

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GEORGE DE ALMEIDA PESSOA



ESTUDO DOS ELEMENTOS MUSICAIS E EXTRA-MUSICAIS NO PROCESSO DE
IMPROVISÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA PARA QUATRO VERSÕES
DE WAVE (1967)

CURITIBA
2016

GEORGE DE ALMEIDA PESSOA

ESTUDO DOS ELEMENTOS MUSICAIS E EXTRA-MUSICAIS NO PROCESSO DE
IMPROVISAÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA PARA QUATRO VERSÕES
DE *WAVE* (1967)

Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes, Setor de Arte, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia Histórica e Etnomusicologia

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez.

CURITIBA
2016

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)

Pessoa, George de Almeida

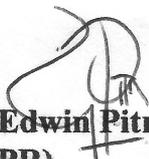
Estudo dos elementos musicais e extra-musicais no processo de improvisação da música popular brasileira para quatro versões de wave (1967). / George de Almeida Pessoa – Curitiba, 2017.
189 f.

Orientador : Prof. Dr.Edwin Ricardo Pitre-Vásquez
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

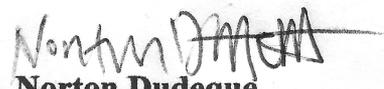
1. Improvisação. 2. Etnomusicologia. 3. Música Popular Brasileira.
I.Título.

CDD 780

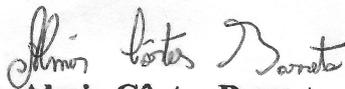
Ata centésima trigésima, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando George de Almeida Pessoa. No vigésimo terceiro dia de fevereiro de dois mil e dezesseis, às catorze horas, na sala 208, no Departamento de Artes, do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, presidida pelo decano do PPGMúsica Norton Dudeque (UFPR) e constituída pelos seguintes Professores Doutores: **Edwin Pitre Vásquez (UFPR)**, orientador, via Skype, **Almir Côrtes Barreto (UNILA)** e **Rafael dos Santos (UNICAMP)**, via Skype, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: “**Estudo dos Elementos Musicais e Extra-Musicais no Processo de Improvisação da Música Popular Brasileira para Quatro Versões de Wave (1967)**”, apresentada por George de Almeida Pessoa. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. O senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra ao primeiro examinador e ao segundo para as suas arguições, seguidos pela defesa do candidato. Na sequência, o Professor **Edwin Pitre Vásquez** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reuniu-se em sigilo para avaliação final do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou aprovado o candidato, que recebe o título de **Mestre em Música**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no vigésimo terceiro dia de fevereiro de dois mil e dezesseis. XXXXXXXXXXXXXXXXX



Dr. Edwin Pitre Vásquez
(UFPR)



Dr. Norton Dudeque
(UFPR)



Dr. Almir Côrtes Barreto
(UNILA)



Rafael dos Santos
(UNICAMP)



George de Almeida Pessoa

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador e também amigo, Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, não apenas pela aceitação do projeto desta dissertação no programa do curso e pela orientação do trabalho, mas também por proporcionar uma expansão do meu conhecimento através de diversas reflexões e discussões dentro e fora da universidade. Além do mais, pelo apoio, compreensão e confiança durante toda essa jornada.

Agradeço também à Dra. Luzia Aparecida Ferreira, além da amizade, por suas contribuições valiosas ao longo dos anos de convívio, também com diversas discussões apresentando-me outras áreas de conhecimento, proporcionando experiências adicionais na vida acadêmica.

À CAPES pela concessão da bolsa que possibilitou a realização deste trabalho.

Aos membros da banca avaliadora de Qualificação Professores Doutores Rogério Costa e Almir Cortes e de Defesa Professores Doutores Rafael dos Santos e Almir Cortes. Pelos apontamentos e contribuições na elaboração e melhoramento deste trabalho.

À todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Música/UFPR.

À secretaria da pós-graduação do Departamento de Música na pessoa de Gabriel Snak.

Aos colegas de turma, pela amizade, conversas e discussões em grupo proporcionando conhecimentos e referências trocadas entre todos nós. Assim como também ao Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR e ao Projeto de Extensão “Práticas Musicais para a Comunidade no DeArtes”.

Ao Marco Roberto dos Santos, pelas conversas e lições que tanto me foram importantes ao longo dessa caminhada.

À Keila Nunes pelo auxílio na revisão do texto da dissertação.

Agradeço a todos que me acompanharam direta ou indiretamente durante esse período, mas que abriram possibilidades pelos quais continuaremos caminhando juntos.

E por último mas dentre todos o mais importante, agradeço à minha família, em especial meu Pai Geraldo Pessoa, minha Mãe Dione Pessoa e meus

irmãos Geovane e Daniele Pessoa, pelo apoio que foi dado à mim, mesmo que dificultado pela distância.

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo a improvisação na música popular brasileira. Discute suas várias formas e analisa sua relação entre a *performance* e a criação. A pesquisa teve como base os preceitos da Etnomusicologia, refletiu sobre os processos envolvidos nessa prática a partir de elementos musicais e extra-musicais, suas inter-relações expressivas e sonoridades. Para isso foram selecionadas quatro versões da canção *Wave* (1967) de Tom Jobim, considerada um *standard* no repertório da música instrumental, tanto nacional como internacional.

Palavras-chave: Improvisação. Etnomusicologia. Música Popular. Elementos Musicais e Extra-Musicais. *Wave*.

ABSTRACT

This assignment has the improvisation of the Brazilian popular music as its study object. Discusses its multiple forms and analyses the connection of performance and composition. The research was based on the precepts of Ethnomusicology, reflected on the processes involved in this practice from the musical and extra-musical elements, their expressive interrelationship and sounds. In this regard were selected four versions of Tom Jobim's song called Wave (1967). This song is considered a standard in the both nacional and international instrumental music repertoire.

Key-words: Improvisation. Ethnomusicology. Popular Music. Musical and Extra-Musical Elements. Wave.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objeto de estudio la improvisación en la música popular brasileña. Discute sus diversas formas y analiza su relación entre el performance y la creación. La investigación se basa en los preceptos de la Etnomusicología, reflexionó sobre los procesos que implican en esta práctica los elementos musicales y extra- musicales, sus interrelaciones expresivas e de sonoridad. Para el cual se seleccionaron cuatro versiones de la canción Wave (1967) de Tom Jobim, considerada un estándar en el repertorio de la música instrumental, tanto a nivel nacional como internacional.

Palabras clave: Improvisación. Etnomusicología. Música Popular. Elementos Musicales y Extra-Musicales. Wave.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Exemplo hipotético de deslocamento rítmico no compasso.....	80
Ilustração 2: Partitura de <i>Wave</i>	107
Ilustração 3: Registro médio-grave no piano.....	111
Ilustração 4: Registro agudo e dobramento de oitavas.....	111
Ilustração 5: <i>Ghost notes</i> no improviso de Leny Andrade.....	112
Ilustração 6: Outro exemplo de <i>ghost notes</i> presente no improviso de Leny Andrade	113
Ilustração 7: <i>Glissando</i> presente no improviso de Leny Andrade.....	113
Ilustração 8: Destaque na mudança das notas através de <i>glissandos</i>	113
Ilustração 9: Parte B do tema executado por Dominginhos.....	115
Ilustração 10: Trecho de acordes em bloco do improviso de guitarra de Heraldo do Monte.....	115
Ilustração 11: MiB como tensão do acorde de D7.....	116
Ilustração 12: Tensões no acorde de F#7.....	116
Ilustração 13: Tensão no acorde de A7.....	117
Ilustração 14: Variação da parte A do tema.....	117
Ilustração 15: Solo de flauta.....	118
Ilustração 16: Tensões de nona e décima terceira.....	118
Ilustração 17: Nota de tensão no acorde de Eb7M.....	119
Ilustração 18: Nota Fá como tensão no acorde Eb7M.....	119
Ilustração 19: Nota de tensão no acorde Db7M.....	119
Ilustração 20: Antecipação da nota Ré# para o acorde de B7M.....	120
Ilustração 21: Tensão da nota Fá para o acorde D7.....	120
Ilustração 22: Notas de tensão no acorde F7 e Eb7.....	120
Ilustração 23: Notas de tensão em trecho do improviso de Leny Andrade.....	121
Ilustração 24: Mais notas de tensão em trecho do improviso de Leny Andrade.....	121
Ilustração 25: Uso de arpejos na construção melódica.....	122
Ilustração 26: Arpejo de Gm sobre o acorde C7.....	122
Ilustração 27: Tensão no acorde G7M.....	123
Ilustração 28: Tensões nos acordes D7 e G7M.....	123
Ilustração 29: Tensão no acorde E7.....	123
Ilustração 30: Tensões geradas pelo motivo.....	124

Ilustração 31: Trecho do solo de guitarra de Heraldo do Monte.....	125
Ilustração 32: Arpejos no solo de baixo.....	126
Ilustração 33: Tensões sobre o acorde D7M e Arpejo sobre acorde Am7.....	126
Ilustração 34: Tensões sobre os acordes D7 e G7M.....	127
Ilustração 35: Tensões sobre os acorde E7, Bb7 e A7.....	128
Ilustração 36: Arpejo de Eb7M sobre o acorde Bb°7.....	128
Ilustração 37: Arpejos sobre os acordes D7 e G7M.....	128
Ilustração 38: Trecho inicial do solo de baixo.....	129
Ilustração 39: Início solo de piano.....	129
Ilustração 40: Notas de tensão sobre os acordes.....	129
Ilustração 41: Frase final do solo de piano.....	130
Ilustração 42: Uso de arpejos no solo.....	130
Ilustração 43: Sobreposição de arpejos.....	131
Ilustração 44: Arpejo de acorde quartal sobre Bb7 e A7.....	131
Ilustração 45: Melodia em intervalos de sexta.....	132
Ilustração 46: Movimento cromático na melodia.....	132
Ilustração 47: Uso de notas repetidas no desenvolvimento melódico.....	132
Ilustração 48: Primeiro improviso de Leny Andrade.....	133
Ilustração 49: Repetição da ideia musical.....	134
Ilustração 50: Marcações de aspectos melódicos no improviso de Leny Andrade..	134
Ilustração 51: Aspectos melódicos do tema por Dominginhos.....	136
Ilustração 52: Solo de guitarra.....	138
Ilustração 53: Solo de baixo.....	140
Ilustração 54: Solo de acordeom.....	142
Ilustração 55: Solo de baixo na versão Amilson Godoy.....	144
Ilustração 56: Primeiro <i>chorus</i> do solo de piano.....	146
Ilustração 57: Segundo <i>chorus</i> do improviso de piano.....	147
Ilustração 58: Análise do ritmo do tema da versão de Tom Jobim.....	150
Ilustração 59: Solo de flauta.....	151
Ilustração 60: Tema na versão de Leny Andrade.....	152
Ilustração 61: Solo de Leny Andrade.....	154
Ilustração 62: Aspectos rítmicos do tema por Dominginhos.....	156
Ilustração 63: Aspectos rítmicos do solo de guitarra na versão de Dominginhos..	158
Ilustração 64: Aspectos rítmicos do solo de baixo na versão de Dominginhos.....	160

Ilustração 65: Aspectos rítmicos do solo de acordeom de Dominginhos.....	162
Ilustração 66: Condução do pandeiro.....	163
Ilustração 67: Aspectos rítmicos do tema por Amilson Godoy.....	164
Ilustração 68: Aspectos rítmicos solo de baixo na versão de Amilson Godoy.....	166
Ilustração 69: Aspectos rítmicos do primeiro <i>chorus</i> do solo de Amilson Godoy.....	168
Ilustração 70: Aspectos rítmicos do segundo <i>chorus</i> do solo de Amilson Godoy....	169
Ilustração 71: Corporalidade na primeira frase do tema B executado por Dominginhos.....	172
Ilustração 72: Corporalidade na segunda frase do tema B executado por Dominginhos.....	173
Ilustração 73: Corporalidade de Dominginhos na frase aos 1:05 minutos.....	173
Ilustração 74: Relação dos <i>staccattos</i> do solo de guitarra com movimentos corporais de Heraldo do Monte.....	174
Ilustração 75: Frase melódica associada ao movimento corporal de Dominginhos aos 3:37.....	175
Ilustração 76: Padrão melódico e rítmico.....	179
Ilustração 77: Padrão melódico com alterações rítmicas.....	179
Ilustração 78: Notas repetidas no solo de flauta.....	179
Ilustração 79: Deslocamento das palavras na interpretação do tema por Leny Andrade.....	181
Ilustração 80: Portamentos.....	182
Ilustração 81: Oralidade no solo de guitarra.....	184
Ilustração 82: Oralidade no solo de baixo.....	185
Ilustração 83: Oralidade no solo de acordeom.....	186
Ilustração 84: Portamentos no solo de baixo na versão Amilson Godoy.....	188
Ilustração 85: Portamentos na primeira parte do solo de piano de Amilson Godoy	190
Ilustração 86: Portamentos na segunda parte do solo de piano de Amilson Godoy	191
Ilustração 87: Frase de interação entre Dominginhos e Heraldo do Monte.....	194
Ilustração 88: Mesma ideia inicial da interação.....	194
Ilustração 89: Nova ideia na interação.....	194

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	14
2. POR DENTRO DA IMPROVISAÇÃO.....	21
2.1. A IMPROVISAÇÃO NA MÚSICA BRASILEIRA.....	21
2.2. O MÚSICO IMPROVISANDO.....	26
2.3. A IMPROVISAÇÃO DO MÚSICO.....	30
2.4. ENTRE A <i>PERFORMANCE</i> E A COMPOSIÇÃO.....	35
2.5. IMPROVISAÇÃO, IMPROVISO E SOLO.....	39
2.6. SONORIDADE E SOTAQUE BRASILEIRO.....	45
2.7. EXPRESSIVIDADE E EXPRESSÃO MUSICAL.....	52
3. ENTRE NOTAS E SONS.....	58
3.1. ASPECTOS MUSICAIS.....	65
3.1.1. Som.....	66
3.1.2. Harmonia.....	67
3.1.3. Melodia.....	68
3.1.4. Ritmo.....	68
3.1.5. Crescimento (<i>Growth</i>).....	75
3.2. ASPECTOS EXTRA-MUSICAIS.....	79
3.2.1. Processo Interativo e Colaborativo.....	81
3.2.2. A Corporalidade e Música.....	90
3.2.3. A Fala e Música.....	96
3.2.4. O Público.....	105
4. VOU TE CONTAR... - ANÁLISE DAS DIFERENTES VERSÕES DE <i>WAVE</i>... 	107
4.1. ASPECTOS MUSICAIS.....	110
4.1.1. Som.....	110
4.1.2. Harmonia.....	116
4.1.3. Melodia.....	131
4.1.4. Ritmo.....	148
4.2. ASPECTOS EXTRA-MUSICAIS.....	170
4.2.1. Envolvimento Corporal / Corporalidade.....	170
4.2.2. Fala.....	179
4.2.3. Interação.....	192
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	196

REFERÊNCIAS.....	200
ANEXO A - PARTITURA <i>WAVE</i> (TOM JOBIM) EM <i>SONGBOOK</i>.....	208
ANEXO B - <i>LINKS</i> DOS VÍDEOS DAS QUATRO VERSÕES DE <i>WAVE</i>... 	210

1. INTRODUÇÃO

[...] não se compõe música só com notas, nunca se compôs música só com notas, mas foi possível acreditar que se compunha só com notas, e existe toda uma escola composicional que ainda pensa assim. [...] E que, se antes o som era mero adorno, ou função, agora a ausência de cor revela a opacidade de certas músicas e a vivacidade de outras. O som fez-se dimensão, lugar de pensamento. (FERRAZ *in* ZUBEM, 2005, p. 17).

Minha iniciação musical se deu com o violão aos doze anos de idade. Depois de algumas tentativas de pouco sucesso como autodidata, comecei a ter aulas particulares. Assim, iniciei minha formação no primeiro instrumento com o qual percorri o caminho para ser profissional em música.

Antes disso, já havia experimentado outras atividades envolvendo música, desde danças nas mais diversas festas de colégio ou de família, até o envolvimento com diferentes instrumentos musicais, como uma harpa de brinquedo, que tinha uma notação específica própria e era tocada com uma tampinha de caneta, percutindo em diferentes superfícies sonoras de maneira intuitiva e, mais adiante, aulas de teclado.

Dentro desse interesse geral pela música, o violão sempre foi o instrumento ao qual melhor me adaptei, tendo desenvolvido com ele diversas experiências. No colégio, em horários de intervalos com os amigos, pequenas competições de calouros, ou em trabalhos escolares, a música com o violão estava presente. Com a família também não era diferente. Em reuniões sentava meu tio com um livro de repertório de cifras das mais variadas músicas, as quais tentava tocar em diferentes estilos.

Desde essa época, minha formação e vivência foram baseadas no tocar, no fazer música com os instrumentos disponíveis no momento. Além disso, tive contato com diferentes gêneros musicais, muitos dos quais não faziam parte do meu universo sonoro pessoal. Mesmo assim, entendo que foram importantes, pois me permitiram expandir o conhecimento musical e proporcionaram o meu desenvolvimento para ser um profissional desta área.

Dentro de minha trajetória musical, observo que meus estudos para novos repertórios sempre foram pautados pelo ato de tocar junto com os áudios das músicas. Procurava imitar os artistas em qualquer nuance percebida no momento,

ou em um dedilhado no acompanhamento, nas pequenas introduções soladas, nos ritmos das levadas, enfim, qualquer elemento que pudesse me aproximar do som perfeito, da imitação perfeita. Isto propiciava me sentir como um integrante do grupo quando tocava.

Nessa formação auditiva inicial, já percebia, ainda que de forma inconsciente, os diferentes sons proporcionados pelo instrumento. Por exemplo, o tanger as cordas para baixo ou para cima conferia um ritmo ao violão. "Ouvimos o mundo com a janela fechada... cegos, nos colocamos a ouvir o som como se fosse nossa visão, e "vemos" cores, precisamos de cores. Por todos os cantos, precisamos de cores no som." (FERRAZ *in* ZUBEM, 2005, p. 15).

Aos quinze anos, após ganhar uma guitarra e ser envolvido entre sonhos para uma carreira profissional na música, passei a dedicar-me com muita seriedade à formação, iniciando os estudos no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, em Fortaleza, no Estado do Ceará, Brasil. Nas aulas de guitarra com o professor "Pilho"¹, além dos ensinamentos teóricos inerentes à música, aprendi também um pouco sobre a carreira profissional, a formação universitária e os mais variados aspectos envolvidos na atuação e formação como músico.

Com a mente um pouco mais aberta e consolidada voltada para essa escolha profissional, ingressei em um curso de formação técnica em música, na primeira turma do antigo Centro Federal de Ensino Tecnológico do Ceará, atual Instituto Federal do Estado do Ceará, o CEFET-CE, onde tive contato com estudos musicais não só na área instrumental, mas nos diferentes aspectos envolvidos na formação. Lá, fui autodidata em bateria, passei por uma tentativa frustrada de estudar trompete, além dos conteúdos musicais de teoria, percepção, solfejo, canto coral e muitos outros aspectos que envolvem a formação.

Concomitantemente ao ingresso na faculdade de música, na Universidade Estadual do Ceará, UECE, vieram as primeiras atuações profissionais com a música, através de atividades docentes em escolas ou aulas particulares. Nesse tempo, enquanto minha formação e as pesquisas empíricas dos mais diversos assuntos se expandiam, várias questões surgiam durante as aulas e isto me inquietava. Os alunos indagavam: "Por que esse som está diferente do meu?" "Eu toco o que está escrito, mas algo soa estranho." "Seu som é diferente do meu."

¹ Valdir José Silva Filho

Nessa época, já havia iniciado meus estudos em improvisação, assunto sempre presente em toda minha vida universitária, além de oficinas em festivais de música, *workshops* e diferentes cursos. As mesmas perguntas feitas a mim pelos alunos acompanhavam também os meus estudos sobre o tema.

Quanto mais me envolvia com assuntos relacionados à improvisação, geralmente bibliografias voltadas ao jazz ou blues, mais dúvidas surgiam quanto às diferentes sonoridades dos estilos musicais.

Em 2010, ao ingressar como professor na Universidade Estadual do Ceará, eu passei a ter mais contato com antigos professores, agora colegas de profissão. Essas dúvidas passaram a incomodar ainda mais, quando um deles sugeriu iniciar o desenvolvimento de um material didático sobre improvisação na música brasileira, pois até então, os materiais disponíveis, mesmo os nacionais, não abordavam diretamente esse assunto. Apenas utilizavam a metodologia dos livros norte americanos, diferenciando-se apenas os *playbacks* em ritmos brasileiros.

Isto me levou a efetuar pesquisas e reflexões sobre assuntos que giravam sempre em torno da improvisação na música brasileira, suscitando novos questionamentos como este: quais aspectos da improvisação poderiam determinar uma distinção sonora entre os tipos de música que utilizam essa prática?

Procurava em torno dos elementos musicais, quais elementos se destacavam como característicos na música instrumental brasileira. Percebi que muitos dos procedimentos musicais utilizados eram semelhantes aos do jazz. Isso me levou a refletir sobre algo externo ao pensamento técnico musical em si. Talvez haja diferentes formas de expressão musical, das quais surgem diferentes sonoridades, chamadas pelos músicos de "sotaque".

O termo "sotaque" é usado com certa frequência por músicos referindo-se a características que identificam diferentes sonoridades.

O cara tocava música brasileira e na hora de improvisar, improvisava com todo sotaque que ele aprendeu naqueles livros ou que ele ouviu naquelas gravações. O modo de tocar as semicolcheias, sempre ficava com jeito de jazz, colocando blue notes, coisas que estavam muito associadas a outros estilos. (S VE *apud* VALENTE, 2014, p. 307).

Sève associa ao que ele entende por sotaque com os elementos musicais, ou seja, as *blue notes*, frases, escalas que os músicos aprendiam em livros.

Contudo, além do uso desses elementos musicais, associa às diferentes sonoridades a forma de tocar ritmos, no exemplo citado por ele, a semicolcheia. Dessa maneira, o sotaque não estaria apenas no uso dos elementos, mas na maneira de executá-los.

Isso pode ser percebido também através das palavras de Olmir Stocker.

[...]para se tocar música brasileira é necessário que o estudante execute suas características melódicas, rítmicas e harmônicas com "sotaque brasileiro", e isso independe do instrumento. (STOCKER *apud* VISCONTI, 2014, p. 131).

Olmir Stocker considera também o sotaque como a forma de tocar os diferentes elementos musicais. Ou seja, independentemente do instrumento, os elementos melódicos, rítmicos e harmônicos deveriam soar com características da música brasileira, dentro do estilo da peça executada.

Vi então que as diferentes sonoridades de um contexto podem não estarem relacionadas apenas na escolha de elementos musicais, mas também na forma de executá-los.

A partir desse momento começaram a surgir novas interrogações, deste vez em torno do "sotaque brasileiro", ou de uma improvisação com sonoridades brasileiras. Ora, se tocamos as mesmas notas, escalas e arpejos, como esses elementos podem soar diferentes? Passei então a refletir sobre diferentes perspectivas, chegando a uma hipótese de que a improvisação poderia não estar apenas relacionada com "o que" tocamos, mas também "como" tocamos. Ou seja, algumas respostas musicais podem não estar apenas na estrutura, mas nos processos do fazer musical (SEEGER, 1958; BLACKING, 1995). No caso desse trabalho, os processos envolvidos na improvisação.

Pelo envolvimento no estudo e da prática musical, os músicos acabam por desenvolver níveis mais profundos de percepção do som, ou seja, diferentes níveis de escuta. Em *Guide Des Objets Sonores*, Michel Chion (1994) discute sobre as diferentes pesquisas relacionadas ao som iniciadas por Pierre Schaeffer, abordando nosso contexto atual envolto na escuta acusmática, na qual ouvimos o som através de diferentes meios, mas não os vimos serem produzidos. "Descobrimos muito do

que pensávamos que estávamos ouvindo era na realidade só visto e explicado no contexto” (SCHAEFFER *apud* CHION, 1994, p. 11)².

A partir dessa percepção dos diferentes aspectos sonoros, as mesmas questões ressurgem: "como" tocar? Como são produzidas diferentes sonoridades em improvisação, às quais os músicos chamam de sotaque e que distinguem os contextos?

Foram estas inquietações que me levaram a desenvolver um projeto de mestrado, na busca de entender como a música, enquanto produto do fazer humano, surge a partir de diferentes processos proporcionando sonoridades diversas. O objeto de estudo neste trabalho são os processos envolvidos no fazer musical, neste caso a improvisação, a partir de elementos musicais e extra-musicais e das diferentes experiências humanas, as quais, somadas à minha prática enquanto instrumentista e pesquisador, preocupado não apenas com o produto final, mas também com o meio de chegar até ele. Assim, por meio desta dissertação espero contribuir para um melhor entendimento dos processos que envolvem a improvisação na música brasileira.

Dentro da pesquisa também abordei o estudo da expressividade em música, assunto bastante explorado em estudos sobre *performance*. A ideia desse tema no presente trabalho é trazer algumas reflexões a esse respeito, a fim de contribuir para futuros estudos, uma vez que não há ainda consenso dos estudiosos sobre tal.

Inicialmente pensei em efetuar uma seleção de pelo menos dez músicas com elementos de improvisação, para compor o *corpus* de pesquisa. Contudo, no desenvolvimento do mestrado, percebi que esse volume tornaria o estudo inviável. Ao invés disso, optei por selecionar diferentes versões para uma mesma música: *Wave* composta por Tom Jobim, presente no álbum de mesmo nome lançado em 1967.

A escolha da música *Wave*, que, por conter letra, é uma canção, ocorreu devido à sua importância não só no repertório de música instrumental brasileira, mas também no repertório internacional. Ela já foi gravada por diversos grupos, tanto em versões cantadas como instrumentais. Possui registros também por personalidades

² Tradução livre do autor para: “*We discover much of what we thought we were hearing was in reality only seen and explained by the context*”.

importantes do jazz como Frank Sinatra, Oscar Peterson, Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald e Stan Getz.

As diferentes versões da música apresentadas por estes artistas estão sempre relacionadas à improvisação e isto foi um fator importante, pois permitiu realizar um comparativo entre elas.

Como na música instrumental brasileira não existe um arranjo propriamente dito, mas sim uma espécie de roteiro seguido pelos músicos e que pode ser modificado no momento da *performance*, considerei necessária uma análise anterior a partir de uma referência: a partitura disponível no *songbook* Tom Jobim Volume 2, editado por Almir Chediak. Ela foi utilizada para apontar posteriormente as particularidades presentes nas outras versões analisadas.

A escolha dessa partitura como referência também ocorreu por influência da fala do próprio compositor na entrevista presente nas páginas iniciais do *songbook*. Ali Jobim comenta: "Daí a importância dos *songbooks* que você está fazendo. É a segurança de que a nossa obra ficará à disposição do futuro. O que já vi do que você fez, as coisas estão bem registradas, com cifras direitas." (JOBIM, em *Songbook* Tom Jobim 2, p. 13).

Nas palavras de Tom Jobim, percebe-se a existência de outras edições de suas músicas, porém com algumas deficiências. Assim, a partitura escolhida revelou-se como fonte confiável para a utilização neste trabalho.

Para dar conta do assunto na Dissertação de Mestrado, o texto divide-se em quatro capítulos. Na introdução realizada no capítulo primeiro, exponho como cheguei à proposta de pesquisa iniciada neste trabalho a partir de uma visão interdisciplinar da etnomusicologia.

O segundo capítulo aborda a improvisação na música brasileira e expõe diferentes termos relativos à música instrumental. Prossegue abordando alguns processos em improvisação como objeto de pesquisa, em que exponho a relação do músico com esse fazer musical e vice versa. Além disso, procuro posicionar a improvisação entre a *performance* e a composição. Em seguida, a improvisação como um processo. Por fim, Sonoridade e Expressividade musical também serão abordados nos tópicos seguintes.

A metodologia está apresentada no capítulo três, numa perspectiva interdisciplinar que une aspectos musicais e extra-musicais no processo de improvisação.

No capítulo quatro, são apresentadas as análises das improvisações e dos temas e solos de quatro diferentes versões da canção *Wave*, a partir de quatro modelos (Amilson Godoy, Dominginhos, Leny Andrade e Tom Jobim).

Esse trabalho se desenvolveu a partir de uma vivência pessoal com o objeto proposto e, de maneira alguma, tem como finalidade se encerrar no presente texto. Entendo ser necessário continuar desenvolvendo pesquisas posteriores e mais profundas no estudo da improvisação como uma forma do fazer musical do homem, cujo contexto é composto por diferentes processos envolvendo aspectos musicais e extra-musicais.

2. POR DENTRO DA IMPROVISAÇÃO

O som pode ser o objeto, mas o homem é o sujeito; e a chave para se entender a música está nas relações que existem entre sujeito e objeto, o princípio ativo de organização.³ (BLACKING, 1995, pg. 26)

Para propor uma discussão em torno dos processos envolvidos na improvisação, é importante levar em consideração o que se entende por música. Ao buscar definições para música, encontrei como combinação de sons, expressão do pensamento ou sentimento, ou arte do som no tempo a partir dos elementos de ritmo, melodia, harmonia e colorido (MERRIAM, 1964, pg. 27)⁴.

Contudo, ao considerar diferentes contextos, outras definições para o que entende-se por música podem surgir. Essa mesma tentativa tornou-se uma preocupação da Etnomusicologia, pois mais do que definir música a partir dela mesma, era necessário admitir música nos seus aspectos sociais. "Música é um produto do homem, e tem estrutura, mas sua estrutura não pode ter uma existência própria divorciada do comportamento que o produz"⁵ (*Idem*, 1964, pg. 7).

Assim, para esse trabalho, música está definida a partir de um contexto, que une processos cognitivos, criativos e motores para sua realização.

Nesse sentido, a improvisação como um processo de produzir música não deve ser estudada como algo isolado, mas nas relações existentes entre o produto dessa prática musical com os que a produzem, porém, para isto é importante entender o conceito de improvisação no contexto da música instrumental brasileira.

2.1. A IMPROVISAÇÃO NA MÚSICA BRASILEIRA

A improvisação talvez seja umas das atividades mais praticadas nos diversos contextos musicais e nas mais diferentes épocas. Apesar dos inúmeros posicionamentos sobre o que possa ser definido por improvisação, é importante observar que em diferentes culturas musicais o aspecto improvisacional está

³ Tradução livre do autor para: "The sound may be the object, but man is the subject; and the key to understanding music is in the relationships existing between subject and object, the activating principle of organization."

⁴ Oxford Universal Dictionary e American College Dictionary.

⁵ Tradução livre do autor para: "Music is a product of man and has structure, but its structure cannot have an existence of its own divorced from the behavior which produces it."

presente, diferenciando apenas o grau de maior ou menor relevância nesses contextos. "Toda a história do desenvolvimento da música é acompanhada por manifestações de formas de improvisar"⁶ (BAILEY, 1992, p. X).

Nesse sentido é que se torna importante conhecer como a improvisação esteve presente ao longo da história da música, e também em diferentes contextos com a finalidade de compreender em que aspectos a improvisação na música brasileira se assemelha a outras práticas e, de que maneira outras formas de improvisação, sobretudo a advinda do *Jazz*, foram incorporadas na música urbana brasileira.

É interessante observar que na música de concerto europeia, a prática da improvisação sempre esteve presente ao longo do seu processo histórico de desenvolvimento, desde a idade média, onde as melodias carregavam consigo diferentes ornamentações, adição de melodias no *cantus firmus*⁷ seguindo ao renascimento através das variações sobre um tema já existente, as ornamentações da melodia no barroco, a prática do baixo contínuo no período clássico onde os acordes não eram escritos, cabendo ao músico responsável encadear esses acordes a partir da nota de uma cifra que acompanhava a linha do baixo escrita e perdura durante o século XX e chega até a atualidade, quando a improvisação ressurgiu com uma nova abordagem adotando o experimento com sons dos mais diversos e adoção de diferentes técnicas no instrumento para a criação e execução de obras em tempo real.

No *Jazz* por exemplo, a improvisação esteve presente em sua história desde as improvisações coletivas dos grupos de New Orleans do início do século XX, conhecidos como *Dixielands* ou *Old Times*, até chegar ao solo individual do *Bebop* nos anos 40 como elemento principal de uma linguagem do jazz.

É senso comum pensar que a introdução da improvisação na música brasileira se deu através do contato com o *Jazz*. Contudo, foi nesse momento que os músicos brasileiros começam a pensar sobre o assunto, ou na tentativa de incorporar o fraseado jazzístico nos solos instrumentais em música brasileira, ou na

⁶ Tradução livre do autor para: "The whole history of the development of music is accompanied by manifestations of the drive to improvise."

⁷ Melodia fixa composta a partir de um hino da igreja.

tentativa de criar uma improvisação com linguagem brasileira, com vocabulário próprio desta música.

Essa influência se dá a partir de meados do século XX, com o surgimento do cinema sonoro, fazendo disseminar a música americana por todo o mundo. Como exemplo, o disco chamado "*Brazilliance*", do ano de 1953, através da parceria entre o violonista brasileiro Laurindo de Almeida e o saxofonista americano Bud Shank. Esse disco é composto por um repertório de músicas brasileiras, sua característica é a improvisação com uma linguagem jazzística. A partir desta época os músicos no Brasil começaram a incorporar esta idéia como um elemento na música instrumental brasileira.

Ao considerar improvisação apenas a partir do ponto de vista de criação melódica com base em uma harmonia pré-estabelecida, temos uma tendência a considerar a presença da improvisação na música brasileira a partir do *Jazz*, quando os grupos formados para tocar repertório de bossa nova em formato instrumental começam a introduzir *chorus*⁸ de solos na execução dos temas.

O fato é que a presença da improvisação na música brasileira não se deu através do contato com o *Jazz*. Como aponta Almir Cortes (2012), a improvisação sempre esteve presente nas mais diferentes práticas musicais brasileiras, desde os repentes ou desafios, como é popularmente conhecido a cantoria de viola nordestina, no samba de partido-alto, onde se utilizam do canto para a realização dos improvisos através da criação de versos a partir de uma melodia pré-estabelecida⁹.

No Choro, por exemplo, a improvisação coletiva esteve presente de forma semelhante ao acontecido no *Dixieland*. Enquanto a flauta era responsável por tocar o tema musical de uma melodia já composta, outros instrumentos realizavam acompanhamentos através de contrapontos. O violão de sete cordas com suas linhas melódicas no registro grave, conhecidas por 'baixarias', ou contrapontos melódicos realizados pelo clarinete e posteriormente pelo sax¹⁰.

⁸ "Na linguagem do *jazz*, a estrutura formal de uma música, sobre cuja sequência harmônica o instrumentista improvisa." (DOURADO, 2008, p. 80)

⁹ Chiquinha Gonzaga, assim como Pixinguinha, eram grandes improvisadores no Choro.

¹⁰ "Verifica-se que muito tem sido comentado ou escrito sobre a habilidade de Pixinguinha enquanto improvisador, tanto em suas primeiras gravações à flauta quando nos contrapontos gravados no saxofone tenor ao lado do flautista Benedicto Lacerda. Tais registros evidenciam suas habilidades como solista (ornamentando e realizando variações) e acompanhador (conduzindo de forma próxima

Tinhorão (2013, p. 120) ao analisar o conjunto instrumental de Joaquim Antônio Calado Jr., composto por flauta, dois violões e cavaquinho, aborda o aspecto improvisacional direcionado aos instrumentos acompanhadores, pois somente o o solista, nesse caso o flautista, sabia ler música escrita.

É importante considerar que atualmente no Choro, é possível que o instrumentista não execute de maneira literal um tema já composto. Nele, faz-se pequenas modificações na melodia sem alterar o sentido original, por exemplo alterar o ritmo, notas. Isso também pode ser considerado improvisação, e será discutido mais adiante.

No Frevo, a improvisação surge a partir de variações criadas sobre a parte B das peças, como aponta Almir Cortes:

A forma padrão do frevo é AA BB A, sendo que é possível encontrarmos em alguns frevos um trecho curto que serve de “ponte” entre as partes. Tal forma em geral é repetida pelos menos duas vezes nas gravações (AA-BB-AA-BB-A). Na terceira vez que a seção B aparece, esta pode ser repetida inúmeras vezes para que o solista possa desenvolver seu improviso. Havendo mais que um solista, é comum que os mesmos se revezem intercalando um *chorus* para cada um. Ao final dos solos, em geral, a seção A é retomada para finalizar a peça. (CORTES, 2012, p. 45)

Originalmente, esses solos eram compostos previamente, com o passar do tempo, passaram a ser criados no momento da execução.

Almir Cortes (2012) comenta a existência de uma dificuldade em encontrar improvisação no baião, gênero associado a Luiz Gonzaga. Aponta apenas a gravação de "Vira e Mexe", onde há um solo de sanfona executada pelo próprio compositor e um solo de cavaquinho¹¹. Contudo, ele sugere uma possível presença da improvisação em festas de Forró¹².

[...]os músicos envolvidos na apresentação musical tocavam muitas horas seguidas para as pessoas dançarem. É possível que eles improvisassem ou realizassem variações para aumentar a duração das músicas. A formação dos sanfoneiros se dava basicamente por meio da tradição oral,

ao “estilo” que se tornou típico do violão 7 cordas)". (CORTES, 2012, pg. 39)

¹¹ Para mais detalhes ver tese de doutorado de Almir Cortes.

¹² Festa nordestina que abrange diferentes tipos de música: o xote nordestino, o xaxado, o baião, dentre outros.

ou seja, eles precisavam aprender o repertório imitando os músicos mais experientes para poder trabalhar. Este é mais um aspecto que pode contribuir para a presença da improvisação. (CORTES, 2012, pg. 48).

Os dois fatores apontados, no aprendizado por meio da oralidade e festas onde os músicos atuavam, os quais exigiam habilidades de improvisação dos instrumentistas. No primeiro caso, devido a ausência de escrita e possivelmente a existência de diferentes versões de uma mesma melodia, propiciava a liberdade ao músico de re-criar outras tantas possíveis durante a execução.

No segundo caso, devido a longa duração das festas de forró, a improvisação serviria para suprir a necessidade de aumentar a duração das canções e assim manter o público dançando por mais tempo. Esses são apenas alguns exemplos que apontam a presença da improvisação na música brasileira.

De fato, os músicos começam a pensar sobre improvisação somente a partir do contato com a música americana. Esta prática incorporada pelos instrumentistas brasileiros fez grupos como o Quarteto Novo¹³ buscarem definir uma linguagem brasileira de improvisação. Neste período de acrodo com o guitarrista do grupo Heraldo do Monte em entrevista “os trios tocavam Bossa Nova, mas na hora que iam improvisar eram somente frases de *Bebop*, não havia essa coisa de abrazeirar, nós do Quarteto Novo que tivemos atitude para mudar”¹⁴. Isso remete ao desejo de músicos brasileiros formatarem uma linguagem própria de improvisação.

Cirino (2005) aponta a importância que a música norte-americana teve para o desenvolvimento da música instrumental brasileira em diferentes aspectos musicais:

A importância da música norte americana dentro do desenvolvimento da MPIB é atribuída pelos músicos a partir de noções técnicas como fluência, dicção, fraseado, escalas e padrões harmônicos, além é claro da técnica de improvisação e da escritura de arranjos. Por outro lado, a influência das músicas tradicionais e locais é importante e fundamental do ponto de vista

¹³ Grupo criado em 1966, originalmente chamado de Trio Novo, composto por Theo de Barros, Heraldo do Monte, Airto Moreira. Quarteto Novo passa a ser o novo nome do grupo com a entrada de Hermeto Pascoal.

¹⁴ Entrevista realizada por Eduardo de Lima Visconti para sua dissertação de mestrado pelo programa de pós-graduação pela Universidade de Campinas intitulada “A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte, em 2005.

dos padrões rítmicos, motivos temáticos, instrumentos utilizados e concepções estéticas. (CIRINO, 2005, p. 27).

A inclusão de elementos norte americanos se dá naturalmente pelo fato de músicos tocarem também esse tipo de repertório em casas noturnas. Contudo, estes elementos técnicos de improvisação presentes na música americana são incorporados à música brasileira com interpretação e adaptação ao novo contexto cultural, ou seja, apoiado nas músicas tradicionais e locais. O uso de instrumentos não é tanto a preocupação, mas sim, o formato piano, baixo e bateria oriundo dos trios de jazz é usado no chamado samba-jazz, tocando repertório de bossa nova. A preocupação, ao meu ver, não é voltada aos aspectos instrumentais, mas sim nos usos de padrões rítmicos, assim como motivos temáticos e concepções estéticas.

A incorporação desses elementos técnicos no novo contexto, adquirem diferentes sonoridades e expressividades a partir da percepção dos agentes envolvidos. Essas percepções se distinguem devido às vivências proporcionadas pela cultura brasileira.

Se, em músicas locais e tradicionais a improvisação (no sentido de criação melódica) não é obrigatória, na música instrumental torna-se imprescindível a partir do conceito incorporado do *Jazz*, como uma espécie de rito¹⁵. Novas composições surgem com o espaço da improvisação já pré-estabelecido. Mesmo em músicas já existentes, geralmente versões instrumentais de canções, o momento da improvisação se torna quase obrigatório.

É importante perceber que a improvisação já era uma característica presente na música instrumental brasileira, seja ela como um processo interpretativo ou criativo. O que de fato ocorre, é a apropriação de um novo conceito, adaptado para um novo contexto.

2.2. O MÚSICO IMPROVISANDO

É importante notar que improvisação envolve uma “multiplicidade de significados, comportamentos e práticas” e às vezes é utilizado para representar

¹⁵ Para Canclini, "muitos ritos não têm por função unicamente estabelecer as maneiras corretas de atuação, e portanto separar o permitido do proibido, mas também incorporar certas transgressões limitando-as." (Bourideu *apud* Canclini, 2007, p. 46).

apenas uma situação que acontece durante uma *performance*, seja ela ao vivo ou em gravação (KENNY e GELLRICH, 2002, pg. 117).

Alan P. Merriam (1964), em seu livro *The Anthropology of Music*, levanta aspectos problemáticos do início das pesquisas em etnomusicologia onde procurava estudar a música como um fenômeno isolado, apontando que ela só pode existir a partir das pessoas. Para ele, "sem pessoas pensando, agindo e criando, o som musical não pode existir" (MERRIAM, 1964, p. viii). A improvisação é uma característica de prática musical presente em diferentes culturas (NETTL 1974, BAILEY 1992), na qual geralmente é definida como "criação da música durante a *performance*"¹⁶ (NETTL e BLUM, 1998, pg. 1), é importante considerar seu estudo a partir das ações do homem como um processo do fazer musical, e não apenas como uma análise do objeto sonoro propriamente dito.

Rogério Costa (2002) aponta também para essa direção ao afirmar que a "improvisação é uma ação, um processo, um vir a ser" (COSTA, 2002, p. 06). Ao considerar a improvisação como comportamento e prática, deve-se notar que esses fatores só são possíveis através dos fazeres humanos. A improvisação se dá a partir das ações do homem, e nessas ações é importante considerar as relações existentes entre os indivíduos e o meio onde essa prática se desenvolve.

Assim, é importante refletir sobre o fato de que duas ou mais execuções de qualquer obra musical, realizadas por um mesmo músico, não serão iguais, mesmo sendo utilizados apenas recursos interpretativos e não criativos. Isso porque vários fatores, não necessariamente musicais, estão envolvidos no momento de uma *performance*. A menos que seja ouvido um registro em áudio mais de uma vez, não há a possibilidade de existirem duas ou mais execuções idênticas.

Na improvisação, atividade presente na *performance*, ou seja, realizada em tempo real durante a execução de uma obra, o uso de elementos que já fazem parte de um conhecimento do músico atuante será usado como um ponto de partida para o desenvolvimento da improvisação. Nesse sentido, a improvisação parte também de um processo de manipulação dos elementos de acordo com a experiência particular do músico atuante.

¹⁶ Tradução livre do autor para: "creation of music in the course of performance" (NETTL e BLUM, 1998, pg. 1)

Não afirmo com isso, que em improvisação não possa existir o ato de criação, contudo, em se tratando de improvisação idiomática¹⁷, o músico muitas vezes utiliza elementos que caracterizam determinados gêneros, mesmo que sejam usados elementos incomuns de um gênero musical, já existentes, sendo somente adaptados, ou modificados ao novo contexto.

Dessa maneira, partindo de elementos recorrentes de um determinado gênero e da inclusão de novos elementos fora de um contexto musical, dá-se o processo de combinação e recombinação destes elementos, e daí surgirá um novo resultado sonoro. Assim, "a improvisação reside na maneira de articular esses elementos no momento da *performance*, nas escolhas feitas pelo solista, nas conexões realizadas entre os elementos estudados e aquilo que o ouvinte espera como resultado final" (CORTES, 2012, p. 35).

Portanto, ao fazer uso de diversos materiais musicais, diferentes processos estão envolvidos na improvisação, através da manipulação, combinação e recombinação, por escolha ou exclusão de materiais já existentes. Ou seja, a improvisação não surge do nada, mas da seleção de conteúdo, trabalhados dentro de um contexto cultural. É uma re-criação de elementos existentes.

Essas escolhas surgem a partir do contexto de uma *performance*, tanto por influência de suas experiências, mas também de outros músicos que estão tocando, salvo excessão de uma *performance* solo.

O resultado sonoro que surge na *performance* não deve ser entendido como a soma das partes executadas por cada integrante, a melodia somada à seção rítmica, por exemplo, mas surge através da contribuição mútua entre essas linhas. Nesse sentido o outro aspecto relativo à improvisação apontado por Monson irá aparecer; a interação.

Segundo Ingrid Monson, (1996), "a teorização significativa na improvisação do jazz à nível de conjunto deve considerar, como ponto de partida, o contexto interativo e colaborativo na invenção musical"¹⁸ (MONSON, 1996, p. 74). Apesar de seu estudo apontar esses dois fatores como algo específico no *Jazz*, essa relação

¹⁷ A improvisação idiomática refere-se ao processo de fazer musical em tempo real a partir de elementos sonoros e expressivos que caracterizam um determinado gênero ou estilo musical.

¹⁸ Tradução livre do autor para: "meaningful theorizing about jazz improvisation at the level of the ensemble must take the interactive, collaborative context of musical invention as a point of departure." (MONSON, 1996, p. 74)

de interação e colaboração está presente não apenas nesse contexto, mas em qualquer música surgida a partir de uma *performance*¹⁹, assim como a música instrumental brasileira.

Durante a execução, interação entre os músicos, assim como a colaboração para um resultado sonoro final irá acontecer em tempo presente.

As relações existentes entre cada integrante pode direcionar os critérios de escolhas durante a execução. A variação melódica, distribuição ou tensões de um *voicing*²⁰, elementos rítmicos, dinâmica e articulações surgem desse processo interativo.

Se imaginarmos, por exemplo, um quarteto de Choro composto por pandeiro, cavaco, violão e clarinete, no momento em que o clarinetista está desenvolvendo um solo, se o pandeiro sugere novos elementos rítmicos num dado momento, será provável que o violão e o cavaco reforcem essas novas propostas rítmicas. E essa mudança no momento da *performance* trará novas situações para o clarinete podendo esse alterar suas escolhas e articulações dos elementos já estudados previamente para o desenvolvimento melódico enquanto instrumento solista.

Assim sendo, as escolhas realizadas por um músico partem não só dos elementos previamente estudados, mas são influenciadas também a partir da interação existente entre todos os músicos envolvidos, mesmo havendo uma hierarquia do solista para com o resto do grupo.

Desse processo interativo numa *performance*, o público também está presente. Mesmo de forma indireta, existem contribuições entre os expectadores para as pessoas que atuam na improvisação. Sendo a música feita por pessoas, a

¹⁹ A *performance* pode ser entendida como uma forma de atuação, quer seja envolvendo diferentes tipos de arte, como música, dança, teatro ou outras formas de atividades, como palestras, por exemplo. Na música, a *performance* pode ser avaliada a partir da atuação de cada indivíduo de um grupo em uma apresentação, como a forma do cantor ou um instrumentista se comportar num palco. Neste caso, a avaliação está acontecendo no âmbito visual. Pode ser avaliada também a partir da atuação do grupo como um todo, por exemplo o registro sonoro em um estúdio. A atuação individual também poderá ser avaliada, porém neste caso, o resultado do todo que se ouve se dá através das relações existentes entre as linhas sonoras dos músicos envolvidos. Importante frisar que essa avaliação, como exposto neste trabalho, não envolve juízo de valor, apenas o reconhecimento de tal atividade.

²⁰ Distribuição das notas de um acorde.

relação entre músicos e ouvintes é um fator a ser considerado também, pois sendo "um fenômeno unicamente humano que só existe nos termos de interação social, isto é, ela é feita por pessoas para outras pessoas..."²¹ (MERRIAM, 1964, pg. 27).

Nessa linha de pensamento, música sendo um produto do homem, e a improvisação um processo de produção desse produto, não pode ser compreendida se for investigada de maneira isolada dos indivíduos que participam desse fazer musical. Vários desses processos são discutidos no presente trabalho sob a perspectiva dos aspectos extra-musicais encontrados nas diferentes versões da música *WAVE*.

2.3. A IMPROVISACÃO DO MÚSICO

Como abordado no tópico anterior, a improvisação, assim como a música, deve ser entendida como uma prática envolvendo pessoas, e no caso da improvisação, as ações humanas.

Nesse sentido, é importante perceber que as ações envolvidas não se dão apenas no ato de tocar em um instrumento notas musicais, mas sim nas ações complexas que envolvem o processo do fazer musical.

Imaginar improvisação apenas a partir do ponto de vista de quais notas tocar, quais elementos rítmicos são característicos em um determinado gênero, que acordes soarão melhor naquele momento ou qual a melhor distribuição das notas em uma dada progressão é entender a improvisação apenas no aspecto que abrange elementos de uma dada teoria musical.

A música como objeto de estudo, não se encontra apenas no âmbito de seu fenômeno acústico mas em uma ampla dimensão de informações na qual estão conectadas ao som, como expôs Blacking (1974, pg. 32), em seu estudo sobre a sociedade Venda, em seu livro "How musical is man?". Segundo sua pesquisa, somente quando associou informações musicais e extra-musicais foi possível entender o que se passava entre as notas das músicas daquele povo. Dessa maneira, existem duas abordagens possíveis para o estudo da música que serão melhor detalhados ao longo do desenvolvimento dessa dissertação:

²¹ Tradução livre do autor para: "uniquely human phenomenon which exists only in terms of social interaction; that is, it is made by people for the other people..."

1) a musicológica, na qual se tem a música, enquanto fenômeno sonoro propriamente dito, objeto de estudo posto em primeiro plano e;

2) a antropológica onde a música não é vista de maneira isolada, mas sim estudada dentro de um contexto, deixando em segundo plano aspectos meramente musicológicos.

Não pretendo deixar de lado a abordagem musicológica para as observações realizadas nas versões de *Wave*, contudo, para o presente estudo, considero importante trazer também a reflexão de que a improvisação não envolve apenas notas musicais, mas também como elas são articuladas.

Durante meus estudos com a música *Wave* envolvendo a prática da improvisação, procurava memorizar o maior número de escalas, diferentes digitações para uma mesma escala²², frases melódicas relacionadas ou a uma progressão, a um acorde específico ou até mesmo frases que pudessem fazer parte de um repertório de diferentes gêneros e estilos na qual eu pudesse lançar mão no momento em que estivesse improvisando. Contudo, notava que apenas o estudo desse material não era suficiente para alcançar meus objetivos enquanto improvisador e percebia que esse estudo não estava ligado apenas nas notas, mas em algo mais profundo. Ou seja, não bastava considerar apenas o aspecto "o que improvisar" em determinado momento, mas deveria também saber "como improvisar".

Conhecer os elementos aplicados durante uma improvisação é um primeiro passo do processo, porém, com o tempo percebi que a forma de usar esse material, e como seriam articulados é tão importante quanto no processo.

O fato de existirem diversos livros de improvisação abordando o estudo desse processo musical apenas pela utilização de escalas musicais, aplicação de ritmos recorrentes em gêneros específicos, ou até mesmo através da memorização de frases que possam a vir carregar um significado musical idiomático²³ constitui apenas uma primeira etapa do conhecimento musical em improvisação.

²² Pelo fato de ser violonista e guitarrista, as escalas musicais em uma mesma oitava possuem diversas posições em toda a extensão do braço do instrumento, por isso a necessidade do estudo em várias regiões do instrumento.

²³ Em muitos livros, esses assuntos são colocados como o aprendizado do vocabulário de um determinado estilo, por exemplo, "O Vocabulário do Choro" de Mario Séve.

Neste sentido, Blacking compara o aprendizado musical ao aprendizado de uma língua, em que não basta a memorização de diferentes palavras, é necessário entendê-las no contexto. Para ele:

[...]por causa dos tipos de relações entre estruturas profundas e superficiais que não se pode considerar a linguagem como uma questão de palavras apropriadas em caixas gramaticais de acordo com padrões aprendidos, independente dos processos cognitivos que fundamentam os padrões²⁴ (BLACKING, 1995, p. 35).

Assim, comparando com o processo de aprendizado de uma língua, o processo da improvisação não se limita apenas ao uso de elementos isolados, ou seja, frases musicais ou a utilização de notas, mas deve-se compreender como se dá a formação desses padrões e como eles funcionam dentro de um contexto musical.

Dessa maneira, além do estudo e conhecimento do material musical usado nas improvisações, a sua prática deve envolver também outros elementos que não estão necessariamente ligados ao conteúdo musical apenas.

Para isto considero necessário entender que o conhecimento de um gênero musical específico não se dá apenas no estudo das notas em si, mas também através do estudo dos diferentes processos presentes numa *performance*, assim como na construção de frases para o aprendizado de diferentes idiomas. "O ponto importante aqui é que os princípios do processo criativo nem sempre podem ser encontradas nas estruturas de superfície da música, e muitos dos seguintes fatores generativos não são musicais"²⁵. (BLACKING, 1995, pg. 122-123).

A partir da reflexão anterior de Blacking, ao transcrever um improviso através de qualquer notação, pude perceber diferentes relações das estruturas superficiais das diferentes versões de *WAVE*, as notas musicais, com os possíveis fatores que o fazem gerar. Esta notação em papel, fica óbvio que aquelas notas precisam ser executadas para poderem surgir como objeto sonoro, pois elas não

²⁴ Tradução livre do autor a partir do texto: "[...]because of this kind of relationship between deep and surface structures that we cannot regard language as a matter of fitting words into grammatical slots according to learned patterns, regardless of the cognitive processes that underlie the patterns."

²⁵ Tradução a partir do texto: "The important point here is that the principles of the creative process cannot always be found in the surface structures of the music, and many of the generative factors are not musical"

passam apenas de símbolos que servem como indicações de *o que* será executado para fazer surgir a música, ou seja, uma espécie de roteiro a ser seguido.

Dentre várias tentativas de se escrever o *swing* do jazz, por exemplo, podemos encontrar em suas notações a representação pela colcheia pontuada mais uma semicolcheia, ou então uma quiáltera de tercina onde a primeira nota será uma semínima e a segunda nota uma colcheia. Contudo, a preferência entre os músicos se deu pela escrita mais simples, ou seja, através da representação por duas colcheias, onde o músico de jazz já sabe que a primeira colcheia deverá ter uma duração maior que a segunda, ficando a cargo do intérprete a execução do *swing*. Ou seja, “no jazz, aquilo que você vê não é o que você tem” (RIZZO *apud* ALBINO e ALBANO, 2011, pg. 74).

O mesmo acontece com a música brasileira, na tentativa de representar o *suingue* através de síncopes, ou então essa figura musical como sendo uma característica associada à essa música. Virou senso comum caracterizar a música brasileira através dessa figura rítmica, sendo mencionada por vários estudiosos e musicistas como uma “música sincopada” ou ainda que existe uma “síncope brasileira”.

O fato de que tanto o samba quanto a música brasileira sejam caracterizados pela presença das síncopes não é estranho a um contexto cultural em que o primeiro é tomado como a expressão máxima da segunda. Seja como for, considerar as síncopes índice de certa “especificidade musical” brasileira tornou-se um lugar comum. Isso vale para estudiosos da música brasileira como os já citados, para compositores acadêmicos que desejam dar “sabor local a suas obras, e ainda para praticantes e apreciadores da música popular, como seriam provavelmente muitos dos que se encontravam no Congresso do Samba que, sem jamais ter aberto um livro de teoria musical, usaram e abusaram de expressões como “sambas sincopados” etc. (SANDRONI, 2001, p. 20).

Essa figura musical deve ser considerada como uma representação ocidental através da notação tradicional surgida a partir de uma necessidade dessa prática musical, a qual muitas vezes não condiz com a realidade sonora que está sendo percebida. A síncope, então, assume um conceito condicionado culturalmente como representação de música brasileira.

Na composição *Wave*, percebe-se a presença da síncope em sua melodia, porém, nas diferentes versões selecionadas, elas são substituídas por outras figuras, tornando-se assim comum, mas não obrigatória.

Laércio de Freitas, pianista, maestro, arranjador e compositor, músico atuante em importantes projetos musicais como Orquestra Tabajara de Severino Araújo e do Sexteto de Radamés Gnattali, como arranjador e regente em companhias de discos, e realizador de projetos como *Chorando Alto* (SESC-Pompéia, SP), *100 Anos de Pixinguinha*, (Centro Cultural Banco do Brasil, RJ) e *A bênção Pixinguinha* (SESC- Pompéia, SP) dentre outros, em entrevista cedida para a pesquisadora Paula Valente datada de 15/08/2012²⁶, aponta que:

[...]a síncope é europeia (canta), a quiáltera é africana (canta) que diz respeito à dança, à malemolência, às cadeiras, é 6/8 ou 12/8, por exemplo... a malemolência, é uma coisa romântica (...). Os músicos eruditos costumam pronunciar estas síncopes muito certinhas, rigorosas. Eu geralmente prefiro escrever tercinas, para que não haja dúvidas, ou então coloco pausas, para não atrasar. (FREITAS *apud* VALENTE, 2014, p. 310)

Mesmo em uma situação na qual uma notação aconteça em um *software* qualquer, através de um computador, escrita com o máximo de detalhes e indicações disponíveis, onde aquelas notas poderão ser tocadas posteriormente com uma precisão possivelmente maior do que a de um ser humano, nota-se que existe algo que falta ao som executado através da máquina.

Desta maneira, as notas musicais transcritas servem como uma referência para a execução. A música surge a partir do momento em que essas notas são tocadas ou cantadas. E como foi dito acima, mesmo que a execução seja realizada através de máquinas pré-programadas, o resultado sonoro é percebido como algo diferente quando comparado com a execução realizada por um ser humano.

Alberto Andrés Heller (2004, p. 13) autor do livro *Fenomenologia da Expressão Musical* criado a partir de sua dissertação de mestrado com o mesmo título, aponta um experimento realizado de maneira informal sem rigor científico, ilustrando essa possível diferença entre a execução de uma música através de um computador comparado a execução dessa mesma obra por um músico *performer*. O

²⁶ Para mais informações, a entrevista está disponível em sua tese de doutorado intitulada "Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação".

experimento constava de um público que iria ouvir as duas execuções, sem que tivessem contato visual, e avaliar em relação a sensação sentida através da escuta desses dois meios.

Como resultado, obteve: todos avaliaram a *performance* do homem de maneira qualitativamente superior ao realizado pela máquina. Vale ressaltar que esse julgamento qualitativo exposto pelo autor, se refere ao fato dos ouvintes não obterem a mesma experiência musical através dos dois meios, por mais que reconhecessem as obras executadas, a escuta musical experimentada através da máquina foi diferente da experimentada através da execução humana. "A música é um produto do comportamento dos grupos humanos, seja formal ou informal, é humanamente som organizado"²⁷ (BLACKING, 1995, p. 10).

Nesse sentido, entendo que a improvisação não pode ser compreendida, e até mesmo analisada apenas através das notas, isolando-a da sua maneira de execução, pois assim os resultados obtidos através dessa análise poderão se dar apenas como resultados superficiais de uma parte do todo que envolve o objeto sonoro enquanto resultado da improvisação. "Na improvisação, composta através da interação face a face, contudo, a separação dos sons produzidos pelos seres humanos não faz o menor sentido"²⁸ (MONSON, 1996, p. 92).

Nessa relação entre escolha de notas e sua execução, improvisação encontra-se entre dois processos, a *performance* como ato de tocar e o composicional, como ato criativo através da seleção do material musical.

2.4. ENTRE A *PERFORMANCE* E A COMPOSIÇÃO

Durante muito tempo, vários estudos em musicologia se ocuparam em estudar a *performance* instrumental a fim de encontrar soluções para alcançar uma execução perfeita de peças musicais para diferentes épocas.

No artigo "Improvisation" de 2002 publicado no livro "The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning" os autores apontam que a improvisação e *performance* ocorrem simultaneamente, podendo a *performance* conter elementos improvisados com maior ou menor grau

²⁷ Tradução livre do autor para: "Music is a product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sound."

²⁸ Tradução livre do autor para: "In improvisation, composed through face-to-face interaction, however, the separation of sounds from the human beings who produce them makes far less sense"

de consciência entre os músicos inseridos no ato. Isso porquê é importante pensar que nenhuma *performance* será plenamente igual a outra, mesmo a realizada pelos mesmos músicos. Contudo, alguns elementos podem ter interferência consciente do músico, e é nesse momento que podemos pensar a improvisação como uma forma de criação no momento da *performance*.

Essa importância dada à improvisação como uma prática criativa pode ser percebida em alguns grupos devido a ausência de arranjo escrito das músicas.

Por exemplo, a gente nunca escreveu uma partitura do arranjo de Paulelli da Garota de Ipanema, foi aprendido meio de ouvido. A gente não tem a partitura do Amor até o fim. Porque esse tipo de coisa dá oportunidade pra a gente criar. Cada vez que a gente toca, a gente inventa uma coisa diferente pra aquela música. E é engraçado porque muitas vezes já pediram a partitura do Lamentos que a gente gravou no primeiro CD, e a gente não tem nenhuma partitura, a gente nunca tocou ela com partitura. E a gravação é o resultado de uma coisa que aconteceu ali naquele momento. Você toca tanto a música, que tem uma criação instantânea. Quando a gente vai gravar, a gente já tá tocando a música há um tempo... então a gente já tem aquele padrão, mas no estúdio pode acontecer alguma coisa diferente. (TORRES, 2013).

Na fala de Fábio Torres, pianista do grupo Trio Corrente, percebe-se a despreocupação em escrever um arranjo para valorizar o ato criativo dos músicos do grupo. Nota-se que existe um arranjo que serve como um guia, ou seja, já existe um padrão estético para determinada música, mas o interessante é a possibilidade de surgirem resultados diferentes cada vez que a música é executada, seja ela em estúdio ou ao vivo, como exposto por ele.

Tiago Costa, pianista do grupo Vento em Madeira, também exalta o momento que possibilita a ação criativa dos músicos em uma apresentação, como um momento divertido da mesma.

A introdução da [fuga da] zabumba é um dos momentos mais descontraídos do show, é o que dá aquele alívio, que tem poucas obrigações e responsabilidades, meio que tudo tá valendo, muito lúdico, muita brincadeira, de pergunta e resposta. O Teco faz uma melodia, a Léa espera essa melodia, eu faço uma contra melodia e a gente vai tentando conversar, meio que todo mundo falando ao mesmo tempo, então é muito divertido. E ele acaba sendo um momento diferente no show exatamente

por isso, porque é só na partitura, é um sol menor (Gm), e você fica à vontade ali. (COSTA, 2012)

Interpretando suas palavras, o fato de haver poucas "obrigações e responsabilidades" não está ligado a ação do músico em tocar "qualquer coisa de qualquer maneira", mas sim, um momento de liberdade criativa proporcionado para àqueles envolvidos na *performance*, ou seja, a indicação apenas de um acorde, ou tonalidade, proporciona aos músicos criarem no momento em que estão tocando.

Mesmo quando há algo escrito para a execução dos músicos, quando não envolve vários instrumentistas executando a mesma frase ou ideia musical, a liberdade criativa na manipulação da melodia é desejável por parte do intérprete.

Eu considero que eu faço choro, independente de qualquer coisa. Ocasionalmente eu uso improvisação, mas não sempre, desde o intérprete tenha entendido a ideia contida na melodia original. Eu gosto de pedir ao músico que vai improvisar, o seguinte: eu quero que você diga isso aqui que eu escrevi, com outras palavras, do seu jeito. Procure preservar o sujeito. (FREITAS *apud* VALENTE, 2014, p.312)

Freitas pede ao músico que estes criem com base no que foi escrito, manipulando as frases da melodia já composta, porém mantendo a ideia original.

Para a *performance*, o músico já deve ter trabalhado os vários elementos que ele precisa para a execução de uma obra - execução melódica, articulações, elementos interpretativos - contudo, no momento da *performance*, a manipulação em maior ou menor grau de qualquer desses elementos constitui uma improvisação.

KENNY e GELLRICH (2002) apontam:

[...]uma característica comum à improvisação é que as decisões dos executantes são realizadas dentro das restrições impostas pelo tempo real da performance. A improvisação é, portanto, considerada uma arte de performance por excelência, exigindo não apenas um longo período de preparação, incluindo um número extenso de experiências formativas musicais e extramusicais, como também habilidades (sofisticadas e ecléticas) de base.²⁹ (KENNY e GELLRICH *apud* CORTES, 2012, p. 24)

²⁹ Tradução de Almir Cortes (2012): "A feature common to all improvisation, however, is that the creative decisions of its performers are made within the real time restrictions of performance itself. Improvisation is therefore considered to be a performance art par excellence, requiring not only a lifetime of preparation across a broad range of musical and nonmusical formative experiences, but

Na improvisação, como exposto por Kenny e Gellrich, todo o processo de decisão se dá no momento da *performance*, onde se torna relevante toda a experiência já vivenciada que o músico possui. Daí a necessidade de um longo período de preparação e diversas experiências formativas, da qual disso proporcionará diferentes resultados na improvisação.

Dessa maneira, não só como arte da *performance*, mas a improvisação também envolve processos criativos. Tanto a improvisação quanto a composição são processos semelhantes, que consistem no desenvolvimento de materiais melódicos que estão de posse do músico. Um aspecto que diferencia esses dois processos consiste em o compositor trabalhar livremente com o material, testando e avaliando os resultados obtidos através da manipulação do mesmo, enquanto na improvisação as escolhas são realizadas no ato da *performance*.

E nesse ato de criar no momento da *performance*, onde as escolhas ocorrem juntamente com a execução, Alberto Lucas, baixista do grupo de Nelson Ayres, fala do risco proporcionado por esse momento.

É perigoso... é sempre um risco porque não tem realmente uma fórmula, num tem frases prontas e é um risco, uma coisa que a gente vai costurando toda vez... até porque cada vez que a gente toca é uma coisa, então é difícil e é bem perigoso. (LUCCAS, 2011).

A ausência de frases prontas é um caso passível de discussão pois, os anos de estudo e a experiência do músico em si abrange as ferramentas necessárias para a improvisação, com um material musical já formatado. O risco não é na ausência desse material, mas como todo o material já adquirido pelo músico será trabalhado durante a improvisação, como uma espécie de quebra-cabeça onde as diferentes frases vão sendo conectadas umas com as outras, além da possibilidade de transformação desse mesmo material.

Enquanto o compositor pode experimentar e avaliar durante o processo criativo os diferentes resultados obtidos dos elementos que envolvem o fazer da obra, na improvisação as decisões são tomadas no momento da *performance*.

Por exemplo, na canção *Wave*, já existe uma melodia definida. Sua execução não fica restrita ao que está escrito na partitura, podendo existir

also a sophisticated and eclectic skills base."

modificações rítmicas ou melódicas, desde que não descaracterize o tema. Em todas as versões apresentadas, nenhuma foi executada de maneira estrita à partitura, sobretudo na execução rítmica. Apesar do estudo prévio, e da experiência de cada músico, todas essas variações são realizadas no momento da *performance*.

Assim, a improvisação envolve ambos os aspectos, a *performance* e a composição. Os aspectos criativos, desenvolvimento de idéias musicais, sejam elas rítmicas, melódicas ou harmônicas, acontecerá no momento presente, ou seja, durante a execução.

Todo esse aspecto criativo já traz uma expressão musical durante a execução em um contexto. Essa expressividade surge de diferentes sonoridades que vão desde o tocar um instrumento até o resultado musical final.

2.5. IMPROVISAÇÃO, IMPROVISO E SOLO

É comum encontrarmos métodos como o - AEBERSOLD (1988, 1ª Ed.), FARIA (1991) - que abordam o estudo da improvisação apenas do ponto de vista da criação melódica com base numa progressão harmônica. Contudo, é possível pensar a improvisação a partir da criação ou manipulação de estruturas sonoras, sejam elas rítmicas, melódicas ou harmônicas, assim também como a combinação entre elas, percebe-se que a improvisação pode ser bem mais ampla do que parece. Para Kenny e Gellrich (*apud* CORTES, 2012, p. 24), o termo envolve uma “multiplicidade de significados, comportamentos e práticas”. Às vezes é utilizado para representar apenas uma situação que acontece durante uma *performance*, seja ela ao vivo ou em gravação.

Na introdução do livro *In the Course of Performance*, Bruno Nettl (1998, p. 10-11), apresenta diferentes definições para improvisação: criação ou uma forma final de uma obra musical enquanto ela está sendo executada; variação de uma obra que resulta com características próprias a partir de uma *performance*; criação de uma música no momento da *performance*; intenção de criar expressões musicais originais no momento da *performance*. Ou seja, todas essas definições relacionam a improvisação como uma criação no momento da *performance*.

Para melhor entendimento do objeto de análise me parece ser válido fazer uma distinção de significados relacionados aos termos que envolvem essa prática: improviso, improvisação e solo.

Em uma apresentação de um grupo musical, por exemplo, existem parâmetros que foram pré-estabelecidos nos ensaios, através dos arranjos ou de decisões tomadas nesses momentos. Outros parâmetros que estarão presentes no resultado sonoro surgirão a partir do ato de improvisar, ou seja, da improvisação.

Numa *performance* seja ela ao vivo, gravações em estúdio ou mesmo ao praticar o instrumento, o ato de improvisar está presente. Esse ato se dá a partir do grau de liberdade que o músico tem para executar ou realizar novas melodias, novos acompanhamentos, novos ritmos, manipulando os parâmetros já pré-estabelecidos para a execução de uma obra. Nesse sentido, a improvisação é um processo do fazer musical, que envolve tanto aspectos criativos como interpretativos.

Assim podemos perceber a improvisação presente em diferentes situações:

- Improvisação solo
- Improvisação solo com acompanhamento
- Improvisação do acompanhamento a partir de um solo
- Improvisação coletiva; dentre outros

Uma improvisação solo é a situação onde apenas um instrumentista está presente na *performance*, nesse realizando um improviso. Esse improviso pode ser a partir de um material escolhido de maneira aleatória ou ser desenvolvido a partir de um tema musical já estabelecido. O senso comum é considerar a improvisação a partir de seu aspecto melódico, contudo, esse improviso solo se dá também através do uso de recursos harmônico e/ou rítmico.

Na definição de solo encontrado no *The New Grove Dictionary Of Music & Musicians*, uma delas considera que é "uma peça tocada por um músico, ou uma peça para um instrumento melódico com acompanhamento."³⁰ No primeiro caso, quando um instrumentista realiza uma apresentação sozinho, ele está em um concerto solo. No outro caso, quando uma obra é composta para flauta na qual será acompanhado pelo piano, por exemplo, diz-se que a flauta está tocando um solo.

Na improvisação solo com acompanhamento, o instrumentista desenvolve seu improviso sendo acompanhado por uma base rítmico/harmônico. Esse tipo de improviso talvez seja o mais comum por ser associado ao que acontece no *Jazz*, onde existe um momento já estabelecido onde o músico irá desenvolver seu

³⁰ Tradução livre do autor para: *A piece played by one performer, or a piece for one melody instrument with accompaniment.*

improvisado. Um exemplo desse tipo é a versão de *Wave* apresentada por Amilson Godoy, em que o baixista acompanha o tema tocado ao piano por Amilson. Aqui, o próprio Amilson acompanha sua execução do tema e também sua improvisação.

É oportuno nesse momento distinguir definições de solo, improvisação solo e tema.

Em canções ou em músicas instrumentais que possuem uma melodia já composta, por exemplo um *standard* de Jazz ou de música brasileira, convencionou-se chamar essa melodia de tema. Tema, "em geral, é a parte mais facilmente reconhecível em uma obra ou trecho musical. No Jazz, uma música qualquer, um *standard* para improvisação" (DOURADO, 2008, p. 327).

Outra definição para solo do *The New Grove Dictionary Of Music & Musicians*, considera como "um trecho é para ser levado para fora e deve reivindicar uma maior atenção nesse ponto, ou que as partes assim designadas devem ser tomadas por um único instrumentista ou cantor - um 'solista'"³¹.

No *Jazz*, por exemplo, um *standard* apresenta dois momentos distintos: o momento onde o tema é apresentado, e de acordo com a definição dada acima, o solo. Este momento do solo convencionou-se chamar improvisação, pois era o momento onde geralmente o solista se destacava demonstrando seu domínio instrumental e criativo durante a *performance*. Contudo, esse solo poderia ser composto em um momento anterior e concebido com suas devidas particularidades no momento da execução.

Tanto no solo composto previamente como no tema, o solista realiza improvisações na execução dos mesmos, que neste caso é uma improvisação voltada para a interpretação e execução. Nos diferentes gêneros populares urbanos, é comum o solista não se restringir a escritura rítmica da melodia, pois muitas vezes acaba sendo influenciado pelo acompanhamento instrumental que lhe dá a base rítmica e harmônica. Nesse caso, sua improvisação se encontra mais no aspecto rítmico e pode ser visto em todas as versões de *Wave* aqui apresentadas. Porém, em alguns momentos o solista pode fazer pequenas alterações melódicas do tema, ou até mesmo criar uma melodia nova, ou seja, um solo improvisado, dentro de uma parte ou todo da música.

³¹ Tradução livre do autor para: a part is to be brought out and should claim most of the attention at that point, or that the parts so designated are to be taken by a single player or singer – a 'soloist'

Esse último caso é observado nas versões de *Wave* aqui apresentadas, onde os componentes dos grupos determinam um espaço específico para que um solista execute diferentes ideias melódicas.

Assim, um solo pode surgir de uma improvisação e dessa maneira ser considerado um improviso, ou pode ter sido criado em um momento anterior, ao qual será considerada apenas uma execução de algo que já existe, ou seja, uma composição melódica para um instrumento executar.

É relevante considerar as diferenças existentes entre os conceitos solo escrito e solo improvisado. Em ambos, o músico solista se encontra em primeiro plano, a diferença está no que será executado, se é um solo composto previamente ou se será criado no momento da execução. Essa diferença pode ser percebida nas palavras de Cirino (2005) quando comenta sobre os arranjos de Antonio Arruda, em que "os solos são colocados não como improvisos, mas como melodias escritas. Como se pode ouvir em diversas gravações recuperadas de seu acervo particular, é comum em seus arranjos o músico improvisar e/ou tocar o solo especialmente escrito para determinada música." (CIRINO, 2005, p. 57).

Dessa maneira, o momento do solo está presente nos diferentes arranjos, a diferença está se nesse momento o solo foi previamente composto, como no solo de flauta da versão de Tom Jobim da música *Wave*, ou se foi deixado de maneira livre para que o músico improvisasse, como observado nas outras versões de *Wave* aqui apresentadas.

É importante considerar também variações melódicas como uma técnica para improvisação solo. As variações são uma "forma de composição musical em que determinado tema recebe sucessivas alterações, é repetido com modificações ou reformulado a partir de seu contexto original" (DOURADO, 2008, p. 351). Essas variações podem acontecer no momento definido como solo, a progressão harmônica usada no tema serve como referência para o momento da improvisação, onde pode ter sido previamente composta ou servir como uma ferramenta para improvisação solo. Pode-se perceber o uso de variação na execução do tema *Wave* tocado por Tom Jobim. Nas repetições da parte A do tema, ele cria variações melódicas sobre a melodia.

Na improvisação do acompanhamento a partir de um solo, o tema musical já composto será acompanhado de maneira improvisada pela seção rítmica. Muito comum em situações onde o acompanhamento não está escrito, sendo necessário a

experiência do músico para desenvolvê-lo na hora da execução. Mesmo em situações onde já existe uma harmonia pré-estabelecida para um determinado solo, o acompanhamento em si, montagem e distribuição de acordes, condução desses acordes dentre outros aspectos serão desenvolvidos na *performance*. Um exemplo disso acontecia no período barroco como já foi citado, onde a partir de um baixo cifrado o organista desenvolvia todo o acompanhamento da melodia já concebida.

Outro exemplo de improvisação do acompanhamento a partir de um solo pode ser encontrado no Choro. “Constava ele desde a sua origem de um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, onde somente um dos componentes sabia ler música escrita: todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico.” (SIQUEIRA *apud* TINHORÃO, 2013, p. 120).

Em todas as versões de *Wave* aqui apresentadas, o acompanhamento harmônico é livre baseado numa progressão de acordes, realizado de maneira improvisada.

Na improvisação coletiva, todos os instrumentistas participam da ação. Tanto os responsáveis pelo solo como pelo acompanhamento estão realizando improvisação. Tanto o *Jazz* como o Choro podem ser citados como exemplos de improvisação coletiva, como já demonstrado anteriormente, onde o solista executa o tema musical com características próprias a cada execução, com suas modificações rítmicas, dinâmicas, articulações e até mesmo melódicas, os acompanhamentos são improvisados a partir de uma progressão harmônica já estabelecida, com sua montagem e encadeamento dos acordes assim como também a condução rítmica, os contrapontos melódicos realizados por outros instrumentos que não estejam responsáveis pela execução do tema naquele momento, além dos instrumentos de percussão que realizam o acompanhamento rítmico. Todos improvisam.

Nesse sentido, pode-se dizer que na música instrumental, devido a ausência de um arranjo definido, a improvisação coletiva se faz presente. Assim como também nas versões de *Wave* aqui apresentadas, onde todos improvisam, seja no acompanhamento, na interpretação do tema, ou na criação de um solo.

É importante notar que a improvisação é uma prática presente no fazer musical, mesmo que o foco principal em uma *performance* não seja a improvisação.

Na improvisação solo com acompanhamento, por exemplo, o solo improvisado que será o foco principal, mas não quer dizer que o acompanhamento

não contenha traços de improvisação, assim como no acompanhamento improvisado, o tema não possa conter elementos improvisados na execução.

Como já foi dito anteriormente, nenhuma *performance* será igual a outra, a não ser que tenha sido realizado um registro sonoro da mesma. Em maior ou menor grau de relevância, toda *performance* possui traços de improvisação.

A partir dessas improvisações o resultado que surge delas é o improviso. O improviso é um produto que surge do ato de improvisar. Nesse caso, dentro do conceito de improviso a criação melódica está presente, contudo não pode ser considerado de forma única. Pode-se, por exemplo encontrar uma nova progressão harmônica onde essa progressão apareceu a partir da improvisação. Pode-se ao tocar um ritmo de samba, por exemplo, ritmo que possui padrões já pré-estabelecidos que o caracterizam, contudo, no momento de sua execução ocorrer alterações, sejam elas pequenas ou grandes, contanto que não descaracterize o ritmo. Essas alterações, portanto, resultam numa nova linha rítmica. Todos esses produtos, portanto podem ser considerados improvisos pois, surgiram no momento de sua execução, ou seja, na improvisação.

Assim, torna-se necessário estabelecer critérios para distinguir solo, improviso, improvisação, onde o solo pode ser uma melodia composta previamente, como um tema musical ou o momento reservado para um instrumentista durante um momento musical. Ou pode surgir também a partir de uma improvisação. Nesse caso, o solo, geralmente uma melodia principal, pode ser considerado como improviso, ou seja, um produto que surgiu a partir de uma improvisação.

O improviso não necessariamente é uma melodia apenas, podendo surgir a partir da articulação, manipulação, criação, combinação, re-combinação dos diferentes elementos musicais. Dessa maneira, o improviso surge de diferentes processos para a realização musical.

Solo e improviso surgem a partir dos mesmos processos, diferindo-se no tempo. O solo, geralmente composto em um momento anterior, pôde ser pensado e avaliado para depois ser apresentado. Nesse sentido, solo se aproxima como uma forma de composição. O improviso surge no momento da *performance*.

Dessa maneira, pode-se definir improvisação, como diferentes processos de realização musical que acontece em tempo presente, durante a *performance*.

2.6. SONORIDADE E SOTAQUE BRASILEIRO

O som é um fenômeno físico que é captado pelo ouvido humano. Mas para começar a entendê-lo melhor, é necessário compreender suas propriedades básicas que são propagação, amplitude, frequência e timbre.

Todo som precisa de um meio para que haja o deslocamento de sua onda de um lugar para outro. Esse fenômeno é chamado de propagação. Dentre tantos meios possíveis de propagação do som, o ar é o principal, pois é através dele que qualquer som se desloca e chega aos nossos ouvidos. Cada meio onde o som se propaga possui diferenças entre velocidade e o alcance desse som, como consequência disso, existe uma variação sonora de um mesmo som propagado através desses de diferentes meios. O próprio ar como meio de propagação sonora, varia a velocidade através das diferenças de sua temperatura, umidade e altitude.

O tamanho do som, ou seja, o quão alto ou baixo é o seu volume absoluto é chamado de amplitude, que é medida em decibéis. Importante notar que apesar de usarmos amplitude e intensidade como sinônimos, seus conceitos são diferentes. Amplitude é algo mensurável, ou seja, volume absoluto do som, e intensidade é como essa amplitude é percebida, ou melhor, um volume relativo que depende de diferentes fatores psicoacústicos que influenciam na sua percepção, como por exemplo a duração ouvida do som.

A frequência está relacionada a velocidade de vibração do som que se diferenciam em graves para baixa velocidade e agudos para alta velocidade. Também é um parâmetro absoluto que pode ser medido pelo computador.

O timbre é talvez o mais complexo de todos os parâmetros. "Elemento que diferencia a qualidade de sons de igual intensidade e frequência devido à presença maior ou menor de determinados harmônicos e a relação com sua fundamental." (DOURADO, 2008, p. 332). Assim, o timbre de um som será caracterizado a partir das variações da amplitude dos harmônicos contida na sua série harmônica.

Portanto, é válido pensar que cada instrumento possui seu timbre específico, que os distinguem uns dos outros a partir das diferenças de amplitude dos harmônicos que os constitui. Por exemplo, sabemos diferenciar o som de um violão e de uma guitarra pois a combinação das amplitudes dos harmônicos destes instrumentos produzem características sonoras distintas. Contudo, instrumentos iguais também podem possuir timbres diferentes, ao considerar que duas pessoas

diferentes tocam um mesmo instrumento. Aqui, a diferença sonora não será do timbre do instrumento, e sim da maneira de tocar o instrumento, ou seja, os parâmetros sonoros que mudam pelo tocar.

Assim, é preciso distinguir entre timbre de um instrumento e timbre de um som. O timbre do instrumento terá suas características a partir da sua construção, material utilizado (madeira, metal, ouro, prata), acabamentos, peças, construção dentre outros. O timbre do som dependerá de quem toca o instrumento, de como as notas são executadas. São diferenças sutis que surgem no timbre do som a partir da execução, porém significativas para um resultado sonoro. Até mesmo se um único músico executa o mesmo instrumento em diferentes situações, os resultados sonoros serão distintos devido a diferentes circunstâncias em que o músico supostamente pode se encontrar, como estado emocional, ambiente do contexto.

Desta maneira, Schaeffer não classifica o timbre apenas a partir dos diferentes sons entre os instrumentos, mas amplia sua definição a partir da percepção sonora. Para ele, "o timbre de um som percebido como uma variação de seu conteúdo harmônico e de sua evolução dinâmica, sendo que, nos casos de sons breves ou de duração média, o ataque tem um papel decisivo" (SCHAEFFER *apud* ZUBEM, 2005, p. 19).

Se começarmos a pensar uma definição para sonoridade, ela está diretamente associada ao timbre e a propagação, ou seja, mesmo que fosse possível um som ser executado em uma mesma frequência e com uma mesma amplitude, a combinação de propagação através de um mesmo meio e o timbre proporcionariam diferentes sons, ou seja sonoridades diferentes. No mundo real, onde a ação do homem deve ser levada em consideração, essas sonoridades não podem ficar restritas a apenas esses parâmetros de maneiras isoladas, sendo necessário também observar como se dá a ação do homem que fazem com que sons aparentemente iguais sejam percebidos de maneiras diferentes.

Ao executar um instrumento musical, todos esses parâmetros estão envolvidos. Por exemplo, em um violão, ao tocar uma nota Lá na primeira corda e casa cinco, sua vibração é propagada através da madeira do instrumento que por sua vez também é propagada pelo ar até chegar aos nossos ouvidos. A frequência produzida será de 440hz correspondente à nota tocada e a amplitude dependerá da força aplicada para tocar a corda.

Observando esses aspectos há de se pensar que qualquer pessoa fará essa nota soar da mesma maneira. Contudo, outros fatores terão influência no resultado sonoro. Estes dependem da ação humana que é o próprio ato de tocar o instrumento, além do fato de que um determinado contexto influencia esse ato.

Essa ação influenciará no resultado sonoro se, em um violão por exemplo, a corda está sendo tocada com o dedo indicador, médio, anelar ou polegar. Se, ao invés disso, a corda for tocada com uma palheta. A maneira de segurar a palheta influenciará na forma que a corda é atacada, que, por conseguinte influenciará no som. Isso também acontece com a disposição do dedo perante a corda que será tocada.

Dessa maneira, apenas as notas musicais não caracterizam uma sonoridade. Os diferentes aspectos técnicos relacionados à execução dos instrumentos, que são deixados de fora da escrita musical, influenciam na sonoridade do resultado sonoro.

Na música de concerto por exemplo, um movimento conhecido como *performance* histórica, iniciou-se a pesquisa das formas de execução de instrumentos e repertórios de época. O objetivo era a busca pela reconstituição perfeita de sonoridades que remetessem à algum período.

Os musicólogos devem estabelecer, ou tentar estabelecer, todas aquelas características da música que a notação musical convencional deixa de fora. Entre elas estão o nível absoluto de som, o temperamento, o andamento e vários outros aspectos do ritmo, ornamentos locais, como trinados e mordentes, o embelezamento em larga escala de longas melodias, cadenzas, etc. (KERMAN, 1964, p. 262-263)

Assim, buscava-se entender não apenas a execução do instrumento em si, ou tocar as notas escritas em papel de dado repertório. Mas para além disso, como se dava a articulação desses elementos para alcançar características sonoras relativas a eles.

No *Jazz* por exemplo, é importante a existência de uma personalidade sonora. "Cada músico criava o seu próprio som, sua própria 'técnica vocal', sua própria forma de expressão, em função de sua experiência vital e emocional." (BERENDT, 1975, p. 114)

Nesses casos, o que importa é a individualidade de cada músico, a personalidade sonora que faz identificar o instrumentista atuando em determinada *performance*.

A sonoridade do jazz, para citar, *grosso modo*, alguns exemplos, é o lento e expressivo vibrato do sax-soprano de Sidney Bechet, o som volumoso e erótico do sax-tenor de Coleman Hawkins, a entonação áspera da corneta de King Oliver, os *jungle-sounds* de Bubber Miley, a classe e a clareza da clarineta de Benny Goodman, a metálica frieza de Buddy DeFranco, a tristeza e o intimismo do toque de Miles Davis, o triunfo de Louis Armstrong, a sonoridade lírica de Lester Young, a irradiação agressiva e direta de Roy Elridge, ou o brilho claro de Dizzy Gillespie. (*idem e ibdem*)

Nas impressões percebidas pelo autor no texto é possível observar que cada músico possuía uma sonoridade peculiar na execução de seu instrumento, deixando assim uma espécie de marca registrada do seu tipo sonoro. Pelos exemplos citados, é notório que essa busca pela individualidade sonora era algo relevante na estética sonora do *Jazz*, contudo, percebe-se que essa individualidade sonora, não está relacionada muitas vezes à aspectos técnicos musicais, mas sim na maneira de execução do instrumento através de uma forma própria de expressão.

Assim, nota-se que a linguagem musical de um instrumentista não se baseia apenas em elementos musicais, mas também em como se dá a articulação deles.

Esses fatores, portanto, permitirão diferentes sonoridades para um mesmo som. Diferentes técnicas instrumentais, diferentes inflexões são usadas em busca de sonoridades específicas do instrumento ou na tentativa de imitar outros, como a voz humana. "Dessa maneira, portamentos, vibratos, glissandos e outras inflexões executadas com facilidade pela voz humana, podem ser reproduzidos pelos instrumentistas de sopro no jazz (MALSON & BELLEST *apud* ALBINO, 2011, p.74).

Para Felipe Trotta (2008), a sonoridade está relacionada com a mistura de timbres numa performance, seja ela registrada em material fonográfico ou ao vivo, e que se torna um elemento identificador pela sua prática musical recorrente.

A sonoridade pode ser entendida como o resultado acústico dos timbres de uma performance, seja ela congelada em gravações (sonoras ou

audiovisuais) ou executada “ao vivo”. Trata-se, portanto, de uma combinação de instrumentos (e vozes) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador. (TROTTA, 2008, p.3-4)

Assim, as características tímbricas dos próprios instrumentos e de seus aspectos técnicos, seja inerente ao próprio instrumento ou expandido de suas possibilidades. As combinações recorrentes numa performance formariam uma sonoridade, seja de um gênero musical ou de um grupo especificamente.

Entretanto, esse seria apenas um aspecto relativo à sonoridade de acordo com o que propõe Giovanni Cirino (2005). Para ele:

As sonoridades têm uma estreita relação com o conteúdo musical e seus elementos marcantes. Tal relação se encontra também no pensar e no fazer musical. Para isso é preciso observar quais instrumentos são utilizados, qual a formação do grupo, de que maneira os instrumentos são arranjados na música, qual o tipo de composição, o andamento, as intenções no tocar como dicção, articulação, expressão e dinâmica. Esses elementos representam amplas habilidades de performance, como por exemplo, relações entre o espaço/contexto e entre o instrumento e o corpo do músico. Essas relações tornam evidentes características das performances relacionadas à expressão, à emoção e ao estilo. É preciso portanto, investigar a maneira que os músicos articulam o conteúdo musical no momento da resolução dos problemas da composição ou execução. (CIRINO, 2005, p. 94-95)

Cirino procura definir sonoridade a partir da música instrumental brasileira, onde geralmente é ouvida em ambientes fechados. Dessa forma, Edwin Pitre-Vásquez e Ferreira-Lia (2015) consideram o local/cenário também como um aspecto para definir sonoridade.

[...]no início dos conjuntos de música brasileira para Salão, o conceito Sonoridade estava relacionado especificamente ao local/cenário, repertório e sua função social, danças de salão européias como: Mazurca, Polca, Scottish, Valsa. A transformação destes gêneros e a combinação com outros gêneros das Américas como Havanera, Tango, Shimmy, Fox-trot; modificam a formação instrumental e inflexão musical da música produzida. (PITRE-VÁSQUEZ e FERREIRA, 2015, p. 877).

Além das transformações dos gêneros de salão, as formações instrumentais, assim como as inflexões musicais foram modificadas a partir da combinação entre os diferentes tipos de gêneros musicais das Américas.

Portanto, a sonoridade não fica restrita apenas a elementos musicais de instrumentação e uso de material musical propriamente dito, mas na relação desses elementos com o pensar e o fazer musical, ou seja, como em uma performance esses elementos são articulados tendo como finalidade características específicas dentro de um contexto musical.

Ao ser questionado sobre as semelhanças entre os grupos Nenê Trio e Trio Corrente, excluindo-se a formação instrumental desses dois grupos, Fábio Torres responde:

Eu acho que a formação é a mesma né, agora a maneira de tocar é bem diferente. E o Nenê Trio com o Írio e com o Alberto tem uma pegada assim bem *free*, eles tocam bem livres assim, e eles tocam com uma intenção bem, como eu diria assim é... vamos supor, quem conhece o John Coltrane, aquela coisa Love Supreme, toca pra fora, e o Trio Corrente... eu gosto muito do Nenê Trio, são caras que eu admiro muito, todos os instrumentistas e como trio, agora o Trio Corrente tem uma coisa diferente que é do repertório, que a gente gosta de tocar standards brasileiros, né então isso é uma diferença, a gente gosta de tocar, pega uma música bem conhecida e tocar de uma maneira como o Edu já falou, numa maneira bem diferente, e também eu acho que a gente talvez trabalhe mais a dinâmica, tem mais as nuances, embora lá também tenha, mas o desenvolvimento é diferente. E a gente trabalha muito também aqui o *groove*, o milimétrico assim, o suingue milimétrico ali aquela coisa, que é uma coisa que a gente curte trabalhar também. (TORRES, 2011)

Para ele, os dois grupos se diferenciam tanto na escolha do repertório até a maneira de tocar. Enquanto o Trio Corrente busca repertório de músicas conhecidas, ou seja, *standards*, e trabalha sua versão em função de uma estética pretendida pelo grupo. O fato de Nenê Trio ter uma "pegada assim bem *free*", sugere uma ausência de repertório, trabalhando estritamente com o processo criativo na *performance* através da improvisação.

Fábio Torres também comenta a preocupação do Trio Corrente em trabalhar aspectos musicais mais profundos, relacionados à maneira de tocar, como nuances, dinâmica, o "suingue milimétrico", dando a entender que o grupo Nenê

Trio, apesar de trabalharem também com esses aspectos, possui outras preocupações para com a estética do grupo.

O uso de algumas escalas musicais, acordes, progressões harmônicas, instrumentos, apenas para citar alguns parâmetros, são comuns em diferentes contextos como o *Jazz* e a música instrumental brasileira, esta última que utiliza inclusive recursos advindos do primeiro gênero. Porém, o que muda em relação a esses dois contextos é a maneira de articular esse material numa performance.

As formações em trio, composto por piano, baixo e bateria, muito comum no *Jazz*, foi adotado também nos grupos instrumentais brasileiros que tocavam em pequenas casas noturnas. Contudo, a bateria por exemplo, se comportava como uma síntese da percussão de alguns ritmos brasileiros, sobretudo o samba. Nesse aspecto, o uso de instrumentos semelhantes são diferenciados pela maneira como é executado dentro de um contexto.

Outro exemplo, o uso da guitarra, instrumento fortemente associado ao Rock, gênero surgido na década de 50 nos Estados Unidos, Heraldo do Monte utiliza em boa parte do seu trabalho, tanto em grupos quanto solo, trazendo características sonoras de diferentes gêneros e instrumentos em sua execução. Em entrevista cedida para Eduardo Visconti (2005), perguntado sobre os ponteados de viola executados na guitarra em um solo na música *Vim de Santana* do Quarteto Novo, ele responde: "É uma forma bem óbvia de você ir para o universo nordestino. Como os repentistas não tocam guitarra, você traz o universo deles." (DO MONTE *apud* VISCONTI, 2005, p. 191)

Na música instrumental brasileira, o uso de instrumentos que remetam a um contexto, como a percussão associado a ritmos brasileiros, acordeom associado ao forró nordestino ou à música gaúcha, cavaco ou bandolim associado ao Samba ou Choro não é o elemento primordial para a construção de uma sonoridade, e sim o uso de recursos advindo desses instrumentos traduzidos em outros é mais recorrente, até pelas formações instrumentais que compõe os grupos, geralmente por bateria e ou/percussão, baixo, piano e/ou guitarra e instrumentos de sopro como flauta ou saxofone, que são os mais comuns.

Isso pode ser percebido nas diferentes formações instrumentais nas versões de *Wave* aqui apresentadas.

Mario Sève aponta para a mesma direção, ao comentar sobre a sonoridade característica que compõe o regional de choro em relação a formação instrumental dos grupos.

A gente sempre pensa no choro com uma sonoridade característica do regional, dada pela flauta, pelo cavaquinho, pelo pandeiro e pelo violão, mas, ele é mais do que isto, do mesmo modo que no rock você tem que ter uma guitarra over drive, como no tango o bandoneon, existe uma expectativa em relação a isso. Mas você pode ter um tango ou um choro com guitarra. Você não precisa ter todos os elementos, mas tem que preservar alguns. (S VE *apud* VALENTE, 2014, p. 304)

Tal como no *Jazz*, na música instrumental brasileira, a sonoridade é um conjunto de características envolvendo a individualidade de cada músico, assim como também elementos que destacam a personalidade de um grupo musical. "As características sonoras de execução de um músico ou grupo de jazz formam parte essencial de sua linguagem." (BERENDT, 1975, p. 114).

Assim, é restritivo pensar em sonoridade como algo apenas relacionado aos aspectos instrumentais. Não só, mas também, os instrumentos fazem parte de um contexto sonoro. Porém, a maneira como ele são pensados em um arranjo ou em uma composição e como se dá a articulação dos diferentes elementos musicais nesses instrumentos, as intenções do tocar com seus diferentes aspectos sonoros relacionados a articulações, dinâmicas, ou seja, no fazer musical, serão importantes para identificar sonoridades representativas em um contexto musical. A maneira de executá-los terá diferentes valores.

Dessas intenções no tocar surgirão as diferentes formas de expressividade e expressão musical. Assim, a proposta no texto a seguir é apresentr discussões sobre esses termos.

2.7. EXPRESSIVIDADE E EXPRESSÃO MUSICAL

São derivadas a partir do verbo exprimir, que de acordo com o dicionário Houaiss da língua portuguesa (2001, p. 1289), significa "manifestar(-se) por palavras, gestos ou atitudes", assim como também "apresentar-se como símbolo ou expressão de; significar, representar". Exprimir pode ser também a manifestação de algo através da música, que no caso do presente trabalho, seria a manifestação de

diferentes características musicais brasileiras através da improvisação, contudo, como se dá essa manifestação? Como realizar uma representação de algo de maneira mais idêntica possível ao que está sendo representado?

Ao pensar a execução de uma obra musical apenas a partir dos diferentes elementos sonoros como notas executadas, dinâmicas, acordes, escalas utilizadas, duração das notas, ritmos que caracterizam determinados estilos musicais, deixamos passar despercebidos diferenças interpretativas que podem ser essenciais para a execução do músico que almeja um resultado sonoro característico. Desses elementos interpretativos é que podem estar ligadas ao que diversos músicos apontam como sotaque, mas que são difíceis de serem explicados em palavras, pois se procuramos apenas em elementos superficiais, uma mesma frase musical soaria igual em qualquer contexto, e não é isso que acontece.

No papel, uma mesma frase musical escrita em notação de partitura, demonstra uma total simetria rítmica a partir das figuras musicais que a representam, como por exemplo semínimas, colcheias. Na prática, a execução pode se mostrar imprecisa em relação ao que está notado, possuindo diferentes fatores que podem influenciar o resultado durante a execução, mesmo que de forma sutil.

Uma igualação na prática entre durações musicais consideradas teoricamente como "iguais" não é nem possível nem mesmo desejável, pois as sutis diferenciações, conscientes ou inconscientes, desejadas ou involuntárias, são na verdade responsáveis por um incalculável valor informativo e expressivo. A simetria perfeita entre as durações musicais acarretaria em total redundância e conseqüente monotonia e empobrecimento do discurso musical. (HELLER, 2006, p. 27).

Desta maneira, se a simetria em música realmente pudesse ser efetivada, diferentes discursos musicais soariam da mesma maneira, isentos de suas individualidades expressivas.

Esses fatores e diferenças são de fato o que os músicos almejam durante a execução, pois são neles que se destacam as qualidades interpretativas pessoais de cada indivíduo, assim como também as particularidades presentes em cada gênero ou estilo musical, ou seja, é onde se encontram os elementos expressivos da música. E são nesses elementos expressivos presentes na maneira de execução do

músico que suponho estar presente para explicar um possível sotaque brasileiro na improvisação.

Por exemplo, dois instrumentistas executando uma determinada música escrita em notação convencional em seus instrumentos, é possível perceber que a execução dos dois soam de maneiras distintas entre si. Seria óbvio apenas apontar o fato de serem duas pessoas diferentes tocando, e mais ainda se no exemplo considerarmos instrumentos diferentes, pois os sons jamais serão iguais. Nesse caso, pretendo chamar a atenção para as diferenças as quais não se encontram nas notas executadas de maneira isolada, mas na maneira com que essas notas são conectadas, ou melhor, como essas notas são executadas. "É justamente no ir de uma nota à outra que reside o grande problema musical, e não no "trabalho braçal" do produzir as notas." (HELLER, 2006, p. 31).

Na música instrumental, o uso de partituras dos temas musicais por exemplo, são usadas apenas como referência à composição que será executada, geralmente o tema de uma música, de tal maneira que o músico tenha liberdade de recriação e interpretação no momento da execução. A não ser que um determinado trecho musical necessite ser executado em conjunto com diversos instrumentos, fica a cargo do músico responsável a execução do trecho. Isso se deve ao fato também da impossibilidade de escrever e de ler todas as nuances expressivas de uma música. Desta maneira, "a partitura não é a música em si, mas apenas uma entre as várias representações possíveis do som. A expressão musical está presente naquilo que soa e não no que está simplesmente escrito no papel." (CIRINO, 2009, p. 121).

Assim, cada *performance* será carregada de diferentes expressividades, não apenas considerando músicos diferentes. Execuções de uma música realizadas por um mesmo músico nunca serão iguais, pois sempre dependerá do estado físico e emocional em que o indivíduo se encontra. Mesmo assim, o que interessa ao artístico é exatamente essa não igualdade, "pois é justamente nessa complexidade de assimetrias e "imperfeições" que se expressa o pessoal, o artístico individual e a espontaneidade do momento." (HELLER, 2006, p. 32).

É importante notar que em uma *performance* musical, não é apenas o som que faz parte do material expressivo, sendo esse apenas um dos parâmetros que pode ser considerado para fins de análise. Isso porque o som é o resultado de outras realizações presentes na performance. Para Cirino (2009), "a performance musical é constituída pelo "material expressivo", categorizado como gesto,

movimento, fala e som, que, por sua vez, constitui o aspecto conceitual e estético de uma determinada cultura musical." (OLIVEIRA PINTO *apud* CIRINO, 2009, p. 117).

Todo esse material expressivo que compõe o som, é o que músicos práticos chamam de um "sotaque" na música brasileira. Ou seja, é onde revela as características sonoras da *performance* realizada por um músico brasileiro ao tocar choro, baião, samba, bossa nova e outros ritmos presentes na música nacional ou que compõe qualquer característica idiomática de um gênero musical.

Porém esse termo "sotaque" também é usado para caracterizar peculiaridades presentes nos diferentes estilos de Bumba-meu-Boi no Maranhão e Piauí. Essas características individuais estão presentes desde aspectos musicais como na escolha de instrumentos, padrões rítmicos, assim como também nas coreografias de danças e roupas utilizadas.

'Sotaque' é um termo geral usado para distinguir a variedade de estilos do Bumba-meu-Boi no Maranhão e Piauí. Estão em três grandes estilos onde cada um reflete características peculiares para cada grupo racial que compõe a população brasileira: *Africanos, Índios, Europeus*. Essas peculiaridades estão presentes na escolha de instrumentos musicais, modelos de trajes, padrões rítmico, e coreografias de dança.³² (WA MUKUNA, 1992, p. 126-127).

As características sonoras e expressivas não surgem apenas do uso de materiais musicais, mas na maneira como são articulados esses materiais dentro de um contexto musical.

A maneira como se articular esse material musical envolve não apenas a execução instrumental propriamente dita, mas também a intenção que o instrumentista quer dar em sua performance. Essa intenção só é possível a partir da bagagem musical que o músico possui. E essa bagagem musical já está tão presente em sua vida, que não mais é pensada E como o músico adquiriu essa bagagem musical?

³² Tradução livre do autor para: "Sotaque" is a generic term used to distinguish the variety of styles of Bumba-meu-Boi in Maranhão and Piauí. There are three major styles each of which reflects characteristics peculiar to each of the racial groups which compose the Brazilian population: *African, Indian, European*. These peculiarities are apparent in the choice of musical instruments, costumes design, rhythmic patterns, and dance choreography."

Vários estágios são vividos durante a aquisição dessa bagagem musical. Esses estágios não etapas cronológicas, mas se entrelaçam durante a vivência musical. Primeiro dá-se o contato com alguma ideia musical desconhecida, que será decodificado ou através de uma escrita musical ou da audição. Esse processo é apenas intelectual, em que aos poucos ele tomará para si, incorporando-o. Em seguida, de posse dessa ideia, manipula-o adquirindo assim outras ideias, incorporando novamente à sua biblioteca de ferramentas musicais.

Com o domínio dessa manipulação das ideias, o músico não precisa mais pensar, através de comandos, que se faça isso, simplesmente esse ato flui, fazendo acontecer, porém, esse ato precisa de uma intenção. Processo semelhante é exemplificado por Heller (2004) no ato de escrever. "Quando escrevo não tenho a consciência de todos os movimentos necessários à escrita: sei o que quero escrever e simplesmente escrevo; não "penso" o ato de escrever: a situação do ato de escrever é que direciona minhas ações." (HELLER, 2004, p. 41).

É necessário que o músico se entregue no momento do improviso. O pensar, mentalizar, é importante em um momento de estudo. No ato da *performance*, é necessário que tudo isso seja deixado fluir naturalmente. Na medida que essa intenção é apenas pensada, mentalizada, a ação pode se tornar não natural, artificial, não rítmico. Esse ritmo não está associado a um parâmetro musical propriamente dito, mas como "relações espontâneas de equilíbrio entre as partes sensíveis da experiência corporal." (*Idem*, p. 42).

Quando o músico se deixa levar pela expressão musical, todo o corpo se envolve cooperativamente em função do contexto inserido, a partir de suas experiências.

Dizemos de um gesto musical que ele é rítmico quando o corpo todo se envolve com a intenção sonora; o intérprete tem uma intenção precisa e o corpo, como um todo indivisível, se organiza em função dessa intenção, gerando assim uma relação de equilíbrio. O ritmo é a totalidade expressa no âmbito desta relação de equilíbrio. (HELLER, 2004, p. 42).

Assim, todas as ideias musicais devem ser experimentadas e internalizadas. E para que soem naturais, o músico deve estar completamente envolvido na intenção sonora desejada.

Essas intenções não são apenas um "eu quero fazer". Surgem através do conhecimento adquirido, que não se dá apenas através do plano mental, mas acontece nas percepções do corpo como um todo. Ou seja, relacionam-se à experiência a partir de ações corporais, estas inseridas no corpo através de uma memória, construída a partir de suas vivências. E será dessas percepções, já experimentadas e internalizadas, que as intenções serão transplantadas na execução das notas musicais, gerando assim uma expressividade musical.

O sujeito não é um espectador imparcial frente à vida, mas participa dela ativamente, por meio de seu corpo, com seus movimentos, afetos, pensamentos, percebendo, sendo percebido e se auto-percebendo, reconhecendo-se como ator e co-autor de sua história, ao lado dos outros significativos com os quais convive em sociedade. (REIS, 2011, p. 42)

Portanto, para transformar os elementos musicais em uma expressividade, é necessário que haja as intenções desejadas para tal. Para que isso ocorra, esses elementos devem ter sido vivenciados antes. O conteúdo subjetivo não é adquirido apenas observando o outro ou lendo orientações performáticas e criativas em um livro, mas antes uma experiência do corpo vivido num determinado contexto musical. É através da percepção do corpo que ocorre a apreensão do que está por entre as notas de um som.

3. ENTRE NOTAS E SONS

Ao estudar música pela perspectiva da Etnomusicologia, o processo de elaboração da obra é tão importante quanto o resultado final da mesma. "Em nível de análise, todo comportamento musical está estruturado, seja em relação aos processos biológicos, psicológicos, sociológicos, cultural ou puramente musical; e é tarefa do etnomusicólogo identificar todos os processos que são relevantes para explicar o som musical"³³ (BLACKING 1995, p. 30). Assim sendo, é relevante observar os diferentes processos do fazer musical além dos elementos presentes na música. Nesse sentido, o som não está associado apenas às notas musicais, pois elas são uma representação do próprio som.

Para Nettl (1964, p. 98) a descrição e análise musical se dão a partir do que se vê ou ouve. Contudo, ambas abordagens implicarão em diferentes percepções de um mesmo elemento sonoro. Isso porque, em um contexto musical, às vezes o que se ouve não é visto e vice versa. Pode-se ouvir um som sendo percutido num instrumento sem que isso seja visto, assim como movimentos ou gestos podem ser vistos durante uma apresentação sem que haja associação com o que está sendo ouvido.

É quando se transcreve para o papel peças de música tocadas em xilofone, tambores, berimbau etc. Muito mais do que o resultado acústico puro, importa neste tipo de abordagem saber com que tipo de movimentos o músico gera os seus sons. Em música africana ou afro-brasileira, há movimentos que produzem sons variados, de acordo com a qualidade do movimento, e há outros tipos de movimentos que omitem qualquer sonoridade, dando seqüência, porém, a um contínuo de movimentos organizados. Desenvolveram-se assim técnicas de transcrição musical do filme, e posteriormente do vídeo, nas quais a combinação de som e imagem possibilita uma leitura mais completa do acontecimento musical. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.259)

Dessa maneira, durante uma transcrição, por mais que muito do que é escrito em papel seja percebido pela audição, boa parte do que é percebido pela

³³ Tradução livre para: "At some level of analysis, all musical behavior is structured, whether in relation to biological, psychological, sociological, cultural, or purely musical processes; and it is the task of the ethnomusicologist to identify all processes that are relevant to an explanation of musical sound."

visão pode ser deixado de fora na notação musical tradicional mesmo que seja tão importante quanto o que é ouvido para uma produção do som.

A partitura serve como fonte de análise para diferentes obras musicais, em diferentes contextos, pois trata da escrita dos sons. A partir desse material inúmeras obras puderam ser preservadas. Para a Etnomusicologia, o uso de transcrições se revela uma metodologia importante por representar em papel o que está sendo ouvido.

Transcrição, que tem a ver com a escrita de sons musicais, há muito tem sido considerada um requisito universalmente aplicado na metodologia etnomusicológica. Este método provê informações objetivamente quantificáveis e analisáveis, que forneceram uma base sólida para a etnomusicologia validar-se como disciplina científica. (ELLINGSON, 1992, p. 110)

Dessa maneira, a transcrição se revela necessária como ponto de partida para os comentários dos elementos musicais que podem ser quantificáveis. A própria transcrição pode ser considerada uma forma de análise, pois "somente com dificuldade é possível separar a transcrição da descrição e análise musical, técnicas que normalmente tanto a precede quanto a segue."³⁴ (NETTL, 2005, p. 74).

Contudo, ainda não existe um consenso sobre o nível de detalhe que essas transcrições devem apresentar. Se para Mantle Hood (in NETTL, 2005, p. 74) a transcrição deve ser a mais detalhada possível, Ter Ellingson revela que o resultado dessa transcrição "transmite as características mais essenciais da música, sendo mais difícil para leitura."³⁵ (ELLINGSON *apud* NETTL, 2005, p. 74). Se um tipo de transcrição falha pelo excesso de informações, o outro pode falhar pela falta delas.

Nesse caso, a notação detalhada pode confundir o leitor quanto às informações contidas nelas, assim como a falta de tais informações pode ocasionar num resultado sonoro final distinto do esperado.

³⁴ Tradução livre para: "Only with some difficulty can transcription be separated from description and analysis of music, techniques that normally both precede and follow it."

³⁵ Tradução livre para "which conveys the most essential features of the music, may the most difficult to read."

Charles Seeger (1958, p. 186) reforça essa questão da notação tradicional por essa não trazer informações relativas ao fazer musical, expondo os aspectos estruturais da música.

Como podemos encontrá-la hoje, nossa notação convencional ainda é uma mistura de notas e símbolos em que o elemento simbólico é extremamente organizado e, portanto, domina. É praticamente totalmente prescritiva em caráter. A ênfase é em cima de estruturas - principalmente de campo e medidor. Ela não nos diz muito sobre a ligação das estruturas. Ela não nos diz muito sobre como a música soa ou como torná-la som. No entanto, ninguém pode fazê-la soar como quem a transcreveu a menos, além de um conhecimento da tradição da escrita, ele também tenha um conhecimento da tradição oral (ou, melhor, aural) associado a ela - ou seja, uma tradição aprendida por ouvido pelo estudante, em parte de seus anciãos em geral, mas especialmente a partir dos preceitos de seus professores. Para esta tradição oral é habitualmente deixado a maior parte do conhecimento de "o que acontece entre as notas" - isto é, entre os elos da cadeia e os níveis relativamente estáveis na corrente.³⁶ (SEEGER, 1958, p. 186)

Para Seeger, essa notação revela as estruturas da música relativas às notas e suas durações. Contudo, não revela questões profundas relacionadas ao resultado sonoro em si, ou como ele comenta, "o que acontece entre as notas".

Na música instrumental brasileira, o conflito entre tradição oral e escrita se faz presente na medida que músicos detêm conhecimento da notação musical tradicional, contudo revelam preocupações alheios a ela. "Arranjo e improviso são fundamentais para entender a MPIB na medida que expõem aspectos que colocam

³⁶ Tradução livre do autor para: "As we find it today, our conventional notation is still a mixed symbolic-linear music-writing in which the symbolic element is the more highly organized and therefore dominates. It is practically entirely prescriptive in character. Emphasis is upon structures - principally of pitch and meter. It does not tell us much about the connection of the structures. It does not tell us much about how music sounds as how to make it sound. Yet no one can make it sound as the writer of notation intended unless in addition to a knowledge of the tradition of writing he has also a knowledge of the oral (or, better, aural) tradition associated with it - i.e, a tradition learned by the ear of the student, partly from his elders in general but especially from the precepts of his teachers. For to this aural tradition is customarily left most the knowledge of "what happens between the notes" - i.e., between the links in the chain and the comparatively stable levels in the stream."

em diálogo composição e interpretação, tradição oral e escrita, criação e recriação." (CIRINO, 2005, p. 39).

Dessa forma, quando se tenta entender a música popular apenas através de transcrições em partitura, vários elementos relevantes podem ser deixados de lado.

"Isso carrega consigo um desprezo por outros parâmetros não facilmente expressáveis na notação tradicional (na maioria aspectos "imediatos" como som, timbre, tratamento eletro/musical, ornamentação, etc.), relativamente não importantes ou ignorados na análise da música erudita, mas extremamente importantes na música popular." (RÖSING *apud* TAGG, 2003, p.13)

Se, tais parâmetros tão importantes para uma compreensão musical são difíceis de serem notados em partitura, é importante considerá-los numa perspectiva descritiva do aspecto sonoro associado aos parâmetros possíveis de serem transcritos, já que, para a música instrumental brasileira, a partitura serve apenas como uma referência para uma execução, sendo privilegiada a liberdade das interpretações e criações.

Como a intenção do estudo é uma discussão entre os processos envolvidos na improvisação a partir dos elementos musicais e extra musicais na música *WAVE*, se fez necessário o uso de diferentes formas de registros, sobretudo a transcrição, o áudio e vídeo. "Assim, o objeto de estudo deixou de ser apenas "acústico" enquanto forma, configuração e estrutura, para adotar outras dimensões, conectadas de maneira mais abrangente ao som." (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 251).

As análises sobre os aspectos musicais das execuções dos temas e dos solos, foram baseados em LaRue (1989, p. 02). Para ele são necessários três principais estágios de investigação, afim de adquirir uma visão geral do objeto a ser analisado. São eles *Background*, Obsevação e Avaliação.

O estágio do *Background* é uma análise histórica e sociológica da obra, comparando com outras da mesma época para verificar semelhanças ou inovações. Como a análise dessa pesquisa não é sobre uma obra em si, mas sobre suas diferentes versões, foi discorrido sobre os locais e cenários onde aconteceram as diferentes *performances*.

Na Observação, LaRue propõe que a peça analisada seja estudada a partir de cinco parâmetros: *Sound* (Som), *Harmony* (Harmonia), *Melody* (Melodia), *Rythm* (Ritmo) e *Growth* (Crescimento), que pode ser melhor entendido como a maneira em que a peça se desenvolve.

Para o Som, o objeto é estudado quanto aos aspectos que envolvem textura, timbre, sonoridades, contrastes e instrumentação.

Para Harmonia, questões que envolvem tonalidade, escalas, arpejos e dissonância em relação ao acorde do momento, dentre outros aspectos gerais envolvendo tal parâmetro, não necessariamente relativo ao acorde em si³⁷.

No parâmetro da Melodia, alguns aspectos são os mesmos da harmonia. Contudo, nessa pesquisa foi tratado dos aspectos horizontais relacionados ao movimento, sequência e direcionamento das notas, uso de graus conjuntos ou saltos, tessitura do solo ou do tema.

O Ritmo trata sobre aspectos relevantes em relação ao tempo e suas características rítmicas em geral.

Os aspectos estruturais e de organização, tais como arranjo e forma, foram serão tratados no Crescimento. Esse parâmetro é uma combinação dos quatro elementos citados anteriormente e será abordado na medida em que os outros parâmetros são comentados.

O estudo expõem aspectos musicais no estágio da Observação e extra musicais no terceiro estágio, a Avaliação, procurando fazer uma relação entre ambos.

Para os aspectos musicais foram analisados os cinco propostos por LaRue: Som, Harmonia, Melodia, Ritmo e Desenvolvimento.

Primeiramente foram realizadas análises comentários sobre a partitura de referência, abordando os parâmetros Harmonia, Melodia e Ritmo³⁸. Em seguida, a

³⁷ Nesse ponto alguns problemas ocorreram ao fazer a análise pois, o uso de cifras nos acordes muitas vezes servem para auxiliar o músico na distribuição dos mesmos, e para uma análise, as funções harmônicas se tornam confusas. Desta maneira, a cifragem utilizada nas transcrições se baseiam nas funções dos acordes a partir de suas tétrades diatônicas. Na análise da partitura de referência, retirada de *songbook*, devido o fato de já estar editada e disponível no mercado, será realizada uma rápida discussão sobre essa questão no decorrer do texto. Detalhes sobre isso não serão aprofundados pois não é o enfoque do presente trabalho, mas serão discutidas sempre que for relevante.

partir dos cinco parâmetros propostos, foram apresentadas individualmente as análises de cada versão.

LaRue propõe também considerar a análise numa perspectiva em três dimensões; grande, média e pequena³⁹. Essas dimensões não são absolutas, devendo ser consideradas de acordo com a obra estudada. "Assim, enquanto as dimensões para análise devem variar de acordo com a parte a que diz respeito, muitas outras obras podem ser adequadamente exploradas tratando-as em três grandes dimensões.⁴⁰" (LaRue, 1989, p. 04).

Dessa maneira, a relevância das dimensões se deu em dependência do grau de contraste existente no desenvolvimento da versão. No parâmetro Som, por exemplo, se a textura manteve-se invariavelmente homofônica e a abordagem foi utilizada apenas dentro da perspectiva da grande dimensão, considerou-se não haver necessidade de abordagens em outras dimensões.

Já no parâmetro Harmonia ou Melodia, não foi oportuno uma abordagem em grande dimensão, pois por se tratar de versões de uma mesma música, não foi necessário esse tipo de análise. Dessa maneira, a ênfase se deu mais nas médias e pequenas dimensões.

Mesmo que esses parâmetros musicais estejam apresentados em seu método de maneira isolada, a combinação deles se tornou útil para reforçar algumas observações.

Quanto ao terceiro estágio, a Avaliação, é proposta por LaRue a abordagem de elementos externos, comparativos, porém intrínsecos à obra. Assim a análise foi direcionada aos aspectos extra-musicais tais como interação entre os músicos, a corporalidade envolvida na *performance*, relação da fala na interpretação e construção melódica de *Wave*, particularmente na versão de Leny Andrade. Todos

³⁸ Para a análise da partitura de *Wave* baseado no *songbook*, serão desconsiderados os parâmetros Som e Desenvolvimento. O Som, pois a composição não se destina a um instrumento específico, que apesar de ser canção, é amplamente executada como versão instrumental. O Desenvolvimento, pois é apresentado apenas o tema, e será analisado a partir dos arranjos de cada versão.

³⁹ Para as dimensões grande e média, a análise ocorreu de maneira apreciativa e discursiva, enquanto na pequena dimensão, a análise foi feita a partir das transcrições realizadas.

⁴⁰ Tradução livre do autor para: "así pues, mientras las dimensiones para el análisis deben variar según la pieza a la que se refiera, muchas otras obras pueden ser adecuadamente exploradas tratándolas en tres dimensiones generales."

esses elementos estão presentes no processo de improvisação durante uma *performance*.

Para tratar dos parâmetros extra-musicais, foram realizadas descrições a partir do áudio visual em diferentes versões da música *Wave*⁴¹.

Os aspectos da fenomenologia, passíveis de utilizar, a partir dos pressupostos do Edmund Husserl (1986) e seu método, o qual foi pensado a partir das experiências e mundos vividos, não para explicar o fenômeno, mas decrévê-lo nelas mesmas e verificando como elas se manifestam. Para isto foi importante considerar que antes de uma realidade objetiva, há uma vivência, e que o conhecimento se origina da experiência. "Trata-se de uma forma particular de fazer ciência: a pesquisa qualitativa, que substitui as correlações estatísticas pelas descrições individuais, e as conexões casuais por interpretações oriundas das experiências vividas." (SADALA, 2004, p. 02).

Tomando como ponto de partida a descrição, as observações foram realizadas sob a visão da fenomenologia, e minha experiência como músico praticante envolvido no campo da pesquisa e nos processos que envolvem a improvisação. Foram interpretados os elementos observáveis, além dos não observáveis, relacionando-os aos conteúdos musicais transcritos.

O uso de registros em áudio e vídeos por ser este um recurso explorado também por etnomusicólogos para fins de registro dos diferentes contextos musicais estudados. Esses documentos proporcionam diversas possibilidades para a pesquisa nos diferentes campos de interesse da etnomusicologia.

Na ampla área da etnografia do fazer musical parece haver tantas possibilidades no uso de vídeo que não se sabe por onde começar mencioná-los. No estudo da *performance* musical, o filme poderia aumentar as pesquisas consideravelmente em diversas áreas como a sincronia entre música e movimento, relações entre artistas e público, o estudo de

⁴¹ A descrição etnográfica é um método utilizado pela antropologia e amplamente usada pelos etnomusicólogos para compreensão de aspectos extra-musicais.

indicação musical⁴², e as relações entre desempenho, ensaio, e instrução musical."⁴³ (FELD, 1976, p. 314)

Foi realizado um diálogo entre a transcrição e a análise em papel das diferentes interpretações do tema, além da transcrição de alguns improvisos selecionados desses registros para responder questões musicológicas que envolvem os parâmetros musicais e apontamentos que combinam imagem e som e suas relações, a fim de demonstrar os diferentes processos envolvidos na improvisação a partir de aspectos musicais e extra-musicais como um primeiro passo para uma pesquisa posterior relacionado ao "sotaque" brasileiro na improvisação.

3.1. ASPECTOS MUSICAIS

Uma preocupação dos estudos em música é encontrar características específicas para cada gênero musical. Ao associar música como uma linguagem, cada gênero musical possui um idioma que o distingue. Em muitos casos, como na música tradicional europeia, no *Jazz* e na Música Instrumental Brasileira, se faz uso de um mesmo vocabulário de escalas e acordes, por exemplo. Nesse caso, esses tipos musicais possuem um contexto idiomático semelhante.

Questões idiomáticas podem estar associadas a dois aspectos:

1) Instrumental, referente a aspectos particulares que cada instrumento carrega em sua execução ou que proporciona uma sonoridade específica através dessa tocabilidade e de características timbrísticas.

⁴² O termo "indicação musical" foi aqui traduzido como sinais, sejam eles físicos ou sonoros, utilizados para comunicação entre os músicos numa *performance*. Por exemplo, numa apresentação, quando um músico deseja comunicar aos outros integrantes do grupo o término de seu solo, a indicação musical pode ser uma frase compreensível pelo contexto (frases de *turn-around* no Blues, por exemplo), o balançar a cabeça ou recolhimento para sua posição inicial no palco são comuns. Esses sinais inclusive podem ser reforçados pelos ouvintes através de aplausos, se estes reconhecerem essas indicações como tal. Dessa forma, os demais integrantes sabem que o músico encerrou seu solo abrindo espaço para os demais atuarem.

⁴³ Tradução livre para: "In the broad area of the ethnography of music making there seem to be so many possibilities in the use of film that one does not know where to start mentioning them. In the study of musical performance, film could enhance research enormously in several areas such as music and motion synchrony, the relationships between performers and audiences, the study of musical cueing, and relations between performing, rehearsing, and musical instruction."

2) Características específicas presentes nos diferentes gêneros musicais. A partir de um levantamento dos diferentes parâmetros musicais presentes em cada gênero, são identificados quais aspectos carregam traços que o particularizam.

Neste trabalho não foram considerados aspectos idiomáticos relativos ao uso de recursos instrumentais, sendo abordados apenas traços que caracterizam o improviso da música estudada no trabalho.

3.1.1. Som

A análise de diferentes aspectos relacionados ao som, como timbre, textura ou dinâmica, por exemplo, é sugerida por LaRue. A análise desse parâmetro foi realizada através do processo descritivo das diferentes versões.

A seleção e combinação entre instrumentos e vozes é abordada no aspecto “timbre”. A instrumentação usada na música instrumental brasileira envolve diferentes organizações. É interessante notar que os diferentes grupos musicais não seguem um padrão de organização instrumental necessários para uma sonoridade específica.

Para tocar bossa nova, por exemplo, não é necessária a presença do violão, instrumento musical fortemente associado a esse gênero. Diferentes formações são exploradas entre os grupos musicais. A exemplo disso podem ser citados os trios de samba-jazz, formados por piano, baixo e bateria, encontrados em grupos como Zimbo Trio, Tamba Trio, Sambalanço Trio, Bossa Três, Som Três, Sambrasa Trio.

Em grupos de Choro, por exemplo, é comum que pelo menos um instrumento solista, geralmente a flauta, o pandeiro faça o acompanhamento rítmico e o violão de sete cordas no acompanhamento e contrapontos. Porém, o grupo Trio Madeira Brasil utiliza-se de uma formação particular, composto por violão de seis cordas, violão de sete cordas e bandolim.

É importante notar que, mesmo com a presença frequente de alguns instrumentos nas diversas formações, na música instrumental existe uma preocupação com diferentes aspectos sonoros nas execuções. Ricardo Mosca, baterista do trio de Nelson Ayres, comenta sobre as vantagens de se tocar em uma formação reduzida.

Então, é sempre uma formação que permite muita diversidade de timbre, de som, de ritmo, de correr, de ficar devagar, de tocar e de não tocar, sempre ouvir o outro muito... Eu sou fã de trio e sou fã de tocar nesse trio aqui com Nelson e com Alberto.” (MOSCA, 2011).

Para ele, há a possibilidade de uma maior exploração sonora no grupo quando toca em trio. Dessa maneira, existe uma preocupação nos contrastes e no preenchimento. Possivelmente numa formação com muitos instrumentos a possibilidade criativa diminui, pois, o excesso de informação sonora durante a performance pode comprometer o resultado final da música.

3.1.2. Harmonia

Esse é um dos elementos que mais se assemelham com a linguagem do *Jazz*. O uso de diferentes tensões incorporadas aos acordes faz em parte, de maneira geral, das características harmônicas da música instrumental brasileira.

Muitas vezes, notas presentes na melodia e não pertencentes à téttrade do acorde (acordes com sétima) são aproveitadas para serem incorporadas à harmonia. Outras considerações estilísticas podem ser consideradas para o uso de notas fora dos acordes:

É importante mencionar que, para ser corretamente harmonizada por um acorde, uma nota deve pertencer à sua estrutura (ou seja, ser idêntica à fundamental, à terça à quinta ou à sétima), ou então à sua escala (em outras palavras, ser igual a uma de suas tensões "harmonizáveis". Estas, dependendo da *qualidade* do acorde e de sua função harmônica, podem ser nonas, décimas primeiras e décimas terceiras). O que deve ser levado em conta é que a escolha da função a ser exercida pela nota da melodia no acorde vai depender da intenção do compositor/harmonizador. Em músicas mais simples e em certos gêneros (como *rock*, *baião* ou *samba*), não é idiomático o apoio melódico em tensões, e sim em notas dos acordes, o que acontece menos frequentemente numa bossa-nova, por exemplo.⁴⁴ (ALMADA, 2013, p. 52).

⁴⁴ Nota de rodapé.

Considerar essas notas como possibilidade estética nos acordes das diferentes versões com certeza levaria a uma longa discussão sobre esta questão, portanto, não será abordado nesse trabalho o uso de notas incorporadas aos acordes por não ser o objetivo do mesmo, mas será analisada a presença de notas na melodia que criam tensões relativas às tétrades.

Dessa maneira, nesse parâmetro são abordados aspectos além dos verticais da música, ou seja, além dos acordes. A tonalidade da peça, o uso de diferentes estruturas harmônicas, sejam elas em formato melódico ou de acordes, a relação escala/acorde e as notas de tensão relativas aos acordes são alguns exemplos.

3.1.3. Melodia

A melodia é outro parâmetro que se assemelha, de maneira geral, da linguagem de improvisação do *Jazz*. Voltado aos aspectos horizontais da música, a construção melódica é realizada com base em escalas ou arpejos da harmonia do momento, onde notas cromáticas também são utilizadas.

No uso de escalas para a construção melódica, as notas que não fazem parte do acorde em questão são chamadas notas auxiliares. Elas servem para criar um sentido de movimento, conectando notas que fazem parte do acorde. Seu movimento pode ser conjunto, quando não possui salto entre as notas, ou disjunto, quando ocorre saltos. Há ainda situações em que a nota se mantém parada, com a mudança do acorde.

Geralmente, essas notas são de curta duração em relação às notas que fazem parte do acorde. Porém, em alguns momentos, essas notas possuem longa duração, gerando assim notas de tensão da harmonia. Isso é melhor explicado no parâmetro da harmonia.

3.1.4. Ritmo

Na oficina de “Improvisação, percepção e solfejo” ministrada pela professora Adriana Chiarelli durante a 33a Oficinas de Música de Curitiba no ano de 2015, foi abordada a importância de se ter o senso do pulso musical para que seja possível desenvolver uma improvisação musical durante uma *performance*. “Uma

das coisas muito importantes da improvisação, é porque você precisa guardar o senso do pulso para que você saiba qual é o teu espaço de pulsos disponível e pra que você saiba antecipadamente quantas coisas você quer colocar dentro do pulso” (CHIARELLI, 2015).

Porém, ela utiliza conceitos da música ocidental européia ao trabalhar a improvisação, considerando apenas a importância do pulso como referência para improvisação. Não é que o pulso deva ser desconsiderado enquanto referência, mas que de acordo com o contexto no qual será desenvolvida a improvisação existem outros fatores tão ou mais relevantes que podem ser utilizados como referência. "Nas polirritmias africanas, a métrica seriam as pulsações isócronas que, possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança dos participantes; o ritmo, as durações variadas que constituem cada uma das partes complementares da realização musical." (SANDRONI, 2001, p. 21).

Por exemplo, em música brasileira, assim como na música africana, existem diversos aspectos rítmicos diferentes usados como referência para a improvisação, em que o conceito de pulso ganha outro significado, enquanto que na música ocidental européia é utilizado um conceito de métrica divisiva, na qual o pulso pode ser dividido em metade, um quarto, um oitavo e assim por diante. Na música africana é utilizado o conceito de métrica aditiva, em que os padrões de durações não se limitam a apenas esses.

[...]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). (JONES *apud* SANDRONI, 2001, p. 24).

Sandroni, ao citar os estudos realizados por A.M. Jones, mostrou que utilizando o sistema de notação da música ocidental o resultado era a utilização de uma escrita com muitas síncopas e ligaduras para ajustar as linhas rítmicas no padrão ocidental. Suas transcrições polimétricas evitam esse problema com a

notação de cada linha rítmica separadamente baseada numa referência conhecida como pulsação elementar.

Desta maneira, percebeu-se que a organização musical africana obedece outros critérios de organização sonora do que se convencionou na música ocidental. Ou seja, para entender a música africana, era necessário entender a teoria que envolve esse contexto, pois ao utilizar os critérios da música ocidental, os elementos daquela música passam por um processo de tradução e, dessa forma, se não houver um entendimento da organização daquela música, esses elementos acabam por adquirir outras características.

Nesse sentido, Tiago de Oliveira Pinto (2001, p. 238) cita Gerhard Kubik, que em suas pesquisas enumerou doze critérios relativos às estruturas sonoras e de movimento dos processos musicais, cognitivos e performáticos que para ele são fundamentais para uma melhor compreensão desses aspectos contidos nas culturas africanas.

- música e dança
- pulsação elementar
- beat e off beat
- ciclos formais
- ritmos cruzados (cross-rhythm)
- pulsos intercalados (interlocking)
- padrão (pattern)
- notação oral
- *time line pattern*
- sequências de timbres
- alternâncias na polifonia (skipping process)
- padrões inerentes.

Para os aspectos relacionados especificamente ao ritmo, os critérios relativos a música e dança, notação oral e sequência de timbres serão abordados em outro momento dessa dissertação. A seguir serão apresentados apenas alguns critérios relevantes para o presente trabalho.

- Pulsação Elementar

Um conceito amplamente aceito entre os estudiosos é a existência de uma referência sobre uma pulsação comum, como na música ocidental européia. Trata-se de unidades mínimas com diferentes quantidades em seus ciclos de ritmo. Tiago de Oliveira Pinto (1999/2000/2001) chama a isso de Pulsação Elementar, usado em seus estudos sobre música afro-brasileira. Para ele:

[...]é a pulsação contínua de valores de tempo mínimos. Este *timing* é concretizado acusticamente ou através de movimentos, significando a menor distância entre impactos sonoros e/ou de movimentos. Não existe início ou final preestabelecidos, assim como tampouco uma acentuação predefinida. " (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 240).

Esse mesmo método foi também utilizado por Edwin Pitre-Vásquez (2008) em sua tese "Veredas sonoras da cúmbia panamenha: estilos e mudança de paradigma" para analisar a cúmbia do Panamá do período entre 1980 até 1990.

Apesar de não existir um início nem um final pre-estabelecidos, outros fatores destacam a existência de um padrão cíclico dessa pulsação. No Samba, por exemplo, a pulsação elementar é percebida no chocalho. Um ciclo de dezesseis pulsações é executado com distinções entre toques acentuados e não acentuados.

Esse mesmo fenômeno pode ser notado também no forró, onde padrões rítmicos baseados em toques abertos (acentuados) e fechados (não acentuados) são executados no triângulo, também em um ciclo de dezesseis pulsações.

Exemplo: XxxXXxxXXxxXXxxX⁴⁵

De uma maneira geral, a pulsação elementar é executada pelo chimbau, prato de condução ou através de escovas⁴⁶ na bateria da música instrumental. "Um artifício usado pelo baterista Hélcio Milito, do Tamba Trio, é raspar a pele com a escova da mão esquerda (movimento representado pelas semicolcheias com um traço) ao mesmo tempo em que a mão direita executa ritmo na caixa" (BOLÃO, 2010, p. 101).

⁴⁵ A pulsação elementar está representada pela letra 'x'. O 'X' representa a acentuação.

⁴⁶ Tipo de baqueta usada para raspar a pele da caixa

Entretanto, mesmo quando as pulsações elementares não estão explícitas em um instrumento musical, ela está implícita na forma de execução de outros instrumentos.

Ao participar do curso de improvisação em música popular com o pianista, compositor e arranjador Nelson Ayres, em janeiro do ano de 2015, no Espaço Cultural do Serviço Social do Comércio - SESC Passo das Artes em Curitiba, pude perceber que enquanto ele tocava levadas, como o samba, por exemplo, ele se acompanhava com a voz através de diferentes sons, semelhantes à pulsação elementar.

Em uma entrevista realizada com ele no mesmo período, perguntei se achava que aquela vocalização era consciente e se podia influenciá-lo na hora de tocar. Ele respondeu:

É uma deficiência terrível, que eu nunca consegui dominar... eu não sei o que estou fazendo, realmente eu não sei o que estou fazendo. As pessoas me falam. É ansiedade, é uma merda, não devia fazer, mas... não é um estilo [risos]. Talvez eu esteja cantando junto, ou seja, buscando a melodia, a frase melódica e cantando junto, isso inconscientemente, pode ser isso.⁴⁷ (AYRES, 2015).

Mesmo que ele a considerasse uma deficiência, sua vocalização se aproximava de uma forma de acompanhamento, semelhante a um instrumento de percussão, como um chocalho, por exemplo. Apesar dele reconhecer a realização desses sons através de sua voz, mesmo que por intermédio de outras pessoas, ele acha que pode ser uma forma de buscar uma melodia para improvisar, apesar de considerar incosciente o uso dessa referência para improvisação.

É importante notar que a pulsação elementar não segue um padrão metronômico, ou seja, um padrão regular rígido em que as distâncias entres essas pulsações são matematicamente iguais. Na prática, a distância entre as pulsações podem variar dependendo da situação que se desenvolve a *performance*. Sendo assim, “a pulsação elementar não pode servir de referencial de tempo justamente por resultar do fazer musical em grupo, grade de fundo, que surge apenas enquanto referencial de densidade da trama musical em curso.” (OLIVEIRA PINTO, 1999/2000/2001, p. 93).

⁴⁷ Entrevista realizada em Curitiba na data de 22/01/2015.

O tempo, ao qual Tiago de Oliveira Pinto deve estar se referindo, é o andamento. De acordo com minha experiência musical, isso de fato não serve como indicação de andamento, mas serve como referência para articulação rítmica das frases musicais.

- *Beat e Off Beat*

É uma marcação regular que serve como referencial de tempo e divisão métrica. Ela pode ser assim representada, onde o X é a marcação e o ponto representa a pulsação elementar.

Exemplo: X . . . X . . . X . . . X . . .

No caso da música instrumental brasileira essa marcação é realizada através do bumbo da bateria.

Em alguns casos pode também não ser executada por nenhum instrumento de maneira explícita, mas estar implícita durante a própria execução musical, e o fato de ser tocada por algum instrumento apenas reforça essa marcação.

Tiago de Oliveira Pinto exemplifica isso através do samba de viola, mencionando que a execução instrumental solo evidencia "a marcação de tal modo, que cada ouvinte ou dançarino o encontra automaticamente para si, apenas ouvindo, participando." (OLIVEIRA PINTO, 1999/2000/2001, p. 94).

Além da linha de condução harmônica, o baixo também pode conduzir sua linha através da marcação *beat e off beat*.

- *Time-line pattern*

Trata-se de uma estrutura rítmica assimétrica repetida em ciclos de pulsações elementares. "Geralmente é sonorizada com tom alto ou agudo e "penetrante". No samba das baterias de escola é sobretudo o tamborim o responsável por esta fórmula." (*idem e ibidem*). Na música instrumental, onde geralmente a bateria é o instrumento de percussão obrigatório, o *time line*

frequentemente pode ser percebido ou na caixa, ou executado no aro, ou na própria pele do instrumento.

A função do *time-line* é basicamente servir de guia rítmico, possuindo relações estreitas com os gêneros musicais. "Os *time-line-pattern* estão inseridos em uma grande variedade de repertórios de música brasileira e funcionam como linha rítmica de orientação para as demais partes da música na sua seqüência temporal." (OLIVEIRA PINTO, 1999/2000/2001, p. 95).

No samba, por exemplo, o *time-line* pode não estar sendo executado por algum instrumento específico, mas estar subtendido no contexto, como aponta Tiago de Oliveira Pinto:

Finalmente é necessário também apontar para a propriedade que tem os *time-line*, em especial no samba, de "submergir" no acontecimento musical, manifestando-se de forma latente nas diferentes partes instrumentais. O fato de não estar sendo marcado com a batida de um tamborim, não significa que a fórmula não esteja presente no fazer musical. É mentalizada pelos músicos e inerente às diferentes seqüências instrumentais do conjunto. (OLIVEIRA PINTO, 1999/2000/2001, p. 98-99)

Apesar de ser apontado que o *time-line* não precisa ser apresentado por algum instrumento no grupo, percebe-se nas palavras do texto que essa linha rítmica é geralmente associada ao tamborim.

Nos grupos de música instrumental, nos quais a bateria é um instrumento quase sempre presente, o conjunto de percussão é adaptado à bateria. "A princípio de caráter intimista, com o passar do tempo as frases utilizadas pelo tamborim no samba foram sendo incorporadas ao repertório da bossa nova, principalmente na sua frase instrumental" (BOLÃO, 2010, p. 101). Dessa maneira, o *time-line*, que geralmente é tocado pelo tamborim, passa a ser executado pela caixa (na pele ou no aro) da bateria em grupos que possuem esse instrumento como condução do ritmo.

Vale também observar que nem sempre o *time-line* é executado por um instrumento de percussão, sendo possível que outros instrumentos realizem essa linha. "Na MPB é muitas vezes o violão que assume a função do *time-line*, paralelamente ao seu papel de sustentar a base harmônica." (OLIVEIRA PINTO, 1999/2000/2001, p. 95).

Outros fatores relativos ao ritmo também estão presentes nessa abordagem. O andamento, por exemplo, influencia na sonoridade das obras em questão, assim como também nas questões que envolvem a improvisação e a execução. No entanto, é importante notar que não existe um andamento fixo e que variações desse andamento são comuns durante uma performance.

Não só variações de andamento, mas também pequenos desvios de micro-ritmos relativos ao pulso são comuns na execução instrumental. Esse desvio é chamado por Tiago de Oliveira Pinto (1998) de rede flexível. "A rede flexível, portanto, enquanto grandeza que, de certa forma, serve de moldura ao fato musical, é sempre 'marca' e não 'desvio'." (OLIVEIRA PINTO, 1999/2000/2001, p. 103).

Não é necessária a identificação de unidades menores que a pulsação elementar, pois a concepção rítmica da música presente nesse trabalho, no caso a da bossa nova, que carrega influências sobretudo rítmicas da tradição afro-brasileira do samba, não é baseada na linearidade do tempo musical.

A identificação de micro-ritmos e unidades mínimas, menores do que as pulsações elementares e inseridas no processo musical, se apresenta excessivamente ocidental no seu enfoque. Isso acontece quando a orientação da análise se baseia em uma linearidade do tempo musical e em impactos sonoros com duração definida, por menor que seja. (*Idem*, p. 104)

Dessa maneira, em se tratando de *performances*, onde a atividade humana é imprescindível, pequenos desvios rítmicos são quase obrigatórios e ideais nesse contexto, não existindo uma rigidez metronômica.

3.1.5. Crescimento (*Growth*)

De maneira geral, por influência do conceito de improvisação trazido pelo *Jazz*, a forma da música instrumental brasileira é semelhante. Com a exposição do tema abre-se espaço para os improvisos. Esses improvisos podem ser desenvolvidos ao longo de toda a base harmônica da música. Quando ocorre o retorno ao início da base, pode haver troca do músico improvisador ou retorno ao tema para finalizar a música.

Para uma composição que contém duas partes (A e B, por exemplo) a troca do improvisador pode ocorrer na mudança entre essas duas partes. Assim

como também pode-se escolher uma das duas partes para funcionar como *chorus* de improviso, retornando à outra parte para finalização do tema. É comum também nas obras ocorrerem introduções e finalizações da composição, havendo geralmente uma diferenciação entre *performances* ao vivo e registros fonográficos.

No estudo da MPIB, Cirino (2005) procura demonstrar algumas lógicas presentes nos arranjos desse gênero. Nota-se que existe uma despreocupação entre os arranjadores brasileiros em seguir preceitos comuns de escrita.

Esse tipo de procedimento é relativamente comum aos arranjadores brasileiros. À medida que apresentam idéias que fogem dos preceitos, demonstram também certo domínio deles. A subversão desses valores apontada por Zerró dos Santos é característica de diversos arranjadores que, para enunciar suas idéias, são quase obrigados a "reinventar" uma maneira de escrever. (CIRINO, 2005, p. 57).

Um dos fatores que podem justificar essa maneira dos arranjadores brasileiros não seguirem tais preceitos é a formação autodidata, ou seja, que normalmente esses músicos aprendem fazer música sozinhos, através de livros ou da própria prática da escrita, não possuindo qualquer educação formal ou acadêmica.

Outro aspecto citado por diferentes músicos atuantes na música instrumental é a não preocupação em registrar um arranjo, ou mesmo elaborá-lo em um formato definitivo. O que os músicos sugerem sobre os arranjos são ideias usadas para a *performance* em que as mesmas podem ser seguidas como um roteiro ou modificadas de acordo com o momento.

Dessa forma, outras maneiras de fazer arranjos podem ser desenvolvidas, privilegiando o criar no momento da execução, principalmente nos estilos em que a improvisação é o foco principal.

Hermeto Pascoal, por exemplo, diz que sua escrita deixa espaços abertos privilegiando a criação individual de cada integrante do grupo.

Eu sempre faço assim, em todo o meu trabalho, como eu não enxergo bem pra ficar participando e lendo, as partituras, escrevo para os outros, para eles lêem. Além disso eles lêem com liberdade, nada de nuances na partitura, tá lá a divisão, fazem a divisão juntos, depois quando for solar

aquilo escrito, criar e tudo sobre o que ele quiser fazer... (PASCOAL, 2011).

Assim, as partituras existem para momentos em que vários integrantes tocam uma mesma frase, ou apenas como uma referência para o músico criar da maneira que achar necessário.

Nas palavras de Ricardo Mosca, existem os dois momentos, os com arranjos definidos e os livres. Mas mesmo nos momentos onde já está definido como e o que cada um irá tocar, o arranjo não está livre de alterações no decorrer da *performance*.

Alguns temas são mais fechados, e no caso do Saci, é um tema que tem a parte fechada e a parte mais aberta onde tem a parte da brincadeira e tal. Mas o gostoso do trio é isso, uma formação que permite da liberdade total ao arranjo total, e você ir de um lado pro outro muito rapidamente né, então... Às vezes tem lugares que a gente tem combinado, que é arranjado a gente acaba um dia indo mais pra lá e 'opa, que tá acontecendo aqui?', brincando mesmo e vice versa. (MOSCA, 2011)

Outros grupos procuram trabalhar com a total falta de arranjo pelas possibilidades proporcionadas por essa ausência. Fábio Torres comenta esse fator enquanto um hábito cultivado pelo Trio Corrente.

"O arranjo já é pensado para o trio. O trio tem uma estética. Então qualquer um que faça, qualquer um de nós três que faça um arranjo, já tá pensando no som do trio. Tanto é que tem músicas que a gente, por isso que tem música que o Edu leva lá pro Vento e Madeira, porque ele sabe que tem mais a cara do outro grupo... Agora tem algumas músicas, a gente cultiva o hábito de tocar algumas músicas sem arranjo, de preferência sem partitura, sem nada. Por exemplo, a gente nunca escreveu uma partitura do arranjo de Paulelli da Garota de Ipanema, foi aprendido meio de ouvido. A gente não tem a partitura do Amor até o fim. " (TORRES, 2013)

Dessa maneira, muitos arranjos não são escritos para dar aos músicos a liberdade de criar na hora, por isso cada apresentação e até mesmo as gravações possuem elementos diferentes entre si. Assim todo o resultado da música surge no momento da execução.

Existe uma concepção para música, porém esta serve mais como uma referência para a execução do que como uma linha a ser seguida, prevalecendo a capacidade criativa no momento da *performance*.

Assim, mudanças podem ocorrer devido à liberdade criativa, sendo na execução uma ferramenta recorrente para esse tipo de música, quase um pré requisito para a mesma.

3.2. ASPECTOS EXTRA-MUSICAIS

Os aspectos extra-musicais serão analisados a partir de uma perspectiva da etnomusicologia, procurei estudar o processo do fazer musical não apenas através das questões puramente musicológicas, mas associando-os aos elementos extra-musicais como processos presentes na improvisação.

Para isso me apropriei das análises efetuadas por Blacking (1995) quem entende que o estudo da música não deve ser limitado estritamente às informações musicais, pois outros elementos podem indicar informações não observadas nas notas. "Apenas por associação entre informações musicais e extra-e extra-musicais é possível descobrir o que tem "nas notas"⁴⁸ (BLACKING, 1995, p. 19).

Analisei a interação entre os participantes por se um dos aspectos extra-musicais presentes no processo da improvisação. A partir das linhas executadas por cada integrante, as escolhas e manipulações dos materiais durante a improvisação podem interferir. Devido à liberdade na execução musical, as escolhas são realizadas no momento da *performance*, onde muitas vezes partem de ideias sugeridas por outros integrantes. Dessa forma, o resultado musical final não surge apenas de escolhas individuais, mas através da contribuição, colaboração e interação de todos os integrantes do grupo.

Outro aspecto extra-musical abordado nesta pesquisa é o envolvimento corporal presente em uma *performance*. Quando consideramos apenas os aspectos sonoros relacionados a altura, intensidade, timbre e duração, esquecemos que esses fatores se dão apenas para cada som isolado, ou seja, para cada nota musical executada, deixando de lado não somente as relações presentes na conexão entre as notas musicais, mas também sua relação com outros elementos, como a pulsação.

Neste sentido, são importantes as observações realizadas por Lucas Ciavatta (2003) pois chama atenção para um aspecto no qual uma sequência rítmica pode ser ouvida de maneira idêntica se não for levado em consideração os pulsos onde a linha é executada (*beat* e *off beat*). Por exemplo, as linhas rítmicas podem ser ouvidas de diferentes maneiras apenas pelo deslocamento de suas figuras dentro do compasso, deslocando assim a referência a partir do pulso.

⁴⁸ Tradução livre para: "Only by assembling musical and extramusical information was it possible to discover what was "in the notes."

ILUSTRAÇÃO 1: EXEMPLO HIPOTÉTICO DE
DESLOCAMENTO RÍTMICO NO COMPASSO



É importante considerar também um outro aspecto usado por Thurmond, o de movimento.

Em psicologia, o *ritmo* musical depende do fato de que tons apresentados numa sequência temporal são percebidos como tendo não somente altura, intensidade, timbre e duração, mas também *movimento*. Movimento é exatamente *progressão de uma nota a outra numa melodia*, assim o termo é um uso literal da palavra. (THURMOND *apud* CIAVATTA, 2003, p. 50).

Quando inserimos alturas para cada figura rítmica a percepção dessa frase se acentua ainda mais, pois o movimento relativo entre as notas com base no pulso ganha ainda uma outra dimensão.

Por esse motivo a simples observação do uso dos elementos apresentados acima, altura, intensidade, timbre e duração, não foram suficiente para uma compreensão profunda dos processos presentes na improvisação musical da obra analisada nessa pesquisa. A conexão entre as notas, ou seja, o movimento, é também foram importantes.

Considerando o aspecto do movimento entre as notas, Ciavatta lança mão de um conceito nomeado por ele de *posição*. Sua definição não se restringe apenas a "onde se encontra cada um dos eventos de uma frase musical, a intenção do

conceito de posição é bem mais mapear trajetórias e contribuir para a percepção dos movimentos musicais envolvidos." (CIAVATTA, 2003, p. 53).

Não há intenção neste trabalho se aprofundar na teoria proposta por Ciavatta. Contudo, entendo ser válido apresentar por se tratar de um conceito que utiliza o movimento e a percepção do corpo como ferramenta de compreensão e aprendizagem, e este um dos aspectos abordados no presente trabalho a partir da corporalidade.

A reflexão sobre o uso da fala mostra que ela é mais um elemento extra-musical usado como um processo para improvisação em uma *performance*, pois muitos instrumentistas buscam imitar recursos interpretativos usados pela voz, gerando assim novas técnicas instrumentais e novas sonoridades.

O público também influencia na *performance* quando grupo e ouvintes interagem de maneira que ambos criam laços de comunicação, um interferindo no outro em suas atuações, sendo esse mais um aspecto extra musical.

3.2.1. Processo Interativo e Colaborativo

Um aspecto a ser levado em consideração ao estudar os processos que cercam a improvisação é a interação existente entre os músicos de uma *performance*. O resultado sonoro surge a partir da complexa mistura que envolve todos os presentes atuantes numa *performance*.

É importante ressaltar que, para a prática da improvisação é necessário, por parte dos músicos que dela participam, um estado de prontidão auditiva, visual, tátil e sensorial que é diferente daquele exigido para a prática da interpretação ou da composição. Este estado de prontidão exige uma espécie de engajamento corporal integral. A realização efetiva da improvisação depende, em certa medida, desta preparação específica. (COSTA, 2003, p. 27).

Esse é um aspecto relevante nos estudos realizados sobre improvisação livre (Rogério Costa, 2010), gênero surgido na década de 60 sob as mais diversas influências, como por exemplo o *free jazz*, a música europeia contemporânea, a música eletrônica e a música popular. A diferença entre a improvisação livre e outros tipos de improvisação se dá pelo fato de sua prática utilizar recursos sonoros diferentes dos usados habitualmente, ultrapassando os parâmetros comuns

presentes nesses tipos de música. Elementos como ritmo, pulso, referências tonais, progressões de acordes não são elementos obrigatórios, mas sim ferramentas que podem ou não ser utilizados numa *performance*, não sendo pré-requisitos para o mesmo. Assim, suas características sonoras não ficam restritas ao uso de recursos melódicos, melódicos-harmônicos e rítmicos, comum à maioria dos gêneros populares.

Contudo, é importante considerar a comunicação e a interação também como fatores importantes numa *performance* de improvisação do gênero Improvisação Livre, pois mesmo que as atenções estejam voltadas para o instrumento solista num dado momento, todos os envolvidos numa *performance* interagem entre si, a seção rítmica interage com o solista e vice-versa. Até mesmo o público interage com o grupo em atividade.

E, para que essa interação ocorra na improvisação, é necessário que os músicos estejam atentos não só a suas próprias execuções, mas também na dos demais integrantes do grupo.

Essa é uma das coisas importantes que eu aprendi, tipo ouvir pra tocar, você nunca botar a mão na frente do ouvido, de você está consciente, a noção de equilíbrio dentro do grupo, enfim, tantos conceitos né, eu tinha umas ferramentas importantes que me fizeram, que foram até meu passaporte de entrada para o grupo que era a leitura, eu tinha uma leitura forte que eu tinha acabado de sair, eu tava recém saído de uma sinfônica, mas a cabeça tava vazia, precisava encher, e ele soube exatamente aproveitar o que eu tinha de melhor na leitura e disso encher minha cabeça de elementos, de ritmos... (BAHIA, 2011)

Nesse sentido, é importante que os músicos toquem em função do resultado final da música, não apenas como uma exposição pessoal. Além do tocar, da experiência técnica como instrumentista, a valorização do tocar ouvindo os outros é importante para que a interação ocorra e, dessa maneira, todos possam colaborar com uma mesma concepção estética para a criação musical.

Para Ingrid Monson, "a teorização do significado de improvisação nos grupos de jazz deve considerar, como ponto de partida, o contexto interativo e colaborativo da invenção musical"⁴⁹ (MONSON, 1996, pg. 74). Se Monson restringe

⁴⁹ Tradução livre para: "meaningful theorizing about jazz improvisation at the level of the ensemble must take the interactive, collaborative context of musical invention as a point of departure."

essa teorização do significado para seu objeto de estudo, o *Jazz*, esse pensamento pode ser direcionado para outros tipos de música que trazem a improvisação como uma de suas características.

É válido notar que esse significado de improvisação pode ser percebido não apenas como sendo uma característica particular ao *Jazz*, mas em qualquer grupo musical que traz dentre suas características a improvisação como um processo criativo, mesmo com diferentes graus de relevância destinados a essa prática.

Ao analisar uma música dentro de uma determinada *performance* considerando cada instrumentista do grupo de maneira isolada, o processo criativo acaba por considerar apenas os aspectos individuais de maneira isolada, sem levar em consideração as relações existentes entre as diferentes linhas executadas. O resultado sonoro deve ser então entendido não somente como a soma do que cada instrumentista realiza, mas como o resultado da interação e colaboração de todos que estão envolvidos na *performance*.

Quando o músico se encontra em uma *performance* solo, tais escolhas partem dele mesmo, havendo influências internas da própria música ou externas, como envolvimento do público ou estado emocional durante a execução.

Em uma *performance* em grupo, tais escolhas podem surgir dos diferentes integrantes do grupo, influenciando na execução dos envolvidos no ato da *performance*. O resultado musical obtido não é apenas a soma das partes sonoras executadas individualmente por cada integrante do grupo, mas o resultado da interação que acontece entre as partes, que podem ser apenas de manipulação de elementos já definidos para a *performance* ou o surgimento de novas ideias a partir dessa interação.

E tem que fazer junto... cada hora sai de um jeito, entendeu? Você tá achando que vai sair daquele que você fez, não vai, sem chance... então você tem que tá ligado mesmo, a ideia é ficar um ouvindo o outro sempre, sempre o tempo todo. Então você não pode se esquecer, ah vou fazer meu samba aqui e quero que os outros venham atrás se quiser, e se não quiser não vem, não rola entendeu? Tem que ser junto mesmo, com e junto, senão não rola. (FREIRE, 2012)

Mesmo havendo ensaios anteriores à apresentação, onde cada integrante do grupo tenha preparado um roteiro de execução a ser seguido, muito do que é feito na apresentação surge naquele momento. Então o músico precisa estar preparado para mudanças que ocorrem durante uma *performance*. Nesse sentido, o estar atento ao outro é importante, pois a cada momento pode surgir algo novo, diferente do que já foi executado.

Músicos imersos na prática de improvisação possuem essa consciência da importância da interação entre os envolvidos, que não é apenas tocar juntos, como pode ser percebido nas palavras de Léa Freire. "Fazer com e junto" significa tocar com o outro: ideias individuais, porém conectadas com uma mesma linha de pensamento, envolvendo a mesma ideia musical. E isso se desenvolve a partir do "ouvir o outro" como processo importante para interação em um grupo.

A improvisação como um processo de fazer musical pode ser melhor compreendida a partir das relações existentes entre cada linha individual. Para isso, Monson compara a improvisação como uma conversa, onde todos os envolvidos discorrem sobre um assunto a partir de uma estrutura pré-definida, onde as escolhas do que e em qual momento tocar uma determinada ideia serão decididas em um momento particular do tempo. Ou seja, na *performance* todos compartilham de um mesmo universo subjetivo na qual todos compreendem a mesma simbologia. Assim, todos os envolvidos "podem 'dizer' coisas inesperadas ou provocar respostas de outros músicos. A intensificação musical está aberta mais do que pré-determinada e altamente interpessoal..."⁵⁰ (MONSON, 1996, pg. 81).

Rogério Costa (2003) também faz analogia da improvisação como uma conversa, apontando a importância das relações envolvidas entre os integrantes presentes na *performance*:

Na improvisação tudo se desenrola como uma conversa em que vários assuntos despontam dependendo do roteiro de improvisação ou do modo de jogo que se tenha criado e ao sabor de atos constantes de relacionamento entre vários elementos e componentes. É um agenciamento muito complexo e diversificado. Uma rede de relacionamentos, uma cartografia, uma geografia que é desenhada a duas ou mais mãos dentro de um plano. Num processo desta natureza o engajamento integral dos

⁵⁰ Tradução livre para: "...may 'say' unexpected things or elicit responses from other musicians. Musical intensification is open-ended rather than pre-determined and highly interpersonal..."

indivíduos faz com que o processo se potencialize. Da mesma forma, uma conversa se desenrola de maneira mais instigante, proveitosa e fecunda - é bem sucedida - quanto mais interessados e empenhados estão os "conversadores". O interesse e o empenho dependem de que haja "sucesso" na conversa. Este sucesso se define na medida em que a ação/intervenção de cada um dos participantes da conversa/performance se torna uma força significativa no tecido geral da conversa: estabelecendo trocas, influenciando, sofrendo e causando transformações neste tecido. O grau de interação entre os conversadores é a medida do sucesso da conversa. Apesar de que, aparentemente, muitas vezes é o assunto o que move a conversa, é a própria necessidade lúdica, autopoietica de conversar que estimula os participantes. Na conversa não existem regras pré-existentes; o que existe é uma forma de relacionamento entre os participantes que acaba desenhando os rumos da conversação. Na conversa há trocas/interações as mais diversas: de informações, opiniões, sensações, olhares, etc. Poderíamos dizer que há trocas que estão no território da linguagem verbal, do discurso, da representação e outras que estão no território dos afetos, das sensações e das emoções (num paralelo com as trocas entre as formigas a partir dos feromônios). (COSTA, 2003, p. 42-43).

Contudo, não basta discorrer sobre o mesmo assunto, pois ainda vários níveis de interação podem ocorrer entre os indivíduos que estão improvisando. Quanto maior o grau de entrosamento entre os músicos envolvidos, maior será esse nível de interação existente entre os indivíduos e isso influenciará o resultado sonoro final.

No texto de encarte do disco "ConSertão" lançado no ano de 1982, ao falar sobre o processo envolvido na produção do material fonográfico, o pianista Arthur Moreira Lima aborda essa relação existente entre os músicos no processo da gravação, que temiam como ficariam os momentos onde cada músico iria improvisar, porém as escolhas desses momentos foram acontecendo de maneira natural durante os ensaios "à medida que cada um de nós foi se acostumando à linguagem sonora dos companheiros, sentindo-se enriquecido pelas idéias dos outros, adicionando a seu próprio idioma as riquezas dialetais dos parceiros". (MOREIRA LIMA *apud* CIRINO, 2005, p. 41).

Portanto, à medida que os músicos vão conhecendo uns aos outros, suas formas de tocar e de pensar, as decisões do que e quando tocar são tomadas de

maneiras diferentes. Quanto menos os músicos possuem entrosamento entre si, o que não se refere à experiência enquanto músicos, maior será a cautela para se tocar determinados elementos. Quanto maior o entrosamento, as escolhas se ampliam, pois os músicos possuem maior liberdade de comunicação entre si.

O entrosamento é muitas vezes enfatizado pelos grupos como um fator relevante no processo criativo. Paulo Paulelli chama de afinidade musical esse fato de os integrantes de um mesmo grupo conseguirem tocar juntos sem soar artificial.

“Eu acredito muito nisso, que afinidade musical é essencial pra você conseguir fazer um som, e principalmente confiar no teu colega. É que nem uma partida de futebol, você passa a bola, sabe que ele vai lá e vai fazer aquele golzão né? Então a gente tem essa confiança... E assim, eu percebo que os três tem a mesma cabeça, o mesmo jeito de sentir a música, claro, um pouco mais sensível, um pouco mais técnico, um pouco mais melódico, mas a essência dos três eu que... Olha, eu fico muito feliz de a gente ter se encontrado, porque é tão difícil... Porque às vezes tem tanto músico, assim, excepcionais, mas às vezes junta e não tem química...” (PAULELLI, 2013)

Nas palavras acima, conseguir fazer um som e confiar no colega fazem parte do entrosamento, ou afinidade musical, como exposto. Porém, isso ultrapassa as capacidades técnicas de tocar um instrumento, como é reforçado ao final do texto. A falta de química entre músicos excepcionais ocorre quando cada um toca distante do outro, apenas através de preocupações individuais, sem levar em consideração o resultado sonoro. Nesse aspecto, não é a falta de conhecimento musical ou capacidade técnica que prejudica o resultado, mas sim a falta do contexto interativo e colaborativo em função da música executada.

Nas palavras de Fábio Torres, o Trio Corrente possui características polifônicas, onde cada um toca sua parte de maneira independente e que a soma dessas linhas forma o som do grupo.

“Mas o bacana do trio, é que é um trio que não tem entorno, é um trio que eu digo polifônico, cada um é uma voz independente que se soma e cria o som do trio. Eu nunca chego no Edu e digo: você fez uma coisa que eu não entendi, não faz mais. Não existe isso. Eu vou entender o que ele fez...” (TORRES, 2013)

Mas mesmo essa polifonia atribuída ao grupo não quer dizer que "cada um faz do jeito que bem entender". Essas características remetem a um pensamento onde cada voz possui um caráter individualizado, próprio, porém sem que soem distantes, desconexas. Cada linha depende da outra, havendo entre elas uma conexão para que funcionem dentro da música. E mesmo que o desconhecido surja durante a execução no grupo, seu uso não é privado; Fábio Torres considera que o importante é ir em busca de entender o que foi feito para então incorporá-lo na maneira de tocar. Isso fica mais evidente na fala de Edu Ribeiro, baterista do grupo.

"Mas tem uma coisa que a gente faz que é legal que é de se encontrar, eu e você, a gente sempre pensar no repertório do trio, mas de tentar entender melhor como é que o outro toca. Aí às vezes a gente tá tocando tem uma coisa lá que às vezes toca no show que eu não entendo, a gente para e eu falo: toca esse negócio aí, explica como é que é. Isso é importante."
(RIBEIRO, 2013)

Dessa maneira, apesar do caráter individual de cada linha musical, cada integrante busca entender a forma do outro tocar, para dessa maneira auxiliar na criação de novas linhas musicais.

Assim, a colaboração de cada integrante de um grupo se faz necessária, contanto que não seja de uma forma deliberada, mas sim de acordo com as necessidades para uma construção musical satisfatória.

A relação existente entre os músicos durante uma *performance* é profunda, pois existe uma interação entre cada integrante que pode direcionar os critérios de escolhas na execução, sejam eles variação melódica, posição de um acorde ou notas a serem acrescentadas nesse *voicing*, elementos rítmicos e tantos outros possíveis e imagináveis.

Por exemplo, imaginando um quarteto composto por pandeiro, cavaco, violão e clarinete, no momento em que o clarinetista está desenvolvendo um solo, se o pandeiro sugere novos elementos rítmicos num dado momento, será provável que o violão e o cavaco reforcem essas novas propostas rítmicas. E essa mudança no momento da *performance* trará novas situações para o clarinetista, podendo esse alterar suas escolhas e articulações dos elementos já estudados previamente para o desenvolvimento melódico enquanto solista. "Solistas geralmente mudam as características do que eles tocam de um *chorus* para outro, e a seção rítmica

vulnerável muda as características do acompanhamento como resposta"⁵¹ (MONSON, 1996, pg. 83).

Dessa maneira, as escolhas realizadas por um músico partem não só dos elementos previamente estudados, mas são influenciadas também a partir da interação existente entre todos os agentes envolvidos.

Não é somente conhecer a melodia da música ou sua estrutura harmônica que será garantida uma *performance* eficiente entre os envolvidos, a questão é mais profunda que isso. Conhecer essas estruturas é fundamental para qualquer músico, porém se faz necessária a familiarização do tema musical para que a escolha dos usos dessas ferramentas se torne eficiente atendendo ao que todos da banda estão fazendo.

Essa concepção de que o resultado sonoro surge de sistemas complexos a partir da interação entre as partes, mais do que a soma entre elas é o que Keith Sawyer (2003) chama de conceito de emergência.

Não só o solista pode ser influenciado em suas escolhas, a interação ocorre de maneira contínua entre todos os integrantes do grupo, apesar da hierarquia existente do solista perante a seção rítmica. Mas essa hierarquia se dá apenas no plano da *performance*, onde o solista encontra-se em primeiro plano em comparação aos outros instrumentistas acompanhantes. Porém, a interação ocorre entre todos os integrantes do grupo, podendo um instrumento acompanhador ser influenciado e influenciar o solista.

Desta maneira, elementos rítmicos, melódicos, harmônicos surgem da interação presente durante uma *performance*. É um processo a serviço do fazer musical, a partir do ato de improvisar.

Para Monson (2002), "o vocabulário melódico do solista de jazz que improvisa deve sempre ser visto como emergido em um complexo diálogo entre o solista e a seção rítmica." (MONSON, 2002, p. 114). Essa relação com a seção rítmica é encontrada da mesma maneira na música instrumental, em que o solista desenvolve suas ideias melódicas a partir da interação com a seção rítmica.

Esse vocabulário melódico não corresponde apenas ao ato de criação de uma nova melodia para um solo improvisado. Pode ser um tipo de improvisação

⁵¹ Tradução livre para: "Soloists often change the character of what they play from chorus to chorus, and sensitive rhythm sections change the character of accompaniment in response."

interpretativa, onde o instrumentista amplia e ornamenta a melodia de um tema previamente composto, criando assim variações.

Não saberia ao certo apontar se determinada frase melódica, ou acompanhamento rítmico, ou variação melódica surgiu a partir de um tipo específico de interação, e não é esse o interesse do presente trabalho. Mas é certo que a interação existente em um grupo faz com que individualmente cada músico conduza de maneira particular suas escolhas a partir das próprias experiências.

Nessa relação entre interação e colaboração, ambos os processos estão presentes de forma que um está em função do outro. Ou seja, a interação ocorre a partir da colaboração de um músico e a partir disso um músico capta e manipula as diferentes ideias surgidas na *performance*, contribuindo para a construção do resultado musical final.

Em relação a esses dois processos presentes na prática da improvisação, é importante levantar uma questão em relação ao crescente número de materiais disponíveis para o auxílio no estudo da improvisação, como os *playbacks* pré gravados em mídia, seja em CD's ou arquivos de áudio digital. Neste tipo de material existe uma progressão harmônica definida e o estudante irá aplicar elementos previamente selecionados para o estudo. A ideia é aproximar ao máximo as diferentes situações que poderão ocorrer no fazer musical onde a improvisação estará presente.

Contudo, por se tratar de um registro realizado em estúdio, apenas partes dos processos possíveis presentes na *performance* serão trabalhadas. Dessa maneira, a relação interativa e colaborativa como processos da *performance* e da improvisação fica direcionada para apenas uma parte. Além disso, o estudante é estimulado em apenas uma situação presente em cada registro. Após sua memorização, o estudante não vivenciará situações imprevistas que são comuns em diferentes *performances* de música instrumental.

Não estou dizendo com isso que esses métodos não contribuem para o estudo, entendimento e iniciação para a improvisação. Porém, é necessário levar em consideração as limitações contidas nessa forma de fazer música e considerar que a interação e colaboração como processos presentes na improvisação se dão na relação envolvida entre os seres humanos.

Por outro lado, o estudante volta-se para si mesmo, adquirindo diferentes percepções do entorno musical. Dessa maneira, há a oportunidade de adquirir

outras formas de interação diferentes das que ocorrem com outros seres humanos, mas com as necessidades voltadas para a música em si.

3.2.2. A Corporalidade e Música

É importante levar em consideração a relação que o corpo humano tem com a música, não apenas no ato em si de tocar um instrumento musical, ou seja, nos gestos relacionados à produção sonora, mas na compreensão e execução da música de uma maneira mais profunda. A percepção dos sons através do corpo.

Essa interação ultrapassa o fato de usarmos diferentes movimentos do corpo apenas para executar um instrumento musical. Seja as mãos tocando um piano ou violão ou o uso dos lábios para os instrumentos de sopro, ou ainda o fato da própria voz ser usada como um instrumento musical, utilizando palavras ou através de vocalizes através da execução melódica.

Apesar do idiomatismo inerente a cada instrumento musical, fato esse que faz com que o corpo se adapte ao objeto para o ato de tocar, a compreensão e também a execução de diferentes parâmetros envolvendo o som se tornam comuns aos diferentes instrumentistas. Trata-se de compreender quando um som é mais *legatto* ou mais *stacatto*, quando há diferentes dinâmicas envolvidas entre sons fortes e *pianos*. Para a compreensão desses parâmetros são impostas execuções de acordo com as particularidades inerentes a cada instrumento musical.

Howard Gardner (1993), em sua teoria sobre inteligências múltiplas, explica que diferentes tipos de saberes não são autônomos entre si, mas se relacionam com outras competências intelectuais humanas. Para ele, "é igualmente importante notar ligações importantes e integrais presentes entre a música e outras esferas do intelecto"⁵² (GARDNER, 1993, p. 129). Ele demonstra essa teoria em diferentes áreas, inclusive na música, para compreender e explicar o desenvolvimento da inteligência musical.

Para ele, cada indivíduo aprende de maneira autônoma as competências musicais envolvidas na área, porém esse desenvolvimento não se dá apenas através da música em si, mas associando outros modos de inteligência. "Como uma forma estética, música presta-se especialmente bem à exploração lúdica com outros

⁵² Tradução livre para: But, in closing, it is equally important to note important and integral links that obtain between music and other spheres of intellect.

modos de inteligência e simbolização , particularmente nas mãos (ou ouvidos) de indivíduos altamente criativos"⁵³ (GARDNER, 1993, pg. 133).

Em seu método para uma nova educação musical, Émile Jacques-Dalcroze propõe que o estudo da música deveria se dá através da musicalização do corpo, ou seja, baseado em movimentos corporais. Para ele qualquer elemento musical poderia ser realizado tendo como referência o corpo, desde as alturas, intensidade, melodia até os acordes com a combinação dos gestos realizados em grupo.

Para Dalcroze, ao aprender música o estudante experimenta diferentes sensações físicas que podem ser relacionadas aos diferentes aspectos musicais percebidos, e dessa maneira pode abrir diferentes caminhos para a expressividade e criatividade em sua prática musical.

Lucas Ciavatta, educador musical brasileiro criador do método O Passo, tendo por base as ideias de Dalcroze, comenta a importância do corpo para o aprendizado musical utiliza o conceito de posição, que consiste em o aluno perceber dentro da divisão musical onde a frase começa e onde ela termina, ou seja, "um evento que está sobre o primeiro tempo de uma música é diferente de um outro que também está sobre um tempo, mas localizado mais à frente." (CIAVATTA, 2003, p. 46)

Para que o aluno perceba essa diferença de um mesmo evento musical, ele trabalha a marcação do pulso dentro da divisão do compasso com o uso dos pés se movimentando de diferentes maneira de acordo com essa divisão.

Além disso, Ciavatta julga fundamental o conhecimento desse conceito, pois as diferentes articulações de uma frase musical se dão através de uma determinada pulsação e de seus ciclos.

Sem um movimento corporal que deixe clara a pulsação durante uma realização qualquer, é impossível para quem escuta esta realização dizer que articulação está sendo utilizada, e prever se este realizador será ou não bem sucedido em sua tentativa de articular sua frase com outras (CIAVATTA, 2003, p. 47).

⁵³ Tradução livre para: "As an aesthetic form, music lends itself especially well to playful exploration with other modes of intelligence and symbolization, particularly in the hands (or ears) of highly creative individuals."

Dessa forma, aprender e perceber a música também através do corpo permite que nosso conhecimento musical seja ampliado e aprofundado nos mais diversos aspectos envolvidos dessa prática.

[...]consideramos que o corpo possui diversas formas de absorver informações e de corresponder as mesmas, ao passo que as inteligências estão interligadas e são interdependentes, por exemplo, podemos concluir que a inteligência musical depende da inteligência cinestésica para concretizar, de forma efetiva, a ação de tocar um instrumento. (BORNE e XIMENES TOMAZ, 2012, p. 119)

Na dança, área que tem como fator central o corpo, apresenta-se a preocupação de relacionar o envolvimento corporal com a música não como "um processo de combinação, mas uma unicidade, uma integração, uma vez que ambos provêm da mesma origem - o ritmo - separados pela forma de manifestação exterior" (TIBEAU *apud* BORNE e XIMENES TOMAZ, 2012, p. 120).

A MPIB, sobretudo na linha "brazuca", é um estilo de música que se orienta a partir de ritmos locais, a maioria deles estando diretamente ligadas com a dança. Como exemplos podem ser citados gêneros como Forró, Frevo, Samba e Choro, entre outros que possuem essas relações estreitas entre música e dança. Ao comparar as diferentes músicas das américas, Alejandro Ulloa (1998) expõe:

Esses gêneros são a música cubana (e sua matriz, o *son*, que nos Estados Unidos terminou chamando-se rumba); a música brasileira, particularmente o samba; e o tango portenho, que nasce às margens do rio Prata, em Buenos Aires e Montevideú... Todos eles surgem sob condições sociais análogas e conservam a síncope como uma estrutura rítmica constante. Em todos reconhecemos um ancestral afro e um ancestral europeu; em todos eles, música e dança nascem unidas porque têm como protagonista o corpo, o corpo escravo que, no entanto, resiste a ser considerado como simples instrumento de trabalho (ULLOA, 1998, p. 25).

Assim, a relação do corpo com a música, sobretudo através da dança, assume um papel relevante nas pesquisas.

Faz-se necessário atentar para a existência de uma profunda relação do corpo com a execução instrumental, e que os estudos não devem ser centrados na superficialidade que envolve apenas o tocar instrumental em si associado às

notações que representem diferentes articulações musicais, mas com o envolvimento corporal auxiliando na execução das diversas nuances que envolve o aspecto sonoro.

São recentes as pesquisas musicais que relacionam o corpo humano com diferentes aspectos envolvendo música tais como percepção, interação da mente com o envolvimento físico. Conceitos como movimento e gesto são usados de maneiras distintas, sendo gesto o termo usado nas pesquisas que envolvem performance musical.

Ao falar sobre a atividade musical dos músicos e bailarinos, é tentador chamar as incorporações envolvidas de "gestos" em vez de "movimentos". A principal razão para isso é que a noção de gesto de alguma forma confunde a distinção entre o movimento e significado. Movimento indica a deslocação física de um objecto no espaço, enquanto que o significado indica a activação mental de uma experiência. A noção de gesto abrange ambos os aspectos de alguma forma e, portanto, ignora a divisão cartesiana entre matéria e espírito. Neste sentido, a noção de gesto fornece uma ferramenta que permite uma travessia mais simples do tradicional fronteira entre o físico eo mundo mental.⁵⁴ (JENSENIUS, WANDERLEY, GODØY e LEMAN, 2010, p. 13).

Sendo assim, os termos movimento e gesto serão utilizados de maneiras distintas, pois numa performance os gestos intencionais aplicados na execução de uma determinada passagem musical podem ser percebidos no resultado sonoro sem ser explicitados através do movimento corporal, ou seja, o corpo não precisa se movimentar juntamente com a execução musical.

Existe uma dificuldade em fazer a distinção de gestos que são intencionais ou não intencionais, podendo esse conceito ser entendido como padrão de ação que produz música, estando codificado na música ou sendo feito em resposta à música.

⁵⁴ Tradução livre para: "When speaking about the musical activity of musicians and dancers, it is tempting to call the involved embodiment "gestures" rather than "movements." The main reason for doing this is that the notion of gesture somehow blurs the distinction between movement and meaning. Movement denotes physical displacement of an object in space, whereas meaning denotes the mental activation of an experience. The notion of gesture somehow covers both aspects and therefore bypasses the Cartesian divide between matter and mind. In that sense, the notion of gesture provides a tool that allows a more straightforward crossing of the traditional boundary between the physical and the mental world."

Em estudos envolvendo performance, pesquisadores procuram apresentar diferentes aspectos funcionais dos gestos musicais. Dentre eles podem ser destacados "gestos que produzem som", que são gestos usados para execução instrumental, ou seja, as diferentes maneiras de usar as mãos para tocar um piano, ou um violão por exemplo, e "gestos comunicativos", que são usados principalmente para fins de comunicação. Como exemplo destes últimos podemos citar gestos utilizados pelos músicos para sinalizar a mudança de um solista para outro durante os momentos de improvisação solo, ou até mesmo como um ato de aprovação da execução de determinadas passagens musicais durante a performance. Esse gesto também pode ser percebido na comunicação entre o músico e o público que acompanha uma apresentação quando aquele finaliza um momento solo, logo após os aplausos do público, quando o músico agradece aos ouvintes ali presentes.

Acácio Piedade (2013) ao descrever sua participação em um grupo tocando piano, escreve que na primeira apresentação, após seu improviso, mesmo com todas as convenções que regem uma improvisação com início e fins bem definidos juntamente com os saxofones conforme combinado nos ensaios, além do clímax e ponto culminante no seu *chorus*, o público não manifestou aplausos como no momento dos outros instrumentistas.

Contudo, na segunda apresentação:

A audiência estava tão ligada na especificidade deste momento de fronteiras flexíveis que o rigor de terminar o solo junto com a melodia demarcadora, que instituía de forma excessivamente pontual o fim do meu solo e o começo do outro, agiu como um ruído de comunicação. Hipótese verificada experimentalmente: bastou algumas notas após a melodia demarcadora, uma escala descendente até a tônica e um gesto tirando as mãos do teclado que um fulguroso aplauso eclodiu após o meu solo. Cumpri minha parte nas normas, estabeleci comunicação e isto foi reconhecido. (PIEADADE, 2013, p. 10).

Aqui pode-se notar dois gestos comunicativos durante a apresentação: o gesto musical, a melodia descendente a partir da escala caminhando para a tônica; e o gesto físico que é o momento em que ele tira as mãos do teclado, ambos servindo para comunicar ao público o final do solo. Contudo, o gesto físico demonstrou ser necessário para que a comunicação fosse estabelecida entre o

músico e a platéia, já que o gesto melódico já havia sido executado na primeira apresentação, mas não obteve êxito sozinho.

Os "Gestos facilitando som" servem para auxiliar a produção sonora de diferentes maneiras, desde uma passagem de difícil execução no instrumento, até no auxílio para diferentes articulações, apoios, fraseados. Muitos músicos, ao se referirem sobre as diferentes formas de articulação de frases, usam de metáforas para fazer uma representação do resultado sonoro esperado. Os termos usados são reconhecidos pela grande maioria dos músicos que possuem sua vivência musical, sobretudo de ordem prática. Como exemplos podem ser citados tocar com *swing* ou *feeling*, tocar com sotaque, ter um gingado. Esses termos são usados para representar sonoridades percebidas nas diferentes performances musicais, ou seja, das diferentes articulações no momento da execução pelo instrumentista.

É a partir deste aspecto que este trabalho tem como hipótese apontar a influência de movimentos corporais, sobretudo aqueles relacionados à dança, que auxiliam os músicos nas diferentes articulações sonoras proporcionando sotaques característicos para diferentes gêneros musicais.

É importante levar em consideração que a dança se enquadra em outro aspecto funcional como "gestos acompanhando o som". Esse gesto segue a música, contudo não está envolvido no resultado sonoro. Exemplo são os dançarinos que elaboram diferentes coreografias a partir de uma obra já concebida, interpretando a música através de gestos. "O corpo interage com a música quase que de imediato... É como se o movimento pudesse dar vida a música e a música fosse o sentimento que impulsiona o movimento" (BORNE e XIMENES TOMAZ, 2012, p. 120). Gestos facilitando som tem a função de auxiliar na execução, diferenciando-se, portanto, dos gestos que acompanham o som.

Os gestos facilitando - som pode ser distinguida de gestos de acompanhamento de som. Estes não são nem parte, nem acessória, o - produção de som, mas sim a intenção de seguir características no som. Dançando ao som de música é talvez o tipo mais comum de som que acompanha o movimento, um tema que foi explorado em um estudo de observação de como os movimentos dos dançarinos seguido qualidades na música (Casciato et al 2005;. Jensenius 2007; Haga 2008). No entanto, de som que acompanha os gestos também pode envolver o arrastamento. O samba brasileiro fornece um exemplo interessante (Naveda e Leman 2008 a ; no prelo) , com fortes evidências de que a dança impõe uma grade

métrica corporal em estruturas musicais que são inerentemente ambíguas (ver Capítulo 7 deste volume, a Figura 7.7). Assim, é através de gestos que acompanham o som, ou dança, essa estrutura é dada à música. Isto está de acordo com outros achados recentes de que o movimento pode influenciar a percepção (PhillipsSilver e Trainor 2008). (JENSENIUS, WANDERLEY, GODØY e LEMAN, 2010, p. 27).

Dessa maneira, como já mencionado anteriormente no texto, são estreitas as relações existentes entre a dança e a música no repertório brasileiro. Como a música instrumental brasileira usa ritmos locais ao trabalhar o repertório, lanço a hipótese de que gestos provenientes da dança atuam como um processo nas articulações do fraseado nos diferentes gêneros musicais, proporcionando assim diferentes expressividades.

Portanto, a compreensão dessa interação que ocorre entre corpo e música se torna relevante não apenas pelo fato de ser necessário o uso do corpo para a execução instrumental, ou no caso da voz o corpo como próprio instrumento, mas porque serve como auxílio para o estudo e entendimento dos diferentes sotaques de improvisação, que é o principal objetivo do presente estudo.

3.2.3. A Fala e Música

O primeiro instrumento humano foi, sem dúvida alguma, a voz; canto e fala provavelmente não se encontravam dissociados em sua origem (entre as conjecturas sobre a origem das línguas estão as onomatopéias, as imitações dos sons da natureza). Seja qual for a origem, o fato é que as línguas vão muito além das imitações, o que não as desprende dos sons e melodias naturais, pois não há língua que não contenha em si uma melodia ou uma mínima entonação que seja. Através dela reconhecemos expressões e sentimentos, reconhecemos a procedência da pessoa pelo seu sotaque, reconhecemos estados "conscientes" e "inconscientes" da pessoa que fala (geralmente é na melodia da voz que, dizemos, as pessoas se traem e revelam seus "verdadeiros sentimentos"). (HELLER, 2006, p. 33).

O sotaque é um termo usado popularmente para caracterizar diferentes características linguísticas de um povo. No Brasil, o idioma oficial falado é o

português⁵⁵. Contudo, devido à sua dimensão e à mistura entre diferentes povos ao longo da história, cada região (senão cada estado) possui características linguísticas diferentes, ou seja, cada região possui um sotaque diferente na pronúncia da língua portuguesa. Além de cada região possuir uma fonologia própria para algumas palavras ou frases, ou seja, formas diferentes de falar como comumente são representados: “chiado”, “cantado”, “arrastado”, “falando bem explicado” dentre outras. Por exemplo, para a palavra “verdade”, a pronúncia pode apresentar diferentes particularidades nas diferentes regiões do Brasil. Por exemplo, as letras “e” pode ser mais fechada (ê) ou mais aberta (é) ou ainda soar como a letra (i) para a pronúncia da última letra (e). Obviamente, cada indivíduo pode possuir uma pronúncia mais característica do que outros, porém isso ocorre em comparação com indivíduos de uma mesma região. Ao se comparar grupos de pessoas de regiões diferentes percebe-se com mais clareza as diferenças sonoras de cada pronúncia.

Algumas regiões podem possuir também vocabulários específicos, palavras diferentes que possuem um mesmo significado. Por exemplo, a palavra “menino” possuem vocábulos diferentes em diversas regiões que representam o mesmo significado: “Guri” no Rio Grande do Sul; “Piá” no Paraná e dentre outros.

Também existem nas diferentes línguas do mundo palavras que mudam seu significado de acordo com a pronúncia. Esse fenômeno é conhecido como línguas tonais, que são línguas que possuem uma diferença relativa de pelo menos dois tons na pronúncia de certas palavras para comunicar diferentes significados. São várias as línguas tonais existentes, como o chinês e várias línguas africanas. Por exemplo, no chinês, “um grupo de fonemas como ‘chu’ significa ou ‘porco’, ou ‘bambu’, ou ‘senhor’, ou ‘habitar’ ou ‘viver’, de acordo com o tom com que é pronunciado. No chinês, portanto, assim como no *hotentote* e no *lonkundo*, línguas africanas, os tons possuem valor distintivo.” (LOPES, 2007 p. 122)

Não é o interesse desse trabalho relacionar a pesquisa com a linguística. Essa relação foi feita apenas para fins de comparação. Assim como na fala existem diferenças em pronúncias para determinadas palavras sem alteração do seu significado, ou seja, apenas uma maneira diferente de articulação desta pronúncia, o significado de uma palavra também pode mudar a partir das diferenças tonais de sua pronúncia. “Estruturas musicais, assim como as palavras, podem ser

⁵⁵ Desconsiderando as diferentes línguas que são faladas em minoria, como as línguas indígenas por exemplo.

interpretadas como resultado de organização de notas em "*slots*" de acordo com as regras da gramática musical"⁵⁶ (BLACKING, 1995, p. 23).

Relacionada à música, a fala e suas diferenças tonais tem relação com a construção das frases, assim como sua execução das mesmas. Alguns estudos em etnomusicologia já identificavam essa relação da fala com a construção musical.

Gerhard Kubik, etnomusicólogo que concentrou seus estudos na música africana de diversas regiões e que em suas longas temporadas nessa região conseguiu reunir uma grande quantidade de documentação etnomusical de cerca de noventa etnias, traz novas perspectivas sobre o estudo dos diferentes sistemas tonais africanos em seu texto "Natureza e estrutura das escalas musicais africanas".

Na época de publicação do texto esse foi um tema bastante explorado na etnomusicologia africana, onde os pesquisadores buscavam identificar quais estruturas de escalas formavam o sistema musical africano, assim como também a origem dessas estruturas. Contudo, enquanto os pesquisadores se dedicavam a transcrição e a medição de diferentes afinações instrumentais coletadas nas pesquisas de campo, Kubik procura em seu texto apontar diferentes elementos que podem ser de grande importância para a formação do sistema musical africano.

Dentre esses fatores indica a influência que as línguas exercem nos diferentes gêneros musicais. Para Kubik (1970), as escalas africanas e os gêneros musicais são formados por influência das línguas africanas, que são mais ou menos línguas tonais, ou seja, algumas palavras e frases tem seu significado alterado devido ao sistema linguístico de entonação, o que conseqüentemente pode influenciar no sistema musical africano.

Neste sentido, ao cantar uma melodia, a entonação desta provavelmente será articulada no sentido que a palavra irá exercer para a formação de um significado da frase.

Carl Orff, importante educador do início do século XX que compôs os chamados métodos ativos em educação musical, aponta na direção da importância dos ritmos da fala no desenvolvimento melódico. Para ele, "ritmo é a base sobre a qual se assenta a melodia e, em sua proposta pedagógica, deveria provir do

⁵⁶ Tradução livre para: Musical structures, like strings of words, can be interpreted as the results of fitting tones into slots according to the rules of a musical grammar. But if the deep structures are ignored, confusion may arise.

movimento, enquanto a melodia nasceria dos ritmos da fala" (FONTERRADA, 2008, p. 161).

De acordo com Martha Ulhôa (1999, p. 51), a relação da linguagem falada com a musical na canção brasileira advém do padrão de acentuação do português local devido à presença de várias palavras paroxítonas, proporcionando assim uma sensação anacrústica. Isso acaba por proporcionar finalizações átonas da frase, ou "femininas", para cada início em anacruze.

Ela prossegue expondo sobre a prosódia brasileira ser silábica, na qual o número de sílabas especificam os tipos de versos e o acento tônico final obrigatório limita cada tipo. Assim:

Na versificação portuguesa, o verso é a medida métrica, enquanto as sílabas, as pulsações mínimas, são combinadas em agrupamentos rítmicos variados. Comparando esta organização métrica da língua falada e a organização métrica musical ocidental e não-ocidental, podemos dizer que a prosódia do verso português está mais para uma noção métrica africana sub-saariana (composta de períodos ou "time lines" sem acentos recorrentes), que para uma noção métrica europeia clássico-romântica (cujos compassos de limites determinados se sucedem regularmente). Na concepção métrica portuguesa o tamanho dos períodos e as subdivisões das sílabas são variáveis, de maneira que temos uma métrica "flexível". Também existe a tendência de colocar ênfase na parte final dos enunciados, o que se distancia da compreensão ocidental de compasso, cujos inícios são metricamente proeminentes. (ULHÔA, 1999, p. 51)

Fica claro no texto que a prosódia brasileira possui referências no conceito rítmico africano, mais especificamente sub-saariano, particularmente quanto às pulsações mínimas das sílabas, ou seja, pulsação elementar, expostas no subitem "Ritmo" sobre aspectos musicais no presente trabalho. Além disso, há ausência de divisões determinadas, como o compasso, aproximando-se do conceito de *time line pattern*. É importante entender, que o conceito de *time line* não é apenas a ausência de acentos recorrentes, mas uma sequência rítmica assimétrica que se repete em ciclo. Sendo assim, acentos serão recorrentes, mas ocorrem de maneira diferente da divisão regular proporcionada pelo compasso europeu. Assim, uma flexibilidade métrica existe através das variações dos tamanhos dos períodos e das subdivisões das sílabas. E se conclui expondo a ênfase dada na parte final dos enunciados,

causando um deslocamento métrico do acento para antes do início do compasso, causando uma sensação de antecipação rítmica.

Essa flexibilidade métrica da melodia do canto com o acompanhamento, Martha Ulhôa chama de métrica derramada.

A noção de métrica derramada tem a ver com a relação entre canto e acompanhamento, onde o canto – regido pela divisão silábica prosódica da língua portuguesa – e o acompanhamento – regido pela lógica métrica musical – parecem às vezes “descolados” um do outro, numa sincronização relaxada. (ULHÔA, 2006, p. 02)

A métrica derramada é uma quase independência da melodia vocal do acompanhamento, executados ao mesmo tempo, porém cada um sendo regido por diferentes referências métricas, proporcionando assim deslocamentos rítmicos da frase musical em relação à divisão de compasso marcada pelo acompanhamento.

Ora, se toda melodia tem ritmo, e a fala também a possui, melodias surgem sob influência dos ritmos das diferentes palavras de um determinado vocabulário.

Seguindo essa linha de raciocínio, a escolha de diferentes alturas para compor uma melodia não está relacionada ao significado que destas podem surgir, mas seriam influenciadas pelos diferentes ritmos sugeridos pelas diversas palavras. Portanto, independente de um determinado dialeto ser tonal ou não, o desenvolvimento melódico seria influenciado pelos diferentes ritmos proporcionados pelas diversas palavras de um vocabulário.

Contudo, não só em aspectos sonoros relacionados ao ritmo, a fala pode ter influência no desenvolvimento melódico através dos diferentes timbres produzidos pela articulação das diferentes sílabas. Por exemplo, ao cantar uma mesma nota (Dó), através das diferentes vogais "a - e - i - o - u" o resultado sonoro será diferente para cada uma. Ao juntar essas vogais com consoantes para a formação de diferentes sílabas, outros timbres sonoros deverão aparecer.

A fala humana expressa essa mesma *joie de vivre* das maneiras mais vibrantes. Aí o timbre pode mudar o som de uma palavra e também o seu significado: sal, sul, sol, céu.

Na fala, cada som tem um timbre diferente, e mesmo a mudança desse timbre é constante e rápida. Na música, onde um instrumento pode ser

usado mais ou menos extensamente, as mudanças são menos rápidas".
(SCHAFER, 1991, p. 76)

Não é apenas pela mudança das vogais que o timbre muda. Através da mudança da consoante, o ataque da sílaba altera também o timbre. É diferente quando se canta "tá-tá-tá-tá" ou "ná-ná-ná-ná", ou até mesmo "dá-dá-dá-dá". Diferenças no timbre estarão presentes na execução dessas sílabas. No primeiro exemplo pode-se perceber o som mais entrecortado, enquanto no segundo um som mais ligado entre as sílabas. Isso serve de referência quando se busca diferentes sonoridades ao improvisar em uma mesma nota no instrumento. Ou no caso de um solo vocal, influencia diretamente na articulação da melodia.

O uso de diferentes sons vocais é um recurso usado no ensino de diferentes padrões rítmicos em diferentes culturas musicais, sobretudo naquelas que não são baseadas em uma tradição escrita. Essas sequências silábicas articuladas pela fala, além de auxiliar na memorização dos padrões rítmicos, proporcionam diferentes sonoridades para os mesmos.

Tiago de Oliveira Pinto (1999/2000/2001, p. 106) aponta essa característica nos repertórios de capoeira, onde há a presença de falas ritmadas associadas aos toques do berimbau. "Esse fenômeno, mostra que há uma proximidade natural de estruturas musicais e linguísticas nas culturas musicais africanas e que até certo ponto esta afinidade também se mantém no Brasil." (OLIVEIRA PINTO, 1999/2000/2001, p. 106).

Esses padrões rítmicos geralmente estão associados a instrumentos de percussão, que emitem apenas uma nota musical. Devido a execução ser de apenas uma nota, a atenção se volta aos diversos aspectos temporais.

A percepção da atividade rítmica numa performance concreta depende obviamente da incorporação do ritmo pelo instrumento ou voz. O som instrumental se desenvolve no tempo revelando sutis distinções de timbre e som que só podem ser descritos em termos qualitativos. Nesse sentido, ritmo-melodia é fenomenologicamente anterior ao ritmo. Ritmos reais são todos ritmo-melodia, ritmo-harmonia, ritmo-texturas, ritmo-timbres, ritmo-corpo-movimentos, e assim por diante.⁵⁷ (WOLF, 2014, p. 08)

⁵⁷ Tradução livre do autor para: "The perception of rhythmic activity in a concrete performance obviously depends on the embodiment of that rhythm by an instrument or the voice. The instrumental sound unfolding in time creates fine distinctions of timbre and tone that can always be described in

Percebe-se assim que o pensamento do ritmo não fica restrito apenas aos aspectos temporais, sendo associados a outros parâmetros musicais também. Esse recurso também é observado em diversos gêneros musicais brasileiros.

O samba, e muitos outros gêneros musicais, não se orienta somente pela organização temporal dos ritmos. São executadas também "configurações tímbricas" que muitos músicos chamam de "melodias". A sonoridade padrão de um instrumento pode ser transformada criativamente através de diferentes técnicas de execução... Mais do que sequências rítmicas na sua linha temporal, as melodias tímbricas preenchem justamente o espaço conceitual que se refere ao nível mais profundo da música." (OLIVEIRA PINTO, 1999/2000/2001, p. 100)

Dessa maneira, ao associar diferentes sequências silábicas na execução de uma mesma nota, esta pode adquirir diferentes sonoridades conhecidas como melodias de timbres. Cada nota não deve ser pensada como apenas um som, pois a partir dela pode-se explorar diferentes sons tanto quanto um instrumento possa proporcionar a partir de diferentes técnicas de execução.

Isso pode ser um recurso também explorado em instrumentos musicais que possuem diferentes alturas. Ao tocar apenas uma nota durante uma construção melódica, estas não terão resultados iguais, adquirindo assim diferentes nuances sonoras também.

Em minha prática, quando faço o uso de duas ou mais notas repetidas para a reprodução ou criação melódica, faço alusão ao som repdorzido pela fala, mas não com apenas uma sílaba. Por exemplo, ao invés de simplesmente "tá tá tá tá", uso algo como "tá cá tá cá". Isso sem considerar quando quero enfatizar uma acentuação, na qual imagino algo com "tá cá tá CÁ". Essas referências pela voz auxiliam na execução de notas repetidas com o fim de reproduzir diferentes sonoridades.

Mas mesmo com notas diferentes, faço uso desse recurso quando desejo diferentes articulações na melodia, como em um grupo de quatro semicolcheias, por exemplo "tá gá dá gá". Isso cria para mim uma referência sonora para ser reproduzida no instrumento a fim de um resultado sonoro pretendido.

qualitative terms. In this sense, rhythm-melody is phenomenologically prior to rhythm. Actual rhythms are all rhythm-melodies, rhythm-harmonies, rhythm-textures, rhythm-timbres, rhythm-body-movements, and so forth."

Dessa maneira, tomar como referência diferentes sílabas para emissão de notas proporciona a intenção de diferentes sonoridades. E essa referência, quando tomada para execução instrumental, proporciona ao músico um repertório amplo de nuances interpretativas para além de apenas as possibilidades do instrumento.

Claro que deve-se considerar as limitações de cada instrumento, pois as possibilidades sonoras proporcionadas pela voz são quase infinitas. Contudo, com a tentativa de imitação dessas possibilidades, a intenção está subjetivamente impressa no resultado sonoro, já que a voz do músico é o instrumento que ele toca.

Assim, fazendo essa relação entre desenvolvimento melódico com os diferentes aspectos da fala, pode-se influenciar nas diferentes maneiras de um instrumentista articular as notas musicais no desenvolvimento de um improviso.

Essa aproximação entre voz e instrumento pode ser identificado no *Blues*, quando instrumentistas buscam nos diferentes recursos do instrumento imitar as articulações realizada pelos cantores ao interpretar as canções deste gênero. Dentre as diferentes técnicas que podem ser citadas está o *bend*⁵⁸, tanto no violão quanto na guitarra, que consiste em puxar a corda do instrumento realizando um glissando natural para alcançar a nota desejada. Ou seja, para simular os cantores e suas articulações melódicas, "as cordas tinha de fazer sons vocais, imitar a voz humana e suas cacofonias fantásticas" (JONES *apud* NESTROVSKI, 2013, p. 22-23).

Lívia Nestrovski (2013) aponta que os improvisos vocais já se faziam presentes desde o princípio do *jazz* cantado, e que durante as décadas de 20 e 30, quando essas improvisações alcançariam seu apogeu, passaria a se chamar *scat singing*.

Mas não apenas os instrumentos são influenciados pelas articulações vocais, o sentido oposto também se faz presente. O fato é que ao se utilizar do processo de imitação, instrumentistas e cantores sempre buscaram diferentes maneiras de execução, tornando esse processo sempre contínuo nas inovações sonoras.

E além do fato de diferentes dialetos proporcionarem influências em suas músicas e diferentes vocabulários possuírem ritmos diversos influenciando também no desenvolvimento melódico, juntando-se a esses elementos o fato de diferentes recursos vocais servirem de influência e inspiração para o desenvolvimento de

⁵⁸ Existe também a técnica de *bend* realizada na gaita de boca, instrumento muito utilizado no Blues também.

diferentes técnicas instrumentais, o canto pode ter sua parcela de influência no desenvolvimento de uma sonoridade particular das improvisações, ou seja, dos diferentes sotaques presentes nos diversos gêneros musicais.

Como uma atitude física, a voz também está ligada a gestos, em que inflexões equivalem a movimentos, projetando o corpo na *performance*.

É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanção do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou aquilo com que o homem os representa). A poesia não se liga às categorias do fazer, mas às do processo. (ZUMTHOR, 1997, p. 157)

Dessa maneira, para Zumthor, mais importante do que as palavras em si, importa o que é falado e como se fala. Podemos aproximar esse pensamento para a execução instrumental também, devido às suas estreitas relações com a canção popular. "A métrica derramada aparece muito na *performance* da música brasileira popular, não só na canção como no samba, na bossa-nova e na chamada MPB, como também em música essencialmente instrumental." (ULHÔA, 1999, p. 53)

Por se tratar de uma canção, as articulações interpretativas que envolvem a relação melodia/letra podem servir como referência para a execução instrumental. Mas essas articulações não ficam restritas apenas aos acentos dinâmicos, pois "ao considerar a prática interpretativa da canção, devemos ter em mente que a prosódia musical não é somente uma questão de tempos fortes ou fracos." (ULHÔA, 1999, p. 56). Assim, muito ainda ser pensado em aspectos que envolvem a prosódia, tanto falada quanto musical. Duração e frequência são alguns outros aspectos que podem ser citados como contribuição para acentuação musical, tanto na execução vocal quanto instrumental.

3.2.4. O Público

O público está presente como espectador para acompanhar toda a *performance* em uma determinada apresentação. Em um primeiro momento, platéia e grupo estão separados pelo palco, mas nem por isso está ausente uma comunicação que acontece entre esses dois contextos.

Para Berliner (1994), “os *performers* e ouvintes formam um circuito de comunicação no qual as ações de cada um afetam continuamente o outro.” (BERLINER, 1994, p. 459).

Dessa maneira, o público compartilha da mesma interação na *performance*, ou seja, quando um solista está improvisando e o público compartilha de maneira positiva desse momento, o que foi pré-estabelecido pelos integrantes durante o ensaio poderá ser modificado naquele momento, ampliando o tempo de ação do solista, ou mais que apenas o tempo de ação, mas a maneira de como o músico se porta diante de seu improviso pode ser repensada para o momento da *performance*.

Apesar da citação a seguir já ter sido usada em outro momento neste texto, ela é igualmente importante para esse momento.

A audiência estava tão ligada na especificidade deste momento de fronteiras flexíveis que o rigor de terminar o solo junto com a melodia demarcadora, que instituía de forma excessivamente pontual o fim do meu solo e o começo do outro, agiu como um ruído de comunicação. Hipótese verificada experimentalmente: bastou algumas notas após a melodia demarcadora, uma escala descendente até a tônica e um gesto tirando as mãos do teclado que um fulguroso aplauso eclodiu após o meu solo. Cumpri minha parte nas normas, estabeleci comunicação e isto foi reconhecido. (PIEDADE, 2013, p. 10).

Nota-se que Piedade descreve a necessidade do uso de alguns recursos em seu improviso para a platéia perceber o fim dele. Ele precisou refletir sobre quais elementos são percebidos pelos ouvintes para que eles pudessem saudá-lo em sua *performance*, já que numa apresentação anterior esse objetivo não tinha sido atingido. Tais recursos citados foram uso de algumas notas depois do fim da melodia do improviso, uso da escala descendente até a tônica e um recurso extra musical, o gesto de tirar as mãos do teclado.

Desta maneira, a platéia esperava sinais do músico para que pudessem retribuir em aplausos o improviso exposto no momento. E essa comunicação interfere na *performance* pois o músico se sente mais à vontade no decorrer da apresentação através da avaliação positivo por parte do público.

4. VOU TE CONTAR... - ANÁLISE DAS DIFERENTES VERSÕES DE WAVE

A canção *Wave*, composição de Tom Jobim, está presente no álbum homônimo lançado em 1967. Mesmo havendo uma letra de autoria do próprio compositor, no álbum é apresentada como versão instrumental.

O tema possui uma estrutura AABA, notada em compasso binário.

The image displays a musical score for the piece 'Wave'. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. Above the first staff, chords are indicated: D7M(9), Bb°, Am7, and D7(b9). The second staff continues the melody with chords G7M, Gm6, F#7(13), and F#7(b13). The third staff features B4(9), B7(b9), E4(9), E7(9), and a first ending marked '1.' with Bb7(9) and A7(b13). The fourth staff shows a second ending marked '2.' with Bb7(9) and A7(b13), and includes chords Dm7(9), G7(13), and Dm7(9). The fifth staff contains Dm7, G/D, Dm7, G/D, Gm7, and Gm6/Bb. The sixth staff has Am7, Bb4(9), Fm6/Ab, and Gm7. The seventh staff includes A4(b9) and a double bar line with a repeat sign, followed by 'Ao' and a diamond symbol. The eighth staff concludes with Dm7(9), G7(13), Dm7(9), and G7(13).

ILUSTRAÇÃO 2: PARTITURA DE WAVE

- Harmonia

Na versão original, o tom da música está em Ré maior (D). Outras tonalidades são sugeridas no decorrer da peça.

Logo no início do tema, o acorde de Bb° é apresentado, configurando um acorde de empréstimo modal, devido à presença da nota Bb em seu homônimo menor.

Na parte A do tema, ocorre uma tonicalização para o IV grau da tonalidade, ou seja, uma progressão de Am7 e D7 direcionando para o acorde de G7M. Em seguida, o uso de um acorde emprestado da tonalidade menor (Gm6) e uma sequência de acordes de função secundária podem ser observados até o

fechamento do tema em seu tom paralelo, com uma progressão em modo dórico (Dm7 - G7). Entre os acordes de E7 e A7, é também usado o acorde de Bb7, ou seja, um acorde com função de substituto da dominante, ou subV.

Vale observar que, mesmo envolvendo acordes com características diferentes - acordes maiores e menores - o fechamento do tema não configura uma modulação e sim, mudança de modo como colocado por Kostka e Payne.

Se uma tonalidade maior e uma tonalidade menor possuem a mesma tônica, eles são chamados *tons paralelos*... Como tons paralelos compartilham a mesma tônica, não usamos o termo modulação quando se fala sobre movimento entre um tom e seu paralelo. O termo *mudança de modo* (ou mutação) é usado em vez disso.⁵⁹ (KOSTKA e PAYNE, 1994, p. 302)

Portanto, quando não há mudança de tônica, apenas na característica do acorde, a modulação não se faz presente, ocorrendo uma mudança de modo.

Essa mesma progressão serve tanto para o retorno da parte A do tema, pois o acorde de Dm7 se mantém como tônica, como para preparar a transição para a primeira frase da parte B do tema.

Na parte B do tema, duas tonalidades são sugeridas e podem ser percebidas pelo uso das escalas: a primeira frase em Fá maior e a segunda frase em Eb maior. A melodia é apresentada de maneira sequencial, ou seja, foi transposta do tom de Fá para o tom de Eb, com pequenas alterações em sua configuração rítmica, porém conservando a relação intervalar entre as notas.

Uso de arpejos na construção da melodia podem ser observados no compasso 2, sobre o acorde de Bb^o, e nos compassos 9 e 10, acordes E7(9), Bb7(9) e A7(b13), respectivamente. É importante observar que nos acordes E7(9), Bb7(9) e A7(b13), as notas da melodia estão adicionadas às cifras, ou seja, as nonas e décima terceira.

Na segunda frase da parte B do tema, compasso 20 (23), a nota Dó da melodia é uma nona em relação ao acorde cifrado Bb7(4/9). A nona (nesse caso

⁵⁹ Tradução Livre para: "If a major key and a minor key have the same tonic tone, they are called *parallel keys*... Since parallel keys share the same tonic, we do not use the term modulation when talking about movement from one key to its parallel. The term *change of mode* (or mutation) is used instead." (Grifos do autor)

nona menor) também é harmonizada com o acorde A7(4/b9) no final da mesma frase, para o retorno ao A.

- Melodia

A melodia possui uma extensão em décima terceira maior, entre as notas Ré e Si.

Dentre os recursos melódicos utilizados na composição da melodia do tema Wave, a presença de saltos e graus conjuntos das escalas podem ser observados na parte A do tema. Já na parte B do tema, apenas o uso de graus conjuntos foi utilizado para a criação melódica.

O uso da escala de Ré maior se faz presente de maneira geral na parte A do tema. Contudo, o uso de cromatismo pode ser visto no compasso 8, entre as notas Lá e Fá#. Notas alteradas também são apresentadas, como a nota Sib no compasso 2 e as notas Fá, Dó e Láb no compasso 10. Essas notas são emprestadas da escala menor (com excessão do Láb), configurando um empréstimo modal. Contudo, o uso delas é mais bem compreendido em função dos acordes do momento.

- Ritmo

O compasso utilizado no registro em partitura é binário, escrito com o pulso relativo à figura da mínima, ou seja, 2/2. Para minhas transcrições, utilizei a mesma divisão binária, contudo escrito em compasso 2/4.

Pode-se perceber que a melodia da parte A do tema é desenvolvida sobre uma subdivisão do pulso em quatro, ou seja, em colcheias (em minhas transcrições, semicolcheias). Na parte B do tema, quáteras são usadas, com excessão do compasso 20, criando um contraste com o tema A.

Um recurso observado na parte A do tema é a antecipação⁶⁰ das notas Lá do compasso 2 e nota Fá# do compasso 6, presentes na finalização das frases. Isso também foi observado por Carlos Almada e apontado em seu livro Harmonia Funcional.

⁶⁰ Como o nome já diz, é uma nota antecipada do acorde seguinte e que não faz parte do acorde do momento.

Na música popular a antecipação possui um papel muito importante na caracterização rítmica de certos gêneros. Pode ser ocasional, localizada (*jazz, funk, reggae*); pode aparecer com razoável frequência em boa parte dos ritmos brasileiros (choro, afoxé, frevo) e pode até mesmo tornar-se uma “regra”, como é o caso do samba e da bossa nova. (ALMADA, 2013, p. 95)

Esse recurso é inerente à música brasileira, sobretudo na bossa nova, gênero em questão, e também será observado nos solos aqui transcritos.

Outro recurso amplamente observado é a transcrição de notas ligadas para caracterizar e auxiliar na execução do tema, além de figuras rítmicas da síncope. Essas características estão relacionadas ao estudo da agógica⁶¹, e será discutido durante as análises das diferentes interpretações das versões, assim como também dos solos.

4.1. ASPECTOS MUSICAIS⁶²

4.1.1. Som

Versão Tom Jobim⁶³

A formação do grupo é composta por piano tocado por Tom Jobim, flauta por Roberto Sion, Toquinho ao violão, Azeitona no baixo, Mutinho na bateria e Georgiana de Moraes na percussão.

De maneira geral, a versão de Tom Jobim é desenvolvida a partir de uma textura homofônica, com o violão realizando um acompanhamento através de acordes com ritmo, apoiado pelo baixo na harmonia e pela bateria e percussão no ritmo. O piano divide as melodias, temas e solos com a flauta. Especificamente nos momentos em que a flauta está atuando, Jobim além de apresentar o acompanhamento harmônico, também executa pequenas frases, algumas livres, como no tema B, ou repetindo em resposta como no solo de flauta.

⁶¹ Termo proposto por Hugo Riemann para designar o estudo dos efeitos expressivos da execução musical.

⁶² De acordo com o *software* Sibelius 7.5, usado para a transcrição, o mordente é representado pelo símbolo (), enquanto o mordente inferior pelo símbolo ().

⁶³ Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=dwLJhBzs-jo>> Acessado em: 15/04/2016

Um recurso utilizado por Jobim ao apresentar as melodias é executá-las em diferentes registros⁶⁴, saindo do mais grave até o agudo, criando um contraste timbrístico ao explorar a extensão do piano.

Na apresentação da parte A, a melodia é apresentada em registro médio/grave no piano.

ILUSTRAÇÃO 3: REGISTRO MÉDIO-GRAVE NO PIANO

Depois, no momento em que Jobim executa uma variação da melodia, o registro utilizado é médio/agudo. Após execução da parte B pela flauta, Jobim executa a melodia em um registro agudo no piano. Além disso, dobramentos de oitavas são utilizados.

ILUSTRAÇÃO 4: REGISTRO AGUDO E DOBRAMENTO DE OITAVAS

A versão possui duas dinâmicas. Durante a apresentação do tema - tanto pelo piano quanto pela flauta - e dos solos de Jobim, uma sonoridade mais suave é

⁶⁴ A utilização dos termos grave, médio e agudo como registro será relativizada quando se referir a um único instrumento. Por exemplo, o contrabaixo é um instrumento de registro grave, mas no âmbito desse registro, considerar notas agudas e graves relativos ao instrumento em si.

apresentada. No momento do solo de flauta, a sonoridade é mais forte, pois além de todos tocarem com mais intensidade, a bateria passa ser executada no prato de condução, dando a sensação de maior preenchimento e intensidade no resultado sonoro.

Versão Leny Andrade⁶⁵

A formação instrumental é um trio composto por piano elétrico, baixo e bateria, além da voz de Leny Andrade.

Sua textura é homofônica ao longo da peça, com cada instrumento realizando diferentes funções, como a voz na melodia, piano elétrico no acompanhamento através de acordes com ritmo, o baixo na harmonia e a bateria na condução rítmica.

No primeiro improviso, Leny Andrade utiliza de sonoridades silábicas onomatopaicas⁶⁶ na construção melódica, como recurso tanto tímbrico como rítmico.

ILUSTRAÇÃO 5: GHOST NOTES NO IMPROVISO DE LENY ANDRADE

Nessa figura, o uso de *ghost notes*⁶⁷ representados na partitura com um “X”, cria um efeito percussivo na melodia. Na articulação das notas, ela não ataca individualmente cada uma, mas utiliza uma sílaba auxiliando na execução ligada

⁶⁵ Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=Y45QBLWfWb0> > Acessado em: 15/04/2016

⁶⁶ Esta prática de improvisação vocal pode ser observada em vários interpretes da música brasileira como: Joao Bosco, Milton Nascimento, Ivan Lins, Djavan.

⁶⁷ Na notação moderna de instrumentos do *jazz* e do *rock*, refere-se a um som abafado e pouco distinto, de caráter percussivo, geralmente indicado na partitura por um [x] no lugar da cabeça da nota. (DOURADO, 2008, p. 147)

entre elas, criando também um som anasalado próximo ao de um *wah-wah*⁶⁸. Abaixo, outro exemplo desse recurso presente no mesmo solo.

ILUSTRAÇÃO 6: OUTRO EXEMPLO DE *GHOST NOTES* PRESENTE NO IMPROVISO DE LENY ANDRADE



Um *glissando* logo após esse trecho do improviso também é usado. Nota-se que a transcrição aponta apenas as notas de início e fim dessa frase. Isso porque ela executa todas as notas contidas entre aquelas duas, porém com diferentes articulações silábicas entre elas.

ILUSTRAÇÃO 7: *GLISSANDO* PRESENTE NO IMPROVISO DE LENY ANDRADE



É interessante notar também que na passagem entre dois sons distintos, após o uso de repetição de notas, Leny articula a transição entre elas através do *glissando* novamente. Na ilustração abaixo está destacada a mudança entre as notas.

ILUSTRAÇÃO 8: DESTAQUE NA MUDANÇA DAS NOTAS ATRAVÉS DE *GLISSANDOS*

⁶⁸ 1. Pedal de efeito dos instrumentos eletroeletrônicos (guitarra, baixo etc.), consiste em um apoio para o pé que aciona um pedal ligado a um mecanismo acoplado a um potenciômetro (como os de botões de grave/agudo dos aparelhos de som)/ A oscilação provocada pelo dispositivo produz um efeito cujo som lembra o nome do aparelho (*wah-wah*). 2. Tipo de surdina para trompete muito comum no *Dixieland* e nas *big-bands*. Quando pressionado e relaxado contra a campana, produz efeito de anasalamento e abertura do som, alternadamente. (DOURADO, 2008, p. 365)

Tais recursos podem ser percebidos também no segundo solo improvisado por Leny Andrade.

A dinâmica dessa versão é trabalhada com contraste entre as partes. Ao longo da apresentação do tema e da primeira metade do primeiro solo improvisado, a dinâmica é bem suave. Após o solo, na parte B, a dinâmica sofre um crescendo, sendo reduzido novamente na parte A. No segundo improviso, a dinâmica é novamente modificada, soando mais forte e vigorosa, por influência também de o andamento ficar dobrado. No seu final, tanto o andamento como a dinâmica retornam ao seu estágio inicial, fechando a música com uma forte dinâmica.

Versão Dominginhos⁶⁹

A instrumentação observada nessa versão é a sanfona de Dominginhos realçando o tema, a guitarra de Heraldo do Monte fazendo o acompanhamento harmônico juntamente com Arismar do Espírito Santo no baixo. Além destes, bateria e percussão complementam o acompanhamento rítmico⁷⁰.

A textura homofônica é percebida durante toda a versão, assim também como a dinâmica não possui grandes contrastes. Aos 5min52s, Dominginhos realiza gestos como se estivesse chamando o grupo para tocar mais forte e, em seguida, o fechamento da música acontece aos 6min10s.

A diferença timbrística na música como um todo, pode ser percebida apenas durante os solos improvisados, quando diferentes instrumentos entram em ação, dando início com a guitarra, depois baixo, finalizando com a sanfona.

Na execução do tema, contrastes sonoros podem ser percebidos entre as execuções das partes A e B. Na parte A, Dominginhos executa apenas a melodia, com alguns momentos harmonizando-a com acordes. Já na parte B, a melodia é toda executada com dobramentos melódicos, formando acordes.

⁶⁹ Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=IhXJqwkUAso>> Acessado em: 15/04/2016

⁷⁰ Não obtive informações dos nomes dos instrumentistas.

ILUSTRAÇÃO 9: PARTE B DO TEMA EXECUTADO POR DOMINGUINHOS

Acordes em blocos é um recurso utilizado também por Heraldo do Monte na construção da segunda metade de seu solo. É interessante perceber no uso desse recurso na guitarra, a presença também de *ghost notes* geradas a partir da maneira de tocá-lo com a palheta, proporcionando uma sonoridade peculiar ao instrumento.

ILUSTRAÇÃO 10: TRECHO DE ACORDES EM BLOCO DO IMPROVISO DE GUITARRA DE HERALDO DO MONTE

Arismar do Espírito Santo acompanha no baixo, usando recursos rítmicos no instrumento, ao percutir notas no braço com a mão direita. O uso de *slaps* também se faz presente como outro recurso timbrístico.

Versão Amilson de Godoy⁷¹

Versão com apenas dois instrumentos, Amilson Godoy no piano e Arismar do Espírito Santo no baixo. Toda ela se desenvolve em textura homofônica através do acompanhamento harmônico do baixo e o piano tocando melodia com acompanhamento.

A versão apresenta dinâmica estável em todo o seu início, com variações de dinâmica durante o improviso de piano, como execuções fortes no acompanhamento a partir dos 4min11s aos 5min11s e, na execução do tema, após

⁷¹ Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=2cYnuACJiRQ> > Acessado em: 15/04/2016

os improvisos a partir dos 6min01s aos 6min37s, o baixo acompanhando a dinâmica do piano ao tocar também forte.

4.1.2. Harmonia

Versão Tom Jobim

Como algumas questões harmônicas em torno do tema já foram discutidas na análise da partitura de referência, como tonalidade, por exemplo, aqui será dada ênfase apenas nas particularidades da versão.

Na primeira apresentação da parte A do tema, Jobim executa a nota Mib no momento do acorde de Am7. Esta poderia ser analisada como uma nota de tensão desse acorde, porém, a execução do próximo acorde, D7, é antecipada em relação a divisão de compasso da notação convencional. Portanto, essa nota cria uma tensão de b9 para o acorde de D7.

ILUSTRAÇÃO 11: MIB COMO TENSÃO DO ACORDE DE D7

Outras situações semelhantes podem ser percebidas no decorrer da versão. Na figura abaixo, a nota Lá no acorde de F#7 cria uma tensão #9. E a nota Si, é uma antecipação do acorde seguinte.

ILUSTRAÇÃO 12: TENSÕES NO ACORDE DE F#7

Novamente, na figura abaixo, a nota Fá bequadro aparece no momento do acorde de A7, porém, antecipa o acorde Dm7 que aparecerá em sequência.

ILUSTRAÇÃO 13: TENSÃO NO ACORDE DE A7

Antecipações foram usadas também na construção da primeira variação da parte A do tema e, no solo de flauta, como será mostrado a seguir.

ILUSTRAÇÃO 14: VARIAÇÃO DA PARTE A DO TEMA

Na figura acima, as notas em destaque não fazem parte do contexto harmônico do momento. No caso das notas Sib em D7, Dó bequadro em Bb^o7, Eb em Am7 e Fá# em Gm6 são antecipações para o acorde seguinte.

As demais notas destacadas são tensões criadas a partir do motivo utilizado para construção da variação. A partir desse motivo, criam-se duas linhas melódicas que se movimentam em paralelismo. São elas apojeturas⁷² de Dó bequadro e Mib em G7M e notas de passagem cromática de Fá bequadro em F#7 e Dó bequadro em B7.

No solo de flauta mostrado na figura abaixo, as notas Dó# em G7, Lá em Bb^o7, Fá# em Gm6, Si em F#7, são antecipações dos acordes seguintes.

⁷² Tipo de nota auxiliar, atingida por salto e resolvida por grau conjunto em movimento contrário do salto.

ILUSTRAÇÃO 15: SOLO DE FLAUTA

Outras notas destacadas são também tensões no acorde do momento, como a dupla bordadura entre as notas Si e Sol em D7. Já a nota Lá em Gm6, é uma nota tensão de nona.

Na figura abaixo, as notas Lá em G7M e Gm6 e Ré# em F#7, criam tensões de nona e décima terceira, respectivamente.

ILUSTRAÇÃO 16: TENSÕES DE NONA E DÉCIMA TERCEIRA

Versão Leny Andrade

Das quatro versões aqui apresentadas, a única que apresente tonalidade diferente de Ré maior é a de Leny Andrade, que esté em Bb maior.

Devido à liberdade rítmica na sua interpretação do tema, alguns deslocamentos aparecem nas frases. Como consequência, algumas notas da melodia se transformam em tensões, não fazendo parte do acorde em questão.

ILUSTRAÇÃO 17: NOTA DE
TENSÃO NO ACORDE DE Eb7M

Na ilustração acima, a nota Fá possui uma relevância melódica maior devido à acentuação proporcionada pela sua duração superior em relação às demais notas. Ela cria uma tensão de nona em relação ao acorde de Eb7M.

ILUSTRAÇÃO 18: NOTA FÁ COMO TENSÃO NO
ACORDE Eb7M

Novamente, na ilustração acima, a nota Fá aparece como nota principal na melodia, criando uma tensão de nona no acorde de Eb7M. Nota-se nesse trecho, que a melodia está deslocada em um aproximadamente um pulso, em comparação da partitura de referência.

Na figura abaixo, a melodia está acentuada na nota Solb, que cria uma tensão de quarta em relação ao acorde de Db7M.

ILUSTRAÇÃO 19:
NOTA DE TENSÃO
NO ACORDE
Db7M

Devido sua interpretação, diferentes tensões aparecem no decorrer da melodia do tema, assim como também no seu solo improvisado.

ILUSTRAÇÃO 20: ANTECIPAÇÃO
DA NOTA RÉ# PARA O ACORDE
DE B7M

A nota Ré# aparece no acorde F#7 criando uma tensão de décima terceira, porém, ela antecipa a nota referente a terça maior do acorde de B7M.

ILUSTRAÇÃO 21: TENSÃO DA
NOTA FÁ PARA O ACORDE D7

Na ilustração acima, a nota Fá é acentuada devido a sua duração de colcheia logo após duas semicolcheias. Contudo, essa nota cria uma tensão de nona em relação ao acorde de Ebm6, mas também cria uma tensão de nona aumentada em relação ao acorde de D7, resolvendo em seguida na nota Ré, configurando uma escapada⁷³.

ILUSTRAÇÃO 22: NOTAS DE TENSÃO NO ACORDE F7 E EB7

Na ilustração acima, trecho do improviso de Leny Andrade, a nota Láb é executada três vezes no acorde de F7, causando uma tensão dessa nota com a terça maior do acorde. Contudo, ela antecipa a nota da sétima do acorde seguinte, Bbm7. Em seguida, a nota Fá aparece no acorde de Eb7, gerando uma tensão de nona.

⁷³ Escapada é classificação de uma nota auxiliar que é alcançada por grau conjunto e resolvida com salto em movimento contrário.

Outras notas de tensão podem ser observadas durante o improviso. Isso se dá pelo fato de ela repetir um mesmo motivo melódico, gerando diferentes tensões em relação ao acorde do momento.

Na ilustração abaixo, no acorde Ebm6, a nota Sol é tocada, criando uma tensão em relação à terça do acorde. Essa mesma nota gera outra tensão, quarta justa, no acorde D7.

A nota Sib, também no acorde de D7, cria uma tensão de décima terceira menor. Já no acorde seguinte, essa mesma nota se transforma em tensão de nona aumentada em relação ao acorde de G7.

ILUSTRAÇÃO 23: NOTAS DE TENSÃO EM TRECHO DO IMPROVISO DE LENY ANDRADE

Na ilustração abaixo, as notas em destaque também criam diferentes tensões. Elas podem assim serem classificadas não somente em relação ao acorde, mas também pela sua duração.

A nota Dó cria uma tensão de nona no acorde Bb7M. A nota Réb, cria uma tensão de quinta justa, já que o acorde de Gb°7 é um acorde de quinta diminuta. Mais adiante, a nota Ré cria uma tensão de sexta maior no acorde Fm7. Percebe-se, contudo, que essas notas aparecem com uma preocupação mais melódica na construção da frase, do que para criar tensão no acorde.

ILUSTRAÇÃO 24: MAIS NOTAS DE TENSÃO EM TRECHO DO IMPROVISO DE LENY ANDRADE

Na ilustração abaixo, arpejos são utilizados para a construção melódica. Nota-se, no acorde de Eb7M por exemplo, um arpejo de Gm7 é apresentado em movimento descendente. A nota Fá presente, gera uma tensão de nona em relação ao acorde.

O mesmo acontece com o acorde seguinte, contudo, sobre o acorde Ebm6, o arpejo de Gb7M é apresentado. Em seguida, no acorde D7, o arpejo de Gm7 é novamente executado, criando tensões de nona aumentada devido à nota Fá, décima terceira menor devido à nota Sib e quarta justa devido à nota Sol. Novamente, percebe-se uma preocupação mais melódica do que harmônica, em que as notas aparecem e são modificadas a partir do motivo inicial apresentado.

ILUSTRAÇÃO 25: USO DE ARPEJOS NA CONSTRUÇÃO MELÓDICA

Novamente o uso de arpejo para construção melódica pode ser observado na ilustração abaixo, onde o arpejo de Gm é executado no acorde de C7, acrescentando uma nona a esse acorde.

ILUSTRAÇÃO 26: ARPEJO DE GM SOBRE O ACORDE C7

Percebe-se assim uma preocupação na construção do improviso e até mesmo na interpretação do tema, mais sobre aspectos melódicos do que em aspectos harmônicos em si. As tensões usadas sobre os acordes são, portanto, uma consequência da construção melódica.

Versão Dominginhos

Dominginhos também executa o tema com alterações no ritmo, porém diferente da condução em *rubatto*⁷⁴, como Leny conduz. Contudo, algumas notas são deslocadas também criando tensões em relação ao acorde do momento.

ILUSTRAÇÃO 27: TENSÃO NO ACORDE G7M

A ilustração acima demonstra a nota Lá criando uma tensão de nona no acorde G7M. Essa nota é enfatizada, pois além de cair no tempo forte do compasso, possui uma duração de semínima.

Como Dominginhos também cria variações melódicas sobre o tema, a frase da ilustração abaixo demonstra um arpejo da tríade de G no momento do acorde de D7, criando-se assim duas tensões, uma décima terceira com a nota Si e uma quarta justa com a nota Sol. Nota-se também que, no próximo acorde, é tocada novamente a nota Lá em cima do acorde de G7M.

ILUSTRAÇÃO 28: TENSÕES NOS ACORDES D7 E G7M

ILUSTRAÇÃO 29: TENSÃO NO ACORDE E7

Ainda, no tema, sobre o acorde E7, Dominginhos executa o arpejo de Bm, proporcionando assim uma tensão de nona sobre o acorde através da nota Fá#.

No início do improviso de guitarra de Heraldo do Monte, são criadas tensões ao utilizar um motivo melódico repetindo durante a sequência de acordes.

⁷⁴ "Indica andamento livre, que pode ser alargado ou acelerado à discricção do intérprete." (DOURADO, 2008, p. 287).

ILUSTRAÇÃO 30: TENSÕES GERADAS PELO MOTIVO

Percebe-se que o mesmo motivo usado durante o acorde G7M é repetido e alterado na sequência da frase. No acorde Gm6, a nota Fá# cria uma tensão de sétima maior. No acorde B7, o motivo possui notas alteradas. A nota Fá bequadro cria uma tensão de quarta aumentada. No acorde Bb7, o motivo também possui notas alteradas, em que a nota Sol gera uma tensão de décima terceira.

Na finalização da frase, ainda com a utilização da primeira metade do motivo sobre o acorde de Dm7, a nota Mi cria uma tensão de nona.

Na sequência, Heraldo utiliza-se de acordes para a construção de seu solo. A grande maioria dos acordes montados sobre a melodia faz uso dos graus do próprio campo harmônico, ou utilizando-se das notas do próprio acorde.

ILUSTRAÇÃO 31: TRECHO DO SOLO DE GUITARRA DE HERALDO DO MONTE

Várias tensões dos acordes em bloco são utilizadas sobre a harmonia da versão. Contudo, vale observar em dois destaques realizados na transcrição: um no acorde D7M, as notas Dó bequadro e Mi harmonizam a melodia na nota Lá. A nota Dó bequadro, contudo, seria uma sétima menor sobre o acorde de D, criando tensão com a sétima maior da cifra do acorde.

No segundo destaque, algo parecido ocorre sobre o acorde G7. Neste caso, a sétima maior, nota, Fá# é tocada na melodia, sendo harmonizada com as notas Sol e Dó#.

No solo de baixo, o uso de arpejos são freqüentes. Além do arpejo do próprio acorde, sobreposições de arpejos também são freqüentes, proporcionando diferentes tensões ao acorde do momento.

ILUSTRAÇÃO 32: ARPEJOS NO SOLO DE BAIXO

Na ilustração acima, o arpejo usado no acorde de D7 corresponde à própria tríade maior do acorde. No compasso seguinte, o arpejo de Bm7 sobre o acorde G7M, insere uma tensão de nona correspondente à nota Lá. A seguir, sobre o acorde Gm6, a tríade de E° é usada. No próximo acorde, F#7, um arpejo da tríade de E é usado, criando tensões de décima primeira, nona maior e sétima menor sobre o acorde. Esse arpejo surge, pois Arismar desloca uma digitação semelhante no baixo subindo uma casa do instrumento até chegar nesse momento, quando interrompe a idéia melódica sobre arpejos.

Essa mesma ideia de deslocamento em uma casa do instrumento de um fragmento melódico, pode ser observado na figura abaixo.

ILUSTRAÇÃO 33: TENSÕES SOBRE O ACORDE D7M E ARPEJO SOBRE ACORDE AM7

Após inserir a nota Lá^b causando uma tensão de quinta diminuta sobre o acorde de Dm7 e de uma nona menor no acorde G7, o mesmo padrão melódico é

deslocado uma casa acima no acorde de D7M. A nota Sol# cria uma tensão de quarta aumentada, gerando uma sonoridade do modo lídio. A nota Ré# também surge sobre o acorde de D7M, porém, essa nota é tocada devido ao deslocamento da ideia anterior e possivelmente não foi intenção do improvisador em criar uma tensão sobre o acorde.

Na mesma figura, mais adiante, novamente pode ser observado o uso de arpejo. Dessa vez, uma téttrade de Em7 sobre o acorde Am7, causando tensões de décima primeira (nota Ré) e nona maior (nota Si).

Novamente a ideia de deslocamento é observada na figura abaixo. O intervalo de terça menor correspondente às notas Sol e Mi sobre o acorde D7, criam tensões de décima primeira e nona. Esse mesmo intervalo é tocado uma casa acima no instrumento, notas Sol# e Fá bequadro, gerando tensões de décima primeira aumentada e nona aumentada. Subindo mais uma casa, as notas Lá e Fá# agora sobre o acorde de G7M, criam tensões de nona maior e sétima maior respectivamente.

ILUSTRAÇÃO 34: TENSÕES SOBRE OS ACORDES D7 E G7M

Essas notas fazem parte do arpejo de Bm7 que é tocado sobre o acorde G7M.

No improviso de Dominginhos, o uso de arpejos são menos frequentes, sendo sua criação melódica baseada mais em escalas e notas de aproximação cromática.

Na figura abaixo, o arpejo da tríade de B° é tocado sobre o acorde E7, gerando uma tensão de nona menor correspondente à nota Fá bequadro. A seguir, sobre o acorde Bb7, as notas do acorde Bm são tocadas, criando tensões de nona menor (nota Si) e quinta aumentada (nota Fá#). No acorde A7, um arpejo de D(#5) é tocado, criando tensões de nona bemol (Sib enarmônico de Lá#), décima terceira maior (nota Fá#) e décima primeira (nota Ré).

ILUSTRAÇÃO 35: TENSÕES SOBRES OS ACORDE
E7, BB7 E A7

Um arpejo de Eb7M é tocado sobre o acorde Bb°7, como mostrado na figura abaixo.

ILUSTRAÇÃO 36: ARPEJO DE EB7M SOBRE O ACORDE BB°7

Na figura abaixo, as notas do acorde Bm7 são tocadas sobre o acorde D7, criando uma tensão de décima terceira maior (nota Si). Sobre o acorde G7M, as notas do próprio acorde, sem a nota Si, são usadas na melodia.

ILUSTRAÇÃO 37: ARPEJOS SOBRE OS ACORDES D7 E G7M

O uso de notas fora do acorde ou arpejos sobrepondo os acordes do momento são comuns, gerando assim diferentes tipos de tensões harmônicas. Porém, o uso dessas notas se dá ou por idiomatismos do instrumento, neste caso observado no solo de baixo, ou por preocupações de construção melódica. Este é o caso do solo de guitarra e acordeom.

Versão Amilson de Godoy

Na execução do tema, aspectos melódicos e rítmicos são mais explorados que os aspectos harmônicos.

No solo de baixo de Arismar do Espírito Santo, apenas em dois momentos são utilizados arpejos sobre os acordes do momento. De maneira geral, a melodia desse solo de Arismar se dá através de aspectos melódicos e rítmicos.

ILUSTRAÇÃO 38: TRECHO INICIAL DO SOLO DE BAIXO

Na ilustração acima, a primeira marcação indica o arpejo de D7M antecipando a entrada do acorde. Na segunda marcação, o uso do arpejo da tríade de D sobre o acorde F#7, cria tensões de décima terceira menor (nota Ré) e nona aumentada (nota Lá). Em seguida, o arpejo do acorde C#m é tocado sobre o acorde E7, criando uma tensão de décima terceira maior (nota Dó#).

No solo de piano, o uso de arpejos e notas de tensão sobre os acordes se fazem mais presentes.

ILUSTRAÇÃO 39: INÍCIO SOLO DE PIANO

Na ilustração acima, as notas destacadas criam tensões nos acordes do momento. A nota Mi cria uma tensão de nona sobre o acorde D7M, a nota Fá# uma décima terceira menor sobre o acorde Bb°7 e a nota Sol# uma décima primeira aumentada sobre o acorde D7.

ILUSTRAÇÃO 40: NOTAS DE TENSÃO SOBRE OS ACORDES

Novamente notas de tensão são usadas sobre os acordes do momento, como visto na ilustração acima. Nota-se que essas notas têm uma importância maior na frase devido sua duração maior e acentuação no tempo. Tanto as notas Mi e Fá# aparecem novamente sobre os acordes D7M e Bb°7 respectivamente, como na ilustração anterior. Outras notas também são usadas gerando diferentes tensões, como a nota Lá sobre o acorde de Bb°7 (sétima maior), notas Si e Ré sobre o acorde Am7 (nona e décima primeira respectivamente) e Mib sobre D7 (nona menor).

Ao final do solo, mais notas de tensão com longa duração aparecem novamente. Na figura abaixo, a nota Fá# sobre o acorde E7 cria uma tensão de nona. E seguida, a nota Fá pertence ao acorde Bb7, porém, no acorde A7 cria uma tensão de décima terceira menor. A tensão de nona aparece novamente sobre o acorde Dm7 com a nota Mi e depois sobre o acorde G7 com a nota Lá.

ILUSTRAÇÃO 41: FRASE FINAL DO SOLO DE PIANO

O uso de arpejos é observado nas ilustrações seguintes. Um arpejo de Bm7 é tocado sobre o acorde G7M, criando uma tensão de nona devido à nota Lá. A nota Sib que aparece ainda no mesmo compasso, faz parte do arpejo de Bb7M executado sobre o acorde seguinte, Gm6. Da mesma maneira que no compasso anterior, a tensão de nona aparece através da nota Lá. Os arpejos de F#7 e F#m são tocados respectivamente sobre os dois acordes seguintes.

ILUSTRAÇÃO 42: USO DE ARPEJOS NO SOLO

Na figura abaixo, a sobreposição de arpejos também é usada, criando diferentes tensões aos acordes do momento. Em D7M, o arpejo de F#m7 é tocado criando uma nona. O arpejo de A7 é tocado sobre o acorde Bb°7 surgindo uma

tensão de sétima maior. Sobre o acorde de Am7, surgem as tensões de décima primeira e nona através do arpejo de Em7.

ILUSTRAÇÃO 43: SOBREPOSIÇÃO DE ARPEJOS

O uso de arpejos de diferentes estruturas de acordes também pode ser observado nesse solo. Na ilustração abaixo, um arpejo de acorde quartal a partir da nota Dó bequadro é visto sobre os acordes Bb7 e A7. Em seguida o uso do arpejo de Dm sobre o acorde G7.

ILUSTRAÇÃO 44: ARPEJO DE ACORDE QUARTAL SOBRE BB7 E A7

Outros usos de arpejos podem ser percebidos durante o solo com características semelhantes aos já apresentados até o momento.

Portanto, o uso de tensões a partir de notas longas ou por sobreposição de arpejos estão presentes na construção dos improvisos dessa versão, sobretudo no solo de piano.

4.1.3. Melodia

Versão Tom Jobim

Na versão do Tom Jobim, a música inicia com um acompanhamento rítmico no violão seguido por uma introdução executada na flauta. O tema é apresentado na forma AABA, na qual o piano executa as partes A e a flauta executa a parte B.

Ao terminar a exposição do tema, um solo na flauta é apresentado na mesma harmonia da parte A, seguido pelo motivo da introdução executado pela flauta e encerrando com o início do tema ao piano.

Dentre os aspectos melódicos presentes na versão de Tom Jobim, estão o uso de salto de intervalos de sextas - com excessão das notas Sol-Dó# durante o acorde Bb°7, como observado na ilustração abaixo.

ILUSTRAÇÃO 45: MELODIA EM INTERVALOS DE SEXTA

A ilustração seguinte demonstra o uso de movimento cromático na melodia. A idéia melódica usada é em saltos de quartas (ascendentes) ou quintas. Contudo, essa idéia caminha em movimento cromático ascendente, passando pelo acorde F#7 até o acorde B7.

ILUSTRAÇÃO 46: MOVIMENTO CROMÁTICO NA MELODIA

A seguir, a ilustração apresenta o uso de notas repetidas como desenvolvimento melódico no solo da flauta.

ILUSTRAÇÃO 47: USO DE NOTAS REPETIDAS NO DESENVOLVIMENTO MELÓDICO

Versão Leny Andrade

Na versão de Leny Andrade, a música inicia a partir de uma introdução em que todos tocam sobre o acorde Bb7M. A partir de então, a música segue a estrutura original AABA. O improviso é realizado na primeira metade do tema, ou seja, no AA. Leny segue cantando sobre a segunda metade do formato, ou seja, no BA.

Em seguida, Leny mantém-se cantando diferentes interpretações utilizando a letra "sozinho", até entrar no segundo improviso. Este improviso é desenvolvido sobre os acordes Bbm7 e Eb7 até o fechamento da música.

ILUSTRAÇÃO 48: PRIMEIRO IMPROVISO DE LENY ANDRADE

De maneira geral, Leny Andrade improvisa a partir do centro tonal de sua versão, ou seja, Bb maior, ou a partir da escala do tom do momento.

Vale notar que no acorde de Ebm6 do compasso 51, Leny segue usando a nota Sol natural. Isso pode ser justificado por causa da ideia musical apresentada

entre os compassos 49-50 e repetida algumas vezes na sequência, como ilustrado na figura abaixo.

ILUSTRAÇÃO 49: REPETIÇÃO DA IDEIA MUSICAL

Na ilustração abaixo, a primeira marcação aponta um *glissando* da voz usado como recurso para construção melódica. Na segunda marcação, um motivo em movimento descendente, com auxílio de mordentes é usado na construção da frase. Na terceira marcação, um motivo de três notas ascendente é apresentado, e vai sendo reutilizado em movimentos cromáticos ascendentes. A seguir, a partir do acorde Eb7M até o acorde D7, a ideia melódica é desenvolvida a partir de saltos em arpejos de acordes. Na última marcação, um motivo melódico semelhante ao apontado na segunda marcação é utilizado novamente.

ILUSTRAÇÃO 50: MARCAÇÕES DE ASPECTOS MELÓDICOS NO IMPROVISO DE LENY ANDRADE

Nesta versão o tema é apresentado em sua forma AABA. Logo após a sua exposição, os solos são iniciados pela guitarra, seguido do baixo e depois pelo acordeom. Cada solo é executado em formato *chorus*, ou seja, em toda a estrutura do tema.

Em seguida, ocorre a reexposição do tema e novamente mais um solo do acordeom e um da guitarra. Porém, agora em torno de apenas um acorde⁷⁵, onde Dominginhos e Heraldo do Monte alternam frases em pergunta e resposta.

O tema apresenta algumas pequenas variações em sua melodia principal. As frases construídas para essas variações são todas compostas através de movimentos cromáticos, como apresentado na ilustração abaixo. Na primeira marcação, acontece apenas uma bordadura inferior sobre a nota Lá. Mas nas outras marcações, pelo menos quatro notas estão envolvidas no cromatismo.

⁷⁵ Quando improvisos são realizados em cima de um acorde apenas, esse forma de solo é chamado *Vamp*.

ILUSTRAÇÃO 51: ASPECTOS MELÓDICOS DO TEMA POR DOMINGUINHOS

No solo de guitarra, apresentado na ilustração abaixo, o improviso se dá de maneira geral sobre as escalas correspondentes ao momento. Apenas uma ocorrência envolvendo movimento cromático surge, no compasso 47.

O uso de notas repetidas, privilegiando o aspecto rítmico, é usado para a construção melódica entre os compassos 50 e 56.

Entre os compassos 59 e 60, notas fora da escala são utilizadas. Elas surgem a partir de um motivo de duas notas (segunda maior descendente) que se

movimentam alternando em semitom e tom, em sentido ascendente.

A partir do compasso 63, o solo é construído com acordes sobre uma linha, técnica conhecida como *chord melody*⁷⁶.

No compasso 77, sobre o acorde de A7, a melodia é construída ainda com a escala de Eb maior, proporcionando uma sonoridade alterada para o acorde através das notas Dó bequadro e Sib.

⁷⁶ Técnica conhecida também como acordes em bloco. São acordes construídos sobre uma melodia que se movimentam, geralmente, através de paralelismos.

ILUSTRAÇÃO 52: SOLO DE GUITARRA

No solo de baixo, a construção melódica é realizada através de saltos de arpejos e movimentos escalares. Os movimentos cromáticos estão mais presentes do que no solo de guitarra, como destacado na ilustração da página seguinte.

Em alguns momentos, o movimento cromático não se dá de maneira direta, ou seja, através de notas sucessivas, mas a partir de uma idéia melódica em que as notas correspondentes ao início do compasso ou pulso caminham em semitom, como nos compassos 94 ao 96 e 125 ao 126, respectivamente.

Uma observação é, em alguns momentos, esse movimento cromático não é usado com a finalidade de chegar a uma nota do acorde, mas possivelmente, praticidade proporcionada pelo instrumento para essa realização, pois as notas de chegada não correspondem ao acorde em questão, como nos compassos 109, 119 e 123.

É interessante notar que no compasso 117, Arismar toca uma nota Lá^b sobre o acorde F7M. Essa nota cria uma tensão semelhante à *blue note*⁷⁷, sendo uma nota alterada sobre a escala do momento em questão.

A presença de notas repetidas também é usada como recurso para construção melódica.

⁷⁷ "A palavra *blue*, que define sentimentos melancólicos, deu origem ao gênero musical homônimo. Sons característicos do *blues* norte-americano, as *blue notes* consistem em certo desvio descendente na afinação de determinadas notas da escala, a terça, a quinta e a sétima, expressando tristeza." (DOURADO, 2008, p. 52)

No solo de acordeom, percebe-se que a melodia do improviso é construída através de frases. Isso pode ser mais bem percebido pela presença de longas pausas separando-as no decorrer do solo.

O movimento cromático para a construção melódica é mais significativa do que nos outros solos da mesma versão, como destacado na ilustração abaixo.

Devido a grande presença de cromatismos e de notas alteradas na construção melódica, fica difícil apontar o uso de escalas específicas. Dessa maneira, podemos supor que a preocupação para a construção melódica esteve mais relacionada através da combinação de sons sucessivos (movimentos conjuntos ou disjuntos) do que pela escolha das notas a partir de escalas.

Contudo, no compasso 161 percebe-se o uso da escala do modo lídio sobre o acorde F7M.

ILUSTRAÇÃO 54: SOLO DE ACORDEOM

Versão Amilson Godoy

Na versão de Amilson Godoy e Arismar do Espírito Santo a estrutura AABA é apresentada diversas vezes sem variação, ou como exposição do tema ou como solo improvisado. A particularidade desta versão está apenas na apresentação de um motivo na introdução, sendo repetido também para a finalização da música.

O primeiro solo apresentado é o de baixo, executado por Arismar do Espírito Santo. Sua construção se dá, de maneira geral, através da relação escala/acorde, com pouca incidência de movimentos cromáticos. O uso de saltos através de arpejos também pode ser percebido, porém o movimento escalar por grau conjunto é mais presente.

Seu desenvolvimento não acontece através da construção de frases, nem de um motivo apenas, mas no decorrer dele pode-se perceber a recorrência de algumas ideias melódicas.

Logo no início, a ideia sobre o acorde Am7 é repetida sobre o acorde seguinte, D7. Essa mesma ideia melódica poderá ser percebida no compasso 81, novamente sobre o acorde Am7, com a diferença da repetição da nota Lá.

Outra ideia que surge pode ser percebida no final do compasso 58, sobre o acorde G7, através do movimento escalar ascendente de três notas. No acorde Bb⁷, ocorre uma variação dessa ideia, com três notas de movimento descendente.

Outra ideia que surge pode ser observada a partir do compasso 62, a partir do acorde D7. Semelhante à anterior, a ideia possui três notas ascendentes em grau conjunto, porém, está acrescida por um movimento descendente de duas notas, finalizando com um salto. Pequenas alterações no aspecto rítmico ocorrem, contudo, preserva-se o aspecto melódico. Essa mesma ideia será brevemente usada a seguir, entre os compassos 78 e 79, como destacado na ilustração.

Poucos movimentos melódicos cromáticos podem ser observados, como nos compassos 69, 80 e 85.

A repetição de notas para a construção melódica também está presente. Vale destacar aqui entre os compassos 82 e 85, em que a nota Ré é repetida com diferentes acentuações, adquirindo assim características mais rítmicas, o que será comentado posteriormente.

O solo de Amilson no piano é construído em dois *chorus* e possui uma ocorrência considerável de motivos ou sequências melódicas que são reforçadas ao longo da improvisação. O todo do improviso não é construído apenas sobre um ou dois motivos, mas ao surgirem, é aproveitado e logo prosseguido através de outras ideias melódicas. As marcações da ilustração do solo demonstram essas ocorrências.

O uso de movimentos conjuntos e disjuntos é equilibrado durante o solo e há ocorrência de movimentos cromáticos também, como os observados nos compassos 98-99, 107, 116-117, 123, 139, 146, 154-155, 163, 166-167. Interessante observar entre os compassos 171 e 174, o motivo em intervalo de oitava é reforçado na construção melódica, e seu deslocamento se dá através de movimento cromático.

O uso de escalas na relação com o centro tonal do momento, também é frequente para a construção melódica. Porém, na progressão Bb7 | A7, localizada nos compassos 101, 113, 133, 145, percebe-se a maior incidência das notas relacionadas ao primeiro acorde, criando diferentes alterações sobre o A7, como b9, #9 e b13.

O uso da escala aumentada aparece uma vez, sobre o acorde E7 do compasso 144.

Um momento interessante é o uso da escala de Ré maior (com movimento cromático através da nota Sol#) sobre o acorde de Eb7M.

Outro recurso já observado em outros solos e com presença neste também, é o uso de notas repetidas para a construção das frases.

Possíveis erros de execução devem ser considerados também. A nota escrita como Sib sobre o acorde B7, no compasso 175, poderia ser analisada como um movimento cromático entre a tônica e a sétima menor. Contudo, a nota Si não é executada, ocorrendo um movimento da nota Dó# para Sib. Portanto, essa nota Sib pode ter sido tocada por engano.

ILUSTRAÇÃO 56: PRIMEIRO *CHORUS* DO SOLO DE PIANO

4.1.4. Ritmo

Em todas as versões aqui analisadas é notória a liberdade na interpretação rítmica das frases, sendo a partitura apenas um guia de referência para a execução, não tendo os intérpretes nenhuma espécie de "responsabilidade" com a versão original editada. Pelo contrário, busca-se quase sempre uma individualidade na interpretação.

No caso dos solos, que em sua maioria são improvisados, portanto, criados no momento da *performance*, diferentes ideias rítmicas são também exploradas juntamente com os motivos melódicos.

Contudo, apesar dessa liberdade e da busca pela individualidade, percebe-se nas interpretações alguns procedimentos comuns como deslocamentos dos acentos rítmicos das frases, ora sendo antecipadas ora sendo atrasadas em relação ao compasso. A própria versão original, usada aqui como referência, já possui algumas, contudo, nas interpretações outras são também articuladas.

Além disso, como já exposto anteriormente, nota-se que, mesmo considerando a síncope apenas no aspecto rítmico como uma característica da música brasileira em alguns momentos durante a *performance*, ela é substituída por outras figuras. Ao comentar sobre a forma de execução da síncope no choro, Laércio de Freitas comenta:

Sim, a malemolência, é uma coisa romântica (...). Os músicos eruditos costumam pronunciar estas síncopes muito certinhas, rigorosas. Eu geralmente prefiro escrever tercinas, para que não haja dúvidas, ou então coloco pausas, para não atrasar. (FREITAS *apud* VALENTE, 2014, p. 310).

Pelas palavras de Laércio de Freitas, a tercina ou a pausa sugerem uma aproximação maior para a execução da rítmica do choro. Em todas as versões, esses procedimentos rítmicos, sobretudo a quiáltera de tercina, serão observados nas diferentes versões aqui comentadas.

Em relação à pausa, nota-se um pensamento rítmico não no pulso como referência, mas na subdivisão rítmica em quatro notas do mesmo. Ou seja, a pulsação elementar, de acordo com a teoria musical africana.

Versão Tom Jobim

O andamento da versão de Tom Jobim varia em torno de 72bpm. Percebe-se que toda a execução é desenvolvida ritmicamente com base na subdivisão em semicolcheias.

Na primeira marcação da partitura, compasso 14, a figura rítmica está notada como síncope (ou "garfinho"). Porém, percebe-se que na execução dela existe uma pausa logo após a colcheia.

Nas marcações seguintes, entre os compassos 16-17 e 19-21, nota-se que a execução se aproxima da quátera, diferindo da transcrição aqui apresentada⁷⁸. Entre os compassos 38 e 41, a figura da quátera é apresentada na variação da melodia.

⁷⁸ A adoção da transcrição em quátera ou em grupos de semicolcheias, se deu de acordo com a facilidade para a leitura da frase.

ILUSTRAÇÃO 58: ANÁLISE DO RITMO DO TEMA DA VERSÃO DE TOM JOBIM

O solo da flauta, como demonstrado na ilustração abaixo, é contruído com repetição de notas em figuras de semicolcheia. Devido ao uso dessas figuras e das

pausas, pode-se perceber a construção rítmica da melodia através da pulsação elementar.

ILUSTRAÇÃO 59: SOLO DE FLAUTA

Versão Leny Andrade

Nessa versão, o andamento inicia em torno de 50bpm. Durante o segundo improviso, seu andamento é dobrado e retorna ao andamento inicial para a finalização da música.

Sua interpretação livre, quase rubato⁷⁹, dificulta uma transcrição ritmicamente precisa e sua notação foi realizada de maneira aproximada ao que é escutado. O andamento lento dessa versão proporciona essa "imprecisão" na execução rítmica.

É interessante notar que sua maneira de interpretar a música, além de deslocar o ritmo das frases musicais, os acentos das palavras também saem da marcação do início do compasso. Vale destacar, na segunda estrofe da canção, ou seja, a partir do compasso 13 até o 20, a melodia do tema é deslocada em aproximadamente um compasso.

⁷⁹ "Indica andamento livre, que pode ser alargado ou acelerado à discricção do intérprete." (DOURADO, 2008, p. 287)

ILUSTRAÇÃO 60: TEMA NA VERSÃO DE LENY ANDRADE

Em seu solo, podem-se destacar duas características rítmicas: uma com grande presença de quiáteras, como nos compassos 46-48, 55-60 e 66-69; outra

com presença de fusas, onde Leny Andrade utiliza de sonorizações vocais para criar efeitos percussivos, estes notados com X na partitura, nos compassos 49-53 e 60-65.

Nos momentos das fusas, notar a presença de pausas no início dos motivos. Essas pausas são marcadas através do balanço do corpo, que será analisado em um momento posterior.

Na criação do improviso, percebe-se também o uso de antecipações na construção das frases. De acordo com Carlos Almada:

Na música popular a antecipação possui um papel muito importante na caracterização rítmica de certos gêneros. Pode ser ocasional, localizada (*jazz, funk, reggae*); pode aparecer com razoável frequência em boa parte dos ritmos brasileiros (choro, afoxé, frevo) e pode até mesmo tornar-se uma “regra”, como é o caso do samba e da bossa nova. (ALMADA, 2013, p. 95)

A antecipação comentada por Carlos Almada refere-se ao tratamento de dissonância, quando uma nota não faz parte do acorde do momento, porém faz parte do acorde que está por vir.

Essa antecipação pode também ser rítmica, proporcionando uma acentuação pelo prolongamento da duração de uma nota. Neste caso, de acordo com Dourado (2008), refere-se às questões relacionadas à agógica.

Ritmicamente, ambos são semelhantes, pois o prolongamento de uma nota será realizado. A diferença está centrada na consideração do uso da nota como dissonância.

ILUSTRAÇÃO 61: SOLO DE LENY ANDRADE

Versão Dominginhos

Na execução do tema realizado por Dominginhos, o andamento é realizado em torno de 80bpm, sendo a versão mais rápida entre todas as outras aqui analisadas.

Percebe-se o desenvolvimento rítmico da interpretação em torno da subdivisão de semicolcheias, excessão da primeira metade da parte B do tema.

Vale notar também que o uso de pausas reforça a hipótese da referência para execução estar relacionado à pulsação elementar, sobretudo na marcação do compasso 31.

Nas marcações realizadas na partitura, o uso de colcheias serve para auxiliar a leitura. Porém, percebe-se que a execução da nota é seguida por uma pausa.

Em apenas um momento foi realizado o uso da figura rítmica da síncope. E mesmo assim, a execução da colcheia correspondente à figura condiz com o exposto logo acima.

As antecipações, tanto relacionadas à agógica quanto por questões harmônicas, estão presentes também na execução, assim como pequenos atrasos no ataque da nota, em relação à rigidez do pulso. Isso pode ser percebido nos compassos 22 e 30, além dos que foram notados com maior rigidez no uso de pausas, comparando-se a escrita com o áudio.

No solo de guitarra, novamente as colcheias, marcadas na ilustração abaixo, são executadas como semicolcheia seguida por sua pausa, sendo notada assim para facilitar a leitura e auxiliar a execução.

Nas marcações dos compassos 72 e 73, devido ao tipo de notação baseada na divisão de pulso e compasso, as figuras rítmicas apresentadas surgem a partir de um padrão sequencial de semicolcheia e colcheia. O pensamento a partir dessas duas figuras, semelhante à referência sobre a pulsação elementar, auxilia a execução e a compreensão dessa frase.

O interessante, para esse solo é considerar, a grande presença das quiálteras de tercina, além de outras menos frequentes, também. Essas figuras sobre a subdivisão da semicolcheia criam certa malemolência, como descrito anteriormente por Laércio, pois mesmo a quiáltera possuindo figuras de igual valor, em sua execução existem diferenças discretas entre a duração das mesmas.

ILUSTRAÇÃO 63: ASPECTOS RÍTMICOS DO SOLO DE GUITARRA NA VERSÃO DE
DOMINGUINHOS

No solo de baixo, da mesma maneira como já exposto em outros solos aqui, as colcheias não são executadas de maneira literal, mas, sim, com metade da sua duração, ou seja, semicolcheia seguida de uma pausa da mesma duração.

Nos compassos 93, 103 e 124, a escrita do grupo de semicolcheias com pausa poderia ter sido substituída pela figura da síncope. Porém, julguei mais coerente escrever dessa maneira pela pausa estar claramente presente nessas situações e, de certa forma, a leitura não é prejudicada.

As quiálteras de tercina (ou sextina) estão presentes também nesse solo, apesar de menos frequente, se comparado com o solo de guitarra.

ILUSTRAÇÃO 64: ASPECTOS RÍTMICOS DO SOLO DE BAIXO NA VERSÃO DE DOMINGUINHOS

No solo de acordeom, as marcações das colcheias na ilustração abaixo apresentam o mesmo aspecto já comentado aqui. Porém, neste solo, essa articulação aparece com menos frequência que nos outros solos.

Chamo atenção, na marcação dos compassos 169 e 170, a transcrição foi realizada de maneira aproximada. Contudo, percebe-se ao ouvir o áudio, que a escrita com semicolcheias revelam-se imprecisas, assim como também as tercinas.

A ocorrência das quiálteras de tercina também são menos frequentes comparando com os demais solos dessa versão.

Versão Amilson Godoy

Na versão de Amilson Godoy, o andamento varia em torno de 65bpm. Assim como nas outras versões, a liberdade interpretativa do tema gera mudanças em sua estrutura rítmica.

Porém, na diferença desta para com as outras, a figura da síncope está mais presente, e as notas são tocadas de maneira mais ligada, com poucos momentos em que a colcheia é substituída por uma semicolcheia e sua pausa, como no compasso 31, por exemplo. O uso de tercinas na execução do tema também é um fator recorrente.

Nota-se na articulação rítmica dessa interpretação, que são os acentos das notas, marcados na ilustração abaixo. Considerando a subdivisão do pulso em semicolcheia (pulsção elementar), esses acentos, enfatizados pelos ataques dos acordes, localizam-se em sua maioria, ou na segunda ou na quarta semicolcheia. Dessa maneira, as acentuações encontram-se deslocadas do pulso do compasso, gerando uma sensação, ora de atraso ora de antecipação.

É certo que no decorrer da interpretação existe uma variação na dinâmica inerente à própria execução. Contudo, as marcações aqui realizadas são as notoriamente mais enfatizadas pelo instrumentista.

Para uma articulação melódica próxima ao Choro, por exemplo, Almir Cortes (2012, p. 120) sugere como referência a condução rítmica do pandeiro. Nessa condução, os acentos estão localizados na primeira e última nota, em um grupo de quatro semicolcheias, como apresentado na ilustração abaixo.

ILUSTRAÇÃO 66: CONDUÇÃO DO PANDEIRO

Se pensada essa condução em um andamento lento, ela assemelha-se ao acompanhamento de um Samba-Canção, aproximando-se também da Bossa-Nova, mesmo esse último não tendo o pandeiro como instrumento rítmico acompanhante característico.

Essa articulação pode ser percebida em vários momentos, sobretudo nos compassos 11, 23, e 43, demarcados na figura.

ILUSTRAÇÃO 67: ASPECTOS RÍTMICOS DO TEMA POR AMILSON GODOY

No solo de baixo, percebe-se a predominância de figuras rítmicas que envolvem a semicolcheia. A presença da tercina também é expressiva, porém com menos frequência.

Quando ocorrem as figuras de síncope, a execução procede de maneira semelhante ao já analisado em outros solos. A figura da colcheia é substituída pela semicolcheia e sua pausa. Em outros momentos em que a figura da colcheia é usada na transcrição, a execução procede de maneira semelhante. Essas características estão marcadas na ilustração referente ao solo de baixo. Isso pode ser percebido também durante a execução das tercinas presentes no solo.

Entre os compassos 83 e 85, devido à repetição das notas sobre uma mesma figura rítmica, sua articulação varia através de acentos nas notas.

De maneira geral, o solo de piano é construído sobre a figura da semicolcheia. A tercina não está tão presente como nos outros solos aqui apresentados, mas pode ser observada em algumas passagens também.

Neste solo, também, não é perceptível a articulação das figuras de colcheia como nos outros solos. De maneira geral, todas as figuras correspondem à duração da transcrição.

No compasso 108, o grupo de cinco semicolcheias é repetido a partir do final do mesmo compasso até o compasso 109. Esses dois motivos diferem entre si pela posição do compasso, alterando assim sua estrutura rítmica. Igualmente acontece nos compassos 110 e 111.

Um processo semelhante a esse deslocamento rítmico da melodia acontece entre os compassos 120 e 121 e mais adiante nos compassos 122 e 123.

Algumas considerações, tanto no primeiro quanto no segundo chorus, há uma passagem onde ele perde o fluxo do ritmo, ao tocar frases muito rápidas, retomando ao final delas dentro da marcação inicial da música. Difícil dizer se isso foi intencional, através de uma modulação métrica, ou se houve algum erro de execução. Apesar de ele conduzir as frases através da marcação dos acordes de acompanhamento, a segunda opção me parece mais válida. No primeiro *chorus*, durante o acorde F#7 no compasso 130, ele deixa de executar o acompanhamento, articulando brevemente nos compassos seguintes até voltar a conduzir normalmente sobre o acorde E7, do compasso 132. O mesmo pode ser observado no início do segundo chorus, sobre o mesmo acorde F#7, no compasso 142.

No segundo chorus, entre os compassos 171 e 175, ocorre uma mudança do desenvolvimento rítmico do fraseado. Isso pode ser percebido através do acompanhamento do piano fazendo apenas marcações durante as frases. No compasso 176 o acompanhamento é retomado através de uma condução rítmica.

Devido à imprecisão rítmica dessas frases, a transcrição foi realizada de maneira aproximada.

ILUSTRAÇÃO 69: ASPECTOS RÍTMICOS DO PRIMEIRO *CHORUS* DO SOLO DE AMILSON
GODOY

ILUSTRAÇÃO 70: ASPECTOS RÍTMICOS DO SEGUNDO *CHORUS* DO SOLO DE AMILSON
GODOY

4.2. ASPECTOS EXTRA-MUSICAIS

4.2.1. Envolvimento Corporal / Corporalidade

Versão Tom Jobim

Para ser analisado o envolvimento corporal durante a execução, seria necessária a câmera focada no músico no momento de sua improvisação, com a finalidade de captar a relação som e movimento.

Na versão de Tom Jobim, por exemplo, enquanto Sion toca o solo, a câmera está focada em Toquinho, dificultando assim, em alguns momentos, fazer uma análise relacionando o movimento corporal com a execução do solista.

Contudo, percebe-se que durante o acompanhamento da base rítmica/harmônico, os músicos balançam o corpo como se estivessem dançando, explicitando o envolvimento com a levada da música.

Na verdade, durante a execução instrumental, sobretudo no improviso, isso não é um fator necessário, ou seja, o músico "dançar" enquanto toca, contanto que o instrumentista esteja ciente dos aspectos rítmicos e das articulações melódicas desejáveis para caracterizar a sonoridade da música. Porém, esse balanço demonstra a percepção que o músico tem sobre esses elementos, como pode ser percebido aos 17min:10s do vídeo, quando Toquinho acompanha com o corpo os acentos articulados pelo solo da flauta, que apesar de ser uma pessoa diferente daquela que executa a melodia, subtende-se a relação corpo-música na execução, possivelmente influenciando o próprio Toquinho no seu acompanhamento ao violão.

Logo em seguida, percebe-se também Georgiana de Moraes, literalmente, dançando enquanto executa seu instrumento, em que o acento do corpo ao flexionar os joelhos coincide com o acento da execução instrumental.

Versão Leny Andrade

Na interpretação do tema da canção, Leny movimenta-se vagarosamente, com gestos longos. Mesmo ao caminhar pelo palco, através dos passos mantém uma marcação do pulso lento dessa versão. Enquanto mantém-se parada,

pequenos gestos mantendo a marcação do pulso podem ser percebidas com o ombro esquerdo, como aos 0min59s do vídeo.

O reflexo de sua movimentação do palco, pode ser percebido na interpretação melódica da canção, através dos glissandos e da rítmica que se mantém quase desconectado ao pulso, em rubato.

A referência do pulso, mantida com o corpo, é importante para que ela tenha essa liberdade rítmica, já que está acompanhada com uma banda onde todos devem manter-se numa mesma condução.

Percebe-se que, ao prolongar algumas notas, ou na realização de glissandos, seu corpo mantém-se imóvel enquanto os braços são movimentados. Quando procura trabalhar rítmicamente as frases, mantém o corpo em movimento.

Isso pode ser percebido aos 0min55s, por exemplo, ao cantar a letra "o resto é mar, tudo que eu não sei contar" quando mantém marcações contidas ao trabalhar rítmicamente a frase. Na letra seguinte, "São coisas lindas, que eu tenho pra te dar", seu corpo fica parado, privilegiando os movimentos com o braço esquerdo, ao cantar a melodia com mais glissandos ou notas longas.

Ao cantar a primeira frase da parte B do tema, sua corporalidade muda, ficando parado na maior parte do tempo. Porém, no intervalo entre as frases, ela movimenta com mais intensidade o corpo, conduzindo para a segunda frase da parte B, onde o ritmo é mais preciso.

Em seu solo, onde as execuções rítmicas são mais precisas, ela mantém um movimento contido com o corpo ao dobrar levemente os joelhos no contratempo do pulso. Em seguida, mantendo a mesma marcação, durante os compassos 48 até 54, porém com o movimento para o lado direito do corpo.

O que importa aqui não é a direção do movimento, e sim perceber que o corpo constitui de uma referência espacial para a execução de frases musicais. A expressão está nos gestos, no corpo, numa fusão entre intenção musical e corporalidade.

Aos 4min:21s, momento do segundo solo de Leny, quando o andamento da música é acelerado, percebe-se aqui todos os músicos se comportando de maneira diferente. A marcação dos pés pelo baixista, além dos movimentos dos quadris de um lado para o outro. O tecladista mantém uma referência através de uma marcação com seu pé direito, além de movimentos curtos e rápidos com a cabeça. Além da própria Leny, que enfatiza mais seu movimento corporal com

gestos de sobe e desce de seus ombros e tronco, além de gestos com as mãos desenhando a melodia.

Aos 5min09s, quando a música retorna ao seu andamento inicial, Leny retoma com seu corpo movimentos mais vagarosos.

Apesar da *performance* de palco ser um fator a ser levado em consideração, é perceptível que, através o envolvimento corporal com o novo ritmo, pode auxiliar na execução musical, em que até os gestos físicos se tornam menos contidos.

A mudança de gestos entre momentos distintos, o corpo se movimentando quando acontecem características mais rítmicas, e o corpo parado com gestos em outras partes do corpo quando a intenção é para diferentes nuances melódicas, faz com que entendamos a importância do corpo no resultado sonoro.

Versão Dominginhos

Dominginhos inicia sua versão através de acordes longos e nesse momento percebe-se seu corpo inerte. Quando vai iniciar o tema, ele passa a movimentar-se com pequenos balanços corporais, o que parece estar realizando algum tipo de marcação.

Durante todo o tema A seu corpo acompanha o ritmo da música como se estivesse dançando, sobretudo no acompanhamento rítmico/harmônico executado por ele. Mais do que uma *performance* de palco, esses gestos do corpo servem como uma referência espaço temporal da música, ou seja, uma espécie de pulso.

É interessante perceber a mudança corporal que existe ao executar a parte B do tema. Aos 0min40s, a primeira frase (exemplo abaixo) é executada de maneira ligada e assim ele mantém o corpo parado ao executar o instrumento.

ILUSTRAÇÃO 71: CORPORALIDADE NA PRIMEIRA FRASE DO TEMA B EXECUTADO POR
DOMINGINHOS

Na segunda frase da parte B, ele muda sua interpretação dando uma característica diferente, sobretudo no final da frase. Nesse instante, sua intenção é caracterizar ritmicamente a frase, mudando assim seu movimento corporal.

ILUSTRAÇÃO 72: CORPORALIDADE NA SEGUNDA FRASE DO TEMA B EXECUTADO POR DOMINGUINHOS

Percebe-se que nesse momento que ele retoma o movimento corporal, é o mesmo momento em que, na música, as notas são articuladas com características mais suingadas.

O mais interessante dessa mudança de comportamento dele, é o fato de sua banda não mudar o ritmo da música nesse momento, o que poderia influenciar tanto sua interpretação quanto a atuação de seu corpo. A banda mantém a mesma levada desde o início e quem muda a interpretação é o próprio Dominginhos, alterando também os gestos produzidos por ele.

Quando retorna ao tema A, ele volta a movimentar o corpo juntamente com a levada da música. Seu comportamento muda de novo ao final do tema, a 1min:05, quando deseja um resultado da frase mais ligado e seu corpo novamente acompanha o gesto melódico intencionado por ele.

ILUSTRAÇÃO 73: CORPORALIDADE DE DOMINGUINHOS NA FRASE AOS 1:05 MINUTOS

No solo de guitarra, enquanto Heraldo do Monte articula algumas notas em *staccatto* em seu improviso, seu corpo se movimenta para frente e para trás como se estivesse realizando algum tipo de marcação para aquele momento.

ILUSTRAÇÃO 74: RELAÇÃO DOS STACCATOS DO SOLO DE GUITARRA COM MOVIMENTOS CORPORAIS DE HERALDO DO MONTE

Esse movimento irá se repetir em outros momentos do solo, como aos 1min55s. Entendo ser difícil manter esse movimento constante enquanto toca, pois em algumas passagens o corpo precisa se adaptar aos gestos para facilitar a execução instrumental.

Porém, percebe-se que esse movimento serve como um guia intencional de expressão, pois ele se torna recorrente, sempre que possível, em outros momentos do mesmo solo.

Aos 2min04s, próximo do fim do solo, pode-se perceber pequenos gestos de flexão do joelho, quase como se estivesse dançando. Esses gestos estão em sincronia com a pulsação da música e servem como uma referência corporal para a execução. Como já mencionado anteriormente, esses gestos não se mantêm constantes devido às mesmas reflexões já expostas.

Durante o solo de baixo, a câmera não foca no instrumentista, ficando difícil perceber a atuação corporal de Arismar enquanto ele improvisa. Contudo, percebe-se um movimento constante de seu corpo, com gestos da cabeça balançando também. Esse movimento aparentemente serve como marcação para sua execução. É importante notar que seu improviso possui mais características melódicas do que propriamente rítmicas, como pode ser observado em outros exemplos.

Dominguinhos, durante quase toda a sua *performance*, mantém-se em movimento juntamente com a levada da música. Dependendo do momento, esse movimento corporal fica mais ou menos intenso de acordo com a intenção melódica pretendida no momento. Esse fato é percebido aos 3min37s, quando ele toca uma frase com tercinas.

ILUSTRAÇÃO 75: FRASE MELÓDICA ASSOCIADA AO MOVIMENTO CORPORAL DE
DOMINGUINHOS AOS 3:37

Seu movimento corporal não muda de forma significativa, porém, diminui sua intensidade de acordo com o momento.

Aos 3min48s, quando Dominginhos executa uma frase com mais virtuosismo, seu corpo fica parado, a fim de facilitar a execução das notas, além de proporcionar uma maior concentração. Percebe-se, porém, um leve acento nas últimas notas das frases, antes de breves pausas, acompanhado por pequenos gestos realizados com a cabeça do instrumentista.

Além do movimento corporal acompanhando a levada durante boa parte da música, gestos com a cabeça são utilizados com frequência por Dominginhos, acompanhando o movimento melódico de suas frases.

Versão Amilson Godoy

A versão de Amilson Godoy talvez seja a mais interessante analisar o fator corporalidade como influência na *performance*, por ser a única versão com ausência de instrumentos de percussão. Portanto, para a música adquirir características com suíngue brasileiro, algum procedimento deve ser feito. Aqui entra a principal hipótese do presente trabalho, o envolvimento corporal como influência na *performance*.

O movimento corporal não é uma obrigação visual, em que determinados gestos devem ser realizados a fim de expressar significados. Mas o corpo envolvido numa *performance* traz intenções que se revelam na execução para um resultado sonoro. Se vou executar música brasileira, é natural que intenções que configurem determinada sonoridade sejam depositadas para um resultado sonoro. Porém, é necessário que essas intenções tenham sido vivenciadas, experimentadas em momentos anteriores, pois, a intenção se dá através de um conhecimento prévio, conhecimento esse vivido.

Pode-se tomar como exemplo para isso músicos que não estão intimamente ligados a um contexto musical. Nesse caso é possível considerar um samba, mas que tentam executar músicas com base em preceitos teóricos estritamente musicais. O resultado sonoro será reflexo de suas experiências musicais vivenciadas, em que suas intenções serão conduzidas por essas experiências. "Quanto maior a intimidade com a obra, tanto mais ele passará ao público a impressão de que não está fazendo força para que a música aconteça, mas simplesmente deixa acontecer." (HELLER, 2006, p. 56). Não só com uma obra, mas também uma maior intimidade com diferentes ritmos e gêneros musicais.

Neste caso, os músicos devem ter intimidade com a linha rítmica que irão conduzir na execução musical. "O fato de não estar sendo marcado... não significa que a fórmula não esteja presente no fazer musical. É mentalizada pelos músicos e inerente às diferentes seqüências instrumentais do conjunto." (Oliviera Pinto, 1999, p.99)

Dois tipos de gestos podem ser observados com mais destaque durante o vídeo, o gesto de auxílio na execução do instrumento e o movimento de marcação realizado com o corpo durante a *performance*, assemelhando-se a uma forma de dança, na qual acredito ser onde o sotaque brasileiro na improvisação está presente, na maneira de articular as notas.

As duas características podem ser observadas também em Arismar, sendo a segunda delas mais presente. Como instrumento acompanhador, ele permanece durante toda a música com movimentos no joelho seguindo a levada da música. Seu corpo movimenta-se também ora para frente e para trás e ora de um lado para o outro, como se estivesse realizando marcações. Mesmo o instrumentista não sendo o foco principal no vídeo, esse movimento corporal pode ser observado aos 0min50s, quando seu corpo se balança juntamente com a levada da música.

Aos 1min41s, também pode ser observado o movimento do corpo de Arismar enquanto toca o baixo. Aqui, percebem-se além de pequenas flexões nos joelhos, seu corpo movimentando-se de um lado para o outro sincronizando seus movimentos com o andamento.

O solo de baixo Arismar apresenta pequenos gestos acompanhando as frases do improviso. Aos 2min04s, ao executar uma frase ascendente finalizando na nota Lá antecipando o tempo do compasso, seu corpo ergue-se para trás

Aos 2min17s, ao atingir a nota Dó bequadro, ele ergue o corpo para trás acentuando-a. Em seguida, retoma o movimento do corpo que vinha apresentando anteriormente.

Mesmo assim, seu corpo retoma os movimentos corporais acompanhando a levada da música, mantendo-se assim durante boa parte da *performance*.

É notória uma corporalidade expressiva de Amilson ao piano nos dois aspectos apontados acima. Logo no início, ao executar a introdução da música, ele já começa a se movimentar, revelando as intenções rítmicas da canção.

Esses gestos realizados com a cabeça também são importantes para orientar Arismar do Espírito Santo ao baixo, do andamento pretendido e momento de entrada do instrumento.

Durante a *performance*, Amilson movimenta seu corpo ao ritmo da música intencionado por ele desde a introdução. Esses momentos são interrompidos quando ele pretende executar diferentes articulações em suas frases, intensificando sua intenção através do corpo.

A 0min57s, seu afastamento ao piano revela a intenção de uma forma diferente de articular as notas, tocando de forma mais *rallentada*, quando em seguida retoma seu movimento corporal inicial.

Mais à frente, a 1min29s, a articulação das notas em colcheias é acompanhada pelos gestos do corpo, marcando cada som que é executado.

Novamente um afastamento ao piano juntamente com os braços esticados acontece a 1min41s, porém com uma intenção diferente como ocorrido anteriormente. Neste momento, Amilson ataca a nota acentuando-a.

No retorno à introdução, Amilson retoma novamente o movimento corporal marcando o ritmo da música, numa espécie de dança. Esse gesto do seu corpo parece acompanhar tanto a articulação da melodia quanto o acompanhamento ritmo/harmônico.

No início de seu solo, o vídeo começa a mostrar Amilson apenas aos 3min23s. Com um motivo de poucas notas, seu corpo movimenta-se realizando uma marcação preenchendo os espaços deixados entre as notas. Em seguida aos 3min28s, seu movimento corporal muda até a nota Fá bequadro aos 3min34s, quando ele vira para a direita como se estivesse puxando a nota. Em seguida seu corpo acompanha o movimento da melodia que está caminhando para o grave, pendendo-o para a esquerda.

Na frase executada aos 3min38s, seu corpo se movimenta para trás ao realizar as notas do contratempo e para frente ao executar as notas longas, quando aos 3min:44s volta a se movimentar de acordo com o ritmo da música.

Aos 3min55s, quando a melodia caminha novamente para o grave, seu corpo acompanha pendendo para a esquerda. Porém, o interessante é que Amilson realiza pequenos saltos marcando o grupo de quatro notas tocadas em fusas.

Uma marcação semelhante à anterior é realizada através de gestos sutis realizados com a cabeça e com os cotovelos aos 4min18s. Em seguida, seu corpo se movimenta para a direita, acompanhando a melodia que caminha para o registro agudo. Percebe-se que nesse movimento seu corpo não realiza marcações coincidentemente, quando a melodia também é executada de forma mais ligada. Aos 4min36s, logo após levantar-se do banco, ele acompanha novamente a frase com pequenos saltos.

Aos 4min51s, seu corpo retoma novamente o movimento que acompanha o ritmo da música até os 5min01s, quando Amilson acentua a nota com o gesto de se afastar do piano esticando os braços.

Aos 5min11s, seu corpo muda os movimentos, intencionando uma interpretação com mais características melódicas do que rítmicas até os 5min22s, ao tocar a melodia em colcheias, gestos com a cabeça são novamente realizados marcando cada nota. Aos 5min24s, seu corpo se movimenta para a esquerda, enfatizando os acentos realizados na melodia.

Durante a reexposição do tema, os gestos citados até aqui podem ser observados novamente. Na maior parte do vídeo Amilson se mantém com o corpo acompanhando o ritmo da música.

4.2.2. Fala

Versão Tom Jobim

Nesta versão, o uso da oralidade como auxílio na execução rítmica e melódica podem ser observados na ilustração abaixo.

ILUSTRAÇÃO 76: PADRÃO MELÓDICO E RÍTMICO

No início percebe-se um mesmo padrão rítmico e melódico de intervalos de sextas. A partir do compasso 16, a configuração rítmica começa a ser alterada sem um padrão definido.

Processo semelhante pode ser observado na ilustração abaixo. Alterações rítmicas de uma mesma estrutura melódica, proporciona diferentes percepções.

ILUSTRAÇÃO 77: PADRÃO MELÓDICO COM ALTERAÇÕES RÍTMICAS

Timbres discretamente diferentes podem ser percebidos entre as notas repetidas do solo de flauta.

ILUSTRAÇÃO 78: NOTAS REPETIDAS NO SOLO DE FLAUTA

O próprio ato de soprar o bocal da flauta utilizando diferentes sílabas é uma técnica para auxiliar na execução do instrumento proporcionando diferentes resultados sonoros.

Versão Leny Andrade

Na versão de Leny Andrade, além da presença do solo vocal, é a única em versão cantada. Nela, podemos perceber claramente os usos dos recursos vocais para a construção melódica, assim como também na interpretação do tema.

O deslocamento dos acentos tonais das palavras em relação aos acentos musicais (tempos fortes do compasso) proporciona uma particular relação agógica. Em alguns momentos, as palavras são atrasadas em uma semicolcheia, por pausa ou precedida de uma ligadura, como observado nas marcações da ilustração.

Sobretudo entre os compassos 13 e 20, ela desloca a melodia para a frente em aproximadamente um compasso.

Na letra "que eu tenho pra te dar" no compasso 19, a acentuação localiza-se palavra "te", no contratempo do pulso, prolongada até o compasso seguinte. Percebe-se também o deslocamento da acentuação da primeira sílaba para a segunda.

Processo semelhante pode ser observado também nos compassos 26 e 27 na letra "Da primeira vez"; nos compassos 30 e 31 na letra "Da segunda o cais"; e nos compassos 39 e 40 na letra "que esquecemos de contar".

ILUSTRAÇÃO 79: DESLOCAMENTO DAS PALAVRAS NA INTERPRETAÇÃO DO TEMA POR LENY ANDRADE

No solo, o uso de diferentes sílabas, além de efeitos percussivos na voz, proporciona diferentes sonoridades na melodia para além de apenas a variação das notas.

Além disso, o uso de diferentes portamentos no solo, assim como também na melodia, pode ser percebido. Na ilustração abaixo estão destacados esses recursos utilizados no solo de Leny Andrade.

ILUSTRAÇÃO 80: PORTAMENTOS

Versão Dominginhos

Através de inclusão e exclusão de notas da melodia, pode-se perceber que a execução do tema não está relacionada diretamente através da letra da canção. Isso desconsiderando também o fato de Dominginhos criar outras linhas melódicas durante sua *performance*.

Mesmo assim, a referência da letra é importante, pois o conhecimento dela proporciona ao instrumentista escolher intuitivamente outras formas de interpretação diferentes da usada, de maneira geral, com a letra. Percebe-se que a execução da

parte A do tema por Dominginhos se dá de maneira peculiar, através de breves segmentos em blocos de semicolcheia.

Nos solos, o uso da voz como referência para a execução melódica pode ser percebido através da repetição de notas ou de padrões melódicos, mas, sobretudo, através do uso de diferentes articulações.

No solo de guitarra, entre os compassos 50 e 57, além da repetição de notas, um mesmo padrão melódico é usado para a construção melódica. A articulação em *stacatto* das notas do primeiro tempo do compasso, grupo de quatro colcheias, difere da articulação do grupo seguinte. Essas diferenças podem estar relacionadas com a articulação de diferentes sílabas através da voz, auxiliando na execução.

Nos compassos 72 e 73, um mesmo padrão rítmico de semicolcheia (nota Fá) e colcheia (nota Mi) é usado para a construção melódica. Devido uma duração maior, a nota Mi é executada de maneira mais acentuada que a nota Fá. Desse padrão, o acento na nota Mi se desloca na estrutura rítmica da melodia. Assim como em línguas tonais, o deslocamento dos acentos das sílabas em algumas palavras pode alterar o significado das mesmas. Em música isso acontece de maneira semelhante.

Novamente entre os compassos 82 e 89, diferentes articulações no uso de repetição de notas na construção melódica com diferentes estruturas rítmicas, cria um ritmo-melódico.

No solo de baixo, alguns padrões melódicos podem ser observados na construção improviso. Destaco o final do compasso 119 e no compasso 120, um padrão de três notas em um grupo rítmico de quatro, deslocando o acento melódico na frase.

O interessante nesse solo são as articulações das notas que estão marcadas na ilustração. Duas podem ser destacadas: glissandos ou *bends* nas notas, sendo esses tipos diferentes de portamentos, comum na voz humana inicialmente, depois entre instrumentos não temperados.

Articulações semelhantes aos encontrados no solo de baixo podem ser percebidos também no solo de acordeom, respeitando as particularidades de cada instrumento. Os destaques na ilustração apontam onde ocorrem essas articulações.

Versão Amilson Godoy

Devido ao piano ser um instrumento temperado, em que a altura das notas são precisamente demarcadas pela afinação das cordas do instrumento, as articulações sonoras que se aproximam aos portamentos vocais são as apoiaturas e os mordentes.

Durante a execução do tema por Amilson Godoy, essas ferramentas interpretativas são bastante exploradas.

No solo de baixo, várias são as articulações usadas na construção melódica, como glissandos, vibratos, pequenas desafinações em bends, como demonstrado pelas marcações na ilustração abaixo.

ILUSTRAÇÃO 84: PORTAMENTOS NO SOLO DE BAIXO NA VERSÃO AMILSON
GODOY

Isso se deve ao fato de Arismar ter usado um baixo sem trastes, eliminando assim o temperamento da escala. Dessa maneira, a execução dos

diferentes portamentos é facilitada, aproximando-se das possibilidades utilizadas pela voz, por exemplo.

Entre os compassos 83 e 85, as notas repetidas são tocadas com um ataque de tal forma que se percebe pouco a distinção entre elas. Comparando-se com o uso das sonoridades de sílabas, o som se aproxima de um padrão "dá-gá-dá-gá", com menos ação no ataque das notas, diferenciando-se do padrão "tá-cá-tá-cá", em que cada nota é destacada pelo ataque. Além disso, o uso de acentos em determinadas posições das notas sugere padrões rítmicos diferentes.

Assim como na execução do tema, Amilson utiliza também diferentes articulações durante a execução de seu improviso, como destacado na ilustração seguinte.

Entre os compassos 108 e 109, uma mesma ideia melódica de cinco semicolcheias é usada na construção do improviso. Porém, essa ideia encontra-se deslocada ritmicamente no compasso. O mesmo acontece nos dois compassos seguintes. Novamente como já comentado no solo de Heraldo do Monte, na versão de Dominginhos, essas características tem relações com línguas tonais, em que as diferentes posições dos acentos nas sílabas de uma mesma palavra alteram o significado das mesmas. Processo semelhante também ocorre nos compassos 120 e 121, 122 e 123.

ILUSTRAÇÃO 85: PORTAMENTOS NA PRIMEIRA PARTE DO SOLO DE PIANO DE AMILSON
GODOY

4.2.3. Interação

Versão Tom Jobim

Devido à ausência de um arranjo definido, a interação é um aspecto importante nas versões instrumentais. Isso porque é no momento da execução que o resultado sonoro final será construído. O que pode existir são roteiros relacionados à introduções e finalizações da música, entrada de instrumentos, sequência de solos. Mas o que tocar e como tocar, depende da individualidade de cada músico, assim como a relação que o mesmo mantém com as linhas tocadas pelos outros músicos.

Para que ocorra a interação entre os integrantes de um grupo, a comunicação se faz necessária através de gestos, sejam eles corporais ou sonoros. Esses gestos vão ocorrer em maior ou menor grau, dependendo do grau de liberdade proporcionada pelo arranjo da versão.

Dentre as versões aqui apresentadas, a que possui um arranjo mais definido é a de Tom Jobim, na qual a interação através de comunicações visuais ou gestos físicos são praticamente inexistentes. Percebe-se nesta versão a autonomia de cada músico, ou seja, cada um já sabe como a música deverá se desenvolver em sua forma, tamanho do solo e repetições de temas, além de estabelecido a função de cada na música. Entretanto, isso não proporciona uma ausência interativa entre eles, sendo apenas mais sutis se comparado às outras versões.

Gestos sonoros podem ser percebidos quando o baterista cria um clímax ao tocar mais forte durante o solo da flauta, sendo seguido por todos os outros integrantes, sobretudo por Toquinho no acompanhamento ao violão.

Ao final do mesmo solo, Tom Jobim repete a frase executada pela flauta, contudo, não é possível afirmar se essa frase já estava prevista para a sua própria execução, já que, como citado anteriormente, o solo da flauta parece ter sido composto em um momento anterior, cabendo ao músico improvisar apenas dentre os aspectos interpretativos.

Versão Leny Andrade

Na versão de Leny Andrade também pode ser percebida a ausência de arranjo definido e, sim, a presença de diretrizes que conduzem o desenvolvimento da música. Na introdução, todos os integrantes iniciam juntos: o tecladista segurando um acorde enquanto ele improvisa melodias até a entrada de Leny.

No solo de voz, aos 2min16s, quando Leny improvisa de maneira mais rítmica, o acompanhamento do piano também muda, acompanhando tal característica rítmica. O baterista também altera sua forma de conduzir ao prato. Caso tivesse sido combinado antes, possivelmente todos iniciariam no mesmo momento do solo, mas não é o que acontece. A partir da segunda repetição é o momento que os músicos começam a conduzir o acompanhamento de acordo com a articulação melódica do improviso de Leny.

Devido a ausência de arranjo, imprevistos poderão ocorrer durante a *performance*. Isso pode ser observado aos 3min10s do vídeo, quando o baterista executa uma virada finalizando a frase com uma antecipação no ataque do prato. O piano, na mesma intenção, executa também uma frase, porém terminando após a frase da bateria. Ambos articularam suas ideias com a mesma intenção, contudo, não conseguiram sincronizar-las.

Aos 4min02s, o baixista e o tecladista se olham combinando algum aspecto musical naquele momento.

Versão Dominginhos

Na versão de Dominginhos, a interação se faz mais presente. Ele realiza uma introdução livre e ao anunciar a música através da primeira frase da melodia juntamente com seu acompanhamento rítmico harmônico, o baterista marca para que todos os outros integrantes do grupo entrem em seguida.

Ao final do solo de guitarra, Heraldo do Monte olha para Arismar informando que o momento do solo seja dele.

Aos 3min37s, já no solo de Dominginhos, enquanto ele diminui a intensidade sonora de seu improviso toda a banda o acompanha.

Aos 5min17s, enquanto Dominginhos está novamente solando, Arismar toca um *slap*⁸⁰ fazendo uma marcação em resposta ao seu improviso. Depois disso, Dominginhos executa uma melodia e olha em direção a Heraldo do Monte como se

⁸⁰ Técnica de baixo elétrico que consiste em puxar a corda para obter um som percussivo.

esperasse uma resposta à sua frase. Possivelmente isso não foi um elemento combinado anteriormente, pois, na primeira frase Heraldo não responde com a guitarra. Logo em seguida, Dominginhos toca novamente outra melodia e nesse momento obteve êxito através da resposta da guitarra. Mas isso foi apenas uma chamada, uma preparação para os dois iniciarem uma "conversa" entre os instrumentos.

Aos 5min30s, Dominginhos inicia a conversa com uma frase enquanto olha para Heraldo, sendo correspondido com a mesma frase.

ILUSTRAÇÃO 87: FRASE DE INTERAÇÃO ENTRE DOMINGINHOS E
HERALDO DO MONTE

Logo em seguida, repete o mesmo processo através de uma frase semelhante, com a mesma idéia melódica, porém utilizando outras notas.

ILUSTRAÇÃO 88: MESMA IDEIA INICIAL DA INTERAÇÃO

Adiante, Dominginhos sugere outra ideia melódica demonstrada na ilustração abaixo.

ILUSTRAÇÃO 89: NOVA IDEIA
NA INTERAÇÃO

Nessa ideia, Heraldo já começa a incluir algumas notas diferentes, como se estivesse argumentando sobre o assunto, até que Dominginhos finaliza ao segurar uma nota anunciando a continuidade da música, conduzindo a mesma para um final.

Nessa condução, enquanto ele executa acordes enfatizando ideias rítmicas, Arismar corresponde novamente com mais *slaps*.

Dominguinhos anuncia o final da música com um movimento corporal brusco através dos joelhos. É notória a ausência de arranjo definido, pois quando ele realiza tal movimento para assim executar a melodia conduzindo ao final, toda a banda prossegue brevemente na levada. Em seguida, Heraldo, achando que o final iria acontecer na breve melodia que inicia a música, executa diferentes frases comuns em finalizações, enquanto Dominguinhos segue na melodia do tema para assim encerrar.

Todos percebem que a canção estava terminando naquele momento, porém não sabem exatamente como, então ficam preenchendo com ideias até o final ficar claro para todos.

Versão Amilson Godoy

Poucos indícios de interação entre Amilson e Arismar podem ser apontados, salvo no início do solo de Arismar, quando Amilson olha para ele indicando o começo do solo.

Mesmo nos momentos em que Amilson altera de maneira pontual o ritmo da melodia, Arismar mantém a levada para conduzir a marcação da música.

O momento com mais interação acontece aos 6min:07s, quando Amilson passa a tocar de forma mais intensa e Arismar acompanha percutindo no baixo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das observações realizadas sobre as improvisações efetuadas nas quatro versões da canção *Wave* (1967) de Tom Jobim, pude perceber que a improvisação sendo um momento da liberdade de execução do instrumentista, não é uma prática deliberada pois, nela, o músico precisa ter referências iniciais para utilizar como ponto de partida e com isto desenvolvê-la durante a *performance*. Não é algo que surge do nada, pois o fazer é parte dos conhecimentos prévios adquiridos das diferentes experiências vividas por cada indivíduo.

Nas improvisações desta canção estão contidos vários processos cognitivos advindos tanto da *performance*, quanto dos elementos composicionais. Isto possibilitou o entendimento de que, mais do que uma arte da *performance*, a improvisação utilizada pelos intérpretes analisados também envolve aspectos criativos, sendo uma interseção entre essas duas práticas.

Nas quatro versões da canção *Wave*, a improvisação é um elemento importante por proporcionar a liberdade ao instrumentista. E esse improviso não é visto apenas como o momento do solo de um músico, mas como algo bem mais amplo, onde a participação de todos os integrantes se faz presente para a criação musical. Isso é notado pela ausência de arranjos definidos, onde existem espaços para cada músico preencher de forma autônoma, a partir da experiência de cada um, porém sempre em função da música e através da interação e colaboração entre os atuantes.

Musicalmente falando, a criação melódica apresentada nas quatro versões de *Wave* se assemelham ao formato do *Jazz*, com o uso de escalas e arpejos em função dos acordes no momento da improvisação, pois a formação da maioria, senão de todos, se deu também a partir daquele tipo de música.

Mas, nessa criação melódica, sonoridades particulares entre os dois tipos de música são percebidas, é isto o que muitos músicos chamam de sotaque. E esse sotaque, não está apenas nas notas executadas, ou melhor, no material musical em si, mas na maneira de articular todo o material musical.

A respeito do material musical, é comum associar o uso de síncopes como sinônimo de expressividade musical brasileira. Contudo, o que pôde ser percebido nas análises realizadas até o momento, sobretudo no solo de Amilson Godoy e Dominginhos, a figura da síncope não foi um elemento frequente em sua

construção melódica. Aliás, em quase todas as interpretações do tema onde aparecia a figura da síncope na partitura de referência, a mesma foi substituída por outras figuras. A síncope não deixa de ser uma figura frequente, porém, não é essencial e nem obrigatória.

Inclusive, é notório que, mesmo nas transcrições apresentando a síncope, sua execução possivelmente não foi pensada como tal, pois percebe-se diferentes procedimentos na execução, o uso de pausa, logo após a colcheia que indicaria a síncope, assim, essa figura se converte em uma semicolcheia seguida por sua pausa e o resultado sonoro se aproxima de uma quiáltera de tercina. Dessa maneira, a inexistência de uma forma específica para executar a síncope, sendo essa figura, geralmente, usada apenas para facilitar a escrita para uma leitura posterior.

Outro fator frequentemente encontrado nas quatro versões de *Wave*, foi o uso de antecipações ou de notas prolongadas durante a transição de compassos, na qual são registradas com o auxílio de ligaduras.

Entendo também que a imprevisibilidade proporcionada pelo uso da variedade rítmico-melódica, tanto na interpretação quanto na criação, é resultado além da formação musical e criatividade dos intérpretes, às diferentes experiências vividas. Na improvisação a liberdade se dá nas escolhas, porém segue restrições implícitas ao contexto musical para que o resultado final atinja as expectativas do público ouvinte.

Essas experiências vividas surgem das percepções memorizadas pelo corpo, em diferentes aspectos. Dentre os processos envolvidos na improvisação relativos aos aspectos extra-musicais apresentados, o movimento corporal é a principal hipótese que influencia na articulação dos elementos musicais. É difícil dizer se o músico usa o balanço do corpo para auxiliar na execução ou se essa corporalidade é reflexo do tocar, o fato é que existe uma relação entre a *performance* instrumental e a percepção corporal dos vários aspectos musicais e sonoros, observados em *Wave*.

A percepção corporal se dá pelo fato de a maioria dos estilos musicais terem relação com a dança. É evidente que a *performance* instrumental não precisa ser realizada com o músico dançando, mas com movimentos corporais que sugerem dança, e isso pode ser observado com certa frequência nas quatro versões de *Wave*. Assim, a incorporação da dança para as características rítmicas dos estilos

foram expressados durante a execução instrumental, pode auxiliar na articulação das melodias.

A fala também é outro aspecto relevante na música analisada. Isso porquê muito do repertório que compõe a música instrumental, tem como referência a canção, não apenas para a construção de uma melodia, mas como auxílio para a execução instrumental também. A busca de instrumentistas em imitar diferentes articulações advindos do canto, proporciona estreitos laços da execução instrumental relacionado à fala, mais precisamente ao canto.

Isso foi observado durante os solos de Leny Andrade, nos a quais a intérprete utiliza a própria voz como instrumento solista, usando diferentes sílabas para cantar suas frases melódicas. Isso proporciona diferentes acentuações e articulações das notas, além de proporcionar características rítmicas. Também pode ser observado em frases que usam repetições de notas como nos solos de Arismar do Espírito Santo, Amilson Godoy, Heraldo do Monte, Roberto Sion, ou na repetição de motivos e ideias musicais.

Além desses aspectos e por ser uma música que se baseia na improvisação, a relação entre os integrantes do grupo foi importante para o resultado sonoro final. Isso porque mais do que apenas tocar, é bom que o músico sempre esteja atento ao outro para que as linhas executadas individualmente tenham relação entre elas e façam sentido dentro do contexto. Além disso, ficar atento às entradas dos solos, convenções, ou diferentes situações que podem ocorrer durante a *performance*. Na versão de Amilson Godoy, é perceptível a atenção que Arismar se mantém ao tocar o baixo pois, em alguns momentos do solo de Amilson, ele altera o sentido da divisão do pulso. Contudo, Arismar além de manter a marcação inicial na condução, precisa acompanhar o outro músico para que não soem desconectados entre si.

Outro fator de interação pôde ser observado na versão de Dominginhos, quando ele conduz o grupo como um regente faz com uma orquestra, sinalizando através de gestos sonoros ou físicos a condução e desenvolvimento da canção.

Na versão de Leny Andrade, sobretudo na mudança de andamento, também percebe-se esta interação quando a banda sugere tal mudança. Nesse momento, todos passam a tocar com mais intensidade também, sugerindo um ápice na música, até seu retorno para o andamento inicial. Todos precisam estar atentos às mudanças e casualidades que possam ocorrer.

Mesmo que tenham sido premeditadas em algum momento anterior, não é apenas o fato de tocar juntos, mas também de criar a música juntos. A composição já está lá, porém a música não existe até que seja tocada. E o resultado dependerá do envolvimento de todos os integrantes de um grupo.

Como foco do presente trabalho, tanto o improviso como criação melódica quanto a manipulação do tema já existente, a improvisação é um processo de fazer musical em tempo real, que une tanto processos criativos como interpretativos, onde envolve tanto elementos musicais como extra-musicais e isso pôde ser observado nas quatro versões da música *Wave* aqui apresentadas.

Assim, para alcançar uma sonoridade brasileira, a minha hipótese se baseou na maneira de articular as notas, na inter-relação dos elementos musicais e extra -musicais n do processo da improvisação auxiliando no resultado sonoro final, criando assim a o que muitos músicos chamam de sotaque brasileiro.

Portanto, o presente trabalho possibilitou alguns relflexões sobre a improvisação na Música Instrumental Brasileira, o qual considero ser um primeiro passo para estudos futuros, com pesquisas aprofundadas relacionadas ao que foi proposto e exposto nesta dissertação. A intenção foi apontar e sugerir diferentes perspectivas que envolve o processo da improvisação, visando auxiliar o estudo acerca do tema, assunto sempre presente em discussões envolvendo música popular.

REFERÊNCIAS

- ALBINO, César. e LIMA, Sonia R. Albano de. **O Percurso Histórico da Improvisação no Ragtime e no Choro**. *Per Musi*, 2011, p. 71–81.
- ALMADA, Carlos: **Harmonia Funcional**. 2a ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3a ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- BAHIANA, Ana Maria. Música Instrumental: Caminho do Improviso à Brasileira. In: NOVAES, Adauto (organização). **Anos 70: Ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, p. 61-70.
- BAILEY, Derek. ***Musical Improvisation: Its Nature and Practice in Music***. Ashborune: Da Capo Press, 1992.
- BERENDT, Joachim E. **O Jazz, do Rag ao Rock**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BERLINER, Paul F. ***Thinking in jazz: the infinite art of improvisation***. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- BLACKING, John. ***How Musical Is Man?*** Reprint. Seattle and London: University of Washington Press, 1995.
- BOLÃO, Oscar. **Batuque é um Privilégio: A percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.
- BORNE, Leonardo da Silveira; XIMENES TOMAZ, Eveline. Corpo, Dança e Musicalidade. In: ROGÉRIO, Pedro; ALBUQUERQUE, Luiz Botelho (organizadores). **Educação Musical em Todos os Sentidos**. Fortaleza: Edições UFC, 2012, p. 115-134.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CIRINO, Giovanni. **Narrativas Musicais**. 273 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2005.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Tom Jobim: Volume 2.** Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.

CHION, Michel. **Guide Des Objets Sonores: Pierre Schaeffer Et La Recherche Musicale.** Paris: Buchet-Chastel Editions, 1994.

CORTES, Almir. **Improvizando em Música Popular: Um estudo sobre o Choro, o Frevo e o Baião e sua relação com a “Música Instrumental” Brasileira.** 285 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **O Ambiente da Improvisação Musical e o Tempo.** Per Musi, Belo Horizonte, v. 5/6, 2002, p. 5-13.

_____. **O Músico Enquanto Meio e os Territórios da Livre Improvisação.** 179 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontífica Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2003.

COOK, Nicholas. *Traditional Methods of Analysis.* In _____. **A Guide to Musical Analysis.** New York: George Braziller Incorporated, 1987, p.7–26.

_____. **Fazendo Música Juntos ou Improvisação e Seus Outros.** Per Musi. 2007, 7–20

DIEL, David. **Improvisação No Choro Segundo Chorões.** 111 f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música.** 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

FELD, Steven. **Ethnomusicology and Visual Communication.** Ethnomusicology, University of Illinois Press, v. 20, n. 2, 1976, p. 293-325.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **A Memória e o Valor da Síncopa:** Per Musi, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p. 127-149.

FONTEERRADA, Marisa Trench de O. **De Tramas em Fios: Um Ensaio Sobre Música e Educação.** 2a Edição. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

HELLER, Alberto Andrés. **Ritmo, Motricidade, Expressão**: O tempo vivido na música. 176 f. Dissertação (Mestrado em Educação e Comunicação) - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC-SC), Florianópolis, 2004.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUSSERL, Edmund. **A Idéia da Fenomenologia**. Lisboa: Edições 70, 1986.

KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin. *Improvisation*. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary. (Eds.). **The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning**. New York: Oxford University Press, 2002. chap. 8, p. 117-134.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Tonal Harmony: With an introduction to Twentieth-Century Music**. 3a Edição. New York: McGraw-Hill, 1995.

KUBIK, Gerhard. Natureza e estruturas de escalas musicais africanas. In: **Estudos de Antropologia Cultural**, Lisboa, n. 03, 1970, p. 7-36.

LA RUE, Jan. **Análisis Del Estilo Musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal**. Tradução: Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Editorial Labor, 1989.

LOPES, Edward. **Fundamentos da Linguística Contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERRIAN, A. P. **The Anthropology of Music**. Northwestern University Press, 1964.

MONSON, Ingrid. **Saying Something: jazz improvisation and interaction**. The University of Chicago Press. 1996.

MORIN, E. Para Um Paradigma Da Complexidade. In _____. **Ciência com Consciência**. 3rd ed. Editora Europa-America, 1992, p. 236–255.

MUKUNA, Kazadi wa. **Sotaques: Style and Ethnicity in a Brazilian Folk Drama**. Revista Música, v. 3, n. 2, 1992, p. 118–135.

NETTL, Bruno. **Thoughts on Improvisation: a Comparative Approach**. *The Musical Quarterly*, v. 60, n. 1, 1974, p. 1–19.

_____. **Theory and Method in Ethnomusicology**. New York: Collier-Macmillan, 1964.

_____; RUSSEL, Melinda. **In the Course of Performance**. Chicago: Chicago Press, 1998.

_____. **The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**. Chicago: Board of Trustees of the University of Illinois, 2a Edição, 2005.

_____; SOLIS, Gabriel. **Musical Improvisation: Art, Education, and Society**. 1st ed. University of Illinois Press, 2009.

NESTROVSKI, Livia Scarinci. **Sambop - O Scat Sing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958 - 1965)**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **As Cores do Som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira**. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. São Paulo - USP, 1999/2000/2001, p. 87-109.

_____. **Som e Música**. Questões de uma Antropologia Sonora. Revista De Antropologia 44(1). SciELO Brasil, 2001, p. 221-286.

PIEIDADE, Acácio Tadeu. **A Teoria das Tópicas e a Musicalidade Brasileira: Reflexões sobre a retoricidade na música**. *El Oído Pensante*, 2013.

_____. **Brazilian Jazz and Friction of Musicalities**. In: *Jazz Planet*, E. Taylor Atkins (ed.). Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 41-58.

_____. **Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades.** Revista Opus, v. 11, 2005, p. 197–207.

_____. **Perseguindo Fios da Meada:** Pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, v.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin; FERREIRA, Luzia Aparecida. **Sonoridade(s) do Carnaval de Curitiba.** VII Enabet, Florianópolis-SC, 2015, p. 869-881.

_____. **Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha:** Estilos e mudança de paradigma. Tese (Doutorado em Música). - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP-SP), São Paulo, 2014.

REIS, Alice Casanova dos. **A Subjetividade como Corporeidade:** O corpo na Fenomenologia de Merleau-Ponty. *Vivência*, 2011, p. 35-48.

SADALA, Maria Lúcia A. **A fenomenologia como método para investigar a experiência vivida:** uma perspectiva do pensamento de Husserl e de Merleau-Ponty. In: Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos, 2., 2004.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Zahar, 2001.

SANTOS, Fabio Saito dos. **Estamos Ai:** Um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa Nova. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2006.

SARAIVA, Joana Martins. **A Invenção do Sambajazz:** Discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SAWYER, Keith. **Group Creativity: Music, Theater, Collaboration.** Lawrence Erlbaum Associates, 2003.

SCHAFER, Murray. **O Ouvido Pensante.** Tradução: Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SEEGER, Charles. **Prescriptive and Descriptive Music-Writing**. in The Musical Quarterly, Vol. 44, No. 2, 1958, p. 184-195.

S VE, Mário. **Vocabulário do choro: estudos e composições**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

TAGG, Philip. **Analisando a Música Popular: Teoria, Método e Prática**. Em Pauta, Porto Alegre, v. 14, n. 23, 2003, p. 5-42.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**, segundo seus gêneros. 7ed. São Paulo: editora 34, 2013.

TROTTA, Felipe. **Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise**. In Ícone Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Universidade Federal de Pernambuco, vol. 10, No. 2, Ano 2008, Recife: UFPE, p. 1-12.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **Métrica Derramada: prosódia musical na canção brasileira popular**. In: Brasiliana - Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, No 2, 1999, p. 48-56.

_____. **Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular**. In: Atas do VII Congresso da IASPM-AL, Casa de las Américas, Havana-Cuba, 2006. Disponível em: <http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/>

ULLOA, Alejandro. **Pagode**. Rio de Janeiro: Multimais Editorial, 1998.

VALENTE, Paula Veneziano. **Transformações Do Choro No Século XXI: Estruturas, Performances e Improvisação**. 337 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP-SP), São Paulo, 2014.

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A Guitarra Elétrica no Choro: Uma análise de Odeon de Ernesto Nazareth na gravação de Olmir Stocker (Alemão)**. Per Musi, Belo Horizonte, n. 30, 2014, p. 129-135.

_____. **A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte.** 206 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP-SP), Campinas, 2005.

_____. **A Guitarra Elétrica na Música Popular Brasileira:** estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker. 284 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP-SP), Campinas, 2010.

WOLF, Richard K. *The Voice in the Drum Music: Language and Emotion in Islamate South Asia.* Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2014.

ZUBEM, Paulo. **Ouvir o Som.** Aspectos de organização na música do século XX. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Tradução: Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

Links e sites

ENTREVISTA com Nelson Ayres: Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2-0PeTXG2r4>>. Acesso em: 06/01/2016.

ENTREVISTA com Arismar do Espírito Santo: Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nARA7ln5p2I>>. Acesso em 06/01/2016.

ENTREVISTA com Hermeto Pascoal e Grupo: Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O5dMSgFCIBI>>. Acesso em 06/01/2016.

ENTREVISTA com Trio Corrente: Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tMoGhc68iYQ>>. Acesso em 06/01/2016.

ENTREVISTA com Trio Corrente: Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wKIKhjrZO2k>>. Acesso em 06/01/2016.

ENTREVISTA com Chico Pinheiro: Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A_39cKfNX3A>. Acesso em 06/01/2016.

ENTREVISTA com Carlos Malta: Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rhVVHG38rMg>>. Acesso em 06/01/2016.

ENTREVISTA com Vento em Madeira: Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mcSXv_9fjwk>. Acesso em 06/01/2016.

ANEXO A - PARTITURA *WAVE* (TOM JOBIM) EM SONGBOOK

ANEXO B - LINKS DOS VÍDEOS DAS QUATRO VERSÕES DE WAVE

Segue abaixo os links das diferentes versões de *Wave* usadas nesta dissertação.

WAVE versão Amilson Godoy e Arismar do Espírito Santo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2cYnuACJiRQ>>. Acesso em 06/01/2016.

WAVE versão Dominginhos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IhXJqwkUAs0>>. Acesso em 06/01/2016.

WAVE versão Leny Andrade. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y45QBLWfWb0>>. Acesso em 06/01/2016.

WAVE versão Tom Jobim. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dwLJhBzs-jo>>. Acesso em 06/01/2016.