de 3 focos) que indicam o percurso da leitura. Assim, obtemos uma leitura cíclica na qual o ponto de partida é o de chegada. Uma vez realizado um determinado agrupamento, “monta-se” um outro agrupamento (C-D, agrupamento 2, em formato mais elíptico) e assim sucessivamente. A mesma aplicação se dá em um vídeo, independente das imagens, com a diferença de que os elementos escolhidos podem se movimentar pelo espaço da tela e encontrar novas configurações. Esse tipo de leitura por blocos se inspira também em diversas outras partituras que utilizam o esquema de “montagem” e que estão entre as tendências inovativas dos anos 1960 em obras de caráter aberto nas quais o intérprete deve escolher blocos ou caminhos para percorrer a leitura.

Figura 2: Esquema de parametrização



Fonte: CARDEW, 1970, p. 66.

Posteriormente e em razão desse tipo de leitura, elaborei uma moldura imaginária que separa o campo visual em quadrantes. Cada um dos quadrantes (superior, inferior esquerdo, superior e inferior direito) recebe um parâmetro musical geralmente dado pelo

próprio improvisador. Como exemplo, o quadrante superior direito é designado para que se realize sons curtos espaçados (stacatto), enquanto o inferior direito é designado para que se realize sons graves (os outros quadrantes recebem outros parâmetros). Quando escolhido um foco e, por exemplo, se ele se move do quadrante superior direito para o inferior direito, o improvisador realiza uma passagem gradual ou a combinação (conforme as contingências) entre um parâmetro e outro. Quando o foco está ao redor do centro da imagem, o improvisador busca conjugar os quatro parâmetros.

Figura 3: Exemplo de aplicação de *quadrantes e centro*



Fonte: imagem elaborada pelo autor.

A disposição ordenada dos eventos musicais que correspondem a figurações rítmicas, primariamente pensada para evitar o trabalho de sincronia das ações apresentadas no vídeo e nas trocas de cenas, contou com duas estratégias: o *contraponto* e a *defasagem*. O termo *defasagem* indica uma disposição do material rítmico deslocado da rítmica percebida visualmente, ou seja, sem sincronia direta; os constantes blocos de defasagem têm a propriedade de criar uma conexão com o que foi visto anteriormente. Com o termo *contraponto*, quero indicar uma ação em que os eventos sonoros realizam uma complementação pela criação de uma dinâmica de “pergunta-resposta” de forma mais detalhada. O ritmo percebido no vídeo é utilizado para que se improvise uma variação que aproveite algum elemento da rítmica visual percebida, mas que proponha uma variação por

adição, subtração, espelhamento ou qualquer outra que o improvisador deseje e as contingências permitam.

A permanência ou troca de cenas também podem configurar algum aspecto textural mais temporalmente amplo. Como exemplo, relato uma estratégia previamente utilizada que consiste em desenvolver uma textura em *ostinato* rítmico-melódico, com um amplo *crescendo* que recomeça a cada troca de cena. Da mesma forma, a configuração das cores tem importância para a qualidade de construção dos timbres. Costumo agrupar dois ou três conjuntos de cores e atribuir sonoridades determinadas entre, brilhante, opaco, oco, denso, esparso, linear, etc. A escolha não ocorre de forma completamente arbitrária mas foi possível observar algumas tendências mais gerais: o espectro de cores mais escuras tendiam para a escolha de timbres opacos e lisos, enquanto as cores mais claras recebem sonoridades mais densas e rugosas. As tendências não se configuram como regras e, dependendo da performance e do instrumento empregado, as correlações são diversas. A observação desse aspecto ocorre de duas formas distintas: particular e geral. No primeiro caso, havendo focalização em alguma ação específica, como a escolha de um dos quadrantes ou um objeto recorrente na cena, há a manutenção da sonoridade atribuída, que pode se articular com outros elementos parametrizados, desaparecer ou ser modificada. No segundo caso, são desconsiderados os elementos da imagem para a observação da coloração predominante mais geral. Nesse caso, a sonoridade atribuída irá permear todas as outras ações e será o material principal. Trata-se de um plano de fundo constante que perpassa todas as outras formulações; ele se mantém, é contínuo e “contamina” os demais elementos.

A qualidade de impermanência da improvisação foi contemplada em algumas propostas realizadas com a ação de eliminar a partitura ao final da performance. Como parte do aspecto expressivo da performance, os músicos são convidados a destruir suas *partituras* ou anotações diante do público como símbolo de que jamais iriam visitar aquela configuração específica e, portanto, seriam obrigados a criar uma nova partitura a cada performance.

Estou constantemente testando outras parametrizações. No entanto, as que descrevi acima foram as que se tornaram mais recorrentes. Cabe lembrar que nem todas elas são utilizadas em conjunto a todo momento, embora uma mesma performance geralmente faça uso de diversos modos de parametrização. O desafio criativo se acentua quando dois ou mais modos de parametrização se combinam para um mesmo vídeo ou trecho: por exemplo, *cores-timbre* e *quadrantes*. Inicialmente, a execução acaba por gerar condições musicais de complexa execução ou mesmo conflitantes, o que justamente proporciona uma ampliação tanto das fronteiras técnicas quanto das criação de sonoridades inesperadas.

Reflexões finais

Diversos autores concordam que a improvisação musical é uma prática que, apesar de não prever com exatidão o resultado musical, depende de uma robusta preparação anterior. Essa preparação tanto se relaciona com a experiência acumulada por meio de uma educação formal quanto com o acúmulo das soluções absorvidas pela prática. A preparação para a improvisação também pode ser específica para um evento como, por exemplo, a prática para o aprimoramento de uma técnica específica, a realização de um instrumento preparado, a preparação de um conjunto de processamento digital de som *etc.* Certa vez, em busca de uma determinada sonoridade, experimentei submergir parte de meu instrumento (saxofone soprano) em água. Foi necessário adaptar e passar por um processo consideravelmente intenso de desenvolvimento de habilidades relacionadas à execução. Não era possível pensar a partir dos mesmos valores que prescreviam o certo e o errado para a técnica da produção sonora; a respiração, a manutenção do som, a articulação, o controle decidido sobre as novas sonoridades que a combinação proporcionava exigiram dedilhados específicos, nova embocadura, movimento corporal, entre outros que constituíam um desafio complexo.

De forma similar, mas agora envolvendo a questão da *interpretação*, em que mesmo em uma prática improvisadora pode haver preparações específicas quando está envolvida alguma forma de estímulo contributivo, como uma imagem, uma palavra, uma partitura gráfica e também um vídeo. Imaginando ampliar esse recurso, as parametrizações buscaram soluções algumas vezes divergentes com relação aos costumes em que estive culturalmente inserido. A riqueza de combinações entre poucos elementos parametrizados se dá pela plasticidade sonora que a improvisação musical proporciona.

Na criação dos vídeos muitas vezes já estão previstas algumas possibilidades de modos de parametrização, assim como durante as improvisações costumo recolher novas soluções de edição e montagem para os vídeos. Em se tratando de um trabalho em progresso, as tendências de correlações ainda carecem de um estudo mais aprofundado. A parametrização como constituição de modos interpretativos para o vídeo, proporciona para a realização da improvisação novas contingências que impulsionam resoluções inusitadas e enriquecem o processo criativo.

Apesar de ter apresentado neste texto apenas os exemplos que foram mais recorrentes em minha prática, e também apesar de continuar os experimentos, acredito que qualidade criativa proporcionada por esta proposta na verdade resida na articulação entre os modos

de parametrização, assim, o convite para o improvisador que se sentir inspirado a experimentar novas formas de “leitura” musical pode ser empenhada imediatamente a partir poucos elementos parametrizados e progressivamente outros podem ser aderidos. Enfim, como é a improvisação: com desejo, agora e como é possível.

REFERÊNCIAS

- BAILEY, D. *Improvisation: its nature and practice in music*. New York: Da Capo Press, 1992.
- BERNARDO, J. F. Colagem nos meios imagéticos contemporâneos. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.
- BHAGWATI, S. Notational perspective and comprovisation. In: ASSIS, K. C. P. (Ed.). *Sound and Score: essays on sound, score and notation*. Leuven: Leuven University Press, 2013.
- CANONNE, C. Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 47, n. 1, 2016.
- CARDEW, Cornelius. *Treatise*. Londres: Peters Edition, 1970.
- CHION, M. *A audiovisual: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.
- COBUSSEN, M. *The field of musical improvisation*. Leiden: Leiden University Press, 2017.
- COSTA, F. C. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azzouge Editorial, 2005
- COSTA, V. F. d. *Da indeterminação à invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. 2009. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- COSTA, R. L. M.; SCHAUB, S. Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation. *XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música Natal*, 2013.
- DALE, M. *What is Comprovisation?* 2008. Tese (Doutorado) – Mills College, Oakland, California, 2008.
- DEAN, Roger T.; BAILES, Freya. *Cognitive processes in musical improvisation*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- DUDAS, R. "Comprovisation": the various facets of composed improvisation within interactive performance systems. *Leonardo Music Journal*, v. 20, pp. 29-31, 2010.
- FALLEIROS, M. *Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação*. 2012. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Schwarcz, 2008.
- HOPE, C. A., VICKERY, L. Screen scores: new media music manuscripts. *International Computer Music Conference*, Centre for Research in New Music, University of Huddersfield, United Kingdom, 2011.
- LEITE, V. D. *Relação Som / Imagem: Um estudo da relação som / imagem na produção musical eletroacústica de compositores brasileiros atuantes no Rio de Janeiro: do gesto instrumental tradicional às interfaces em tempo real*. Tese de Doutorado, Unirio. 2004.

- LEWIS, George E. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, Columbia College Chicago and University of Illinois Press, v. 16, n. 1, 1996.
- LIMA, M. C. *Vídeo-Música*. 2011. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.
- LOUZEIRO, P. The improvisador's real time notation interface. *Proceedings of the 13th International Symposium on CMMR*, Matosinhos - Portugal, 2017.
- MAILMAN, J. Improvising synesthesia: improvisation of generative graphics and music. *Leonardo Electronic Almanac*, v.19, 2013.
- MOORE, R. The decline of improvisation in western art music: an interpretation of change. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 23, n. 1, 1992.
- NETTL, Bruno, Thoughts on improvisation: a comparative approach. *The Musical Quarterly*, vol. LX, n. 1, 1974.
- NYMAN. M. *Experimental music: cage and beyond*. Cambridge University Press. Cambridge, 1999.
- OSLON in BEARD, R.; MYHILL, D.; RILEY, J.; *et al.* *The sage handbook of writing development*. [S.l.]: SAGE Publications, 2009.
- SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive music-writing. *The Musical Quarterly*, v. 44, N. 2, 1958.

Uma breve reflexão sobre a performance interativa de Esdra “Neném” Ferreira e sua relação com o candomblé

André Machado Queiroz

E-mail: limaoqueiroz@gmail.com

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Fernando de Oliveira Rocha

E-mail: fernandorochoa70@gmail.com

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Resumo: No presente artigo, é feita uma reflexão sobre a performance do músico Esdra “Neném” Ferreira observando, para tanto, sua formação no candomblé e como ela reflete em sua performance na bateria, sobretudo em sua capacidade de interagir. Analisando a sua performance e adotando como suporte estudos sobre o candomblé de Cardoso e de Souza e sobre interação musical a partir dos conceitos de Monson e Cook, podemos perceber essa característica marcante no estilo de Neném, que se confirma a partir de alguns depoimentos de músicos que fazem parte da sua história.

Palavras-chave: Esdra “Neném” Ferreira; interação; bateria; candomblé.

A brief reflection on the interactive performance of Esdra “Neném” Ferreira and his relationship with candomblé

Abstract: In this article, a reflection is made on the performance of the musician Esdra “Neném” Ferreira, observing his training in Candomblé and how it reflects in his performance on the drums, especially in his ability to interact. By analyzing his performance and considering studies on candomblé by CARDOSO and SOUZA, as well as the phenomenon of musical interaction from the concepts of MONSON and COOK, we can perceive this striking characteristic in Nenem's style. This is confirmed by some testimonials from musicians who are part of his history.

Keywords: Esdra “Neném” Ferreira, interaction, drums, candomblé.

Introdução

Neném¹ é um baterista e percussionista de grande relevância no cenário da música feita em Minas Gerais (e no Brasil). Enquanto artista, Neném já gravou e se apresentou nos últimos quase cinquenta anos ao lado de músicos e compositores de grande destaque o cenário musical: Toninho Horta, Beto Guedes, Milton Nascimento, Flávio Venturini, Juarez Moreira, Beto Lopes, Mauro Rodrigues e Marku Ribas, dentre tantos outros. Nascido em Belo Horizonte, no bairro Barro Preto, em 6 de julho de 1952, aos sete anos de idade, devido aos problemas de saúde de sua mãe, passou a viver com sua tia, a Sra. Maria Paulina, Yalorixá no terreiro de candomblé Santa Joana D’Arc. Durante anos, Neném manteve uma profunda formação no candomblé na função de tocar o atabaque em rituais, até chegar no mais alto posto, tornando-se um “Ogã”.

[...] No meu caso, graças a Deus, é o seguinte: Ogã, numa casa de candomblé em que se pratica iorubá, é o responsável pelo toque de chamado dos orixás, é o coração do candomblé, daquele momento de transe. Ele canta as cantigas em dialeto iorubá para a manifestação dos orixás. É uma pessoa muito responsável (FERREIRA, 2009, entrevista).

Aos dezesseis anos de idade, Neném experienciou seus primeiros contatos com a bateria quando se mudou para o bairro Alto dos Pinheiros e começou a frequentar os bailes no Clube Recreativo, o qual frequentava exclusivamente para observar o baterista tocar. Em dado momento, enturmou-se e conseguiu autorização para praticar naquela bateria, desde que a banda não estivesse ensaiando. Dessa forma, começou a aprender a tocar sozinho; nesse ambiente, Neném obteve sua formação musical. Mais tarde, nos anos 1970, já profissional em Belo Horizonte, tocando em ambientes como a boate Sucata e o bar 890, sentiu a necessidade de se aprimorar. Com essa motivação, Neném fez aulas com Emílio Gama, seu “professor técnico”, e com seu grande mentor musical: o baterista Laércio Vilar.

¹ Adotaremos Neném para nos referirmos a ele.

No geral, meu grande mestre foi o Laércio Vilar. O primeiro que me fez enxergar os outros bateristas do mundo. Ele e outro amigo nosso, o baterista Dinelli, que hoje é advogado. Íamos para a casa do Dinelli, no Padre Eustáquio, ouvir os grandes mestres, pois não tínhamos radiola. Ouvíamos Elvin Jones, meu grande mestre, Art Blakey, Max Roach e Buddy Rich. Os mais novos também, como Jack DeJohnette, meu ídolo maior na atualidade, Billy Cobham, Steve Gadd, Philly Jo Jones e Tony Williams. São caras criativos, inventaram o que o mundo todo copia. Criaram vários estilos. Nessa mesma época, também tive ídolos brasileiros, músicos que ouvi muito lá na casa do Dinelli, como Edson Machado, Airto Moreira, Dom Um Romão, Paulo Braga e Robertinho Silva. São meus ídolos [...]. Na minha forma de tocar está presente a coisa africana, por causa dos tambores e da escola de samba. Participei disso tudo. Além do toque jazzístico das músicas que ouvia com meus pais, de Nat King Cole e de Count Basie. Então, é tudo misturado: o lado africano com a paixão pelo jazz e as coisas brasileiras, pois sou brasileiro, graças a Deus, com baião, xaxado, maracatu, samba e samba de roda [...] (FERREIRA, 2009, entrevista).

Neném no candomblé

A presença da música nos rituais de candomblé é muito forte. Ângelo Nonato Cardoso, em sua tese *A linguagem dos tambores* (2006), menciona o quanto é presente e fundamental a música nos rituais do candomblé:

No uso corrente, atual, candomblé pode ser compreendido como um termo genérico utilizado para denominar algumas religiões afro-brasileiras que compartilham de certas características. Em comum, essas religiões apresentam, por exemplo, o fenômeno da possessão e da importância da música em seus rituais. Isto é, as divindades cultuadas nessas religiões, ao incorporarem no corpo de seus filhos, mostram-se presentes aos olhos do fiel, por assim dizer também fisicamente. Sobre a música no candomblé, ela não exerce um papel simplesmente ornamental. Ela tem uma função tão significativa quanto os elementos mais importantes que compõem os rituais dessa religião. Tamanho é o valor da música, nas religiões afro-brasileiras, que seus rituais públicos iniciam, se desenvolvem e terminam concomitantemente com ela; também são vários os ritos em que a ausência da música é inconcebível (CARDOSO, 2006, p. 1).

Victor Israel Trindade de Souza, que também é Ogã e autor da dissertação *O Ogan Otum Alabê: sacerdote e músico percussionista da Nação Ketu no Ilê Axé Jagun*, discorre sobre o papel do Ogã e sua função de comunicação e diálogo por meio dos toques no ritual do candomblé:

Por meio da execução dos ritmos e das convenções executados no instrumento, o Ogan poderá se comunicar e fazer a comunicação entre esses Orixás e o Povo de Santo, criando uma espécie de ponte de energia que conecta o mundo em que vivemos e o mundo no qual eles vivem. Quando toca o tambor, o Ogã quer invocar, conduzir e dialogar com os Orixás. As coreografias provocadas por esses sons são danças divinizadas por nossa gente e repetem a movimentação que permite o voar das Deusas dos ventos, o estrondo do Deus do trovão ou a cavalgada do Deus da caça em busca da sua presa. Tudo relativo ao cotidiano do axé (SOUZA, 2021, p. 76).

No caso de Neném, que é um Ogã Alabê no candomblé, são visíveis a influência e o impacto das músicas e dos ritmos dos orixás em sua performance na bateria.

Existe uma hierarquia: Ogã alabê é o que canta, que tira a “zuela”. O ogã rumpi e o lé são os tambores médio e menor, respectivamente. Todos com funções independentes, cada um faz uma coisa para o todo da orquestra de tambores. Ogã é uma espécie de sacerdote, ligado ao dono do candomblé. Tudo dele é com o Ogã, responsável pelo toque; se está bom, se é regular, se está mal tocado ou cantado. É complexa a coisa [...] (FERREIRA, 2009, s.p.).

Para Mauro Rodrigues,² a principal e primeira formação musical de Neném vem de sua formação religiosa, e essa música aprendida desde criança é totalmente refletida em seu estilo de tocar bateria:

² Mauro Rodrigues é graduado em flauta pela Escola de Música da UFMG, mestre em Musicologia pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM – RJ) e doutor em Artes Cênicas pela Escola de Belas Artes da UFMG. Foi Pesquisador Visitante pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), tendo desenvolvido pesquisa para a introdução de conteúdos de música popular no curso de graduação em Música na UFMG. Atualmente é professor na Escola de Música da UFMG. Iniciou sua carreira profissional na década de 1970 tocando guitarra, violão e flauta transversal em diversos grupos musicais. Formou, na década de 1980, com Juarez Moreira, Iuri Popoff e Neném, o grupo Vera Cruz (trabalho autoral). Gravou os discos autorais *Lua – Edição Brasileira*, *Suíte para os Orixás*, *Um Sopro de Brasil*, *Tom de Adélia* e *O Sempre Amor*, esses dois últimos em parceria com a poetisa Adélia Prado. Tem atuado como compositor, arranjador e instrumentista em apresentações e gravações de artistas como: Esdra “Neném” Ferreira, Nivaldo Ornelas, Maria Schneider, Adélia Prado, Beto Guedes, Edição Brasileira, Juarez Moreira, Gilvan de Oliveira, Hermeto Paschoal, Milton Nascimento, Nelson Aires, Paulinho Pedra Azul, Amaranto, Babaya, Benjamim Taubkin, Rudi Berger, Toninho Horta e Misturada Orquestra, dentre outros.

A experiência dele, de Ogã, de tocar esses ritmos, de tocar percussão no candomblé, nesse terreiro que ele se fundamentou, é completamente presente na forma que ele toca bateria. A originalidade dessa concepção do Neném vem desse berço de percussão no qual ele vê, na bateria, os tambores do candomblé... Muito antes de vir a influência do jazz, do clube da esquina, antes de tudo.... Isto é a raiz da originalidade da forma dele tocar... Além disso o Ogã toca para o santo, quando baixa o santo, ele toca para o santo dançar. Então há uma conexão entre o toque e a dança.... ele não faz o santo dançar; ele toca o que o santo está pedindo para ele com o corpo... então há uma conexão muito estreita entre o que deve ser tocado e o que está sendo dançado.... e pensando no Neném tocando e sua capacidade de observação com tudo que está acontecendo é um exercício antigo... ele já tem esta conexão com o ambiente e o que está acontecendo ele exercitou isto desde criança... então isto foi o começo (RODRIGUES, 2017, s.p.).

Pode-se perceber que, ao longo de sua carreira, Neném construiu maneiras de interpretar a linguagem musical e rítmica do candomblé (experimentadas em sua infância e juventude) acrescentando àquilo que já vinha em sua memória (a partir das regras do candomblé) novos elementos técnicos e musicais que moldam sua forma própria de tocar e interagir (com a música e com os músicos).

Interagir / interação

A interação musical é muito presente em diversos contextos. Quando interage, o músico ouve e vê o que acontece ao seu redor, durante o acontecimento musical, e reage de alguma forma (até mesmo não fazendo nada); ele pode ser provocado a reagir a partir de uma dança, da poesia da música, da improvisação de outro músico, da melodia, da estrutura da música *etc.* Para discutir os termos “interação e interagir”, inicialmente veremos como esses conceitos aparecem em alguns dicionários da língua portuguesa.

Influência recíproca entre uma coisa e outra, entre uma pessoa e outra: a interação da teoria e da prática. Diálogo entre pessoas que se relacionam ou convivem. [Física] Quaisquer processos em que o resultado do estado de suas partículas é influenciado pela ação de outra partícula. Força mútua entre duas partículas que estão próximas. [Sociologia] Agrupamento das relações e/ou das ações que se efetivam entre os indivíduos de um determinado grupo ou entre os grupos de uma mesma sociedade. [Psicologia] Fenômeno que permite, a certo número de indivíduos, constituir um grupo e que consiste no fato de que o comportamento de cada indivíduo se torna estímulo para um outro (INTERAÇÃO, 2021, s.p.).

Ação que se exerce mutuamente entre duas ou mais coisas, ou duas ou mais pessoas *etc.* [...] Interagir: Agir reciprocamente (INTERAGIR, 2000, p. 395).

As definições de interação e interagir corroboram com o nosso entendimento e emprego. Ao falar em interação na música como “influência recíproca entre uma coisa e outra, entre uma pessoa e outra”, acredito no fator psicológico, como dito: “cada indivíduo se torna estímulo para um outro” na permuta de ações musicais criativas e espontâneas, assim como no fator sociológico, sendo a música um senso comum entre aqueles músicos, a música em si e também o que acontece naquele idiomatismo durante a performance.

Na música popular, o *comping* (acompanhamento) e o solo são momentos importantes para estabelecer a interação. A performance de Neném é sempre marcada pela interação com os músicos, seguindo e interagindo com o padrão rítmico básico da música, com o improvisador, com a poesia da música e outros elementos nela presentes. Podemos citar como um exemplo a música *Xangô*, gravada em seu disco autoral *Suíte para os Orixás*,³ em que ele se baseia no padrão rítmico criado no atabaque, usando-o como referência para sua levada de bateria durante toda a música, criando variações que dialogam com esse padrão, ao mesmo tempo em que interage com os outros músicos. A Figura 1 mostra esse ritmo no atabaque, sua divisão rítmica básica e a levada que Neném criou na bateria a partir do ritmo do atabaque interagindo por toda a música com essa divisão rítmica.

Figura 1 – Ritmo da música *Xangô* tocado na bateria por Neném [01:49] comparado com a rítmica básica e com o ritmo do atabaque

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Ainda na música *Xangô*, no improviso de flauta, percebemos uma grande interação da bateria com o solista Mauro Rodrigues: ele e Neném parecem sugerir ideias um ao outro. Inicialmente, bateria e flauta dialogam preenchendo espaços deixados pelo outro; ao dialogar com a melodia da flauta, as frases da bateria passam a incorporar pratos e tambores e, em certos momentos, acabam atravessando a barra de compasso tirando a polaridade do

³ Esse CD contém composições escritas com base nos conhecimentos e na formação de Neném no candomblé; todas as músicas e orquestrações feitas por Mauro Rodrigues se basearam em cantigas e ritmos atribuídos a diferentes orixás e apresentados a ele por Neném, que supervisionou o trabalho de composição de toda a obra com a intenção de não se perderem características musicais e sentidos atribuídos a cada Orixá. Ao lado desses elementos oriundos do candomblé, percebemos outras influências advindas da improvisação jazzística, da música instrumental brasileira e até da música erudita.

primeiro tempo do *groove*, o que pode ser visto nos últimos três compassos da transcrição na Figura 2.

Figura 2 – Transcrição da bateria interagindo com o improviso da flauta em “Xangô” [3:10]

Improviso Flauta
(3:10)

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Em um artigo escrito recentemente intitulado *Análise do solo de bateria de Esdra “Neném” Ferreira na música Ogum: uma representação do Orixá guerreiro* (QUEIROZ, ROCHA, 2021), analisamos um solo de bateria de Neném, também do CD *Suíte Para os Orixás*, no qual foi identificada sua capacidade de interagir com o arquétipo de guerreiro do Orixá Ogum. Na performance desse solo, Neném cria uma narrativa baseada na representação de um elemento poético/imagem (no caso, o arquétipo de guerreiro do Orixá Ogum), expressando essa narrativa a partir de certas decisões musicais, como na inclusão de sons de metal em determinado momento do solo e no seu próprio fraseado vigoroso.

Na interação entre músicos na performance, estão em jogo a personalidade e estilo de cada um deles. No caso de Neném, ele desenvolveu sua personalidade musical com uma profunda capacidade de interação vinda dos aprendizados adquiridos por observação e domínio da linguagem no candomblé na função de Ogã Alabê, tendo aprendido a comunicação por meio dos tambores e da música ao interagir com o Orixá, sua dança e canto. Neném também aprendeu a linguagem do *jazz*, cuja interação e comunicação entre os músicos são constantes. Segundo Ingrid Monson, a respeito da interação no *jazz*:

O pulso, o comping e o solo são três das mais básicas funções negociadas em torno da banda de improviso, e cada ritmo tem formas particulares de cumpri-las. Cada indivíduo músico, além disso, tem suas próprias idiossincrasias, peculiaridades e estilo. Em uma situação de improvisação, é importante lembrar que há sempre personalidades musicais interagindo, não meros instrumentos ou ritmos (MONSON, 1996, p. 26, tradução nossa).

A base rítmica e a estrutura da música popular são terrenos férteis para a improvisação e a interação. Uma característica marcante em Neném é o fato do músico, costumeiramente, recorrer a essas referências da estrutura musical para atuar de forma muito criativa e interativa com os outros músicos e com a música em si (como os próprios exemplos anteriores demonstram). Monson afirma que “a interação se faz pelo *groove* e pelo *feeling* no ambiente do *jazz*”, afirmação adequada ao ambiente musical da música brasileira e de Neném, que também segue os fundamentos do *jazz* e da improvisação:

Uma pequena banda de *jazz* fornece uma estrutura para a interação musical entre os músicos que tomam como objetivo a realização de um groove ou feeling – algo que une os papéis de improvisação do piano, baixo, bateria e solista em um conjunto musical satisfatório. A forma, cor timbral e a intensidade da viagem é, em cada ponto, moldada pelas personalidades musicais interativas dos membros da banda, que levam em consideração os papéis esperados de seus instrumentos musicais dentro do grupo (MONSON, 1996, p. 26, tradução nossa).

Cook (2007) nos mostra o pensamento de Ingrid Monson e Alfred Schutz a respeito da interação musical:

De um lado, Ingrid Monson diz que ‘a teorização de significado na improvisação nos grupos de *jazz* deve considerar, como ponto de partida, o contexto interativo e colaborativo da invenção musical’. Os escritos de Alfred Schutz são menos conhecidos do que deveriam entre os musicólogos, o que se aplica particularmente ao ensaio de onde tirei ambas a minha citação e a primeira parte de meu título. “Making music together: a study in social relationship (Fazendo música juntos: um estudo sobre relação social)” foi publicado inicialmente em 1951, e trata especificamente de questões de interação e de performance em grupo em tempo real, assuntos que estão muito presentes na pauta dos estudos atuais sobre *jazz* (uma das minhas posições no presente artigo é que este assunto deveria ter um espaço significativo também na agenda da musicologia voltada para a “arte erudita” ocidental). O objetivo de Schutz neste ensaio não é tanto escrever sobre música quanto, por meio da música, escrever sobre as dinâmicas das relações sociais e, particularmente, sobre a idéia da inter-subjetividade: em uma surpreendente antecipação da linguagem do final dos anos de 1960, ele argumenta que toda comunicação é baseada no que denomina de ‘relação mútua de ajuste’, e que significa um tipo de engajamento direto e interpessoal que acontece quando ‘marchamos juntos, dançamos juntos, fazemos amor juntos’ – e, é claro, ‘fazemos música juntos’ (SCHUTZ, 1964, p. 161-162 *apud* COOK, 2007, p. 7).

As visões de Monson e Schutz são complementares e apoiam o que queremos afirmar sobre interação na música e, em específico, sobre a habilidade de Neném desenvolvida em suas relações sociais em um contexto interativo e colaborativo da invenção musical. São diversos os depoimentos de músicos parceiros de Neném que ressaltam sua interação por

meio da amizade e companheirismo no ambiente musical, como a seguinte fala de Chico Amaral:

Depois, passamos a dividir trabalhos frequentemente. Sempre foi um companheiro generoso, satisfeito em compartilhar sua reconhecida experiência com todos, incentivando os que estavam chegando no ofício. Dele aprendi a dar atenção a tudo que a música exige, a segurança ao tocar, a coragem. A concentração interna e externa. Suas “bumbadas” e “pratadas” fora do tempo 1, suas modulações de tempo, nos obrigavam a ficar atentos. Aprendemos a tocar sempre valendo, e pra fora, sem inibições. Como seu estilo sempre foi muito livre, há um componente de aventura e risco. Ele nos ensinou a incorporar isso também (AMARAL, 2020, s.p.).

Neném desenvolveu uma capacidade extraordinária de apreender o que acontece na música e de colaborar com seus meios para que sua criatividade apresentada se comunique e reaja à criatividade dos outros músicos. Isso transcende a linguagem musical (claro que a linguagem também está em jogo) ao se pensar em uma relação interpessoal chamada por Schutz de “inter-subjetividade” e que “toda comunicação” é baseada na denominada “relação mútua de ajuste”, a qual representa um “tipo de engajamento direto e interpessoal”.

O Ogã Alabê tem a função de observar e interagir com os Orixás, com suas danças e músicas, e deve saber corresponder/dialogar, através dos toques do atabaque, com o caminho da dança e da música. O etnomusicólogo Ângelo Cardoso relata algumas características de um músico no candomblé e a necessidade de ele ter competência interativa com o ritual a partir da música, o que corresponde totalmente ao que Neném faz e é:

Dentre as várias manifestações musicais no candomblé, que apresentam um considerável número de características distintas, uma se faz comum, a intenção dialógica, isto é, a intenção de sempre estar enviando uma mensagem e que esta seja compreendida por um receptor.

Para tanto, é necessário que o bom músico desta religião esteja o tempo todo atento nos efeitos realizados pelas suas emissões sonoras, verificando se os códigos enviados pela música foram compreendidos.

São vários os exemplos que podem ser levantados e que ilustram o que afirmamos. A música, no candomblé, pode indicar que um dignitário entra no recinto ritualístico, ofender alguém, avisar que o ritual vai se iniciar, levar os fiéis a realizarem gestos específicos, indicar o fim de toques musicais para melhor inteiração entre os músicos, entre outros.

Talvez o exemplo quintessencial desta afirmativa seja a relação música instrumental/dança, onde o alabê realiza um diálogo com o orixá (incorporado no fiel), utilizando-se de informações sonoras e o orixá de gestos coreográficos. Neste diálogo, não apenas a música rege a dança, mas a dança também conduz o músico. Ou seja, determinadas frases musicais irão levar a divindade a realizar gestos específicos e a coreografia também irá ordenar as frases musicais, estabelecendo um verdadeiro diálogo entre ambos. Tal fato cria uma interação que faz parte das competências do músico do candomblé. Ser músico, nesta religião, é mais do que a realização sonora, é estar atento ao seu entorno, é conhecer os códigos que serão enviados através de suas realizações sonoras para interagir corretamente com o contexto que se apresenta (CARDOSO, 2020, s.p.);

No context da sua codificação musical na bateria, Neném possui uma imensa bagagem no que diz respeito à capacidade de dialogar/interagir com outros músicos, sendo essa uma das grandes marcas em seu estilo de tocar.

Neném e sua formação no candomblé e na bateria sob a ótica de alguns músicos

Ao longo de sua carreira, Neném conquistou diversos admiradores, dentre eles os músicos com quem já tocou e ainda toca, além de bateristas que acompanharam sua trajetória. A seguir, pode-se observar alguns depoimentos que corroboram com as afirmativas sobre o estilo de Neném e, em destaque, a influência do candomblé em sua forma de tocar e na sua capacidade de interação.

O baterista e compositor Rai Medrado fala da africanidade de Neném e comenta as aulas que teve com ele, destacando uma de suas expertises e características de seu estilo (a memorização):

Ao meu ver, o estilo do Neném está na raça, na negritude, a musicalidade da negritude dele. E ele é um estilo único. Não vejo ninguém com o jeito de ele tocar. As características dele, a síncope, a vivacidade, a limpeza com que ele toca, com que ele constrói as células rítmicas e um estilo, assim, inconfundível. Onde eu escutar ou ouvir uma bateria, eu vou saber que é ele. E as influências dele são África, Brasil, tambor, tambor de couro. Eu percebo isto... A primeira aula com ele, ele me deu um vinil do Dave Brubeck, a primeira aula, e pediu para eu voltar daí a quatro meses. Eu fiquei até meio com raiva dele, mas depois é que eu fui entender. Na segunda aula, ele já me deu o Bill Evans You must believe in spring, e ele me disse assim: “Quando você voltar aqui, eu quero você cantando este vinil todo, a melodia, a rítmica”. Foi assim que ele fez comigo. Eu acho que por isso, hoje, eu seja mais compositor do que baterista. Ele percebeu em mim uma coisa na composição que ninguém me disse. E ele foi tão sutil que eu só fui entender isso bem mais tarde. Foi isto que ele fez comigo (MEDRADO, 2020, s.p.).

Lincoln Cheib, assim como Neném, é um dos bateristas mais importantes da cena musical mineira e brasileira. Integrante da banda de Milton Nascimento há 25 anos, possui um rico currículo atuando ao lado de vários nomes da música brasileira e internacional. Como educador, lecionou por alguns anos na Escola “Bituca”, em Barbacena, Minas Gerais. O pai de Lincoln, Dirceu Cheib, é fundador do estúdio Bemol, de Belo Horizonte, o mais antigo e relevante para a cidade. Neném, que sempre frequentou o estúdio, relata que, ainda adolescente, Lincoln ficou muito impressionado e admirado com Neném e pediu-lhe para fazer aulas e aprender a tocar bateria:

Lincoln, meu filho, um garoto que frequentava sempre o estúdio, que ficava a um quarterão do nosso apartamento, ficou parado, de olhos arregalados, diante da exibição do baterista. No final, ele me disse: Pai, pede a ele para me ensinar a tocar bateria (CHEIB, 2020, s.p.).

Lincoln nos chama a atenção para o preparo técnico/físico, rítmico e musical de alto nível que Neném desenvolveu na sua infância e adolescência por meio dos ensinamentos e prática do candomblé, tornado-se um Ogã Alabê aos dezesseis anos, o que lhe propiciou nível técnico comparado ao de um *spalla* de orquestra – a relação íntima de Neném interagindo com a melodia e com o ritmo são também percebidas e reconhecidas por Lincoln:

Para falar do estilo do Neném eu preciso dividir esta minha explicação em duas partes. A primeira parte é o jovem Neném, o adolescente, que com dezesseis anos se graduou Ogã Alabê. Um cara para ser Ogan dentro de um terreiro de candomblé, no culto religioso do candomblé, ele já tem que ter um nível muito grande de intimidade com o ritmo. Agora o Ogã Alabê é aquele responsável pela incitação, contracantos e diálogos daquele tambor que ele toca em relação aos cantos que são feitos ali. Então, é um cargo de altíssima responsabilidade. É mais ou menos o nível do spalla de uma orquestra de alto nível; eu diria até que é mais porque é o solista muitas vezes, porque a cantiga se repete em mantras, e quem propõe esta ambiência e faz estes contracantos é o Ogã Alabê. E o Neném muito novo, o Neném com dezesseis anos já era um Ogã Alabê. Então, a gente chega em qual conclusão? Que o Neném já tinha um nível de graduação ligado ao ritmo, à melodia e à precisão física que muitas vezes é o grande dilema do jovem que tem ali o furor hormonal nesta idade, muitas ideias, quer inovar, mas ainda não tem a condição de intimidade com a música (eu trazendo para o lado da música popular). E isso não era o caso do Neném porque ele já era muito preciso e toda a parte sensorial dele já formada para ser um Ogã Alabê. Então, eu comparo o Neném aos dezesseis anos com uma criança, um prodígio desses aí, que com dezesseis anos está tocando todos os concertos de violino de Paganini sacou? Então é isto (CHEIB, 2020, s.p.).

Lincoln Cheib também nos traz detalhes sobre a trajetória artística de Neném, quando começou a trabalhar na música popular e adaptar sua criatividade e linguagem já desenvolvidas no candomblé (comparando-o a bateristas jazzistas), em situações musicais nas quais a bateria exerce prioritariamente a função de fazer base. Cheib também nos relata a relação que Neném desenvolveu com a poesia e com a letra das músicas, depositando, ali, sua expressão e criatividade:

E o que acontece passando para a segunda parte da minha explicação. Que quando o Neném vai para o universo da música popular, aos dezoito anos, ele vai tocar na boate Sucata, ele se depara com uma música “extremamente pobre”. Uma estrutura pobre perto da evolução que ele tinha, do conhecimento e da intimidade dele. Então, “pobre”, sem ser pejorativamente falando. “Pobre” é simples, perto do que ele fazia. E o Neném, no começo, foi até estigmatizado por não conseguir repetir aquelas bases ali de condução do samba, do bolero. Neném pensava mais ou menos com um Brian Blade pensa na estrutura do jazz, melodias, diálogos o tempo inteiro, que é o que veio na mão do Ari Hoenig e o Brian Blade, que é esta proposta da bateria melódica. Isto o Neném já apresentava espontânea e intuitivamente na década de setenta tocando na boate Sucata, e por isto foi muito criticado; e, realmente, para a estrutura proposta de tocar para dançar, era um troço extremamente incômodo. O que acontece nesta segunda parte da minha explicação sobre o estilo do Neném na bateria. O Neném começa a se adaptar. Neném se liga na poesia da música. Ele fica uma cara extremamente ligado, por ser uma cara muito sensível, ele se liga na poesia, que acaba sendo um grande diferencial na interpretação do Neném (CHEIB, 2020, entrevista).

Por fim, trazemos uma citação de Mauro Rodrigues na qual ele fala da formação musical de Neném e de suas características como músico, pontuando sua relação com o candomblé, assim como seu virtuosismo na bateria em coordenação motora elevada e

grande capacidade de assimilação e memorização musical. Além disso, Mauro destaca a capacidade de Neném dialogar com outros músicos durante a performance e sua forte presença na música.

O Neném também tem uma história da formação como percussionista já que ele nasceu e foi criado num terreiro de candomblé e desde muito cedo, desde criança, ele teve contato com os ritmos do candomblé que é uma tradição antiquíssima e fundamental na constituição da nossa cultura na encruzilhada da cultura brasileira. Então, a formação rítmica dele é muito sólida, é absurdamente sólida, ele conhece ritmo de uma forma muito orgânica que envolve muito mais do que ritmo e ligado à negritude [...] e ele tem uma coordenação motora que é absurda uma memória absurda então junta a fome com a vontade de comer [...]. Tocar com o Neném é sempre muito estimulante porque ele está sempre tocando com a gente. Ele está sempre ligado com o que cada um está fazendo e está sempre dialogando com o que a gente está fazendo o tempo inteiro e está ligado o tempo inteiro, dialogando e ele tem a técnica e a liberdade para fazer isto porque fazer isto na bateria é muito difícil (RODRIGUES, 2011, s.p.).

Considerações finais

Observando a trajetória musical de Neném, observamos que, aos sete anos, ele foi morar com sua tia em um terreiro de candomblé no qual se tornou um Ogã Alabê, cuja atuação exige constante observação, mimese e prática das músicas nos rituais. Essa formação de Neném, provocou-lhe ações intencionais para desenvolver profundo preparo técnico, rítmico, interativo e musical, sobretudo a partir dos aprendizados das formas de tocar instrumentos de percussão do candomblé. Boa parte da capacidade Neném interagir foi construída a partir do ambiente do candomblé no qual era um Ogã Alabê. O Ogã Alabê tem a função de observar e interagir com os Orixás, com suas danças e músicas, e deve saber corresponder/dialogar por meio dos toques do atabaque, com o caminho da dança e da música. Apoiado nos estudos de Cardoso (2006, 2016) e Souza (2021), observamos algumas características de um músico no candomblé e a necessidade do músico apresentar competência interativa com o ritual a partir da música, o que corresponde totalmente ao que Neném faz e é.

No que se refere a sua codificação musical na bateria, Neném possui com uma imensa bagagem no que diz respeito à capacidade de dialogar/interagir com outros músicos, sendo essa uma de suas grandes marcas em seu estilo de tocar.

Sobre a interação musical, apoiamo-nos nos conceitos de Monson (1996) e Cook (2007) e analisamos, a partir de depoimentos colhidos, que essa é uma característica muito presente no estilo de Neném tocar. Concluímos que essa capacidade de interagir foi desenvolvida a partir de sua infância e é parte constante de seu comportamento musical,

PENSAR MÚSICA II

como grande observador, ouvinte e propositor daquilo que acontece em suas performances, seja na dança, nos improvisos dos outros músicos, na estrutura das músicas e na poesia das músicas.

REFERÊNCIAS

- CARDOSO, Ângelo N. N. *Apontamentos críticos sobre tendências atuais na etnomusicologia brasileira*. Belo Horizonte: UEMG, 2016.
- CARDOSO, Ângelo N. N. *A linguagem dos tambores*. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2006.
- CARDOSO, Ângelo N. N. *Texto sobre a capacidade de interação do Ogan Alabê*. Belo Horizonte, 2020.
- COOK, Nicholas. *Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros*. Trad. Fausto Borém. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- FRUNGILLO, Marcos D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- MONSON, Ingrid. *Saying something jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- QUEIROZ, André M. *Esdra “Neném” Ferreira: uma investigação sobre seu estilo de tocar bateria*. 2021. Tese (Doutorado em performance) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.
- QUEIROZ, André M.; ROCHA, Fernando O. *Análise do solo de bateria de Esdra “Neném” Ferreira na música Ogum: Uma representação do Orixá guerreiro*. *PERFORMUS*. Belo Horizonte, 2021.
- RODRIGUES, M. *Performance, corpo e ação na composição musical*. 2012. Tese (Doutorado em Artes Cênicas – Teóricas e Práticas) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- SOUZA, Victor Israel Trindade de. *O Ogan Otum Alabê: sacerdote e músico percussionista da Nação Ketu no Ilê Axé Jagun*. 2021. Tese (Dissertação de mestrado) – Universidade de São Paulo – Escola de comunicação e artes, São Paulo, 2021.
- FERREIRA, E.; RODRIGUES, M. *Suíte para os Orixás*. Criato Brasil, 2006.
- AMARAL, Chico. *Entrevista concedida a André Queiroz*. 2020.
- CHEIB, Lincoln. *Entrevista concedida a André Queiroz*. 2020.
- CHEIB, Dirceu. *Entrevista concedida a André Queiroz*. 2020.
- CHEIB, Ricardo. *Entrevista concedida a André Queiroz*. 2020.
- FERREIRA, Esdra. *Entrevista concedida a Daniella Zupo*. 2012.
- FERREIRA, Esdra Expedito. *Entrevista concedida a André Queiroz*. 2020.
- FERREIRA, Esdra Expedito. *Entrevista concedida a André Queiroz*. 2018.

- FERREIRA, Esdra Expedito. *Entrevista concedida ao Museu Clube da Esquina*. 2017.
- FERREIRA, Esdra Expedito. *Entrevista concedida a Luciana Sales*. 2011.
- FERREIRA, Esdra Expedito. Entrevista concedida ao jornalista Eduardo Girão. *Estado de Minas*. 8 jul. 2009.
- FERREIRA, Esdra Expedito. Neném: um mineiro pelo mundo. Entrevista concedida à revista Batera & Percussão. *Batera & Percussão*. Set. 2000.
- MEDRADO, Rai. *Entrevista concedida a André Queiroz*. 2020.
- RODRIGUES, M. *Entrevista concedida a André Queiroz*. Ago. 2017.
- RODRIGUES, Mauro. *Entrevista concedida à Luciana Sales*. 2011.
- RODRIGUES, Mauro. *Entrevista feita com Esdra “Neném” Ferreira*. 1992.



Choro tributes: compositional process and performance suite in twelve movements for diálogos duo

Richard Boukas

E-mail: richard@boukas.com

New School College of Performing Arts – New York City

Abstract: This article explores the compositional process of *Choro Tributes*, a suite written in 2019 for Diálogos Duo in twelve movements and recorded in 2020. As with all nine suites and one hundred pieces in our original repertoire, each movement of *Choro Tributes* is dedicated to an illustrious Brazilian composer-musician– from seminal icons Ernesto Nazareth and Pixinguinha to living masters Hermeto Pascoal and Guinga. The goal of each tribute is to reflect the composer’s essential stylistic aspects through my own creative instincts. I consider this to be an improvisational experience guided by my knowledge of each composer’s work. Each movement is based on a characteristic composer’s work (model) to establish the choro subgenre, form, tempo, melodic and harmonic vocabulary and incorporating idiomatic choro ensemble textures into a complete guitar accompaniment. In this article, I present my compositional process as a series of eight phases– beginning with a predetermined list of composers and concluding with final scores which are then revised through ongoing rehearsals and performances. Common aspects of choro performance practice (melodic, rhythmic and harmonic variations, bass lines played by the seven-string guitar, accompaniment patterns) are notated directly into the clarinet and guitar scores so that musicians less familiar with the style will render more idiomatic performances.

Keywords: Choro; clarinet and guitar duo; Brazilian instrumental music; contemporary composition; composition process.

Suíte choro tributes: processo composicional

Resumo: Este artigo explora o processo composicional de Choro Tributes, uma suíte composta em 2019 para o Diálogos Duo em doze movimentos e gravado em 2020. Assim como todas as nove suítes e cem obras que compõem nosso repertório original, cada movimento de Choro Tributes é dedicado a um ilustre compositor-músico brasileiro— de ícones seminais Ernesto Nazareth e Pixinguinha até os mestres contemporâneos Hermeto Pascoal e Guinga. O objetivo do tributo é refletir os aspectos estilísticos essenciais de um compositor homenageado através de meus próprios instintos criativos. Considero isso como uma experiência de improvisação, guiada pelo meu conhecimento das obras de compositor. Cada movimento é baseado em uma obra característica (um modelo) de compositor para estabelecer o subgênero do choro, sua forma, andamento, vocabulário melódico-harmônico e incorporar texturas idiomáticas de um regional de choro em um acompanhamento completo de violão. Nesse artigo, apresento meu processo de composição como uma série de oito fases— começando com uma lista predeterminada de compositores e concluindo com as partituras finais que são então revisadas por meio de ensaios e apresentações. Aspectos comuns da prática do choro (variações melódicas, rítmicas, harmônicas, baixarias de violão sete cordas, levadas) são escritas diretamente nas partituras de clarinete e violão, para facilitar a compreensão e autenticidade da interpretação pelos músicos menos familiarizados com o estilo, permitindo realizações informadas.

Palavras-chave: Choro; clarinete e duo de violões; música instrumental brasileira; composição contemporânea; processo de composição.

Preface

A composer's candid discussion of their creative compositional process has always been fascinating to me. For certain, it is an idiosyncratic and organic experience too difficult to distill into an intellectualized rubric. A composer's style evolves in direct relation to his or her native culture, adopted external influences, the work of their predecessors and contemporaries; favored genre(s) and instrumentation(s); professional opportunities and keynote collaborations.

As each major work presents its unique challenges, it is through the empirical problem-solving process that new strategies (both intuitive and more consciously organized) turn the deepest wheels of artistic and stylistic evolution.

Broader insights can be gleaned from personal correspondence with family and musical colleagues. Revelations of a more technical nature can offer a more in-depth and revealing self-portrait, such as Oliver Messiaen's text *Technique of My Musical Language* (1944) and Stravinsky's Harvard University lectures published as *Poetics of Music* (1939). Much to the contrary, Béla Bartók was averse to sharing or teaching any of his compositional methods, leaving the task to music theorists such as Erno Lendvai in: *Béla Bartók: an analysis of his music* (2000).

I have been composing and performing contemporary Brazilian music for more than forty years. My original works include Brazilian-based jazz, chamber, choral and solo repertoire for guitar and other instruments. Since 1995, I have presented historical Brazilian repertoire as arranger-director of the Choro and Brazilian Jazz ensembles at the New School for Performing Arts in New York City. See Brazilian Music Projects in the Links section of References.

Key duo collaborations have been a rich and inspiring vehicle for my composing: with Brazilian pianist Jovino Santos Neto (from 1998-2005), Croatian tambura virtuoso Filip Novosel (from 2013-14), and French clarinetist Louis Arques in Diálogos Duo since 2016. Creating a body of original works has been critical to developing a unique ensemble identity through producing compelling performances and recordings.

In this article I will present the compositional process I implemented for *Choro Tributes*– (2018-19), the fourth of nine suites I have written for Diálogos Duo. Comprised of eight Phases, this was the first suite for which I employed a pre-compositional strategy and single genre focus.

The process began with a list of Choro composers/musicians to whom I dedicated the tributes, spanning nearly a century and a half of Choro's evolution. Given my extensive immersion in their music and choro repertoire as a whole, I reexamined their works from a compositional standpoint, identifying key stylistic traits. I then chose a choro subgenre for each composer and model piece as a guide for “channeling” their idiosyncratic vocabulary in my tribute piece.

After summarizing the three pre-compositional phases, I will discuss Phase Four: Compositional process and strategies in more depth. This pertains to the “craft” of composing– merging intuitive creative impulses with more consciously disciplined processes for developing thematic materials, harmonic vocabulary and complete thematic sections. Given space limitations, I have reserved detailed discussion of the remaining four phases for an expanded version of the article, which will be posted on a dedicated webpage which includes the video presentation upon which this article is based.

It is important to clarify that my identification and use of the eight compositional phases in writing *Choro Tributes* was not a preconceived creative methodology. Its creation was a totally intuitive process whose phases were clarified retrospectively, while preparing Diálogos Duo's *Choro Tributes* educational residency at The New School- Mannes in early 2020.

In all five Diálogos Duo suites composed since *Choro Tributes* (including the most recent, “*Sarau para o Pixinguinha*”, 2022) my pre-compositional strategies have been

further refined and codified, providing a broad structural arc for creating works of up to twenty movements (*Sambistas Imortais*, 2021). It is my hope that composers of all styles will draw inspiration from this article—trusting their creative intuition and developing strategic processes that facilitate their creative vision.

1. Diálogos Duo and Compositional Output

Some colleagues have asked how I have composed nine suites, one hundred movements for Diálogos Duo since the fall of 2016. It is quite simple. When collaborating with an exceptional musician, one has to seize each opportunity to compose as if it were the only opportunity. My mission is to build a robust body of work for musicians to enjoy studying, performing and improving technique; expand their stylistic scope to Brazilian music and form strong connections with those musical traditions to which they have dedicated the core of their energies.

Diálogos Duo's repertoire would not exist if I was composing for a hypothetical clarinetist. Louis Arques has been a creative and artistic asset of immeasurable advantage. His natural virtuosity, stylistic versatility and keen instincts allowed him to assimilate the intricacies of Brazilian rhythms and melodic phrasing with great facility. His embrace of such challenges has driven me to create works of greater scope, complexity and pursue our artistic evolution.

2. Evolution of the Tribute Concept

Alongside the critical importance of collaboration, compositional inspiration is also ignited by a total immersion in a particular composer's music. I listen intensely for a concentrated period of time, identify key influences that make their style unique and a perennial contribution to the repertoire of their era. Transcription of melodic, harmonic and accompaniment elements is also a by-product of such sonic immersion.

Once I reach a critical point of listening saturation, I will begin composing with their vocabulary as a core impetus for my initial ideas. Such pieces are a tribute, whether or not they are identified as such. As far back as the early 1980s I was composing Brazilian jazz tributes to Chopin, Bach, Brahms and other classical composers. In the 1990s I wrote chamber music tributes to Hermeto Pascoal and Jacob do Bandolim, all of which were choros or its subgenres. Since 2008, all the pieces written for my Brazilian jazz ensemble

Quarteto Moderno were tributes– to Toninho Horta, Sérgio Santos, Guinga, Hermeto, Radamés Gnattali and Luiz Gonzaga among others.

When I co-founded Diálogos Duo in 2016, our first two tribute suites (*Diálogos for Clarinet and Guitar*, *Diálogos for Bass Clarinet and Guitar*) were composed incrementally– one piece per week for seven weeks, without any pre-compositional planning. Our third suite, *Centenário* was an eight-movement dedication to my father, Gus Boukas, who exposed me to classical music as an infant and plotted the inexorable course for me to become a professional musician.

Since our first three suites featured a variety of Brazilian genres, what if I devoted our fourth suite entirely to one genre? Of all the Brazilian music I had composed, performed, arranged and studied, Choro was the most obvious choice. Its vast repertoire includes numerous subgenres: samba-choro, choro-canção, choro ligeiro, polca, tango brasileiro, passo dobrado, quadrilha, schottisch, batuque, maxixe, corta-jaca, valsa, valsa brilhante, valsa espanhola, modinha. I decided to design a suite of choro tributes linking subgenres with composers from each era, providing a scope and diversity that could support a larger work than the previous suites.

3. Compositional Phases of Choro Tributes

Listed below are the eight phases I traversed while planning, composing, rehearsing, performing and revising *Choro Tributes*:

Phase One: Primary Suite Focus; Creating a Master List of Composer Tributes

Phase Two: Assimilation of Composer Style Traits

Phase Three: Selecting Model Piece of Tribute Composer as basis of Original piece

Phase Four: Compositional Process and Strategies

Phase Five: Technical Considerations for Clarinet and Guitar

Phase Six: Completion of Engraved Scores

Phase Seven: Movement Titles and Final Performance Sequence

Phase Eight: Score Revisions based on Rehearsals and Performances

The first three phases are pre-compositional, and establish the architecture of the work.

Phases four and five constitute the core creative work, and are a synergy of:

- 1) intuitive creative choices informed by my stylistic familiarity with the tribute composers' work;
- 2) conscious strategies to create, reshape and expand upon primary motivic material;
- 3) clarinet thematic writing and guitar accompaniment which achieve a complete duo sound.

Phases six through eight comprise the final distillation of the work: engraved scores, movement titles, movement sequence and revisions informed by rehearsals and performances.

4. Phase One: Primary Suite Focus; Creating a Master List of Composer Tributes

It was July 19, 2018. On a blank sheet of paper I made a chronological list of tribute composers, beginning with seminal composers Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, and concluding with Hermeto Pascoal and Guinga– the two living masters who have had the most profound influence on my composing. The first list was fifteen composers. From a more realistic performance standpoint, I reduced it to twelve composers and gave the suite a working title: *A Dozen Choro Tributes*.

In a middle column, I listed several choro sub-genres and connected tribute composers with sub-genres that seemed to be fertile choices.

5. Phase Two: Assimilation of Composer Style Traits

My longtime immersion in Choro provided the foundation for internalizing and channeling key stylistic influences of each tribute composer. Fifteen years of arranging for the New School Choro Ensemble prepared me for consolidating three instruments (six and seven string guitars, cavaquinho) into a single guitar accompaniment. Revising the guitar parts continued for sixteen months after writing the initial sketches, and extended right up to the point of the premiere on November 8, 2019.

The suite was recorded in March 2020, the Duo's second CD, *Choro Tributes*.

6. Phase Three: Model Piece of Tribute Composer as guide for original piece

Once I had linked each tribute composer with a specific sub-genre, the next step was to select a model piece as creative focus for the tribute. I listened carefully to all recordings available by the composer (including live performances), noting the following stylistic aspects:

1. Melodic and rhythmic identity of thematic motives, their variations and development
2. Tonal scheme of themes A, B, C: ex. I – VI - IV for major keys, I – III - Ima for minor keys
3. Harmonic vocabulary: underlying progressions, inversions, “surprise” modulations
4. Tempo (beats per minute) relative to the subgenre’s customary range
5. Form (ex. AA BB A CC A), introductions and codas (if any), short or sustained endings
6. Idiosyncratic performance traits of the principal melodic soloist: phrasing, embellishments
7. Accompaniment: *levadas* (grooves), stop-time, *baixarias* (bass lines) and other counterpoints

The pre-compositional phases were now complete. I could now view the suite’s broader arc.
Master List: Tribute Composers, Subgenres, Models

Composer	Subgenre	Model
Ernesto Nazareth (1863-1934)	valsa	<i>Faceira</i>
Anacleto de Medeiros (1866-1907)	schottisch	<i>Santinha</i>
Heitor Villa-Lobos (1887-1959)	modinha	<i>Bachianas brasileiras no. 5</i>
Pixinguinha (1897-1973)	maxixe	<i>Proezas do Solon</i>
Luperce Miranda (1904-1977)	choro ligeiro	<i>Picadinho da baiana</i>
Radamés Gnattali (1906-1988)	samba-choro	<i>Cabuloso</i>
Garôto (1915-1955)	choro	<i>Nosso choro</i>
Jacob do Bandolim (1918-1969)	samba-choro	<i>Gostosinho</i> (*)
Waldir Azevedo (1923-1980)	samba-choro	<i>Brasileirinho</i>
Paulo Moura (1932-2010)	choro-canção	<i>Chorando baixinho</i> (*)
Rafael Rabello (1962-1995)	(composed by Abel Ferreira (1915-1980))	
Hermeto Pascoal (1936-)	choro	<i>Intocável</i> (*)
Guinga (1950-)	choro seresta	<i>Inventando moda</i>

Figure 1, “Common aspects between original pieces and their models” shows a comparison of three movements from *Choro Tributes* and their models. Common aspects

PENSAR MÚSICA II

include sub-genre, tempo, form, tonality/modality, harmonic scheme of the three thematic sections, thematic references to the model and accompaniments.

Figure 1

CHORO TRIBUTES: COMMON ASPECTS between ORIGINAL pieces and their MODELS
 Pensar Música 2022 / Congresso Música Criativa © RICHARD BOUKAS

# 6	MANHOSO	Model: Gostosinho (Jacob do Bandolim)	Score: p. 38
# 9	DOIS IRMÃOS NO CÉU	Model: Chorando baixinho (Abel Ferreira) arrangement: Paulo Moura e Rafael Rabello (tribute artists)	Score: p. 63
# 12	SOM LIVRE	Model: Intocável (Hermeto Pascoal)	Score: p. 87

• ASPECTS of COMPARISON •

- GENRE/SUB-GENRE (Choro, Samba-choro, Valsa, Maxixe, Choro-canção, Schottisch)
- TEMPO
- FORM
- TONALITY / MODALITY
- HARMONIC SCHEME between three Thematic Sections (ex. A= I, B = VI, C = VI)
- THEMATIC REFERENCES
- ACCOMPANIMENT

# 6	MANHOSO	Model: GOSTOSINHO (Jacob do Bandolim)
• GENRE	samba-choro	
• TEMPO	Gostosinho 116 bpm, Manhoso 92 bpm	
• FORM (see below)	Gostosinho is more traditional (AA B A CC A) than Manhoso (AA BB CC A)	
• TONALITY / MODALITY	Major Gostosinho (G)	Manhoso (Bb)
• HARMONIC SCHEME	Gostosinho is more traditional (I VI IV) than Manhoso (I III VI ma II ma)	
• THEMATIC REFERENCES and ACCOMPANIMENT	Both pieces: Second (B) theme begins with ninth ; Accompaniment rhythm is authentic samba.	

	GOSTOSINHO			samba-choro	Gma		
	A	A'	B	A'	C	C'	A''
	8 + 8	8 + 8	8 + 8	8 + 8	8 + 8	8 + 8	(8 + 8)
	I		VI (Emi)	I	IV (C)		I
6.	MANHOSO			samba-choro	Bbma		
	A	A'	B	B'	C	C'	A''
M7	8+8+8	8+8+8	8 + 8	8 + 8	8 + 8	(8 + 4)	8+8+8
	I		III mi (Dmi)	IV (Eb) (bII/VI)	V ma (G)> IV mi (Ebmi)	V ma	II ma (C) (IV/VI ma)

Fig. 1 (continued)

12 SOM LIVRE

Model: INTOCÁVEL (Hermeto Pascoal)

- GENRE choro
- TEMPO moderado: Intocável 76 bpm, Som livre = 63 bpm
- FORM Introduction and “Outro-duction” uses same thematic material, varied. **Som livre** is more traditional (AA BB A CC A) than **Intocável** (AB CC AB)
- TONALITY / MODALITY Both are in F major but very unstable and modulatory in character.
- HARMONIC SCHEME
Both pieces: the third phrase of main (A) theme uses a cycle of fifths beginning in a remote region. Frequent progressions by whole or half step, rapid harmonic rhythm in eighth notes.
- THEMATIC REFERENCES and ACCOMPANIMENT
Both main (A) themes begin with the note C in the same octave (subconscious choice). Melodic phrases using sixteenth note sextuplets is a frequent feature of Pascoal’s choro compositions. Accompaniment vocabulary is consistent with what pianist Jovino Santos Neto uses in **Intocável**: very percussive and use of jazz extensions in chord voicings.

INTOCÁVEL (F)

INTRO	A	B	C	C'	A	B	OUTRO
6 + 4 blllmi	7 + 4 I	6 + 6 (C5) bVma	4 x 4 bVma MOD	6 + 4 + 4 + 5	7 + 4 I	6 + 5 (PE) bVma	6 + 2 (PE) vamp blllmi

12. SOM LIVRE (F)

INTRO	A	A'	B	B'	A''	C	C'	A'''	OUTRO
M3 4	4 + 4 + 8 I	8 + 8	4+6 bVlma MOD	8 + 7 < E >	4+4 I	4+4 Vlma MOD		8+8+3 I	5 Vlma (E)

The chronological sequence of tribute composers by their birth date was not the order in which I composed the movements. Whichever composer inspired me at the moment was where my creative focus and efforts would be concentrated. Ironically, the first two tribute composers who “emerged” were the most contemporary: Hermeto Pascoal and Guinga. *Som livre* and *Choro sussurro* became movements 12 and 11 in the final performance sequence. *Solstício de verão* (no. 3, ded. Ernesto Nazareth) and *Dois irmãos no céu* (no. 9, ded. Paulo Moura and Rafael Rabello) were composed last, both with fully notated guitar accompaniments.

The initial sketches of the suite were completed in ten days. Compositional flow was intense, often working on three pieces at the same time. Most movements were written in one continuous session or two sessions on the same day. Half of the sketches included detailed guitar accompaniments with fingerings. The other half were written as a lead sheet, with chord symbols and rhythmic accents. It was clear that if I became preoccupied with details of the guitar part, my creative focus would shift away from thematic writing and lose the facile but fragile continuity.

7. Phase Four: Compositional Process and Strategies

7.1 Choro Theme Identity and Resiliency

Choro themes exemplify key aspects which govern its thematic nature and construction:

- 1) The primary motive of a choro’s “A” theme has a strong melodic and rhythmic identity. They are noted for their motivic economy and thematic unity, acting as “melodic signatures.”
- 2) Motives and longer phrases lend themselves to repetitions, variations, embellishments and reharmonization, achieving the thematic unity and economy so common in choro melodies.

3) Symmetrical phrase lengths (four or eight bars) with supporting harmonies allow a theme to unfold effortlessly. A thematic section is usually sixteen bars (two eight-bar subsections, four four-bar phrases). Such symmetry establishes a set of listener expectations.

4) For the composer, themes should easily identify as being most appropriate for the primary (A), secondary (B) or tertiary (C) theme within a typical (AA BB A CC A) form.

5) Underlying harmonic progressions are highly functional (perhaps less the case in more contemporary pieces). Choro harmony frequently employs:

- a) chord inversions and chromatic harmonies which create scalar bass line movements;
- b) brief modulations: III minor or III major in major keys, V minor in minor keys;
- c) harmonic surprises: the most common is the use of the Neapolitan (bII^{ma}) and bVI^{ma}.

6) Accompaniments include baixarias (rapid bass line melodic fills) played traditionally by the seven-string guitar (*violão sete cordas*). These occur either at the end of melodic phrases or in shorter “call and response” exchanges with the melody. Syncopated ensemble rhythmic figures (known as “hits”, anticipations, stop-time accents) can also assume their own character in a theme.

7.2 Using Sonic Imagery for Primary Theme; Rhythmic Character; Melodic Focus Notes

An effective strategy for generating initial ideas is sonic imagery. I use the first four-bar phrase of the “A” theme from the model piece’s original recording, and create an imaginary loop (vamp) in my ear. This includes the melody, all accompaniment instruments and the underlying harmonic progression. It is a passive form of internal listening, i.e., requiring little or no effort. Then I omit the melody and let the phrase continue playing. Some short motives or thematic ideas will usually emerge that reflect the stylistic inclinations of the tribute composer.

The first appearance of an A theme’s primary motive can be different lengths and begin at different rhythmic locations within the measure. Choro themes most frequently use a three-note pickup into the first full measure (ex. *Gostosinho*, Jacob do Bandolim; *Um a zero*, Pixinguinha).

The ideal form of an initial thematic idea is a complete four-bar phrase: a distinct interval sequence delivered by a compelling rhythmic gesture, supported by a functional harmonic progression. More often, it is a brief motive consisting of two to five notes.

If no distinct motivic ideas emerge in my head, it may be because the underlying harmonic progression is too specific and creatively restricting. An alternative approach is to create an imaginary vamp using only the first chord. In this more simplified harmonic environment, brief motivic ideas will emerge more easily. It is important to keep in mind that the first chord of A themes is not always tonic chord. Pixinguinha's *Naquele tempo* begins with a II-V-I progression; Jacob do Bandolim's *Santa Morena* and Ernesto Nazareth's *Apanhei-te, cavaquinho* begin with the V chord.

Most initial motives of an A theme feature a prominent melodic focus note in relation to the tonality (ex. root, 3rd, 5th, 7th, 9th). It acts as an anchor for the primary motive and possibly a whole four-bar phrase. For example, in Waldir Azevedo's *Brasileirinho*, it is the major 3rd of the tonic harmony. A focus note does not have to be the first note of the motive. In Jacob do Bandolim's *Noites Cariocas*, the main focus note (major 7th) is the phrase's last note.

If a brief motive emerges as one or more melodic intervals, it is essential to find a compatible rhythmic gesture to deliver those notes, something natural and “catchy”, almost as if it was spoken. Such rhythmic character propels an initial motive forward to completing the first four-bar phrase.

The reverse situation may occur, where a strong rhythmic gesture appears first, but without a definite series of melodic notes. In this instance, I try this strategy:

I consciously impose a melodic focus note (ex. fifth of the harmony) over the first chord and try to hear brief melodic shapes based around that note. Once a distinct motivic idea with a clear melodic contour, rhythmic gesture and harmonic support has emerged, I notate it on a separate sheet of music paper. Several variations may be competing for my attention, and I notate all of them. Such variations are useful for later statements of the main theme.

7.3 Writing thematic phrases based on a Groove and Chord Progression

Sometimes my first sonic impulses will be a groove (*levada*) and chord progression for the first four-bar phrase. I loop that progression in my head and compose a series of possible motives or longer phrases. Though this process may seem counter to the melodic prominence of choro, it does offer an improvisational approach to thematic writing that is harmonically responsive.

Thematic Observations

When I begin hearing thematic ideas in my head, I take note of these main aspects:

- 1) What instrument is playing the melody? Is it the same as the composer's model recording?
- 2) Does the motive begin with a pickup? Or does it begin after a rest?
- 3) Is the melodic contour of the motive mostly ascending, descending or a combination of both?
- 4) Is there a melodic focus note related to the underlying harmony? The 3rd? 7th? Flatted 5th?
- 5) What is the rhythmic character and gesture of the motive? Does it propel the melody forward?
- 6) Is there an underlying harmonic progression? Are there alternative harmonizations?

This examination of initial materials not only determines if they are compelling enough to drive an A theme, but the possible directions I can continue writing the remainder of the theme.

7.4 Progressive Variation Drill for Initial Ideas

Once I have written a motive with a strong melodic/rhythmic character, I compose a series of progressive variations. The first goal is to expand the motive into a complete four-bar phrase, with supporting harmonies. I often start with one measure of melody over a single harmony.

To illustrate this compositional strategy, I use *Sambando na praia* (movement no. 10), a samba-choro in B minor dedicated to Radamés Gnattali. The main mood I wanted to capture was the melodic intensity and strong jazz influence from Gnattali's model piece, *Cabuloso*. See page one of Figure 2, "Progressive Variation Drill". The initial motive consisted of the bass line pickup (*baixaria*) and first measure (seven notes ending with the high C#).

Here are some observations about the first four-bar phrase, addressing the six questions raised in section 7.3.

1) Melodic instrument: Since my reference recording of *Cabuloso* was the interpretation by Paulo Sérgio Santos, I heard clarinet as my thematic instrument.

2) Melodic pickup or rest: The motive begins after a sixteenth-note rest. This is because I composed an eight-bar guitar introduction (groove) before hearing the theme. The *baixaria* at the end of the introduction also begins after a sixteenth-note rest and has a descending shape in sixteenth notes. This gesture is then picked up by the main motive, but ascending.

There are two important points: 1) it is common for a *baixaria* and melody to have a conversational exchange, often sharing thematic material; 2) if the first compositional impulse is hearing an introduction/groove (before hearing the main motive), the initial motive will soon emerge.

3) Melodic contour 4) structural note 5) rhythmic character

The first measure outlines an ascending contour in sixteenth notes, ending with a perfect 5th skip up to the 9th as the main focus note to B minor. By contrast, the second measure is all descending, using syncopated eighth notes. Frequent melodic devices include: chromatic passing tone (CP), chromatic lower neighbor note (CN), alternating melodic contour (AC). Rhythmic devices: anticipation of last sixteenth note (RA), consecutive syncopation of eighth notes (CS). These are all qualities which promote thematic economy and unity. Using such devices is more intuitive than conscious, based on stylistic familiarity. Analysis follows empirical creative practice.

6) Underlying harmonic progression:

The harmonic progression that supports the first four-bar thematic phrase must show clear tonal function. It will facilitate the harmonic flow into the second phrase. In *Sambando na praia*, after two bars of (Bm6/9) I needed harmonic balance. I used a variation of a (II – V) progression to complete the phrase (II – bII_{dom}), which uses the tritone substitution

(C9#11) instead of (F#7). I harmonized the anticipated F# at the end of measure 2 as the 11th of C#ø:

/ Bmi 6/9 / Bmi 6/9 / C#ø / C9 (#11) / (I - I - II ø - bII dom)

Once I established the harmonies for the first phrase, I wrote down the chord symbols at the top of the page and began composing variations beginning with the same initial motive. The first variation became the second phrase; the second variation started the second half of the theme.

This points out an important aspect: the chronology of composed variations may not correspond to their final location in the piece. Sometimes earlier variations are used for later statements of the main theme, or a later variation can be used as the first statement of the theme. It's best to notate all possibilities on a separate page from the main score.

7.5 Progressive Variation starting with one Interval and two Harmonies

Figure 2: Progressive Variation Drill
Sambando na Praia / Manhoso

SAMBANDO NA PRAIA (no. 10) © Richard Boukas

Descending **Guitar baixaria** (16th notes) (m 8 of Intro) previews rhythmic structure of theme in following bar

Clarinet (initial 2 bar motive, alternating melodic contour (AC))

melodic focus note = 9th

Bmi%

chromatic passing tone (CP)

rhythmic anticipation (RA)

ascending contour, 16th notes (scale and partial arpeggio) (RA)

descending contour, (RA) (partial arpeggio)

consecutive syncopation (CS)

First Complete Four Bar Phrase

Bmi% (11th) **C#°7(11)** **C9(#11)** **Guitar chordal answer fills in melodic space**

(CP)

First Variation becomes second complete phrase of theme
CP, RA, AC predominate

melodic focus note maintained --- (AC) ---

Bmi% **F#°7** (CP) **B7b9** (CP)

(RA) (CP) lower (RA) chromatic neighbor note (CN) --- (AC) --- (RA) --- (AC) --- (RA)

Second Variation becomes beginning of theme's second half

Bmi% **C#°7(11)** (CP) **C/F#** **Clarinet fills in previous melodic space**

Blues variation of m. 3 --- (AC) --- (RA)

Last 8 bars of theme feature cycle of fifths chord progression and preceding melodic/rhythmic devices

Emi9 (CP) **A13b9** **Dma9#5** --- (CS) ---

(N) (RA) (RA) (RA)

Gma% **C#7alt** **F#7b5** end of melody is variant of initial guitar baixaria

--- (CS) --- --- (CS) --- (RA)

2 **MANHOSO (no. 6)**

#1. B \flat ma G \flat

starting interval = ascending ma 6 (bVI harmony outside diatonic structure)

#2. B \flat ma G \flat G \flat /F \flat

Melodic Goal: chromatic structural connection between chords

added 3rd inversion dominant to create bass line movement

EXPANSION DRILL for PICKUP BAR

3-note pickup typical of choro chromatic lower neighbor note Upper/Lower Neighbor notes (4-note pickup) syncopation (S) by 1/16th note anticipation

Triad outlined + tied anticipation (CN) N N (S) (S)

Scale fills in (ma 6) interval 5-note pickup 6-note pickup with chromatic passing tone (CP) **FINAL VERSION** 7-note pickup for maximum momentum

rhythmic shift

Extending Melody into 2nd Bar of B \flat melodic continuity in 2nd bar from upper register varied repetition of continuity motive

B \flat ma (6) / G \flat G \flat /F \flat Cmi

(static) syncopation N (RA)

FINAL VERSION B \flat ma (6) / G \flat G \flat /F \flat Cmi

more activity used in bar 1 N (RA) imitation of baixaria

added **Guitar baixaria** creates conversational counterpoint and balances against single note in melody

On page two of Figure 2, *Manhoso* (tribute to Jacob do Bandolim, movement no. 6) illustrates a more incremental approach to thematic construction— starting with a single interval, building up to a complete four-bar phrase. I decided these three aspects in advance: 1) the piece would be in a major key (Bb); 2) the focus interval is an ascending major 6th outlining the 5th and 3rd of the Bb triad (F to D); 3) harmonies are Bb major and Gb major, two bars each.

After establishing that Bb major and Gb major would be the initial harmonies, I decided to build the theme using the structural melodic connection (D-Db). This initiated an expansion drill for the pickup, building incrementally from three to seven notes. In the final version I added a *baixaria* counterpoint in the guitar which is then imitated in the clarinet.

8.1 Summary of Primary Themes and Motives

2

7. Réquiem ded. Heitor Villa-Lobos (modinha, 42 bpm)

Choro Tributes / Boukas
Summary of Themes and Motives

Note: 1. Sixteenth note arpeggios in the accompaniment support the lyrical melody and furnish essential movement in the texture.
2. Alternate guitar tuning (sixth string = C, fifth string = G), enriching the harmonic colors and expanding overall range.

8. Choro do Sol ded. Waldir Azevedo (samba-choro, 94 bpm)

Note: 1. Rhythm of the theme is less syncopated than the majority of choros in the suite and the genre as a whole.
2. Chordal progression G > F#7 is not common in most choro, referring to a jazz harmonic vocabulary.

9. Dois Irmãos No Céu ded. Paulo Moura e Rafael Rabello (choro-canção, 48 bpm)

Note: Underlying structure of the theme forms a descending D minor scale (*).

10. Sambando Na Praia ded. Radamés Gnattali (samba-choro, 102 bpm)

(guitar)

Note: 1. Rhythmic contrast of sixteenth notes (m. 1) with consecutive syncopations (m. 2-3).
2. The chordal response of the guitar (m. 4) acts as a thematic element throughout the piece.

Figure 3: Choro Tributes Summary of Primary Themes and Motives

© Richard Boukas

1. Não Diga Agora! dedicated to **Pixinguinha** (maxixe, 76 bpm)

G D7 D/C G/B B7/D# B/A Emi/G Emi

(bass line pickup) Note: 1. The first phrase divides into two parts, the latter being a variation of the initial.
2. There is a prevalence of inverted harmonies characteristic of choro repertoire.

2. Anacletozinho ded. **Anacleto de Medeiros** (schottisch, 112 bpm)

F A7/E Dmi G#m/Db Cmi7 F7 Bb D7/F# Gmi

mf Note: 1. Alternating contour of thirds, emphasizing the underlying quarter note pulse of schottisch.
2. Phrase consists of a melodic and harmonic sequence in F and Bb.

3. Solstício de Verão ded. **Ernesto Nazareth** (valsa, 88 bpm)

A13(b9) D6 A#o7 Bmi F#o7ma7

Note the contrast between ascending eighth note movement and the simple gesture of the apoggiatura.

4. O Bandolim Sabe Tudo ded. **Luperc Miranda** (choro ligeiro, 84 bpm)

C D/F# G/F C/E C/Bb F/A

(bass line pickup) Note: 1. Economic repetition of the principal motive at the beginning of each bar.
2. Alternating first and third inversions of the harmony.

5. Meu Violão é o Chorão ded. **Garôto** (choro, 48 bpm)

A7 Dma6/7 A2/C# F#o/C F#o7 EmiAsus Emi

(baixo) Note: 1. Use of repeated chords as a thematic element in m. 1-2, answered by melodic flow in m. 3-4.
2. The dialogue between the principal motive and responses in the bassline.

6. Manhoso ded. **Jacob do Bandolim** (samba-choro, 92 bpm)

bVI dom

F7 Bb Bbma7 Bb6 Gb7 Gb/Fb Cmi Cmi7

Note: 1. Surprise harmony of Gb7 (bVI dominant) in the first phrase.
2. Underlying chromaticism in the melodic structure between D and Db (**).

11. Choro Sussuro ded. Guinga (choro-seresta, 70 bpm)

Note: 1. The two phrases form a sequence, initiated by the third of each harmony.
2. Eighth note guitar accompaniment provides a note-to-note counterpoint with the principal melody.

12. Som Livre ded. Hermeto Pascoal (choro, 63 bpm)

Note: 1. Through all three themes, the rhythmic intensification using sixteenth note triplets.
2. All themes begin with the fifth of the harmony, but with different intervals and melodic contours.

First:

Second:

Third:

In Figure 3, “Summary of Primary Themes and Motives” the first phrases of all twelve primary (A) themes are presented in their final performance sequence, with commentary on their melodic, rhythmic and harmonic characteristics. The broad range of choro subgenres available and compositional eras represented by the tribute composers resulted in a suite of diverse vocabularies, tempos and moods.

8.2 Motivic and Harmonic Relationships between Thematic Subsections and Phrases

If we use sixteen bars as the model for a choro thematic section, it typically divides into two eight-bar subsections, each consisting of two four-bar phrases. Some themes are double-length (32 bars). These include *valsas* and *samba-choros*, which have slower harmonic rhythm (a good example is Jacob’s *Receita de samba*, two bars per harmony).

Thematic and harmonic content between subsections can have these relationships:

1) One motive is used to generate both subsections (all four phrases). This is the most economical way of producing an A theme. In Pixinguinha’s *Vou vivendo* (F major), the second subsection is in F minor and Ab major. This provides harmonic contrast to counterbalance the four repetitions of a single motive.

2) The second subsection is a varied repetition of the first. In this model, the first and third phrases are nearly identical, while the fourth phrase is a melodic and harmonic variation of the second. An example of this thematic construction is Pixinguinha’s choro-canção, *Naquele tempo*.

3) Separate motives are used for each phrase of the first subsection, and new material is used for both phrases of the second subsection. Pixinguinha’s *Cheguei* is a clear illustration.

8.3 Brief Modulations in Primary Thematic Writing

Brief modulations are common in A themes. Such harmonic movements are localized and different from tonal centers which define entire thematic sections. They can occur in the second phrase of the first subsection (ex. Pixinguinha, *Proezas do Solon*, measure 6, V major; *Escovado*, Ernesto Nazareth, m. 6-8, III minor), or the first phrase of the second

subsection (ex. Dilermando Reis, *Se Ela Perguntar*, m. 11, V minor; *Pavilhão brasileiro*, Anacleto de Medeiros, m. 12, III major). This aspect of choro harmony obviously deserves a broader discussion.

Brief modulations used in *Choro Tributes* include the following:

III major: m. 7, first subsection: no. 2. *Anacletozinho*, F; no. 5 *Meu Violão é o Chorão*, D.

III minor: m. 13, first subsection: no. 8. *Choro do sol*, (samba-choro, double length), G.

V minor: m. 6, first subsection: no. 9. *Dois irmãos no céu*, C minor.

V major: m. 13, first subsection: no.10 *Sambando na praia*, (samba-choro), B minor

9. Final Movement Sequence and Compositional Form

The final movement sequence was Phase Seven, listed below by title, subgenre, tempo, key (A theme) and any alternate guitar tunings. It was determined after several rehearsals.

Choro Tributes for clarinet and guitar

1. *Não diga agora* (maxixe) (76 bpm) ded. Pixinguinha (1897-1973) G major
2. *Anacletozinho* (schottisch) (112) ded. Anacleto de Medeiros (1866-1907) F major
3. *Solstício de verão* (valsas) (80, 130) ded. Ernesto Nazareth (1863-1934) D major
4. *O Bandolim sabe tudo* (choro ligeiro) (84) ded. Luperce Miranda (1904-1977) C major
5. *Meu violão é o chorão* (choro) (48) Solo Guitar ded. Garôto (1915-1955) D major
6. *Manhoso* (samba-choro) (92) ded. Jacob do Bandolim (1918-1969) Bb major
7. *Réquiem* (cantilena) (64) ded. Heitor Villa-Lobos (1887-1959) C minor (6 = C, 5 = G)
8. *Choro do sol* (samba-choro) (94) ded. Waldir Azevedo (1923-1980) G major
9. *Dois irmãos No céu* (48) (choro-canção) Abel Ferreira (1915-1980) D minor (6 = D)
ded. Paulo Moura (1932-2010) & Rafael Rabello (1962-1995)
10. *Sambando na praia* (samba-choro) (102) ded. Radamés Gnattali (1906-1988) B minor
11. *Choro sussuro* (choro seresta) (70) ded. Guinga (1950-) Db major
12. *Som livre* (choro) (63) ded. Hermeto Pascoal (1936-) F major

Here are the forms used in *Choro Tributes* and those movements which illustrate them:

Standard form (AA BB A CC A): nos. 1, 2, 3, 8, 9, 12.

Similar to the Standard form but eliminate repeats of A, B or C themes: nos. 5, 6, 11.

Use of a fourth (D) theme: nos. 4, 5

Modified AA B A form: no. 7

Use of an “Introduction and Coda/”Outroduction”: nos. 3, 9, 11, 12.

10. Premiere, Recording, Play-along

Without breaks, *Choro Tributes* was 53 minutes of music. Including pauses and brief comments to the audience, its actual performance time was 75 minutes. In February 2019, we scheduled the premiere for November 7, presented by the New York City Classical Guitar Society. The concert took place at Tenri Center, next door to where I teach at New School Jazz and where I met Louis, which became our rehearsal space. Tenri was an ideal venue for our duo; acoustically resonant, intimate and conducive to attentive audience listening. We recorded and shot video of the whole performance, which can be seen the Duo homepage.

We recorded the suite in February-March 2020 for a CD release in May. Our decision to isolate the instruments while recording the CD was not only to preserve maximum control during the master mix. Given our intention to present Duo residencies using *Choro Tributes* as the curriculum, we produced alternate mixes and released the Choro Tributes Playalong. It is a digital zip file featuring panned instruments (clarinet in left channel, guitar right, with countoff click), scores and parts in PDF format, user guide and composer commentary. The playalong has been a primary practicing resource for residency students and their faculty. Using various audio apps like Audacity, the player can manipulate tempo and key independently. In some of the parts written for A Clarinet, a Bb clarinetist can lower the key by a half-step and read the more negotiable A part.

Closing Thoughts

Writing this article about *Choro Tributes* has been an inspiring and revelatory experience. It is the first time I have shared my compositional processes in an academic journal. It helped me identify organic and intuitive strategies in a clear and codified manner, and has served as the working pre-compositional model for the five Diálogos Duo suites which followed.

Please note that due to length limitations, only Phases One through Four of my compositional process are discussed in full detail. An expanded form of the article is available at a link in References which contains the Savassi video presentation and other related content. Although the article is written in English, I welcome all Brazilian readers to write to me in Portuguese at my email address..

Acknowledgements

I would like to thank Professor Cliff Korman, my longtime friend and Brazilian music colleague for his invitation to participate in the Savassi Festival and contribute to the second edition of *Pensar Música*; Mauro Rodrigues for his joint coordination; everyone at UFMG and UniRio who have helped make this exciting project a reality.

I wish to express my deepest gratitude to clarinetist/bass clarinetist Louis Arques. His musical brilliance and six years of artistic collaboration in Diálogos Duo has invigorated my compositional output and created an artistic and educational platform that I never would have anticipated. I look forward to creating our next body of work, and already have a list of projects awaiting my attention.

REFERENCES

BOUKAS, Richard. *Diálogos Duo: Choro Tributes*, complete scores and parts. New York City: Diatessaron Music Publishing, 2019. Available at <https://www.boukas.com/dialogos-duo>.

BOUKAS, Richard. *Diálogos Duo: Choro Tributes*, Digital Playalong Bundle. Channel-separated audio, complete scores and parts, composer commentary, user guide. New York City: Diatessaron Music Publishing, 2019.

CHEDIAK, Almir; SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério, DININHO. *Choro Songbook*. V. 1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007.

LENDVAI, Erno. *Béla Bartók: an analysis of his music*. London: Kahn & Averill, 2000.

MESSIAEN, Olivier. *The Technique of my musical language*. Paris: Alphonse Leduc Éditions Musicales, 1944.

PIXINGUINHA (Alfredo da Rocha Viana Filho). *O melhor de Pixinguinha* (melodias e cifras). Maria José Carrasqueira (ed.) Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

STRAVINSKY, Igor. *Poetics of music in the form of six lessons*. Cambridge: Harvard University Press, 1942.

RECORDINGS (AUTHOR)

CHORO TRIBUTES. *Diálogos Duo*. (Louis Arques, clarinet; Richard Boukas, guitar, composer). New York City: Independent release, 2020.

HOMAGES TO BRAZILIAN MASTERS. *Diálogos Duo*. (Louis Arques, clarinet; Richard Boukas, guitar, composer). New York City: Independent release, 2018.

QUARTETO MODERNO. *Live! Ao Vivo!* (Richard Boukas, guitar, vocals, composer; Lucas Pino, woodwinds; Gustavo Amarante, bass; Maurício Zottarelli, drums. New York City: Independent release (2016).

TUDO DE BOM. *Calendário do Som* (Hermeto Pascoal, composer; Marc Weinstein, flutes; Richard Boukas, arranger/producer, guitars, vocals; Nilson Matta, bass; Paulo Braga, drums; Vanderlei Pereira, percussion). London, England: String Jazz, 2004.

BALAIÓ: Boukas-Santos Neto Duo (Jovino Santos Neto, piano, composer; Richard Boukas, guitar, composer; Hermeto Pascoal, composer;) Cincinnati, OH, US: Malandro Records, 2001.

AMAZÔNA: (Richard Boukas, guitars, vocals, percussion, composer; Tony Regusis, piano; John Arbo, bass, vocals; Ray Marchica, drums). New York City: Jazz Essence, 1993.

TRIBUTE COMPOSER MODEL RECORDINGS

1. *Não diga agora* (maxixe) dedication: Pixinguinha Model: *Proezas do Solon* #1 ORQUESTRA PIXINGUINHA: (Henrique Cazes, dir.). Rio de Janeiro: Kuarup KCD-079, 1996.

2. *Anacletozinho* (schottisch) ded. Anacleto de Medeiros Model: *Santinha* #6
SEMPRE ANACLETO: Art Metal Quinteto. Rio de Janeiro: Kuarup KCD-123, 1999.
3. *Solstício de verão* (valsas) ded. Ernesto Nazareth Model: *Faceira* #6
O TRIO: (Paulo Sérgio Santos, clarinet; Maurício Carrilho, guitar; Pedro Amorim, bandolim). Rio de Janeiro: Sarau Promoções Culturais CDS-002, 1993.
4. *O Bandolim sabe tudo* (choro ligeiro) ded. Luperce Miranda Model: *Picadinha a Baiana* #7
HISTORIA DE UM VIOLÃO: (Luperce Miranda, bandolim, compositor). Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1977.
5. *Meu violão é o chorão* (choro) ded. Garôto Model: *Nosso choro* #2
VIVA GARÔTO Gravações originais: (Garôto, solo guitar). São Paulo: Núcleo Contemporâneo 110190, 1997.
6. *Manhoso* (samba-choro) ded. Jacob do Bandolim Model: *Gostosinho* #18
JACOB DO BANDOLIM, v. 2 (Época de Ouro). Rio de Janeiro: BMG 7432179712-2, 1960.
7. *Réquiem* (modinha) ded. Heitor Villa-Lobos Model: *Bachianas brasileiras no. 5, 1. Cantilena* VILLA-LOBOS: *BACHIANAS BRASILEIROS Complete*: (Rosana Lamosa, Nashville Symphony Orchestra). Nashville: Naxos reissue.
8. *Choro do sol* (samba-choro) ded. Waldir Azevedo Model: *Brasileirinho*
WALDIR AZEVEDO: *BRASILEIRINHO*: Continental, 1949.
9. *Dois irmãos No céu* (choro-canção) ded. Paulo Moura, Rafael Rabello
Model: *Chorando baixinho* #2 DOIS IRMÃOS: (Abel Ferreira). (Paulo Moura, clarinet; Rafael Rabello, guitar). Rio de Janeiro: Milestone MCD 9293-2, 1992.
10. *Sambando na praia* (samba-choro) ded. Radamés Gnattali Model: *Cabuloso* #1
O TRIO: (Paulo Sérgio Santos, clarinet; Maurício Carrilho, guitar; Pedro Amorim, bandolim).
Rio de Janeiro: Sarau Promoções Culturais CDS-002, 1993.
11. *Choro sussuro* (choro seresta) ded. Guinga Model: *Inventando moda* #4
CHEIO DE DEDOS: (Guinga, guitar, composer). Rio de Janeiro: Velas 2700102, 1996.
12. *Som livre* (choro) ded. Hermeto Pascoal Model: *Intocável* #6
SÓ NÃO TOCA QUEM NÃO QUER: (Hermeto Pascoal e Grupo). São Paulo: Som da Gente / Capitol CDP-7 90559-2, 1987.



SOBRE OS AUTORES

Os professores Mauro Rodrigues (UFMG) e Clifford Korman (UNIRIO) se conheceram no Festival de Inverno da UFMG – Ouro Preto, em 1995. Houve uma empatia pessoal e musical imediata que deu início a uma amizade e a uma parceria profissional que se fortalece a cada projeto. A produção artística dos autores inclui gravações e apresentações que refletem a dedicação da dupla à música improvisada. No âmbito acadêmico, esse interesse tomou forma na criação do grupo de pesquisa “Improvisa”, com cadastro no CNPq. Coordenado pelos dois, desse grupo de pesquisa surgiram a série musical *Preparação para o imprevisível*, apresentada no Conservatório UFMG; orientações de pós-graduandos; e o primeiro livro do Congresso Pensar Música, produzido em parceria com o *Savassi Festival* e a editora Escola de Música da UFMG/Selo Minas de Som.

Almir Côrtes Barreto

Possui graduação em Instrumento (Violão Erudito) pela Universidade Federal da Bahia – UFBA (2003), Mestrado (2006) e Doutorado (2012) em Música pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP na área de Performance Musical. Realizou estágio de um ano como pesquisador/artista visitante no Departamento de Jazz da Jacobs School of Music na Indiana University (2010/PDEE-CAPES), e seis meses na College of Creative Arts da San Francisco State University (2013/BEPE-FAPESP). É integrante da Orquestra Filarmônica de Violas de Campinas. Em 2005, Conquistou o prêmio de melhor música instrumental no III Festival de Música Educadora FM / Bahia, com a composição *Freveando*. Possui seis CDs lançados e tem realizado concertos e oficinas no Brasil e no exterior, com especial destaque para sua participação nos eventos: Latin American Culture Celebration (2010), promovido pela Berklee School of Music e o Mandolin Symposium (2011, 2012) na Universidade de Santa Cruz, California – EUA. Entre 2015/2016 atuou como Professor de violão popular na Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA. Foi Professor Colaborador na Faculdade de Música da UNICAMP, na qual realizou pesquisa de Pós-Doutorado (FAPESP) e é membro do grupo de pesquisa *Música Popular: história, produção e linguagem do Instituto de Artes*. Atua principalmente nos seguintes temas: música instrumental brasileira, música popular, choro, frevo, baião, improvisação,

bandolim, cavaquinho, guitarra, viola caipira e violão. Atualmente é Professor Adjunto de Análise da Música Popular, Arranjo e Prática de Conjunto do Instituto Villa – Lobos da UNIRIO. Também atua na Pós-graduação em Música, coordena a Orquestra de Cordas Dedilhadas da UNIRIO, a webserie Villa de Sons e é membro do grupo de pesquisa *Música: história, memória, acervos*.

André (Limão) Queiroz

Professor Adjunto de bateria na Escola de Música da UFMG. Desde 1995 atua em estúdios e palcos do Brasil e do mundo com artistas tais como: Milton Nascimento, Lô Borges, Samuel Rosa, Chico Amaral, Amilton Godoy, Nivaldo Ornelas, Juarez Moreira, Toninho Horta, Roberto Menescal, Celso Moreira, Chiquito Braga, Telo Borges, Cleber Alves, Yure Popoff, Maria Schneider (EUA), Thiago Delegado, Guilherme Monteiro, Alberto Continentino, Stephan Kurmann (Suíça), Cliff Korman (EUA), Simon Spang (Dinamarca), Thomas Rotter (Alemanha), Jonathan Crayford (Nova Zeândia), Ted Piltzecker (EUA), Chris Stover (EUA), Marina Machado, Marcos Lobo, Mauro Rodrigues, Aloísio Horta, Kiko Klaus, Continentrio, Wilson Lopes, Beto Lopes, Titane, Maurício Tizumba, Sagrado Coração da Terra, Renato Mota, Marku Ribas, Arthur Maia, Enéias Xavier, Magno Alexandre, Felipe Vilas Boas, Fernando Rocha, Alda Resende, Marcos Resende, Robertinho Brant, dentre outros. Como compositor, em 2007, foi um dos ganhadores do prêmio BDMG Instrumental com duas composições próprias e um arranjo. Em 2011, lançou seu primeiro CD autoral intitulado *André “Limão” Queiroz* e, em 2012, recebeu o prêmio “Marco Antônio Araújo” promovido pelo BDMG “Melhor CD de 2011”. Em 2017, lançou seu DVD ao vivo comemorativo de trinta anos de carreira em que, junto ao seu grupo, toca suas novas composições.

Diego Alex de Freitas Terra

Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Bacharel em Música com habilitação em Saxofone pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Diego Terra é músico da Banda Municipal Santa Cecília, na cidade de Niterói/RJ. É formado pelo MBA em Gestão e Produção Cultural pela Fundação Getúlio Vargas e Docência do Ensino Médio e Fundamental pela Universidade Cândido Mendes. Músico atuante no cenário carioca, é saxofonista dos grupos Choro da Glória e Fanfarrada. Foi professor do Conservatório Brasileiro de Música, no qual iniciou sua vida como docente no início dos anos 2000.

Fernando Rocha

Professor Associado de percussão da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) desde 1998. Possui doutorado em música pela McGill University (Montreal, Canadá), na qual estudou com Aiyun Huang e D'Arcy Philip Gray. Possui mestrado pela UFMG e bacharelado em Percussão pela UNESP, na qual tocou com o grupo PIAP e estudou com John Boudler, Eduardo Giancesella e Carlos Stasi. Entre 2015 e 2016, realizou pesquisa de Pós-Doutorado na Universidade da Virgínia (EUA), oportunidade na qual atuou como Pesquisador/Artista Visitante. Ao longo de sua carreira, Fernando tem se dedicado especialmente à performance de música contemporânea, participando, como solista ou membro de grupo de câmara, de inúmeros festivais internacionais, tanto no Brasil quanto no exterior (USA, Canadá, Argentina, Chile, Uruguai, Alemanha, França e Portugal). Fernando também tem colaborado com vários compositores na criação de novas obras, tendo realizado a primeira audição de obras de Almeida Prado, Edson Zampronha, Sílvio Ferraz, Roberto Victorio, Sérgio Freire, Alexandre Lunsqui (Brasil), João Pedro Oliveira (Portugal), Lewis Nielson, Jacob Sudol (USA), Nicolas Gilbert e Geof Holbrook (Canadá). Atualmente é diretor do Grupo de Percussão da UFMG, do grupo de música contemporânea Sonante 21, além de membro do Duo Qattus (cello e percussão). Fernando também se apresenta regularmente com grupos e músicos de jazz e música instrumental brasileira.

Gabriel Muniz Improta França

É músico e cientista social. Em 2015, concluiu o doutorado em Ciências Sociais na PUC-RIO com tese sobre o movimento do *Sambajazz* e a atividade de músico no Rio de Janeiro. Atualmente, é professor de Violão Popular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e membro do Programa de Pós Graduação em Música (PPGM) da UNIRIO, desenvolvendo pesquisa no campo da interpretação em música popular e da antropologia da música. Com extensa carreira como violonista e guitarrista, atuou ao lado de músicos como Maria Bethânia, Caetano Veloso, Roberto Carlos, Carlinhos Brown, João Donato, Raul de Souza, Paulo Moura, Wagner Tiso e Francis Hime, entre outros. Lançou três CDs como solista, arranjador e compositor (2003, 2011, 2016).

João Gabriel Cunha Machala

Doutorando em performance musical pela Universidade Federal de Minas Gerais e graduado em Engenharia Elétrica pela mesma universidade, João Machala é trombonista, compositor e arranjador e estudou música no Centro de Formação Artística do Palácio das Artes (2005-2007). Mestre em música pela UFMG (2021), Machala foi vencedor do prêmio BDMG Instrumental (2018) e do Jovem Instrumentista do BDMG (2013). O músico gravou em mais de 80 álbuns da cena mineira e já tocou com grandes nomes nacionais e internacionais, como Edu Lobo, Marcos Valle, Leila Pinheiro, Toninho Horta, Raul de Souza, Gilson Peranzetta, Léa Freire, Michael Pipoquinha, Andre Boccelli, Guillermo Klein, Darcy James Argue, Juarez Moreira, Célio Balona, Paula Santoro, Chico Amaral, Wilson Lopes, André Limão Queiróz, Mauro Rodrigues, dentre outros.

Manuel Silveira Falleiros

Coordenador do Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora da Unicamp – NICS/Unicamp. Pesquisador carreira PQ-UNICAMP. Vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música do I.A./UNICAMP. Compositor, improvisador, saxofonista. Desenvolve pesquisa em improvisação musical, práticas musicais contemporâneas, análise de música improvisada, criatividade e processos criativos. Coordena o grupo Improvisação Contemporânea, Processos Criativos e Cognição Musical e dirige o grupo de música experimental Coletivo Improvisado (<http://manufalleiros.com/ci/>).

Pablo Souza

Pablo Souza é Professor Assistente da UFMG, oportunidade em que atua como coordenador da área de Música Popular e leciona disciplinas de contrabaixo (acústico e elétrico), harmonia, improvisação e prática de conjunto. Possui bacharelado em Música com ênfase em contrabaixo erudito pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006), com Fausto Borém, e mestrado em Música com ênfase em Jazz Bass Performance pela University of Louisville (2012), com Chris Fitzgerald e Sidney King. Foi professor de contrabaixo elétrico na escola de música Pró Music (2002- 2006) e professor de contrabaixo acústico no Projeto Orquestra Jovem do SESC (2012). Como contrabaixista, trabalhou em shows e gravações com Maria João e Mario Laginha, Milton Nascimento, Roberto Menescal, Juarez Moreira, Toninho Horta, Mike Tracy, Marcus Vianna, Túlio Mourão, Celso Moreira, Chico Amaral, Taryn Szpilman, Gunhild Carling, Luis Bonilla, Nivaldo Ornelas, Ted Piltzecker,

Chris Stover, Mark Lambert, Eugenia Melo e Castro, Alieksey Vianna, Titane, Weber Lopes, dentre outros.

Richard Boukas

Reconhecido internacionalmente como violonista, cantor, compositor, educador e pesquisador, é um dos principais representantes e divulgadores da música brasileira nos Estados Unidos. Desde 2016, integra o Diálogos Duo, juntamente com o clarinetista francês, Louis Arques. O Duo já lançou dois álbuns: *Choro Tributes* e *Homages to Brazilian Masters*. Por meio dessa parceria, Boukas compôs um extenso repertório de música brasileira contemporânea para clarinete e violão: nove suites e cem movimentos homenageando os grandes compositores e intérpretes brasileiros. No artigo que compõe o presente livro, Boukas apresenta a quarta suíte composta para o duo, “Choro Tributes”, abordando seu processo composicional. Desde 2008, Boukas é também líder e compositor do Quarteto Moderno, (da música instrumental, álbum “*Live! Ao Vivo!*”). Outras parcerias incluem o quarteto de clarinetes Sopros de Pernambuco (Recife), o clarinetista italiano Alessandro Carbonare e o PUBLIQuartet (EUA). Boukas lançou os álbuns *Balaio* (com o pianista Jovino Santos Neto), *Amazônas*, *Embarcadero* e *Commitment*. Ele foi co-líder e arranjador de *Tudo de Bom*, apresentando em destaque repertório da coleção *Calendário do Som* do Hermeto Pascoal (1996).

É mestre em Composição pelo Queens College/Aaron Copland School of Music (Nova York), onde desenvolveu sua dissertação sobre a música de Hermeto. Desde 1989, é professor da New School University College of Performing Arts (NY) e fundador-arranjador dos conjuntos Brazilian Jazz e Choro. No Brasil, foi professor convidado no Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão (SP), na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e na série virtual *Música em Debate*, do Instituto Federal de Pernambuco (IFPE).

Wanderson Lopes Soares

Violonista, compositor e arranjador. Possui mestrado em Música na linha de pesquisa de Linguagem e Estruturação pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e graduação em Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). É professor de harmonia, arranjo, improvisação, guitarra e Coordenador do Núcleo de Cordas Dedilhadas da Faculdade de Música do Espírito Santo - FAMES.

Entre as gravações se destacam os álbuns: *Poemas brasileiros* (2008), *Baobab Trio* (2012), *Wanderson Lopez trio ao vivo – VOA* (2014), *Orizzonti 6teto* (2017), *Baobab Trio - Ladeira* (2019), *Aprender a ser rio* (2020), *Milagre – Orizzonti* (2021), *Mostra Novos Horizontes* (2021) e *WL Ensemble* (2022). Como compositor de trilhas sonoras: *Curta Embarazadas* (2016), O.C.O 2018 para a CIA In Pares Cia de dança, *MAKUMBA* (2021) para a CIA In Pares Cia de dança, Trilha original para o Documentário *Rosário dos Homens Pretos* (2022), dentre outros.